GUERRE ET CINÉMA I

LOGISTIQUE DE LA PERCEPTION

Dans la même collection

André Bazin. *Le Cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*

En co-édition avec la Cinémathèque Française
Dudley Andrew. *André Bazin* (Préface de François Truffaut, Annexe de Jean-Charles Tacchella)

Pascal Bonitzer. *Décadrages : peinture et cinéma*
Dominique Villain. *L'œil à la caméra : le cadrage au cinéma*
Marc Vernet : *Figures de l'absence*
Michel Chion. *3 essais sur le cinéma comme art sonore : La voix au cinéma, Le son au cinéma, La toile trouée*
Dominique Villain *: Le montage au cinéma*
Fabrice Revault d'Allonnes : *La lumière au cinéma*

Collection Essais
(Sous la direction de Alain Bergala
et Jean Narboni)

Cahiers du cinéma

Du même auteur

Bunker Archéologie, Ed. Centre de Création Industrielle, 1975
L'Insécurité du Territoire, Ed. Stock, 1976
Vitesse et Politique, Ed. Galilée, 1977
Défense populaire et Luttes écologiques, Ed. Galilée 1978
Esthétique de la Disparition, Ed. Balland, 1980
L'espace critique, Ed. Christian Bourgois, 1984
L'horizon négatif, Ed. Galilée, 1984
La machine de vision, Ed. Galilée, 1989
L'Inertie polaire, Ed. Christian Bourgois, 1990

A l'étranger

Fahren, Fahren, Fahren..., Ed. Merve. Berlin, 1978
Pure War, Ed. Foreign Agents Series. New York, 1983

Photo de couverture : Le congrès Nazi de nuremberg au Zeppelin-Feld (1938) (photo : Roger Schall)

Toute reproduction ou représentation intégrale ou partielle, par quelque procédé que ce soit, des pages publiées dans la présente publication (ou le présent ouvrage), faite sans l'autorisation de l'éditeur est illicite et constitue une contrefaçon. Seules sont autorisées, d'une part, les reproductions strictement réservées à l'usage du copiste et non destinées à une utilisation collective, et, d'autre part, les analyses et courtes citations justifiées par le caractère scientifique ou d'information de l'œuvre dans laquelle elles sont incorporées (loi du 11 mars 1957- art 40 et 41 et Code pénal art. 425).Toutefois, des photocopies peuvent être réalisées avec l'autorisation de l'éditeur. Celle-ci pourra être obtenue auprès du Centre Français du Copyright, 6 bis, rue Gabriel-Laumain, 75010 Paris, auquel « Les Editions de l'Etoile » ont donné mandat pour les représenter auprès des utilisateurs.

ISBN 2-866421086
© Editions Cahiers du cinéma
1ère édition 1984
nouvelle édition augmentée 1991

Diffusion : Seuil, 27, rue Jacob, Paris 6°

PAUL VIRILIO

GUERRE ET CINÉMA I

LOGISTIQUE DE LA PERCEPTION

« *La guerre est l'art d'embellir la mort* »
Axiome japonais

PRÉFACE

Cet essai développe une approche encore inexistante ou presque, celle de l'utilisation systématique des techniques cinématographiques dans les conflits au cours du XX^{e} siècle. En effet, après les nécessités stratégiques et tactiques bien connues de la cartographie, les débuts de la photogaphie militaire lors de la guerre de Sécession, en attendant l'actuelle vidéo-surveillance du champ de bataille, la première guerre mondiale vit se développer l'usage intensif des séquences filmiques dans la reconnaissance aérienne, reconnaissance seule capable d'apporter aux états-majors en présence une représentation réactualisée de la bataille, dans un terrain constamment bouleversé, l'artillerie faisant disparaître les uns après les autres les répères topographiques nécessaires à l'organisation des combats.

Appareil de visée indirecte, complétant celui des armes de destruction massive, l'œilleton de la caméra de prise de vues embarquée à bord des aéroplanes préfigure donc une mutation symptomatique de l'acquisition d'objectif, une déréalisation croissante de l'engagement militaire où l'image se prépare à l'emporter sur l'objet, le temps sur l'espace, dans une guerre industrielle où la représentation des événements domine la présentation des faits. Situation qui entraînera bientôt un conflit entre interprétations stratégiques et politiques, la radio, puis le radar parachevant plus tard ce tableau.

Développant ainsi les prémices d'une véritable *logistique de la perception militaire* où l'approvisionnement en images deviendra l'équivalent de

l'approvisionnement en munitions, la guerre de 1914 inaugurera un nouveau « système d'armes », formé par le mixte d'un véhicule de combat et d'une caméra, systématisation du classique « véhicule travelling », qui débouchera, après la seconde guerre mondiale, sur l'ébauche d'une *stratégie de la vision globale*, grâce aux satellites-espions, aux « drones » et autres missiles-vidéo, mais surtout grâce à l'apparition d'un dernier type de quartier-général, *d'une régie centrale de la guerre électronique*, capable d'assurer en « temps réel » la gestion des images et des informations d'un conflit devenu planétaire, tel ce poste de commandement dénommé *C 3 i* — Contrôle, Commande, Communication, Intelligence — dont disposent désormais chacune des grandes puissances.

Ainsi, à côté du traditionnel « service cinématographique des armées » chargé d'assurer la propagande à destination des populations civiles, existe-t-il aussi, un « service militaire des images » capable d'assumer l'ensemble des représentations tactiques et stratégiques des conflits, pour le soldat, le pilote de char ou d'avion de combat, mais surtout pour l'officier supérieur responsable de l'engagement des forces.

Sans parler de l'utilisation devenue systématique des simulateurs dans la préparation des missions terrestres, navales ou aériennes, signalons encore que la dissuasion nucléaire est elle-même en train d'évoluer radicalement avec les récentes initiatives de désarmement Est/Ouest. En effet, avec l'élimination progressive des « armes de théâtre », fusées de moyenne et courte portée, au profit de missiles légers et intelligents (Midgetman, Stinger, Smart-Gun...), nous assistons aux signes avant-coureurs d'une nouvelle mutation qui verra, probablement, ces projectiles disparaître à leur tour, remplacés par des armements à rayonnement dirigé (lasers de puissance, canons à particules chargées, armes éléctro-magnétiques...) fonctionnant à la vitesse de la lumière, à l'instar des caméras haute-résolution des satellites de la télédétection militaire.

Parvenue à ce stade de l'histoire, dans les prochaines années, la stratégie de la dissuasion nucléaire cèdera sans doute la place à une stratégie de la dissuasion fondée sur les capacités d'ubiquité d'une vision orbitale du territoire adverse, un peu comme dans un duel de western, la puissance équivalente des armes important moins que le réflexe, *le coup d'oeil* l'emportera alors sur *le coup de feu*. Affrontement optique, électro-optique, où le slogan sera probablement : viser sans arrêt, ne plus se perdre de vue, c'est gagner. Gagner le statu-quo d'un nouvel équilibre des forces fondé non plus tant sur les explosifs, les projectiles de délivrance, que sur la puissance instantanée

des capteurs, des senseurs, des télédétecteurs électroniques. Alors, comme l'écrivait hier un philosophe : « Le problème de savoir quel est le sujet de l'Etat, de la guerre, sera exactement de même nature que de savoir quel est le sujet de la perception » (1).

Remarquons cependant que cette ubiquité d'une précision chirurgicale ne sera plus celle d'observateurs humains ou d'analystes militaires, mais celle « d'une machine de vision » embarquée à bord d'un satellite intelligent, automation de la perception point par point du territoire ennemi, capable d'apporter au système-expert de l'engin une aide à la décision, à la vitesse de ses circuits électroniques.

Avec cette assomption de la cybernétique, nous sommes apparemment très éloignés des origines de la cinématographie militaire, et pourtant, cette innovation d'une *vision sans regard* est l'héritière directe de l'histoire de la ligne de visée. L'acte de viser est effectivement une géométrisation du regard, une manière d'aligner techniquement la perception oculaire sur un axe imaginaire, une ligne idéale que l'on appelait autrefois, *ligne de foi*. Préfiguration de l'optique numérique calculée par l'ordinateur de reconnaissance des formes, cette ligne de visée anticipait l'automation perceptive, d'où cette référence obligée à la foi, à la croyance, pour désigner l'alignement idéal de ce regard qui part de l'œil, passe par l'œilleton, atteint la mire et par-delà, la cible, l'objet visé. Il semble révélateur d'avoir aujourd'hui délaissé dans le langage courant, ce terme de « foi », au point que cette ligne idéale paraît totalement objective, la perte sémantique entraînant *de facto* l'oubli de cette part de subjectivité interprétative toujours à l'œuvre dans l'acte du regard.

Remarquons d'ailleurs, que si nous tentions d'écrire l'histoire de cette « ligne de force », de cette *foi perceptive*, elle subirait bon nombre de vicissitudes, en particulier depuis l'invention au début du XIX^e^ siècle de la photographie, puis de la cinématographie, en attendant celles de la vidéo, de l'infographie, et de la naissance de *l'optique active* de l'image de synthèse.

Déjà, l'apparition au XVII^e^ siècle de la lunette astronomique avait bouleversé la vision du monde, et cette « ligne de foi » s'était brisée, réfractée dans l'*optique passive* des lentilles de la lunette de Galilée. De fait, cette réverbération du regard ébauchait, au travers de la remise en cause du géocentrisme cosmogonique, la remise en cause de la foi perceptive : la télé-perception optique anticipant les graves questions philosophiques posées depuis

(1) Maurice Merleau-Ponty.

peu par la télévision électro-optique, en attendant celles de la *visionique*, cette science de l'automation de l'interprétation du réel. Ainsi, à côté de la « machine de guerre », existe-t-il depuis toujours, *une machine de guet* (oculaire, optique puis éléctro-optique), capable d'apporter aux combattants, mais surtout aux commandements, une vision perspective de l'action militaire en cours. Que ce soit la tour de guet des origines, le ballon captif, l'avion de reconnaissance ou les satellites de télédétection, une même fonction se répète indéfiniment, « la fonction de l'œil, c'est la fonction de l'âme ». Quelle que soit l'étendue du champ de bataille, il faut disposer au plus vite de la représentation du dispositif adverse, de l'image de ses forces et de ses réserves. Voir et prévoir tendent alors à se confondre au point de ne plus discerner l'actuel du virtuel, les actions militaires se situant, selon le jargon des états-majors, *au delà de la portée optique* (APO), les vues radio-électriques suppléant, en temps réel, aux visions optiques défaillantes.

Autre innovation récente, au-delà de la thermographie à l'infra-rouge, celle de la télévision *à bas niveau de luminosité*. Avec la caméra à intensificateur de lumière, on dispose par exemple d'un appareil qui ne se contente plus d'enregistrer des vues, mais qui de surcroît, accroît la luminosité ambiante, la caméra se comportant pour les photons nocturnes, comme un accélérateur de particules. A la manière d'un phare qui troue les ténèbres, la télévision à faible niveau de lumière rend l'obscurité transparente, apportant aux adversaires l'image de ce que ne cache plus la nuit... Ainsi, à côté de la caméra thermique et de l'imagerie RADAR, se développe un nouveau foyer, une source de lumière indirecte qui tend à suppléer celle de la lumière électrique. *Lumière électro-optique*, fruit des dernières technologies destinées à l'armée, mais également à la police, ce genre de caméra étant utilisé les soirs de matchs en nocturne, à la sortie des stades.

Ainsi, à côté de l'innovation industrielle des armes à répétition, puis des armes automatiques, existe-t-il encore l'innovation des *images à répétition* dont le photogramme fut l'occasion. Le signal-vidéo complétant ultérieurement le classique signal-radio, le vidéogramme venant encore prolonger cette « cinématographie » en apportant, de surcroît, la possibilité d'une télésurveillance en temps réel de l'adversaire, de jour comme de nuit.

« Si je voulais résumer d'une phrase la discussion actuelle sur les missiles de précision et les armes de saturation, expliquait un ancien sous-secrétaire d'Etat américain à la Défense, W.J.Perry, je dirais : dès que vous pouvez voir

la cible, vous pouvez espérer la détruire ».

Cette citation traduit parfaitement la nouvelle situation géostratégique et explique, en partie, les raisons d'un certain désarmement : en effet, *si ce qui est perçu est déjà perdu*, il faut investir dans la dissimulation ce qu'on investissait auparavant dans la mise en œuvre des forces, d'où cette génération spontanée d'engins STEALTH, armes « discrètes », véhicules « furtifs », la recherche et le développement des leurres (des contre-mesures électroniques) occupant désormais dans l'entreprise militaro-industrielle une place prépondérante, mais une place elle-même *discrète*, la censure sur ces technologies dépassant de loin, ce que fut hier le secret militaire, lors de l'invention de la bombe atomique, par exemple.

L'inversion du principe de la dissuasion est manifeste : à l'opposé des armements qui doivent impérativement être connus pour être dissuasifs, les équipements furtifs ne fonctionnent que par l'incertitude, l'occultation de leur existence. Incertitude qui a introduit une troublante énigme dans le jeu des blocs militaires, remettant progressivement en cause la nature même de la dissuasion nucléaire, au profit d'une « initiative de défense stratégique » qui repose moins, comme l'a prétendu le Président Reagan, sur le déploiement dans l'espace des nouveaux armements, que sur le principe d'indétermination, l'inconnue d'un système d'armes dont la crédibilité n'est pas plus assurée que la visibilité.

On comprend mieux maintenant l'importance décisive de cette « logistique de la perception » et le secret qui l'entoure. Guerre des images et des sons qui remplace la guerre des objets (projectiles, vecteurs explosifs plus ou moins dévastateurs...) au profit d'une volonté d'illumination généralisée, capable de tout donner à voir, à savoir, à chaque endroit, à chaque instant, version technicienne de l'œil de Dieu qui interdirait à jamais l'accident, la surprise.

Ce premier ouvrage tente d'indiquer les origines récentes de ce projet, les vicissitudes de son développement. Un deuxième livre en précisera plus tard, les derniers aboutissements.

Paul Virilio
8 Février 1991

1. Photographie spirite avec surimpression. Anonyme. Fin du XIX[e] siècle.

LA FORCE MILITAIRE EST REGLÉE SUR SA RELATION AU SEMBLANT*

Lorsque les combattants clandestins, irlandais ou basques, les membres d'Action Directe et des Brigades Rouges, utilisent l'attentat, le meurtre, la torture à des fins publicitaires, livrant en pâture aux médias les photos de leurs victimes expiatoires, l'acte de guerre intérieure régresse vers ses origines psychotropes, l'envoûtement, le spectacle fascinant de l'immolation, de l'agonie, apanages des religions anciennes, des prytanies tribales. Le terrorisme nous rappelle insidieusement que la guerre est un symptôme délirant qui fonctionne dans le faux-jour de la transe, la drogue, le sang, l'unanimité qui identifie dans leur corps à corps même, alliés et ennemis, victimes et bourreaux, non plus corps à corps du désir homosexuel mais homogénéité antagoniste du désir de mort, perversion du droit de vivre en un droit de mourir[1]. « *Dans la guerre,* écrit le général F. Gambiez, *suggestions et hallucinations foisonnent... la recherche des facteurs psychologiques (dépressifs ou toniques) contribue à restituer aux batailles leur physionomie véritable.* »

Dès l'Antiquité, l'institution armée a effectué ses révolutions techniques et scientifiques, pris en charge les problèmes les plus divers, mais elle n'a pas pour autant rompu avec le modèle pré-scientifique, ce moment où la guerre cesse d'être seulement une science de l'accident.

La guerre ne peut se détacher du spectacle magique parce que la production de ce spectacle est son but même : abattre l'adversaire c'est moins le capturer que le captiver, c'est lui infliger, avant la mort, l'épouvante de la mort. A chaque grand épisode de l'histoire des

---

* Sun Tzu

1. *Défense populaire et luttes écologiques,* Paul Virilio — éditions Galilée, 1978.

batailles, il se trouve un homme de guerre pour le rappeler, de Machiavel à Vauban, à von Moltke ou à Churchill : « *La force des armes n'est pas une force brutale mais une force spirituelle* »[1].

Il n'y a donc pas de guerre sans représentation, pas d'arme sophistiquée sans mystification psychologique, les armes sont non seulement des outils de destruction mais aussi des outils de perception, c'est-à-dire des stimulateurs qui se manifestent par des phénomènes chimiques, neurologiques au niveau des organes des sens et du système nerveux central, affectant les réactions, l'identification même des objets perçus, leur différentiation par rapport aux autres objets, etc. Un exemple connu est celui du stuka, le Junker 87 de la seconde guerre mondiale, ce bombardier allemand d'attaque en piqué qui se jetait sur ses cibles avec un hurlement déchirant de sirène destiné à terroriser l'adversaire, à le paralyser, ce à quoi il réussissait parfaitement avant que ce dernier ne finisse par s'y acclimater.

En 1945, les premières bombes atomiques des 6 et 9 août sur Hiroshima et Nagasaki, réunissaient de ce point de vue des conditions idéales : une grande efficacité mécanique, une surprise technique complète, mais surtout une surprise morale qui renvoyait au magasin des accessoires les précédents bombardements stratégiques des grandes villes orientales ou européennes, leur laborieux carpet-bombing avec ses lenteurs, ses lourdeurs logistiques.

En démontrant qu'ils étaient décidés à ne pas reculer devant l'ampleur de l'holocauste civil, les Américains avaient provoqué dans l'esprit de leur adversaire cette *explosion de l'information* qui à la fin de sa vie paraissait à Einstein aussi redoutable que l'explosion atomique elle-même[2]. C'était déjà le principe de la dissuasion.

Le terme de *crédibilité* si souvent employé à propos du nucléaire, nous renseigne d'ailleurs implicitement sur la nature réelle de l'équilibre de la terreur : accueilli comme un « don de Dieu » par les Américains, il tient plus du dogme que d'une quelconque théorie stratégique[3]. Comme le déclarait le maréchal Gretchko, ministre de la Défense de Brejnev : « *Le développement continu de nos forces armées est une* nécessité objective *pour la construction du socialisme et du communisme...* » Autrement dit, même quand ils ne sont pas employés, les armements sont des éléments actifs de conquête idéologique.

---

1. Ortega y Gasset, en exergue du journal chilien d'extrême-droite, *Orden Nuevo*.
2. Entretiens de l'Abbé Pierre et d'Einstein.
3. *L'Evangile nucléaire*, p. 115, *L'insécurité du territoire*, Paul Virilio, éditions Stock 1976.

Cependant, cette *foi nucléaire* est en train de vaciller et connaît ses premiers hérétiques. Certains généraux affirment maintenant qu'après tout, « *un conflit nucléaire ne serait pas la fin du monde* »... répétant vingt ans après les propos du général Buck Turgidson, le « Mâle très gonflé » du *Dr Strangelove* de Stanley Kubrick : « *Monsieur le Président, je ne dis pas que nous n'aurons pas quelques poils de roussis mais cela ne fera que dix ou selon les impacts vingt millions de morts* ». L'équilibre de la terreur bascule parce que tout le monde ou presque possédant la bombe, l'accoutumance à la gesticulation nucléaire est venue comme l'illusion d'un savoir nouveau. Illustrant la devise de Lord Mountbatten « *quand ça marche c'est dépassé* », au niveau de la perception, un « nouvel Hiroshima » ne serait plus aujourd'hui qu'un pitoyable remake, « *explosion de bombinettes qui ne s'exprimaient qu'en kilotonnes !* » plaisantent les experts militaires. Le président Reagan l'a parfaitement compris et a relancé le débat en révélant dans son discours du 23 mars 1983 son projet qui consiste à mettre en place un système de défense antimissile balistique atmosphérique grâce à des lasers, à des miroirs..., le tout pour l'an 2 000. La plupart des spécialistes interrogés ont parlé immédiatement de *La Guerre des Etoiles,* de cinéma de science-fiction, cependant derrière le nécessaire spectacle se profile déjà un programme bien concret pour lequel le Pentagone dépensera environ un milliard de dollars par an. De même, le stockage jugé insensé par les profanes, d'armements qui ne serviront sans doute jamais, n'est pas dans la perspective militaire une aberration, mais une opération dont la magie consiste à demeurer sans justification, sans autre raison que d'être brandie, énumérée publiquement. Puisque selon J.-P. Goebbels, *la grandeur unique d'une décision militaire tient à ce qu'elle a de monstrueux,* c'est la disproportion même des chiffres annoncés (nombre de mégatonnes par tête d'habitant, etc.) qui tente de pallier l'accoutumance des populations concernées et d'attiser leur foi nucléaire. Il est certain en effet que pour créer de la terreur, les militaires des deux camps devront faire beaucoup mieux que les quarante millions de morts de la seconde guerre mondiale. C'est pourquoi le président Carter, prolongeant en quelque sorte le dernier discours d'Eisenhower dénonçant en 1961 le complexe militaro-industriel, déclarait dans son message d'adieu à la Nation :

« *Ce n'est peut-être plus qu'une question de temps avant que la folie, le désespoir, la convoitise ou les erreurs d'évaluation libèrent cette force effroyable. Une guerre nucléaire mondiale libérerait en effet une puissance destructrice supérieure à celle dégagée pendant la totalité de la deuxième*

guerre mondiale, et ceci, à chaque seconde *du long après-midi qui serait nécessaire au lancement de tous les missiles et au largage de toutes les bombes.* A chaque seconde aurait lieu une seconde guerre mondiale *et les premières heures feraient plus de morts qu'il n'y en eut dans toutes les guerres de l'histoire* ». Course aux armements où la doctrine de production et ses délires ont progressivement remplacé la doctrine d'emploi sur le champ de bataille, où bientôt, comme dans le conflit des Malouines en 1982, la surprise s'adresse simultanément aux deux adversaires puisqu'elle ne vient plus des politiques, des états-majors ou des armées, mais de la technique. La bataille n'est plus que l'autonomie, l'automation de la machine de guerre, de ses armes intelligentes quasi indétectables : missile Exocet, bombe Belouga, torpille Tigerfish, « Projet Raigum », projet d'attaque nucléaire instantanée mis à l'étude par le Pentagone, machine du jugement dernier...

Des premières armes spatiales de la seconde guerre mondiale à l'éclair d'Hiroshima, l'*arme de théâtre* a remplacé le *théâtre d'opération* et, bien que démodé, ce terme d'arme de théâtre employé par les militaires est révélateur d'une situation : *l'histoire des batailles c'est d'abord celle de la métamorphose de leurs champs de perception.* Autrement dit, la guerre consiste moins à remporter des victoires « matérielles » (territoriales, économiques...) qu'à s'approprier « l'immatérialité » des champs de perception et c'est dans la mesure où les modernes belligérants étaient décidés à envahir la totalité de ces champs que s'imposa l'idée que le véritable *film de guerre* ne devait pas forcément montrer la guerre ou une quelconque bataille, puisqu'à partir du moment où le cinéma était apte à créer la surprise (technique, psychologique...) il entrait de facto dans la catégorie des armes.

Ainsi, la multiplication des films en couleurs durant le second conflit mondial n'est pas due au hasard, elle a été en Allemagne la conséquence directe d'actes de piraterie logistique. Au début de la guerre, Josef Goebbels, qui était à la fois ministre de la Propagande et « patron » du cinéma allemand, avait interdit la projection du premier film en Agfacolor, *La Belle diplomate (Frauen sind doch bessere Diplomaten)* avec Marika Rökk, parce qu'il trouvait ses coloris abominables et sinistres. Il avait eu en effet l'occasion de voir des films américains très récents récupérés sur des bateaux alliés arraisonnés par la marine allemande, et en particulier *Autant en emporte le vent.* Comparé au technicolor américain, le procédé allemand était pour Goebbels, *une honte.* Peu après et grâce notamment à Eduard Schönicke, l'un des dirigeants de la célèbre firme IG-Farben, l'Agfacolor fut amélioré, et en 1942, Veit

Harlan, le metteur en scène du *Juif Süss,* put tourner *La Ville dorée (Die goldene Stadt)* qui remporta un énorme succès en Europe occupée. En 1943, à l'occasion du 25e anniversaire de la UFA et du 10e du *cinéma hitlérien,* J. von Baky présenta solennellement un film en Agfacolor à très gros budget, avec de nombreux effets spéciaux très réussis, *Les Aventures du Baron Münchhausen.*

C'est encore grâce à un acte de guerre que S.M. Eisenstein parvint peu après à diriger une longue séquence en couleurs de son *Ivan le Terrible* avec de la pellicule Agfacolor prise à l'ennemi. Rappelons que l'UFA (Universum Aktion Film) avait été fondée au cours du premier conflit mondial, en 1917 et que l'année suivante, elle était devenue le principal ensemble de production, diffusion, exploitation, de l'Allemagne en guerre. Bénéficiant de subsides de l'Etat, elle était dépendante depuis sa fondation de la haute finance, et principalement de Krupp, et donc de *l'industrie d'armement.*

En pleine guerre totale, arracher le cinéma allemand au noir et blanc était apparu à Goebbels, et à Hitler lui-même, un facteur stimulant qui pouvait rivaliser avec la tonicité de la production américaine. En somme, la guerre justifiait la remarque de Goethe notant dans sa théorie des couleurs :

« *Les couleurs ont une étrange duplicité et, si l'on me permet de m'exprimer ainsi, une sorte de double hermaphrodisme, une singulière manière de s'attirer, de s'associer, de se mélanger, de se neutraliser, de s'annuler, etc.* Elles entraînent de surcroît des effets physiologiques, pathologiques et esthétiques qui demeurent effrayants... »

Parlant un jour de cette puissante faculté mimétique du cinéma américain avec ma femme, elle m'affirma que ce qui lui avait paru d'abord le plus insupportable à l'arrivée des troupes hitlériennes en France, c'était la sensation d'être coupée des Etats-Unis, d'un seul coup plus de revues, plus de journaux mais surtout plus de films américains. Dans son univers d'enfant, ce cinéma était en quelque sorte un *luxe de la perception* (Bergson) absolument distinct des autres catégories de spectacles et de distractions, un luxe abstrait, hebdomadaire, dont il lui semblait très pénible de se passer. Cela, les dirigeants allemands l'avaient très bien compris : acteurs et réalisateurs avaient été mis au « régime militaire » dès le début des hostilités, toute absence des studios étant considérée comme un acte de désertion et châtiée en conséquence. Goebbels entretenait d'ailleurs des relations de mépris avec les gens de cinéma, beaucoup d'entre eux étaient peu convaincus, certains étaient communistes, d'autres juifs ou mariés à des femmes juives et connurent

finalement un sort tragique... Hans Meyer-Hanno, Joachim Gottschalk, Fritz Kühne, chef-électricien à la UFA et son épouse juive Loni qui, en 1944, préférèrent se donner la mort plutôt que d'être séparés par la déportation de la jeune femme[1].

Avec de tels moyens coercitifs, on continua en Allemagne à tourner des productions à gros budgets jusqu'à la fin de la guerre totale et quand, dans les villes bombardées, il n'y eut plus que des salles de cinéma en ruines, on projeta les films dans les derniers réduits nazis : ainsi, le film *Kolberg* fut tourné en 1943/44, avec des moyens illimités, il coûta huit millions et demi de marks, huit fois plus que le budget normal d'un film de qualité et ne put cependant être présenté pour la première fois que le 30 janvier 1945, en France, dans la Forteresse Atlantique de La Rochelle, alors encore aux mains des Allemands.

Nous reviendrons plus loin sur les circonstances extraordinaires du tournage de *Kolberg*. En pleine déroute militaire, Goebbels avait voulu faire de ce film « *le plus grand de tous les temps, une épopée dépassant par son faste les plus somptueuses superproductions américaines* »[2], cédant encore une fois à la hantise de cet arsenal américain de la perception dont il pouvait se procurer facilement des éléments plus ou moins épars, revues, journaux, films... car ne l'oublions pas, outre les agents secrets et les voyageurs de marque, le courrier diplomatique, celui des prisonniers de guerre, la presse internationale, etc. continuaient de transiter plus ou moins discrètement d'un camp à l'autre, grâce notamment aux liaisons aériennes « tolérées », services *quotidiens* assurés entre Londres, Lisbonne, Stockholm, la Suisse, précieuses sources d'information pour les belligérants, dont les appareils de ligne, qu'ils soient allemands ou alliés, se retrouvaient tranquillement, côte à côte, sur les pistes des aéroports des pays neutres.

Aux Etats-Unis, la production cinématographique était suivie avec attention par le Haut-Commandement militaire, quand le Pentagone lui-même ne devenait pas directement producteur et exploitant de films de propagande. Carrières ambiguës là aussi, de gens comme Huston, Litvak..., assez inattendues avec Luis Bunuel réalisant en 1942 des documentaires pour l'armée américaine ou Frank Capra allant de la satire et des bidasseries après 1914 (avec Langdon, notamment) à de lourds monuments didactiques tels *Pourquoi nous combattons* (1942/

1. *Le cinéma allemand selon Goebbels,* Veit Harlan, éditions France-Empire, 1974.
2. Ibid.

1945), ou plus simplement danses et chansons de Fred Astaire, invitations déguisées à une nouvelle mobilisation.

L'agressivité même des coloris de ces films, longtemps jugés de « mauvais goût » par les Européens et en particulier les Français, en font de véritables « peintures de guerre » chargées de réactiver les spectateurs, de les arracher à ces réactions végétatives devant le malheur ou l'imminence du danger, cette démoralisation des masses alors tant redoutée par les chefs d'armées et les hommes d'Etat. Aux Etats-Unis, la magie des armes renouvelle directement la magie du marché, guerre économique avec le New Deal des années trente, guerre totale jusqu'à *Blue Skies* en 1946, où au lendemain d'Hiroshima, Astaire chante un ciel à la fois luminescent et cafardeux, ciel technicolor tant pratiqué au cours du conflit, réflecteur lointain de la mélancolie inexprimable de ceux qui ont finalement survécu aux deuils, aux ruines et dans les ruines. Avec la guerre froide vers 1950, puis la Corée et le Vietnam, la politique de Roosevelt est définitivement abandonnée, la vieille production de propagande (et notamment *Pourquoi nous combattons*) est retirée de la circulation, la joie convalescente de l'immédiat après-guerre s'éteint progressivement, et la démobilisation des masses étant à l'ordre du jour, la grande comédie musicale américaine cesse d'exister, privée par la dissuasion nucléaire de ses aspirations généreuses, de ses nécessités militaires et politiques[1].

Selon Napoléon, *l'aptitude à la guerre c'est l'aptitude au mouvement.* Au XIX^e^ siècle, le développement de la psychologie militaire coïncida exactement avec celui de la psychologie expérimentale et de la physiologie, et E.J. Marey, lui-même médecin physiologiste et disciple de Claude Bernard, mettait la chronophotographie dont il était l'un des inventeurs au service de la recherche militaire en matière de mouvement... le *charme* persistant d'Astaire vient sans doute de cette fusion/confusion insoupçonnée de la « science » et de la danse : j'ai montré ailleurs combien son smoking aux coutures ourlées de minces bandes brillantes, ses danses qui ne sont la plupart du temps que des exaltations de la marche ou des gestes les plus ordinaires de la vie, rappellent ce « détournement » du regard cher à Marey, blancheur des oiseaux ou des chevaux, bandes argentées sur les vêtements noirs des sujets en expérience qui faisaient disparaître les corps au profit d'un mixage instantané de données, oscillation entre la production d'impressions

1. Au cours des années 50, on cherche de nouvelles surprises techniques : cinémascope, cinérama, cinéma 3 D vu à travers des lunettes polaroïd.

lumineuses persistantes et cette pure fascination qui détruit la perception consciente du spectateur et le conduit à l'hypnose ou à quelque condition pathologique analogue[1].

Il est en somme normal que piraté au magnétoscope et absorbé à hautes doses, le tap-dancing des années trente, quarante ou cinquante, fonctionne toujours. La surexposition du spectateur à ses images pleines de pensées et d'arrière-pensées demeure l'un des remèdes les plus efficaces qui soient, contre le noir.

1. *L'art de voir*, A. Huxley, éditions Payot.

LE CINEMA CE N'EST PAS JE VOIS C'EST JE VOLE*

C'est en observant le fonctionnement des roues à aubes du navire sur lequel il naviguait, que le futur colonel Gatling eut l'idée de la mitrailleuse à magasin cylindrique et à manivelle (1861). En 1874, le Français Jules Janssen s'inspirant du colt à barillet (breveté en 1832), invente son revolver astronomique qui pouvait déjà prendre des clichés à répétition. Se servant de l'idée, Jules Etienne Marey met au point son fusil chronophotographique qui permet de viser et de photographier un objet se déplaçant dans l'espace.

C'est en partie grâce aux renseignements fournis par « l'Entreprenant », premier aérostat d'observation sur un champ de bataille, que le général Jourdan remporte la victoire de Fleurus en 1794. En 1858, Nadar prend ses premiers clichés aérostatiques. Lors de la guerre civile américaine, les forces de l'Union utilisent des ballons munis d'un télégraphe cartographique aérien. Bientôt, les militaires se servent des mixtes les plus divers : cerf-volant et caméra, pigeon et appareil photo, ballon et caméra, précèdent l'exploitation intensive de la chronophotographie et du cinéma à partir de petits avions de reconnaissance (plusieurs millions d'épreuves tirées pendant le premier conflit mondial)... en attendant la couverture du Sud-Est asiatique par l'aviation américaine, utilisant vers 1967 des appareils sans pilote qui survolent le Laos et expédient leurs informations aux centres IBM de Thaïlande ou du Sud-Vietnam, *il n'y a plus de vision directe,* en quelque 150 ans, le champ de tir s'est transformé en champ de tournage, le champ de bataille est devenu un plateau de cinéma longtemps interdit aux civils.

---

* Paraphrase de Nam June Paik

Durant le premier conflit mondial, D.W. Griffith fut le seul cinéaste américain autorisé à se rendre sur le front pour y tourner un film de propagande destiné aux Alliés. Fils d'un vétéran de la guerre de Sécession et ancien homme de théâtre, Griffith avait réalisé aux Etats-Unis les grandes scènes de bataille de *Naissance d'une nation* au moment même où avait éclaté en Europe la guerre réelle (été 1914). Dans ce film, le champ de bataille est découvert dans un plan général photographié à partir d'une colline, le cinéaste étant placé dans la situation de Pierre Bezoukhov, le héros de *Guerre et Paix* de King Vidor et Mario Soldati (1955) contemplant les combats de Borodino avec tous les aléas de la vision directe. En fait, Griffith tourna « sa guerre » moins comme un peintre d'épopée que comme ces régisseurs de plateau qui notent avec une minutie extrême le moindre mouvement à exécuter sur la scène de théâtre. Karl Brown raconte : « *Nous connaissions l'emplacement de chaque canon. Chaque mouvement de chaque section dans la foule. Je dis section parce que chacune d'elles était sous les ordres d'un sous-réalisateur, l'un des nombreux assistants de Griffith : Victor Fleming, Joseph Henabery, Donald Crisp* »[1]. L'ensemble de l'action était organisé non par mégaphone, parce que personne au milieu des explosions et des détonations des cartouches à blanc n'aurait pu entendre les ordres, mais comme dans la marine, de manière sémaphorique, à l'aide d'une série de pavillons multicolores. Cependant, en dehors des scènes de foule, n'importe quel cinéaste amateur d'aujourd'hui pourrait reproduire les conditions de ce tournage, il disposerait, écrit Kevin Brownlow[2], d'infiniment plus de moyens que Griffith et son fidèle opérateur Bitzer, qui n'avaient ni cellules, ni zoom, ni caméras légères, rien qu'une lourde caméra Pathé en bois, actionnée à la main. Pas davantage d'éclairages, Bitzer se servant de miroirs pour réorienter le soleil. Les résultats étaient néanmoins remarquables... A la fin du siècle précédent, Billy Bitzer avait tourné ce que l'on appelait des « démonstrations de mouvements », petits films destinés aux salles de music-hall et inspirés de ceux des frères Lumière, il avait été également envoyé à Cuba en pleine guerre hispano-américaine, pour le compte de l'American Mutoscope Company.

Cependant, bien que Bitzer ait en 1898 réalisé des films avec sa

1. *Hollywood* (les pionniers) ; éditions Calmann-Lévy, 1981. L'irremplaçable ouvrage de Kevin Brownlow et John Kobal pour les photographies. De nombreux passages commentés ici sont extraits de ce livre.
2. Ibid.

caméra Mutograph fixée au pare-choc d'une locomotive lancée à toute allure, le cinéma qu'il fait avec Griffith est encore celui du Salon indien où l'on projette *L'Arrivée du train en gare de la Ciotat, il observe le mouvement de l'extérieur,* de manière sédentaire, il est d'abord un regard sur ce qui se meut. La caméra reproduit les circonstances de la vision usuelle, elle est le témoin homogène de l'action, et bien que destinées au différé, la force de ses images est de donner au spectateur une illusion proxémique dans un ensemble temporel cohérent. On se souvient que de nombreux cinéastes, pour éviter au maximum les coupures au montage, repéraient l'intégralité de leurs films du début à la fin par une répétition en continuité, chaque scène étant chronométrée pour connaître la durée approximative du film. Ce type de tournage, fréquent en Allemagne pendant les années vingt, influença des gens comme Carl Dreyer qui s'appliqueront à créer une unité de temps *artificielle* grâce à une unité de lieu *réelle,* illustrant la réflexion de Walter Benjamin sur un cinéma « *qui fournit matière à une réception collective simultanée* comme depuis toujours *l'architecture* ». C'est bien ce *depuis toujours* de l'architecture qui règne sur le cinéma, au début du XX^e^ siècle, principalement en Europe. La lumière cinéma ne s'oppose pas à l'opacité de la matière architecturale (de la camera obscura), elle est seulement comme l'électricité, un étalon technique inattendu de sa durée, *un nouveau jour,* et l'architecture résiste au nihilisme du tir-caméra comme les remparts de l'ancienne forteresse cinq cents ans plus tôt avaient résisté à la cinématique de l'artillerie avant de disparaître, détruits par les éblouissants progrès de sa projectualité.

A la fin du XIX^e^ siècle, Oskar Messter, faute de caméra, se sert de la pièce qu'il habite comme d'une chambre noire en y faisant l'obscurité et en laissant seulement un trou minuscule du côté de la rue, le mécanisme de son projecteur servant à entraîner la pellicule vierge. Messter précède les théoriciens du *Kammerspiel* qui pensent tel Lupu Pick que *la pression insupportable du temps et du lieu* peut remplacer la psychologie des acteurs. En 1925, Dreyer tourne *Le Maître du logis* dans l'espace le plus exigu possible, un logement de deux pièces reconstitué en studio dans ses moindres détails ; deux ans après il réalise sa *Jeanne d'Arc* dans un décor unique, véritable architecture compacte dressée aux portes de Paris, le plan de tournage coïncidant chronologiquement avec l'avancement du procès réel. Et on peut penser ici à la célèbre *Black Maria* d'Edison, cette autre *camera obscura* servant

à la fois de studio et de salle de projection, tournant sur elle-même afin de capter par ses flancs ouvrants le maximum de lumière solaire.

L'exposition à une logique chronologique remplace insidieusement les longueurs de l'ancienne pose photographique, l'architecture du décor avec ses volumes, ses cloisons divisant l'espace, se substitue aux séquences libres du montage et crée l'ellipse du récit. Un peu comme ma petite-fille qui, en se déplaçant d'une pièce à l'autre de l'appartement, pensait en voyant le soleil briller dans la fenêtre de chacune d'elles, qu'il existait effectivement plusieurs soleils, le cinéma est l'avènement d'un cycle de la lumière indépendant et encore inconnu et si la photographie a du mal à bouger, c'est surtout parce que faire bouger le temps cinématique, percevoir sa vitesse originale dans un environnement ancien, immobile et rigidement ordonné, sont pour les pionniers des opérations aussi étonnantes que difficiles à inventer[1].

Lorsqu'au XVIII[e] siècle, l'ingénieur Joseph Cugnot invente la traction automobile, il en fait notamment la démonstration en jetant son fardier militaire contre un mur qu'il détruit. Curieusement, un siècle après, les frères Lumière démontrent *l'automobilité cinématique* en projetant un film intitulé *Démolition d'un mur :* dans un premier temps, le mur s'écroule dans un nuage de poussière, puis on projette la scène à l'envers et la muraille se reconstitue, inaugurant ainsi le truquage cinématographique. Méliès se plaît également à répéter ce rituel de destruction accidentelle, on se souvient de cet épisode du *Voyage à travers l'impossible* tourné en 1904, où *l'automaboulof* des savants de l'Institut de Géographie incohérente, renouvelle l'exploit du fardier de Cugnot en défonçant le mur d'une auberge ; le plan suivant montre l'intérieur où les clients dînent toujours tranquillement, l'effondrement survenant ensuite, comme si le mur avait malgré tout retenu le temps cinématique. Par la suite, les metteurs en scène ne se gênèrent pas pour passer d'un plan à l'autre, transformant les acteurs en passe-murailles, ouvrant des portes dans des maisons sans façade où les cloisons du décor apparaissaient de profil aux spectateurs, aussi minces que les interstices séparant les images sur la pellicule.

En agissant ainsi, les réalisateurs se montraient peu conscients des décalages du temps cinématique, négligeant le fait que même dans

1. On connaît la réflexion de Walter Benjamin sur une pendule en marche dont la présence est inconcevable sur une scène de théâtre alors que dans la fenêtre de l'écran elle peut intervenir utilement dans l'action. Benjamin voit là une réciprocité d'action entre l'objet et l'homme *pouvant servir efficacement à une pensée matérialiste ;* on y verrait plutôt aujourd'hui une preuve de l'indépendance du temps cinématique.

une architecture restreinte, tout demeure problème de vitesse, le moteur-caméra fonctionnant en contenant ses énergies potentielles à la manière de ces écoliers de Pagnol qui, pour trouver plus grande leur petite cour de récréation, évitaient d'y courir.

* *
*

A la fin du premier conflit mondial, lorsque Griffith arrive sur le front français pour réaliser son film de propagande, la partie archaïque de la guerre est terminée depuis longtemps, en 1914 avec la Marne, dernière bataille romantique, et le metteur en scène se trouve devant un conflit devenu statique où l'action principale consiste pour des millions d'hommes à se cramponner au terrain en s'y camouflant durant des mois, des années parfois comme à Verdun, au milieu de la prolifération effroyable des cimetières, des charniers. Cinéaste des combats anciens, Griffith se trouve brusquement dans l'incapacité de prendre la mesure d'événements qui sont devenus le fait du développement foudroyant de sciences et de techniques nouvelles, mettant l'accent sur les moyens plus que sur les fins et dont lui-même ignore presque tout.

A l'œil nu, l'immense champ de bataille qu'il a devant lui n'est apparemment composé de rien, plus d'arbres, de végétation, plus d'eau, même plus de terre, vide de corps à corps, le couple homicide-suicide s'est perdu de vue, entre les tranchées et les boyaux allemands et alliés distants seulement de soixante ou quatre-vingt mètres, le slogan fameux « on ne passe pas » prend un autre sens, nul effectivement ne passe plus et combien de combattants de 14 m'ont confié que s'ils avaient tué des ennemis, du moins n'avaient-ils jamais vu qui ils tuaient, d'autres se chargeant désormais de voir à leur place. Cette région abstraite qu'Apollinaire décrit précisément comme le lieu d'un désir aveugle et sans direction, les soldats ne la reconnaissent que par la seule trajectoire de leur tir (« *Mon désir est là sur quoi je tire...* »[1]), tension téléscopique vers un rapprochement imaginaire, une *mise en forme* du partenaire/adversaire disparu avant sa probable mise en pièces.

Dans le déphasage inattendu de la vision indirecte, le soldat a moins le sentiment d'être détruit que déréalisé, dématérialisé, de perdre brusquement tout référent sensible au profit d'une exagération des repères visibles, visé en permanence il devient comme cet acteur de

1. *Tendre comme le souvenir,* Guillaume Apollinaire, éditions Gallimard.

cinéma dont parle Pirandello, en exil de la scène mais aussi de lui-même, se contentant de jouer devant la petite machine qui ensuite jouera devant le public avec son ombre... « *indéfinissable vide, sensation de faillite où le corps est subtilisé, supprimé, privé de réalité, de sa vie, de sa voix, du bruit qu'il produit en se remuant, pour devenir une image muette qui tremble un instant sur l'écran et disparaît en silence...* »

Si la nitrocellulose qui servait à fabriquer les films vierges sert aussi à l'élaboration des explosifs, la devise de l'artillerie n'est-elle pas celle de l'opérateur de cinéma : *ce qui est éclairé est révélé... ?* Dès le 1er octobre 1914, l'artillerie anti-aérienne couple les canons et les projecteurs. En 1918, en dehors de 11 escadrilles de chasse, les défenses du territoire anglais sont, par exemple, de 284 canons et de 377 projecteurs destinés à balayer le ciel. Le 9 janvier 1915, lorsque le Kaiser ordonne les premières attaques aériennes sur Londres et ses zones industrielles, la DCA britannique est capable de produire de remarquables films des bombardements de nuit effectués par les Zeppelins allemands.

On mesure ici l'impressionnant retard de la cinématique civile encore tributaire, la plupart du temps, de l'éclairage solaire, alors que dès 1904, les forces armées russes utilisent déjà des projecteurs pour la défense nocturne de Port-Arthur, ces projecteurs qui ne tarderont pas à être couplés avec des mitrailleuses-caméras.

Griffith devait se déclarer « *très déçu par la réalité du champ de bataille* », de toute évidence la facticité de la guerre moderne est devenue incompatible avec la facticité cinématographique telle qu'il la conçoit encore, telle que son public la réclame. Il réalise cependant quelques tournages intéressants sur le front, se concentrant sur l'activité logistique, avec comme opérateur le capitaine Kleinschmidt. On peut les voir notamment à l'Imperial War Museum de Londres.

Il quitte ensuite le continent pour recréer en Angleterre des combats qui pourtant se déroulent effectivement à quelques kilomètres de là. Il tourne *Hearts of the World* (1918), dans la plaine de Salisbury qui allait peu après servir de « cimetière spécial » pour les victimes de l'épidémie de grippe virale qui, en s'abattant sur le monde, devait en un an faire 27 millions de morts supplémentaires...

De retour à Hollywood, il achève le film au ranch Lasky avec des moyens réduits et Stroheim comme conseiller militaire. Malgré son scénario banal, le film remporta un grand succès aux Etats-Unis et pesa beaucoup sur l'opinion.

Sans doute Griffith avait-il éprouvé devant la guerre moderne une amertume comparable à celle qu'il avait déjà ressentie en découvrant le

Cabiria de Pastrone. Ce film italien commencé en 1912, arriva en Amérique en 1914. Selon Karl Brown :

« *Les critiques de* Cabiria *produisirent un tel effet sur Griffith que lui-même et les membres principaux de son état-major prirent le premier train pour aller le voir à San Francisco...* » Et Kevin Brownlow ajoute : « *Il devait être exaltant d'avoir fait le film* Naissance d'une Nation, *salué alors comme le plus grand chef-d'œuvre du monde, mais immensément déprimant de voir ensuite un film comme* Cabiria... *Du point de vue des moyens matériels et de l'habileté technique,* le film de Griffith semblait préhistorique en comparaison. »[1] *Cabiria* venait de la patrie des Futuristes et leur manifeste précède de trois ans le début du tournage de l'œuvre de Pastrone. Chez Pastrone comme chez les Futuristes, c'est la fin de l'organisation de la pensée par la linéarité euclidienne et la mise en équivalence de la vision humaine et de la propulsion énergétique. Le metteur en scène néglige volontairement le caractère narratif du scénario au profit de l'effet technique, du perfectionnement dynamique de la prise de vues : « *Obsédé par la troisième dimension, il réussissait à créer l'illusion de la profondeur, séparant les plans visuels par de constants mouvements de caméra...* »[2].

En usant et abusant systématiquement du « carello » (travelling) qu'il avait mis au point, Pastrone avait montré que la caméra sert moins à produire des images (cela, les peintres et les photographes le faisaient depuis longtemps) qu'à manipuler et à falsifier des dimensions.

« *Pour créer de l'onirique, c'est-à-dire de l'hallucination visuelle,* affirme Ray Harryhausen, l'un des maîtres contemporains des effets spéciaux, *il ne faut pas plus copier le « mouvement cinéma » qu'un peintre ne copie une photographie* ». Cette réflexion de Harryhausen pose un problème précis : la vérité-cinéma serait produite 24 fois par seconde par le moteur-caméra, mais la première différence entre cinéma et photographie, c'est que le point de vue puisse être mobile et échapper à la stagnation de la mise au point ou de la pose pour venir se confondre avec les vitesses véhiculaires. Dès les expériences de Marey, l'appareil de prise de vues est mobilisé, le stable remplace le fixe. Mais avec Pastrone, ce qui est *faux* désormais au cinéma, ce n'est plus l'effet de perspective accélérée mais la profondeur elle-même, la distance de temps de l'espace projeté... la lumière électronique de l'holographie (laser) comme de l'infographie (circuit intégré) confirmera plus tard

1. *Hollywood* de K. Brownlow.
2. Ibid.

cette relativité, où la vitesse apparaît comme grandeur primitive de l'image et en tant que telle comme origine de la profondeur.

Le film de Pastrone est contemporain de la guerre coloniale en Libye, cette expédition qui était l'une des conséquences du délire patriotique qui avait saisi les Italiens depuis la célébration du cinquantenaire de leur unité nationale. Le pays est dès lors plongé dans l'effort militaro-industriel et Gabriele d'Annunzio, qui collabore au scénario de *Cabiria,* est lui-même un dandy guerrier proche de l'action futuriste, il est aussi pilote de guerre et jouera un rôle crucial, peu après, dans la prise de Fiume[1].

Singulièrement, l'automobilité cinématique tient peu de place dans l'action futuriste, deux films en 1914 et en 1916, dont l'un stigmatisé par Marinetti[2], alors que ce dernier opère une première jonction entre la guerre, l'aviation et une vision qui dans la fugacité de la perspective aérienne, devient dromoscopique. Il publie en 1912 *Le Monoplan du pape,* récit de voyage d'un aviateur futuriste dans lequel on reconnaît Marinetti lui-même, et presque simultanément *La Bataille de Tripoli,* inspiré par son séjour enthousiaste sur le front libyen et où la main qui écrit « *semble se détacher du corps et se prolonger en liberté, bien loin du cerveau qui lui aussi, en quelque sorte détaché du corps devenu aérien, regarde de très haut, avec une effrayante lucidité, les phrases inattendues qui sortent de la plume.* »

Si à la fin du XIX^e^ siècle, le cinéma et l'aviation apparaissent strictement au même moment, c'est en 1914 que l'aviation cesse vraiment d'être un moyen de voler, d'accomplir des records (le *Deperdussin* dépasse déjà les 200 kilomètres-heure en 1913) pour devenir une façon de voir ou peut-être même l'ultime moyen de voir. En effet, contrairement à ce que l'on pense généralement, l'aviation d'observation

---

1. *Marinetti,* Giovanni Lista, éditions Seghers, 1976.
2. En 1963, dans *Les Carabiniers,* Godard relationne le bombardier en piqué et la carte postale de paysage. En 1914, Apollinaire intègre à son premier idéogramme, le collage d'une carte postale envoyée par son frère et la même année, Marinetti place dans la texture cinématographique de *Zang Toumb Toumb* le texte intégral d'un tract lancé d'un aéroplane bulgare durant la guerre des Balkans. Le 9 août 1918, l'escadrille italienne « La Sérénissime » conduite par d'Annunzio inonde de tracts la ville de Vienne... après la guerre de 1870, l'industrie de la carte postale inaugurait un transport de la photographie, images médiates et non plus immédiates, très souvent anonymes, populaires et bon marché. En dehors des visées sentimentales, érotiques ou simplement publicitaires, les cartes postales étaient porteuses d'une propagande nationaliste et revancharde, d'une politique nataliste et scientiste. Mais surtout, beaucoup d'entre elles préfiguraient les collages surréalistes puisqu'on y trouvait déjà des montages photographiques mêlant des paysages réels, des accessoires dessinés, véhicules de fiction, personnages burlesques dont l'esthétique est proche de celle des futurs films de Méliès ou de Zecca.

est à l'origine de l'arme aérienne, l'utilisation de cette dernière ayant été de prime abord contestée par les états-majors. Et encore, chargé de renseigner les troupes au sol, de régler les tirs d'artillerie ou de prendre des photos, l'appareil lui-même n'est admis que comme « mirador volant », presque aussi stagnant que l'ancien aérostat avec ses cartographes armés de papiers et de crayons, le renseignement mobile étant encore attribué à la cavalerie et à sa vitesse de pénétration au sol, jusqu'à la bataille de la Marne, où pour la première fois, Joffre tenant compte des renseignements des aviateurs, est en mesure de décider des tendances nécessaires à son offensive victorieuse. La situation des équipages des avions de reconnaissance est d'ailleurs peu enviable, lors des missions photographiques ils doivent conserver une altitude constante afin que l'échelle des clichés soit respectée, cette quasi-immobilité les rend très vulnérables : Jean Renoir faisait partie d'une de ces escadrilles, il demandera même à Jean Gabin de porter dans *La Grande illusion* la veste d'uniforme qu'il avait pendant la guerre.

« *L'histoire de* La Grande illusion *est rigoureusement vraie,* dit Renoir, *elle m'a été racontée par plusieurs de mes camarades de la guerre 14/18, en particulier Pinsard. Il était dans la chasse, moi dans la reconnaissance. Il m'arrivait d'aller prendre des photos des lignes allemandes. Il m'a plusieurs fois sauvé la vie au moment où les chasseurs allemands devenaient trop insistants. Lui-même a été descendu sept fois, fait prisonnier sept fois et s'est évadé sept fois...* »

Les état-majors prenant enfin l'aviation au sérieux, la reconnaissance aérienne, soit tactique, soit stratégique, est désormais chronophotographique puis cinématographique. Si les appareils sont munis de TSF qui les relient à l'état-major qu'ils renseignent instantanément, le temps d'analyse des documents photographiques par le personnel au sol exige par contre de longs délais, créant un important différé entre la prise de vues et sa réinjection dans l'action militaire.

Les pilotes exceptionnels étaient peu nombreux, il y eut d'abord les « sportifs » comme Védrines ou Pégoud, ensuite il en vint de toutes les armes mais surtout de la cavalerie, arme de reconnaissance par excellence, les Américains en conservent encore aujourd'hui la coutume.

Au début de la guerre, les pilotes préfèrent agir seuls, mais il leur faut au cours des combats ou des prises de vues accomplir de véritables tours d'adresse, tant pour tirer que pour filmer et piloter. Ils sont donc souvent des expérimentateurs, des inventeurs comme Roland Garros (†1918), qui trouve un système permettant le tir à la mitrailleuse dans l'hélice sans la briser grâce à un blindage spécial, ou Omer Locklear

qui fait partie du « Air Corps » et gagne sa réputation en grimpant sur l'aile d'un avion en vol pour prouver qu'elle peut supporter le poids d'une mitrailleuse supplémentaire. Dès 1919, il commence à Hollywood une carrière de stuntflying, comme en France Roland Toutain, l'aviateur sentimental de *La Règle du jeu* de Renoir, ou encore l'ancien pilote de guerre Howard Hawks, qui en 1930 réalise, financé par Howard Hughes, *The Dawn Patrol,* d'après ses souvenirs.

En juillet 1917, Manfred von Richthofen, le célèbre « baron rouge », inaugure la tactique du « cirque volant » qui regroupe les appareils en escadres comprenant quatre escadrilles de dix-huit avions chacune.

Avec le « Richthofen Circus », il n'y a plus a priori ni haut, ni bas, ni polarité visuelle, pour les pilotes de guerre, *les effets spéciaux* s'appellent déjà looping, feuille morte, grand huit... Désormais la vision aérianisée échappe à la neutralisation euclidienne si fortement ressentie au sol par les combattants des tranchées, l'aviation ouvre des tunnels endoscopiques, c'est l'accession à la vision topologique la plus surprenante possible, jusqu'au « point aveugle », déjà prévisible avec les attractions foraines du siècle précédent, grandes roues et ensuite scenic railways, montagnes russes et autres luna-parks, à Berlin après le conflit.

Après plus de quarante années de stagnation, les Américains comprendront au Vietnam l'intérêt qu'il y a à repenser les problèmes de l'observation aérienne. Une révolution technique se produit alors, qui recule peu à peu les limites de l'investigation dans le temps et l'espace, jusqu'à ce que la reconnaissance aérienne et ses anciens modes de représentation disparaissent eux-mêmes dans l'instantanéité du renseignement en *temps réel.* On oubliera désormais les objets et les corps au profit de leurs traces physiologiques, panoplie de moyens nouveaux, senseurs du réel, plus sensibles aux vibrations, aux bruits, aux odeurs qu'aux images, télévision à amplification de luminance, flash infra-rouge, *image thermographique* discriminant les corps selon leur température et leur nature..., quand le différé devient temps réel, le temps réel lui-même échappe à la contrainte de l'apparition chronologique pour devenir cinématique, le renseignement n'est plus figé comme sur l'ancienne photographie, il permet au contraire l'interprétation du passé ou du futur dans la mesure où l'activité humaine est toujours source de chaleur, de lumière, et donc extrapolable dans le temps et l'espace...

Cependant, en 1914, la couverture systématique du champ de bataille par la reconnaissance aérienne et ses appareils embarqués était encore tributaire de la nuit, du brouillard ou des nuages accrochés au sol.

Seuls les bombardiers échappaient déjà à l'alternance du jour et de la nuit. Ils avaient commencé avec de simples lampes électriques, ensuite on les avait munis de projecteurs placés sous le train d'atterrissage et de lampes installées à chaque bout d'aile.

Cette investigation rythmée par l'éclairement et les conditions de climat, vision aérienne et vision au sol tour à tour dominantes et dominées, composent la trame dialectique de *Figures in a Landscape,* un film méconnu de Losey (1970). Pas différent de celui de la Protection civile ou de la Surveillance routière, l'hélicoptère de Losey lancé à la poursuite de deux fuyards, surimpressionne l'image des paysages de l'Ouest. Le combat est ici un jeu de l'espace, tous les instruments participent à sa saturation. Il faut pour ceux qui poursuivent visuellement, abolir l'intervalle, annuler la distance, d'abord à partir de leur moyen de transport, ensuite avec leurs armes. Quant à ceux qui s'échappent, leur propre armement est moins un moyen de destruction qu'un moyen de distanciation, ils n'habitent plus en effet que ce qui les sépare et ne peuvent survivre que par la pure distance, leur ultime protection c'est la continuité, la nature entière. Evitant tout ce qui désigne et signale l'usage, la route, l'habitation, tout ce qui informe, ils se lovent dans les plis du terrain, le couvert de l'herbe et de l'arbre, les perturbations atmosphériques, la nuit. Il est utile de rappeler que *Figures in a Landscape* a été tourné en pleine guerre du Vietnam, au moment où la Première Division de Cavalerie, celle-là même qui avait pourchassé les Indiens dans les grandes plaines de l'Ouest américain, était selon la tradition équipée d'hélicoptères de combat. Dix ans plus tard, Coppola s'inspirera largement de l'œuvre de Losey pour monter les ballets d'hélicoptères d'*Apocalypse Now,* il les fera d'ailleurs évoluer sur un rythme de western au son d'un petit clairon sonnant la charge d'un escadron de cavalerie...

Avec, dès 1919, le redéploiement des vols commerciaux utilisant notamment d'anciens bombardiers comme le Bréguet 14, la vision aérienne va se généraliser et trouver un large public. Cependant, dès l'origine, la photographie aérianisée pose la question de savoir qui, dans le mixte technique « chrono/photo/avion/arme », l'emporterait dans la fabrication du film de guerre, et si finalement la libération topologique due à la vitesse des engins puis à leur puissance de feu, n'est pas créatrice de nouvelles facticités cinématiques autrement efficaces que celles du seul moteur-caméra.

« *Je me souviens encore* de l'effet que je produisais *sur un grand groupe tribal rassemblé en rond autour d'un homme aux vêtements noirs,* rapporte

le fils de Mussolini au moment de la guerre d'Ethiopie (1935/36), *je fonçais avec mon avion droit vers le centre et le groupe s'ouvrait exactement comme une rose en train d'éclore...* »

Dans ce témoignage, l'action de l'arme (avion en piqué) est désignée comme subversive, une forme se dissout devant les yeux du guerrier, instantanément et dans un extraordinaire fondu-enchaîné, une autre apparaît et se reconstitue qu'il a créée, exactement comme un metteur en scène opérant un montage à la visionneuse peut le résoudre en satisfaction esthétique.

Puisque dès l'origine, le champ de bataille est un champ de perception, l'engin de guerre est pour le polémarque un instrument de représentation, comparable au pinceau et à la palette du peintre. On sait d'ailleurs l'importance accordée à la représentation picturale dans les sectes militaires orientales, où la main du guerrier passait facilement du maniement du pinceau à celui de l'arme blanche, comme plus tard, celle du pilote en déclenchant l'arme déclenchera automatiquement la prise de vue de la caméra jumelée. *Pour l'homme de guerre, la fonction de l'arme c'est la fonction de l'œil.* Il est donc normal que la violente effraction cinématique du continuum spatial par l'arme aérienne et les progrès foudroyants des technologies de guerre, aient à partir de 1914 littéralement éclaté l'ancienne vision homogène et provoqué l'hétérogénéité des champs de perception. La métaphore de l'explosion est alors couramment employée aussi bien en art qu'en politique. Les cinéastes qui survivront au premier conflit mondial évolueront en continuité du champ de bataille à la production de bandes d'actualités ou de propagande, puis à des « films d'art ». Dziga Vertov, qui fait partie du personnel du premier train de propagande de Lénine en 1918, déclare à propos de « l'œil armé du cinéaste » :

« *Je suis l'œil de la caméra. Je suis la machine qui vous montre le monde comme moi seul le vois. A compter d'aujourd'hui je me libère à jamais de l'immobilité humaine. Je suis en perpétuel mouvement. Je m'approche et m'éloigne des choses — je rampe sous elles — je grimpe sur elles — je suis à la tête du cheval au galop — je fais irruption dans la foule à toute vitesse — je cours devant des soldats qui courent — je me jette sur le dos — je m'élève avec les aéroplanes — je tombe et je vole à l'unisson des corps qui tombent ou qui s'élèvent dans l'air...* »[1].

---

1. En 1919, Vertov publie dans *Lef*, la revue d'avant-garde dirigée par Maïakovski, un article où il condamne le film narratif, reprenant les termes des Futuristes, il déclare la guerre aux scénarios bourgeois et à leur psychologie.

Ces cinéastes, qui semblent « détourner » l'image comme les surréalistes détournent le langage, ont seulement été détournés eux-mêmes par la guerre. Sur le champ de bataille, ils ne sont pas seulement devenus des guerriers mais ils pensent comme les aviateurs faire partie d'une sorte d'élite technique. Le premier conflit mondial leur a révélé la technologie militaire en action comme un ultime privilège de leur art, et il est intéressant de constater la formidable fusion/confusion créée par cette surprise technologique dans l'ensemble de la production « d'avant-garde » de l'immédiat après-guerre. Alors que les films d'actualité de guerre ou les documents chronophotographiques aériens demeurent secret militaire ou sont totalement délaissés et jugés sans intérêt aux Etats-Unis notamment, les cinéastes vont livrer ces effets technologiques au grand public, comme un spectacle inédit, un prolongement de la guerre et de ses destructions morphologiques.

C'est le cas du célèbre colonel Steichen, qui commandait les opérations de reconnaissance aérienne du corps expéditionnaire américain en France pendant la première guerre mondiale[1]. A peu près 1 300 000 épreuves sont venues après guerre finir dans sa collection personnelle et bon nombre de ces photos ont été exposées et vendues sous le label de l'auteur et comme sa propriété.

Steichen avait effectué son travail sur les photographies de reconnaissance avec sous ses ordres 55 officiers et 1 111 hommes engagés. Il va couvrir la guerre et organiser la production du renseignement « comme à l'usine » grâce à la division du travail et à la production intensive de l'image. La photo cesse ainsi d'être épisodique, plus que d'images il s'agit d'un flux d'images qui vient épouser les tendances statistiques de ce premier grand conflit militaro-industriel. Cette pression de l'arsenal sur la production de l'image (les chaînes de montage des usines Ford étaient devenues opérationnelles en 1914) ne sera pas, comme dans le cas Griffith, sans bouleverser totalement les conceptions de Steichen en matière de photographie.

Comme la plupart des photographes, Edward Steichen est tout d'abord un « peintre-photographe », ami de la France, admirateur de Rodin... il ira à ses obsèques en 1917. Sa photo auto-portrait le représentant avec son pinceau et sa palette ne prétend être qu'une « réplique photographique » à « L'Homme au gant » du Titien. Les cinéastes américains de leur côté, affectionnaient également ce type de « réponses

1. *Steichen à la guerre,* une étude passionnante d'Allan Sekula parue il y a quelques années dans *Art Forum,* et dont plusieurs passages sont commentés ici.

de la caméra » aux œuvres picturales connues (Cecil B. DeMille ou Griffith). *Camera Work* arrête sa publication au moment même où les Etats-Unis entrent en guerre (1917) avec un numéro final où la crédibilité du « pictorialisme » est rejetée en tant que procédé d'avant-garde. Steichen lui-même ne tarde pas à s'investir totalement dans sa tâche militaire. Après l'armistice, complètement déprimé, il se retire dans sa maison de campagne française où il brûle ses tableaux en jurant de ne plus jamais peindre, d'abandonner même toute inspiration picturale, jugée « élitique », pour une redéfinition de l'image directement inspirée par la photographie de reconnaissance aérienne et ses méthodes de planification. Avec Steichen, la photo de guerre devient celle du « rêve américain ». Images qui vont bientôt se confondre avec celles du grand système hollywoodien de promotion industrielle et ses codes pour le lancement de la consommation de masse.

* *
*

Dans les *Cahiers du cinéma,* Bergala écrivait : « *La photo de star n'a pas eu à être inventée... il a suffi de* radicaliser l'acte d'isolation *que constituait déjà un plan de star dans le grand cinéma hollywoodien.* » Lorsque je lis cette phrase, je pense à cette scène de *La Grande illusion* de Renoir où les prisonniers de guerre, pour préparer une fête, sortent d'une grande panetière de théâtre les outils défraîchis de la séduction féminine, lingeries intimes, dessous froufroutants sont passés de mains en mains avec des fous-rires et des mimiques significatives avant que brusquement les visages ne se voilent, chacun se recueillant dans une communion secrète où l'hostie serait le peu de substance de ces défroques de femmes disparues dans l'écart de la guerre. Cette scène faisant pendant à celle du repas offert par le riche prisonnier juif incarné par Marcel Dalio, figure d'une autre ségrégation où là encore se crée une perception indirecte et alogique du festin, chacun finissant par transférer ses goûts, son jugement, sa mesure des choses, de l'être à sa figure, de la forme à son image, dans un délire général de l'interprétation imposé par cette logistique militaire qui apporte au soldat, dans les colis, les reliefs d'un repas plus qu'un repas véritable, une mèche de cheveux de femme plus qu'une toison. Renoir montre que, même en dehors d'un champ de bataille qui est d'ailleurs absent du film, la guerre subvertit le bon usage du sexe et de la mort.

D'Irma Pavolin, la petite prostituée syphilitique de Maupassant, transformant son sexe en arme de décimation de l'armée prussienne et

faisant avec délices le compte des soldats ennemis qu'elle a contaminés par bataillons entiers, leur livrant avant l'heure une guerre bactériologique, à Henny Porten, vedette allemande qui était apparue dans des films de propagande anti-français avant de devenir l'une des premières pin-up connues dont les photos furent accrochées dans les cantonnements en 1914. La pin-up exemplaire, image de la jeune fille idéale, renouvelle la photographie soigneusement retouchée, envoyée par la *marraine de guerre,* cette fiancée de la mort, lointaine, intouchable et inconnue la plupart du temps, qui ne se manifeste au soldat que par des lettres, des colis contenant, outre quelques « douceurs », certaines reliques d'elle-même, mèche de cheveux, parfum, gant, fleurs séchées... illustrant la réflexion de Rudolf Arnheim sur un cinéma où après 1914, l'acteur devient accessoire et l'accessoire devient acteur principal, en fait, la femme dans une guerre dont elle est encore exclue est devenue une *tragédie objective.*

Le regard obscène jeté par le conquérant militaire sur le corps devenu lointain de la femme est le même que celui qu'il jette sur le corps territorial désertifié par la guerre, il précède directement le voyeurisme du « metteur en scène » filmant la star comme on filme un paysage, avec ses lacs, ses reliefs, ses vallées et que lui *est seulement chargé d'éclairer,* grâce à une caméra, qui selon le mot de Sternberg, l'inventeur de Marlène Dietrich, *touchait à bout portant...* (mais beaucoup des metteurs en scène importés par les Américains après 1914 avaient fait la guerre, notamment dans les armées austro-hongroises ou allemandes).

Plus récemment, Carol Reed affirme à une future comédienne : « *L'important n'est pas d'être bon, ce qu'il faut, c'est que* la caméra tombe amoureuse de vous ». Pendant et après le second conflit mondial, la généralisation du strip-tease (ce jeu de mots entre bande cinéma et excitation sexuelle) indique les dimensions prises par ce transfert technophile dans une société qui se militarise. Précédemment censuré, il sera imposé en Angleterre par l'armée, notamment avec la célèbre Phyllis Dixey. La strip-teaseuse qui se déshabille sur scène devient (comme le soldat) un film pour ceux qui la regardent, détachant lentement ses vêtements comme autant de séquences, les mouvements lascifs faisant office de dissolving view et la musique de bande-son. Ce sera plus clair encore avec ces établissements où le corps nu est isolé en face-à-face dans une cage vitrée faisant « écran » entre lui et des clients armés cette fois d'appareils photos ou de caméras et les déclenchant à leur gré « à bout portant », et enfin avec ces cassettes de jeux électroniques où la « partie » est considérée gagnée lorsqu'une

petite lampe rouge, symbole de l'orgasme, s'allume sur l'écran dans les quatre-vingt-dix secondes [1].

La réflexion de Bergala sur l'isolation séquentielle de l'acteur peut donc être complétée par cette réflexion de Sydney Franklin : « *Tout l'effort du star-system est* canalisé pour rapprocher la star du public à tous les sens du terme. » Et il ajoute : « *On aurait pu montrer trois cents mètres de Norma Talmadge assise sur une chaise et ses adorateurs se seraient précipités pour voir ça* ».

Le star-system, l'invention du sex-symbol, sont des effets de l'intense logistique de la perception qui se développe au cours du premier conflit mondial dans tous les domaines, dimensions logistiques imprévues où les Etats-Unis, naturellement nomades, verront triompher leurs méthodes dans une Europe encore enclavée et tributaire de la sédentarité. Ils remportent ainsi l'une des premières guerres du pétrole en mettant le marché français entre les mains de la Standard Oil, acculant notre armée qui était partie au combat avec 400 wagons-citernes alors que les Américains pouvaient en fournir plus de 20 000. Il était clair que ce n'était plus tant l'objet de la consommation que ses vecteurs de délivrance qui créaient désormais le marché et dès les années 20, bien avant le New Deal, on assiste aux USA à la déneutralisation des médias, à leur prise en main par les pouvoirs industriels et commerciaux au service de la guerre économique, intérêts commerciaux qui, on l'a vu, contrôlent étroitement Hollywood et ces industries annexes qui « *pullulent autour des studios comme les villes moyenâgeuses autour des châteaux-forts* » [2].

* *
*

En 1889, la tour Eiffel avait enthousiasmé Thomas Edison en visite à Paris et quelques Indiens du « Grand show de l'Ouest sauvage » de Buffalo Bill, avec sa terrasse circulaire où étaient installés des projecteurs et son bureau télégraphique ouvert au grand public le 9 septembre. C'est le lieutenant-colonel Gustave Ferrié, un ancien polytechnicien, qui avait eu l'idée d'utiliser la tour comme antenne et lorsqu'en 1914 la guerre éclate, il est mobilisé sur place avec la responsabilité de toutes les radiocommunications. Sous l'impulsion de ce militaire, tout le

1. L'une des premières cassettes pornographiques est intitulée comme par hasard, *La Revanche du général Custer* et permet de déplacer une figurine représentant le général uniquement vêtu de son képi dans un désert semé d'embûches, le tout s'achevant par le viol d'une squaw.
2. *Hollywood* de K. Brownlow.

matériel radiotélégraphique des Alliés est fabriqué en France, et bientôt l'ancienne TSF se transforme en radio (en 1915, on lance la production en série du premier tube électronique, la lampe T.M. [télégraphie militaire] inventée par l'un des membres de l'équipe Ferrié et à la fin du conflit, on songe déjà à la télévision...).

Symboliquement, le sigle de la RKO sera un pylône d'une taille démesurée qui n'est plus fait comme la tour pour « étonner le monde », mais pour couvrir de ses messages un globe qu'il domine. A la logistique des images (photographiques, cinématiques...) la guerre adjoint celle des sons et bientôt une logistique musicale, grâce à l'exploitation de cette « radiophonie populaire » qui prend un essor considérable entre les deux conflits mondiaux avec ses vastes auditoriums et ses émissions publiques. De *Rose de Picardie* en 1914 à *Lily Marlene* en 1940 et à Glenn Miller, qui sera effectivement l'un des patrons de cette logistique musicale et connaîtra une fin mystérieuse, l'ambiguïté de ces systèmes apparaît clairement pendant le blitz, avec ses giggles angoissants, transcriptions sonores et polyvalentes à destination du continent européen, renseignements codés pour les partisans et maquisards, les combattants de l'ombre. En Angleterre, au ministère de l'Information, se tient en permanence un « comité d'idées pour la propagande », dont fait notamment partie l'acteur britannique Leslie Howard, l'un des héros de *Autant en emporte le vent.* Revenu à Londres en août 1939, il réalise des émissions à l'intention de l'Amérique tandis qu'un Anglais nommé William Joyce parle aux Britanniques depuis l'Allemagne...

De son côté, Josef Goebbels, ancien journaliste devenu chef de la propagande, avait beaucoup innové entre les deux guerres, il avait favorisé l'accession de Hitler au pouvoir en envoyant 50 000 disques de propagande fasciste à des foyers allemands possédant un phonographe, en imposant, souvent par la violence, la projection de courts métrages idéologiques aux directeurs de salles de cinéma, en mettant enfin les postes de radio à la portée de toutes les bourses dès son arrivée au ministère.

* *
*

Si en 1914, « l'isolation » du pilote d'avion consiste à se mettre du coton dans les oreilles pour pallier le bruit du moteur et du vent, et à porter des lunettes pour protéger ses yeux, le port du casque demeurant facultatif, à la fin du second conflit mondial, quelque vingt-cinq ans plus tard, l'habitacle pressurisé des super-forteresses américaines chargées de

bombarder l'Europe est devenu un synthétiseur remarquablement étanche à la vie sensible.

Cependant, l'effet d'isolation technique y est si traumatisant et si long que le « Strategic Air Command » décide d'égailler les périlleuses traversées de ses armadas : on peint sur le camouflage des bombardiers des héros de dessins animés aux couleurs vives, d'immenses pin-up aux noms évocateurs. On imagine aussi une sorte de système « cibiste », des speakerines aux voix mélodieuses prennent en charge radiophoniquement les équipages pour les guider mais aussi pour les rassurer durant leur mission, parasitant l'image de la destruction avec des plaisanteries, des confidences, voire des refrains sentimentaux...

Stanley Kubrick reproduit fidèlement cet effet audio-visuel en se servant de la voix de Very Lynn chantant *We Will Meet Again* pour bercer la longue série d'explosions nucléaires qui termine son *Docteur Folamour*. La critique lui a reproché d'avoir utilisé de vieilles vues d'actualités montrant les bombes d'Hiroshima ou des Iles Christmas, matériau peu coûteux et que chacun avait eu l'occasion de voir maintes fois [1].

Kubrick a en fait agi avec le plus grand réalisme, il est allé à l'essentiel d'une image de guerre où ne subsistent plus que l'enregistrement des états successifs de la matière libérée et l'enregistrement d'une voix lointaine, chantant le désir d'une rencontre devenant au même moment physiquement impossible, mais cette fois pour toujours et pour tout le monde.

* *
*

Productrice abusive de mouvement, mêlant les performances des moyens de destruction à celles des moyens de communication de la destruction, la guerre en falsifiant les distances falsifie l'apparence, pour le polémarque toute dimension est instable et se présente à lui à l'état isolé, hors de son contexte naturel. Hermès, Dieu chargé de toutes les logistiques, est baptisé *trismégiste* comme le dieu Thot des Egyptiens, l'Iliade montre le *gigantesque* Achille s'avançant vers les murs de Troie, surdimensionnées encore les effigies des conquérants, Ramsès ou Staline, colosses de pierre ou de bronze qui semblent capables de se mouvoir dans un monde vide et élargi, un champ d'action insoupçonné... comme

1. *Le cinéma de Stanley Kubrick*, Norman Kagan, aux éditions Holt, Rinehard and Winston — New York et en 1979, aux éditions L'âge d'homme — Lausanne (édition française).

Gulliver ou Alice déclarant « *on m'a changée plusieurs fois !* » Mais pour Alice, le monde visible ne vient pas buter contre l'écran du miroir, le reflet lumineux n'est pas une limite mais un lieu de passage. L'auteur de l'histoire, Lewis Carroll, n'est autre, faut-il le rappeler, que le mathématicien Charles Dodgson, l'un des inventeurs des « mathématiques transcendantes », sorte de logistique mathématique où continu et discontinu communiquent, et par ailleurs photographe passionné. Le star system ressort de cette même instabilité des dimensions, qui n'est d'ailleurs pas perçue indifféremment par tous les publics, certains spectateurs se montrant déroutés par les solutions de continuité spatio-temporelles imaginées par les cinéastes[1].

Ce n'est pas un hasard, encore une fois, si l'une des dernières stars, Marylin Monroe, est à son tour découverte par un photographe de l'armée américaine, en pleine guerre de Corée. Surnommée Miss Lance-flammes (on peut penser ici aux substantifs doubles de Marinetti : femmes-flammes, wagons-foudres, cœur-moteur...), Marylin gagne 150 dollars par semaine et devient la pin-up la plus épinglée sur les murs de chambrées. Ce qui fait le pouvoir de Marylin et de ses consœurs, c'est non seulement que leurs corps soient idéalement photogènes mais que leurs images ne soient pas grandeur nature. Le corps de Marylin est sans cesse en exil de ses dimensions immédiates et naturelles et ne semble relié à rien, à la fois amplifiable comme un écran géant, et petit, multiple, dépliable, comme un poster, une couverture de magazine ou un fold-out. On comprend mieux dès lors la manie des agences qui consiste à communiquer, en corollaire, les mensurations « réelles » de leurs vedettes : tours de poitrine, de taille et de hanches étant ici nécessaires à une bonne appréciation de l'image, exactement comme l'échelle inscrite en marge de la carte d'état-major est indispensable à sa lecture, à son interprétation par l'observateur militaire. Ce corps de Marylin que les médecins de la Septième Division américaine déclaraient être celui qu'ils aimeraient le mieux *examiner* et que personne cependant ne réclama à la morgue, nous rappelle cette pénétrante du chirurgien et du caméraman qui passe en effet par le premier conflit mondial et devient évidente après 1914. « *Le cameraman*, écrit Benjamin, *pénètre en profondeur dans la trame du donné... L'image du peintre est globale, celle du caméraman se morcelle en un grand nombre de parties dont chacune obéit à ses lois propres.* »

Comme la photographie aérienne de reconnaissance, dont la lecture

1. *Visual thinking*, Rudolf Arnheim — University of California Press, 1969.

dépend de tout ce qui pourra être tiré de l'acte rationalisé d'interprétation, l'emploi de l'endoscopie ou du scannerographe permet un collage instrumental et la mise en évidence d'organes cachés, la lecture totalement obscène de destructions effectuées par la maladie ou les traumatismes.

Cette faculté de rendre visible l'invisible, l'expérience qui consiste à examiner indéfiniment une image donnée, à trouver un sens à ce qui de prime abord se présente comme un chaos de formes sans signification, l'analyse à la main du film, cette commodité de vision qui fait que le cinéma procède, selon Painlevé, de la trouvaille scientifique, rejoignent les dispositifs de l'homme de guerre évaluant le paysage ennemi, analysant les destructions opérées sur des éléments généralement camouflés (tranchées, camps, bunkers...) « *réalisant avec des processus observés, ces processus inconnus que la technique cinématographique se plaît à faire surgir* »[1].

La publicité du cinéma industriel ne s'y trompera pas : si la star peut être appelée « le corps », son image peinte sur les bombes et les bombardiers, ce corps sans dimensions stables sera bientôt proposé par « morceaux » aux spectateurs, répétant encore la perception hétérogène du voyeur militaire, de Jean Harlow à Jane Russel, Lana Turner ou Betty Grable, l'attention sera attirée vers un détail exagérément grossi, on les surnommera les jambes, le regard, la croupe, etc., *l'éclaté cinématique* — révélateur de formes extérieures à la perception immédiate — renouvelle l'écorché de l'anatomie ancienne.

* *
*

Griffith, qui avait assimilé la leçon futuriste de *Cabiria* pour tourner *Intolérance* (brouillage des éléments temporels, improvisation sans découpage préalable, montage ubiquitaire unissant des actions se déroulant dans dix lieux et quatre siècles différents en simultanéité, mobilisation de la caméra...) subit une nouvelle et « intolérable » surprise technique sur le champ de bataille militaro-industriel : cette fois, c'est la caméra civile qui, malgré sa récente invention, paraît préhistorique devant les progrès foudroyants du tracking shot militaire. La grande période de Griffith va s'achever peu après la guerre, vers 1922.

Abel Gance, grand admirateur de Griffith dont il était de 14 ans le cadet, avait lui aussi travaillé pour l'armée pendant le premier conflit

1. Germaine Dulac.

mondial, il avait entrepris son *J'accuse* en 1917, alors que les poilus se mutinaient au front, et avait bénéficié pour la figuration du concours de soldats blessés, réformés ou en convalescence (Blaise Cendrars entre autres...). Gance donne du cinéma une définition proche de celle de la « machine de guerre » et de sa fatale autonomie : « *Magique, envoûtant, capable d'apporter aux spectateurs dans chaque fraction de seconde, cette sensation inconnue de l'ubiquité dans une quatrième dimension, supprimant l'espace et le temps...* »

La guerre c'est du cinéma et le cinéma c'est la guerre, mais en fait, Gance ne perçoit pas encore ce que cet amalgame aura de provisoire pour le cinéma. Ses multiples inventions (triple écran — brevet du 20 août 1926, perspective sonore, polyvision, magirama, etc.) ont le sens d'une course tragique après le dynamisme ubiquitaire des militaires, une retombée de leurs techniques visuelles et acoustiques. Le déclin prématuré de l'œuvre de Gance, c'est la fin de cette course, la certitude que le rattrapage est devenu matériellement impossible, la défaite d'un pouvoir cinématique civil qui « *n'avait pas été capable de découvrir sa bombe atomique...* » (Lettre du 5 août 1972 de Gance au ministre de la Culture Jacques Duhamel).

Le cinéma ne serait plus qu'un genre abâtardi, un parent pauvre de la société militaro-industrielle. Ainsi se trouvait détruite d'elle-même ce qui avait semblé une avant-garde de la cinématique, le film d'art.

En 1905, Einstein avait énoncé sa théorie énergétique et dix ans après, en pleine guerre mondiale, la théorie de la relativité générale. Giuseppe Peano, Haussdorf, von Koch, contribuaient à la logistique mathématique et à l'idéographie, Kurt Gödel prouvait mathématiquement l'existence d'un objet sans le produire, c'est la *preuve existentielle* qui deviendra avec von Neumann et la célèbre *Théorie des jeux* la base de la stratégie nucléaire contemporaine... dérive de figures et de figurations de la réalité physique, la théorie scientifique qui sous-tend l'effort militaire atteint elle aussi en un demi-siècle aux sommets surréalistes d'un inconnu cinématique, à la complète destruction des anciens champs de perception.

* *
*

Pendant qu'à Hollywood, après 1914, on se plaît à multiplier les mouvements de caméra les plus extravagants, en Union soviétique, Eisenstein parle de la série d'explosions des moteurs qui propulsent un film en avant. Selon lui : « *Le concept de collision, de conflit, est*

l'expression dans l'art de la dialectique marxiste ». Là encore, variations dans le cadrage, fondus et images diaphragmées, mouvements inattendus de la caméra, ralentis, marches arrière, intrusion soudaine d'objets, de personnages, de lieux nouveaux sans explications antérieures, mouvements de masse[1]. La révélation de la profondeur devient, comme chez Marinetti, proprement apocalyptique puisqu'elle vise l'achèvement dynamique des dimensions du monde, « *En tant que créateurs,* écrit l'Allemand Mendelsohn, *nous savons avec quelle diversité les forces motrices, le jeu des tensions,* agissent en détail. »

Distance, profondeur, troisième dimension, l'espace en quelques années de guerre est devenu un champ de manœuvre pour l'offensive dynamique, la grande machination énergétique. Et puisque « *le dur accent de sa marche nous pousse vers une nouvelle clarté, l'éclat métallique de sa matière nous plonge dans une nouvelle lumière...* », le cinéma est la métaphore de cette géométrie nouvelle qui donne figure aux objets, fusion/confusion des genres qui préface la future et terrifiante transmutation des espèces, le privilège exorbitant accordé à la vitesse de pénétration par la guerre et une industrie de guerre qui se reconvertit, après le premier conflit mondial, en production de moyens de communication et de transport, en commercialisation de l'espace aérien...

Bientôt se crée une industrie de masse traitant directement le réalisme du monde par l'accélération cinématique, un cinéma reposant sur le dérangement psychotrope, la perturbation chronologique. Ce nouveau cinéma s'adresse spécialement à des couches de spectateurs toujours plus étendues qui, après avoir été arrachées à la vie sédentaire, avaient été vouées à la mobilisation militaire, à l'exil de l'émigration, à la prolétarisation dans les nouvelles métropoles industrielles, à la révolution... Avec la guerre, tout le monde circule, les morts eux-mêmes, après les fameux taxis de la Marne emportant les combattants de 14 vers le champ de bataille, les compagnies de taxis font fortune en rapatriant les corps des soldats tués vers les familles qui les réclament.

Ce va-et-vient qui fait que chacun devient passant, étranger ou disparu, prolonge indéfiniment dans la paix l'aphasie guerrière, et si, en 1848, Stuart Mill dans ses célèbres principes d'économie politique, écrivait *produire c'est mouvoir,* à partir de 1914, le cinéma devient une puissante industrie parce que désormais *mouvoir c'est produire* (Alain

1. *Film as a subversive Art* de Amos Vogel, Weidenfeld and Nicholson éditeurs, Londres. Edition française, Buchet Chastel — 1977. Et *Langage of vision* de Gyorgy Kepes, New York 1967, Paul Theobald & Co.

pensait, lui, que « *la superstition c'est de croire qu'on peut mouvoir les choses* »...).

Les Etats disposent à l'époque de peu de moyens de persuasion, les journaux sont l'un de ces moyens, mais ils ne peuvent toucher qu'un nombre restreint de lecteurs (les plus grands, comme le *Daily Mail,* en atteignaient à peine un million). Les meetings sont nombreux mais ils ont également un impact assez limité, les leaders politiques ne pouvant en effet s'adresser aux foules qu'à l'aide de mégaphones dont la portée est faible. La conjuration qui enveloppe à cette époque la technique cinématique, ce pragmatisme industriel issu de la production intensive de l'image de guerre fabriquant des films qui ne sont plus le produit d'un auteur mais de groupes organisés, aux moyens techniques et financiers importants, faisant de l'ancien « nickel-odéon » une activité bientôt nationalisée comme en Union soviétique par Lénine, tout cela allait naître en partie de cette carence des moyens de propagande, mais bien au-delà, d'une opportunité historique dont on ne mesure plus aujourd'hui l'importance : après la séparation de l'Eglise et de l'Etat en France, c'est au début du XX[e] siècle, dans toute l'Europe, la chute des monarchies et des empires de droit divin.

Le premier conflit mondial marque la fin des relations privilégiées entre les vieilles religions et les jeunes Etats militaro-industriels. Ces Etats fondés comme en Union soviétique sur la violence ouverte, ont besoin pour être acceptés du plus grand nombre (devenir légaux), de créer une unanimité nouvelle, d'où l'urgente nécessité d'imposer aux masses des *cultes de remplacement.* Le matérialisme mystique et scientiste du XIX[e] siècle, en parvenant au pouvoir, se transforme en une effectuation des « miracles » de la science par la technique, le pseudo-avènement de la Raison dans l'Histoire devient paradoxalement celui d'un fatras cultuel, un syncrétisme technophile, la mise en place de toute une démonologie périphérique et de ses inquisitions, dont le culte de la personnalité est l'un des aspects les plus connus.

Au milieu du XIX[e] siècle déjà, les récentes découvertes scientifiques et leurs applications techniques avaient eu pour résultat insolite de remettre à la mode, aux Etats-Unis et en Grande-Bretagne, le mesmérisme et les théories du théosophe suédois Emanuel Swedenborg. C'est *l'Illuminisme,* où « l'esprit » (Dieu, l'Eternel...) serait fluide magnétique, phénomène électrique, échauffement cinétique... Dans la maison des sœurs Fox à Hydesville sont perçus en 1845, les premiers *rapping* (esprits frappeurs). Aux Etats-Unis, un grand mouvement mortifère se répand, séances de possession sacrée, dictées automatiques, communica-

tions médiumniques, hypnose, sont utilisées par les particuliers ou les sectes comme autant de médias *permettant de remonter le temps et de franchir l'espace sans trop de fatigue*, écrit vers 1900 le colonel de Rochas, administrateur de Polytechnique. L'église catholique américaine, elle-même, ne désapprouvera pas complètement ces pratiques.

Car c'est bien de la recherche de *nouveaux vecteurs de l'au-delà* qu'il s'agit, après la déchéance provisoire des grandes religions et leur dégradation dans l'Etat.

Entre temps, la photographie pénètre partout et dans tous les milieux, même derrière la clôture de couvents comme celui de Lisieux où, à la fin du XIX[e], l'objectif photographique viole la retraite de Thérèse Martin, la future sainte... C'est aussi la polémique autour de la redécouverte du Saint Suaire de Turin, « premier phénomène photographique de l'histoire », véritable « révélation » de la technique photographique comme média iconolâtre. Walter Benjamin discerne très tôt la place que le cinéma peut prendre dans cet ensemble mystico-scientiste et le refoule avec énergie, bien qu'il soit lui-même fasciné par l'aura photographique. Il nous rappelle que pour beaucoup et principalement en Allemagne, parce qu'elle est une invention française, « *la photographie demeure une expérience mystérieuse, déconcertante* », avec une ombre et une lumière qui, comme le note Jarry, se pénètrent difficilement l'une l'autre.

Dans un tel climat, se crée bientôt ce que l'on a appelé « l'industrie des spectres » et cette industrie florissante utilise, outre le médium humain, le médium photographique : puisque selon les *illuministes*, les spectres sont des phénomènes d'énergie électrique, pourquoi ne seraient-ils pas photogènes voire photogéniques ? Après la guerre de 1870, Leymarie, directeur de la *Revue Spirite*, assisté par le photographe Buguet, procède à des photographies de spectres en surimpressionnant à l'image de personnes « vivantes et réelles », celles surexposées de spectres qui sont censés apparaître au commun des mortels au moment du passage à la chambre noire. Leymarie sera condamné pour escroquerie à un an de prison et cinq cents francs d'amende. A moins que soient directement mis à profit des effets d'aura accentués par des gommages habiles, ces *spectres* sont de jeunes et jolis modèles vêtus dans le style préraphaélite. En une période de très forte mortalité, les clients qui « achetaient » l'apparition nouaient des relations souvent tragiques avec l'image même.

De guerre en épidémie, décimant surtout la classe d'âge comprise entre 15 et 35 ans, « l'industrie des spectres » aura un impact très grand

sur les vocabulaires esthétique et technique du cinéma et en particulier du jeune cinéma allemand. Ce dernier, qui ne devient une puissance artistique qu'au cours du premier conflit mondial, opposera des *dimensions surnaturelles* à la *crise des dimensions naturelles* révélée par les futuristes et bientôt par les astreintes abusives du Traité de Versailles.

Oskar Messter avait été l'un des premiers à tenter des essais de surimpression grâce à deux appareils de projection fonctionnant en même temps, et l'un des premiers films importants du cinéma allemand est *Der Student von Prag* de Stellan Rye, qui mourra en 1914 sur le front français[1]. Histoire prémonitoire d'un étudiant qui vend à un sorcier son image reflétée dans un miroir. Or, cette image se met à agir à la place de l'étudiant, le « déshonorant » pour le contraindre à demeurer un conquérant, un belliciste. Croyant détruire ce double encombrant, l'étudiant tire dessus, c'est lui qui en meurt.

A propos de ce film, Noël Simsolo écrit : « *C'est peut-être la première œuvre qui parle du cinéma. C'est l'image de quelqu'un qu'on vole, une image encadrée comme celle du cinéma... le comédien est-il responsable des actes que son image commet selon le désir d'un autre, metteur en scène ou sorcier...* » Et il rappelle que les deux scénaristes du film, Hans-Heinz Ewers et le grand acteur Paul Wegener travailleront pour les films de la propagande nazie, sous le III[e] Reich.

Avec le cinéma, il n'y a plus de reflet « fidèle », « tout dépend de l'image *d'un certain flou où le monde fantastique du passé rejoint le monde du* présent », déclare Paul Wegener en 1916. A côté de l'ordre sensible et bien visible s'installe déjà le chaos d'un ordre insensible, nouvelles images spectrales et délirantes qui après avoir été volées, retouchées, invoquées, peuvent être captivées, vendues, devenir l'objet captivant d'un fructueux trafic de l'apparence, ou encore être projetées dans toutes les directions de l'espace et du temps. « *Déjà,* remarque Duhamel vers 1930, *je ne peux plus penser ce que je veux.* Les images mouvantes se substituent à mes propres pensées. » Le cinéma c'est la guerre, parce que comme l'écrit le Dr Gustave Le Bon, en 1916 :

« *La guerre n'atteint pas seulement la vie matérielle des peuples, mais encore leurs pensées... et ici on retombe sur cette notion fondamentale, ce n'est pas le rationnel qui conduit le monde, mais les forces d'origines affectives, mystiques ou collectives qui mènent les hommes, les suggestions entraînantes de ces formules mystiques d'autant plus puissantes que restant*

---

1. *L'écran démoniaque* de Lotte Eisner, dernière édition au Terrain Vague, 1981 et *Le cinéma allemand sous Guillaume II* de Noël Simsolo, septembre 1982 dans *La Revue du cinéma.*

assez vagues... les forces immatérielles sont les vraies directrices des combats. »

... Aux Etats-Unis, à l'origine, les acteurs de cinéma n'avaient pas de nom ni même de prénom, mais quand en 1910, les journaux annoncèrent la mort de la *Biograph Girl,* cet anonymat disparut. La jeune fille fut enfin identifiée : elle s'appelait Florence Lawrence et par miracle se portait très bien. L'annonce de sa mort, proche des actes de sidération terroristes décrits au début de ce récit, n'avait été qu'une opération publicitaire. Significativement, le star system ne triomphera vraiment qu'après 1914 avec le nouveau cinéma industriel, ce moment où l'illusion d'optique ne se confondra plus seulement avec l'illusion de la vie, mais avec celle de la survie.

VOUS QUI ENTREZ DANS L'ENFER DES IMAGES PERDEZ TOUTE ESPERANCE*

Dans l'ultime version du *J'accuse* de Gance, devant l'ossuaire de Douaumont illuminé, les soldats morts se relèvent et défilent parmi les vivants comme autant de terrifiants hologrammes.

Après 1914, pendant que la vieille Europe se couvre de monuments à la gloire de ses millions de morts, de cénotaphes et de mausolées indestructibles, comme justement Douaumont, les Américains, qui ont subi peu de pertes humaines, édifient leurs grands temples du cinéma, ces sortes de sanctuaires désaffectés où selon Paul Morand, le spectateur éprouve dans une ambiance de messe noire et de profanation, une impression de fin du monde. Un certain nombre d'études ont été consacrées ces dernières années à ces palais du cinéma, à la vague de construction dont ils ont été l'objet dans le monde entier et enfin à leur rapide disparition vers 1960, disparition qui indique clairement leur nécessité historique entre deux guerres mondiales, qui en fait ne forment qu'un seul et même conflit, interrompu par une sorte d'armistice, une césure de vingt ans à peine.

Ces monuments, dont il ne reste plus guère aujourd'hui que des photographies[1], semblent moins irréels si l'on réfère à la conception des grands magasins qui avaient ouvert leurs portes, un siècle plus tôt, dans les grandes villes occidentales, provoquant aussitôt un immense engouement du public.

Le vocabulaire architectural des futures cathédrales américaines du

---

* Abel Gance

1. *Architectures de cinémas*, Francis Lacloche, éditions du Moniteur, Paris, 1981.

cinéma est déjà là, agglomérat de styles hétéroclites, nefs immenses, longues coursives, escalier central disproportionné mais surtout environnement technique important (électrification, ascenseurs, climatisation...). La simple logique du commerce est abandonnée ostensiblement, puisqu'avec l'invention du marketing, *l'ensemble du système des marchandises de la jeune civilisation industrielle se manifeste désormais dans des champs de perception immatériels.* Lorsque Aristide Boucicaut invente le « mois du blanc » un lendemain de Noël, c'est parce qu'il constate que son grand magasin est désert et que dehors il neige. L'invention lancée à grand renfort de publicité connaîtra le succès que l'on sait, attirant une clientèle nombreuse, décidée à braver le mauvais temps simplement parce que Boucicaut avait élevé sa marchandise à l'un de « *ces systèmes d'idées élémentaires et précises que l'entendement met à part avec les noms qu'on leur donne communément, comme autant de modèles auxquels on puisse rapporter les choses réelles...* » (John Locke).

Certaines femmes passaient, il y a encore quelques années, la majorité de leur temps dans ces monuments comme d'autres dans les gares ou les cinémas permanents. Ces derniers font suite autant aux grands magasins qu'aux vieux music-halls. En effet, si Taine constate en son siècle que l'Europe se déplace pour *voir* des marchandises, au cinéma on ne vend plus que de pures visions. Le cinéma est le lieu privilégié d'un *trafic de la dématérialisation,* d'un nouveau marché industriel qui cette fois ne produit plus de matière mais de la lumière, le jour des immenses verrières de l'ancien édifice se concentrant brusquement dans l'écran.

« *Death is just a big show in itself* », affirmait l'inventeur de la première salle de cinéma baptisée cathédrale, le Roxy : Samuel Lionel Rothapfel, fils d'un bottier allemand et ancien marine[1].

Autrement dit, les effets de vitesse de la lumière créent dans ces nouveaux temples une autre forme de mémoire collective, une introver-

1. Surnommé Roxy, Rothapfel avait persuadé le propriétaire d'un music-hall de Milwaukee, l'Alhambra, d'en faire un cinéma. L'idée remporta un succès immédiat et Roxy put créer à New York, les premières grandes salles comme le Regent, le Rialto, le Capitol, etc. et en 1927, le Roxy qui comptait 6 200 places et coûta 12 millions de dollars. Inauguré par Gloria Swanson, il fut démoli en 1960, « *après un dernier hommage de la star, digne de* Sunset Boulevard, *dans le bruit apocalyptique des pelleteuses* » (F. Lacloche). Rothapfel était d'origine germanique et ne l'oublions pas, les Allemands avaient construit de vastes cinémas, bien avant les Américains et les autres Européens, beaucoup de leurs *Palast* étaient antérieurs à 1914 et furent détruits par les bombardements alliés au cours du second conflit mondial. L'architecture des cinémas allemands des années trente était résolument « moderne » et s'inspirait des Dynamistes. Le Lichtburg de Berlin était, comme son nom l'indique, une *forteresse lumineuse,* une *camera obscura* éclairant la ville avec ses puissants projecteurs.

sion astronomique comparable à celle décrite par Evry Shatzmann : « *Si l'on tient compte du fait que l'observation se fait au moyen de la lumière et que celle-ci se propage à une vitesse finie, les objets sont observés dans un passé d'autant plus reculé qu'ils sont éloignés...* »

Il y a une *héroïsation cinématique* où le « tragique lyrisme de l'ubiquité et de l'omniprésente vitesse » renouvelle le chronos mythique de l'autochtonie antique, *cet éternel présent des fils de la patrie pour qui le temps s'annule sans cesse dans l'irrévocable retour de la fin à l'origine*[1].

On peut penser ici à des déclarations comme celles d'Isser Harel, le chef du Mossad :

« *Dès la création de l'Etat juif en mai 1948, rechercher Eichmann était l'un des objectifs principaux des Services Secrets israéliens parce qu'il était responsable du sort de nos six millions de morts... ceci était d'autant plus impératif que les procès de Nuremberg, pour des raisons de politique étrangère, avaient soigneusement évité de parler d'un génocide juif : dans les camps de concentration avaient été exterminés Français, Polonais, Hongrois, etc. mais nulle part il ne fut mentionné qu'en grande majorité, ils étaient juifs... Par la suite, notamment avec le professeur Faurisson et ses adeptes, on nia également* la réalité *de l'holocauste...* »

Si l'on reprend littéralement la déclaration d'Isser Harel, tout est dit : l'autochtonie nouvelle du peuple juif repose sur l'existence dans les mémoires de six millions de disparus qu'il s'agit de faire réapparaître quelque part. Eichmann est recherché en priorité parce qu'il est moins le bourreau que le ponctuel comptable de l'holocauste, le fonctionnaire qui a « invoqué le nom juste des victimes ». Nier leur multitude, comme à Nuremberg, c'est s'attaquer à l'existence politique de l'Etat d'Israël plus sûrement que si l'on violait militairement ses frontières.

En fait, les Faurisson reprennent de manière inquiétante le travail de désinformation entrepris quarante ans plus tôt par les nazis eux-mêmes, puisque, comme le montre très clairement Walter Laqueur dans son livre *Le terrifiant secret, la solution finale et l'information étouffée*[2], les juifs se sont trouvés saisis par une implosion de l'information qui les empêchait de comprendre ce qui était alors en cours de réalisation. Ils ont été les premiers à ne pas croire à leur extermination.

Comme le rapporte le metteur en scène Veit Harlan, Joseph Goebbels

---

1. Nicole Loraux : *L'autochtonie athénienne, le mythe dans l'espace civique,* revue *Annales* (janvier/février 1979).
2. *Le terrifiant secret* (Gallimard) et un texte de G.H. Rabinovitch dans la revue *Traces* n°3 : *Le chêne de Buchenwald.*

était passé maître dans l'art de la désinformation, la propagation de rumeurs contradictoires, y compris certaines mentionnant les exterminations mais dont la transparence des sources, les documents photographiques, visaient à mieux dévaluer les informations exactes, simulacre de « colonisation à l'Est », articles, films sur la pseudo réinstallation des juifs décrits comme des colons... alors qu'en 1942, plus de deux millions de juifs ont déjà été tués, la presse juive en Palestine trouve encore des raisons d'être rassurée sur le sort des centres d'enseignement agricole de Pologne et d'autres pays, « *interprétant des signes qui déjà n'avaient plus de sens* », rejetant les informations exactes parce que *trop terrifiantes*[1]... Cependant, la *sideration soft,* l'anesthésie psychique des victimes qui rendait les juifs incapables de regarder en face l'effrayante réalité, ne sont pas des méthodes spécifiquement nazies, mais bien les arguments d'une gesticulation militaire ancestrale basée sur une idée simple : « *L'homme n'est capable que d'une quantité donnée de terreur* ». Cette affirmation du théoricien militaire Charles Ardant du Picq ayant beaucoup pesé, vingt-cinq ans plus tôt, sur la mentalité et le traitement des poilus de 1914, leur décimation. « *La première victime d'une guerre, c'est toujours la vérité* » écrivait hier Kipling, on pourrait dire : la première victime d'une guerre c'est le concept de réalité.

L'activité nécrophore est toujours intense à la fondation ou à la restauration des Etats militaires et si *pour le guerrier la mémoire est la science même,* il ne s'agit pas d'une mémoire collective comparable à celle d'une culture populaire basée sur l'expérience commune, mais d'une mémoire parallèle, une paramnésie, une localisation erronée dans le temps et l'espace, une illusion du déjà vu. L'Etat n'a de première existence qu'onirique, en tant qu'hallucination visuelle s'apparentant au rêve, comme l'affirmait le général Mac Arthur : « *Les grands soldats ne meurent pas, ils s'estompent* ». Croyance ancienne, puisque Sparte, la première démocratie militaire, est déjà fondée sur ce qu'on a appelé des « individualités inorganiques », un déplacement subtil du sens entre *le naître et le reproduire,* qui fait que les Spartiates seront moins qualifiés *d'égaux que de semblables*[2]. Les Hébreux déclarant de leur côté que

1. Goebbels était passionné par le problème de la manipulation des rumeurs au point de vouloir en faire un film. Le projet n'aboutit pas mais le ministre du Reich continuera jusqu'à la fin, d'inonder la presse, la radio, le cinéma, d'une information dramatiquement dosée, où la « véracité » des documents photo servait de support technique aux fausses nouvelles qu'il voulait mettre en circulation. La méthode est ancienne, mais les nazis surent parfaitement l'intégrer à leur stratégie militaire, notamment pendant la campagne de France en 1940, en provoquant l'exode.
2. *Les enfants d'Athéna* Nicole Loraux, éditions du Seuil, 1981.

l'Etat-Cité est *un travestissement de la naissance, un champ de mort grimé de vie.* A Athènes, chaque guerrier tué voit renaître son double, c'est l'art pour l'art de mourir à la guerre, l'invocation agonique se suffit à elle-même, heureux de naître de la terre-mère, heureux d'y retourner. La cité antique commence par le rassemblement des disparus, précédemment dispersés sous les pierres des foyers domestiques et désormais réunis dans les grandes nécropoles des banlieues. Le rendez-vous avec les héros devenant plus laborieux, Hermès le Psychopompe assure la liaison, restituant à l'Etat ses protecteurs naturels, Hermès le dieu de l'*hermè*, c'est-à-dire de la grosse pierre qui est plus particulièrement celle du tombeau, de la camera obscura, « *stèle attique qui nous fait apparaître le mort lui-même en un vivant tableau* ».

La sensation d'une présence autour des pierres tombales, la lumière qu'on y entretient, le culte des héros, sont des croyances et des pratiques plutôt universelles, aussi bien asiatiques que nordiques : on l'a vu en 1979 en Iran, où l'ayatollah Khomeiny avait projeté de proclamer la « République islamique » dans cette immense nécropole du sud de Téhéran où sont inhumées les victimes des différents affrontements qui avaient endeuillé la cité pendant un an. Aux cérémonies funèbres des combattants de l'IRA, ce ne sont plus les épouses et les mères qui se voilent de noir, mais les combattants eux-mêmes, avec leurs cagoules. Les héros sont ceux qui perdant leurs traits réels, échappent à la mémoire sensible de leurs proches, de leurs familles, présents et cependant inconnus, comme cette cohorte de 18 milliards de personnes mortes ou vives que les mormons américains (l'Eglise de Jésus-Christ des saints des derniers jours) ont décidé de recenser pour les baptiser, en allant de villes en villages à travers l'Europe et le monde, archivant sur micro-films le moindre registre d'état-civil et stockant l'information dans un abri anti-atomique à plus de 200 mètres de profondeur, dans les Montagnes Rocheuses, nécropole où le film prend la place des corps, *pour l'éternité...*

Encore plus près de nous, en mai 1981, à la naissance du nouvel Etat socialiste français, l'un des premiers actes du président François Mitterrand fut une célébration iconique ambiguë.

Tournant délibérément le dos à la foule parisienne en liesse, Mitterrand préféra devenir un film pour des millions de téléspectateurs. S'attribuant le rôle de l'antique psychopompe, on le vit circuler une rose à la main dans les couloirs du Panthéon, devant des caméras soigneusement embusquées, allant de la sépulture de Jean Jaurès à celle de Jean Moulin, transformant le petit écran en écran d'outre-tombe.

Si Mendès-France affirmait que l'histoire n'est pas chronologique, Mitterrand nous rappelait que les techniques de communication ne sont pas forcément d'actualité, mais au contraire anciennes et rétrogrades.

Abel Gance, ne s'y trompant pas, écrivait en 1927, au moment où il achevait son *Napoléon : « Toutes les légendes, toute la mythologie et tous les mythes, tous les fondateurs de religions et toutes les religions elles-mêmes attendent leur* résurrection lumineuse, *et les héros se bousculent à nos portes pour entrer ».* Il note encore : « *Nous voilà, par un prodigieux retour en arrière, revenus au temps des Egyptiens... Le langage des images n'est pas encore au point, parce que* nous ne sommes pas encore faits pour elles. *Il n'y a pas encore assez de respect, de culte, pour ce qu'elles expriment.* »

Lorsque Gance écrit ces lignes à propos des hiéroglyphes, la sépulture de Toutankhamon vient d'être découverte dans la Vallée des Rois (1922). La fabuleuse invention et les recherches elles-mêmes ont été entourées d'une grande publicité grâce, notamment, au reporter-photographe américain Burton qui a couvert l'événement. On sait l'influence du « style égyptien » sur le cinéma, le mobilier, la décoration, l'architecture des salles, ainsi que sur la photogénie d'acteurs comme Rudolph Valentino, véritable sosie du jeune pharaon. Mais au-delà, l'inestimable découverte funéraire nous rappelle que tout art est comme la mort, une inertie de l'instant, et donc *un changement de vitesse dans l'ordre du temps vécu.* Si les Egyptiens vivaient déjà *en différé,* « comme s'ils devaient mourir demain et construisaient comme s'ils devaient vivre éternellement », c'est qu'ils avaient conscience, comme Cléopâtre fondant la « Société des Amimétobies », que puisque tout est en train de passer, ils vivaient des jours inimitables. Lorsqu'Agnès Varda estime que la luminosité correspond chez les Impressionnistes à une certaine idée du bonheur, c'est sans doute parce qu'ils ont été parmi les derniers à mettre dans leur peinture cette intensité de l'instant, autrement dit la solarité comme expression du temps, réagissant ainsi contre la peinture d'atelier à l'éclairage figé et artificiel. Le moteur cinématique précipite peu après le déclin du vieil art pictural (tableau de chevalet, firme des portraits...) parce qu'il est la restauration d'un culte solaire tardif, et Gance déclarant que *le cinéma c'est mettre un soleil dans chaque image,* ne fait que répéter trois mille ans après le chant d'Akhenaton : « Le soleil crée des millions d'apparences... »

Tout dans ce monde solarien est voué à la vitesse. La sépulture elle-même contient les outils de la dromologie, véhicules techniques, chars, vaisseaux, le souverain mort est représenté tenant serrés contre

sa poitrine le fouet et le frein symboliques. L'au-delà n'interrompt pas les jours du pharaon, si après le départ de l'âme (ce qui anime), le corps est inerte, l'ambition de l'art égyptien n'est pas tant de le voir continuer à bouger mais que pour lui *tout continue de bouger.* Le « réalisme » égyptien est essentiellement une tentation cinématique. Dès lors, aménager son tombeau devient un plaisir dromoscopique pour son futur occupant, comme pour cette riche Américaine qui récemment s'est fait enterrer dans sa Cadillac, c'est « rouler à tombeau ouvert ». On comprend que l'éventuel passager y consacre des moyens considérables aussi bien matériels que techniques, des moyens comparables à ceux exigés par la préparation d'une conquête lointaine, d'une expédition dont le but est inconnu. La représentation picturale elle-même est déjà un aperçu dromoscopique, puisque son procédé de construction est systématique : il s'agit de la juxtaposition d'épisodes autonomes et le procédé habituel « deux+un » est conçu comme *un rythme imposé à la rétine humaine,* l'animation étant produite par ce que les Egyptiens appelaient la *vitalité lumineuse,* montrant à quel point ils avaient maîtrisé le problème anatomique de la perception et de la production de l'apparence, non comme donnée mais comme *opération active de l'esprit,* ce qu'allaient redécouvrir bien plus tard les peintres, Seurat avec le *divisionnisme,* Kandinsky ou des cinéastes comme Gance, déclarant *qu'il faut d'abord parler aux yeux.* En Egypte, il n'y a pas de symétrie, mais des équivalences, les murs sont des murs d'images, des rubans de calcaire peints de bas en haut où défilent des figures « en action », nous sommes encore une fois très près de la définition de la chronophotographie : « *Images successives représentant les différentes positions qu'un être vivant cheminant à une allure quelconque a occupées dans l'espace à un moment donné.* » (E.J. Marey).

Ce mouvement qui est un mouvement de retrait, plonge directement dans l'échantillonnage ethnologique. Alors que le rêveur moderne, remarque Jean Duvignaud,[1] refoule et n'avoue pas ses rêves, le sommeil paradoxal et la rêverie, cultivés comme activités principales, sont essentiellement dicibles dans les sociétés anciennes : « faire kabary » disaient les pasteurs malgaches au pied de la Mandraka... « Rökut pit » (absent sommeil), c'est ce que l'on dit chez les Joraï de celui qui est

1. *Forêt, Femme, Folie,* Jacques Dournes,éditions Aubier-Montaigne, 1978. Dans *La terre et les rêveries de la volonté,* Bachelard note que le rêve s'explique par le rêve, chaîne d'images oniriques pouvant correspondre à un enchaînement dans la vie à l'état de veille. Et *La banque des rêves,* Jean et Françoise Duvignaud, Jean-Pierre Corbeau, éditions Payot, 1979.

endormi, mais « rökut » se dit aussi de celui qui est absent de chez lui, réellement en voyage et en route.

Son corps allongé sur la natte et *comme déjà mort,* si le Joraï rêve, c'est que le böngat est parti se promener et *c'est son voyage même qui fournit au Joraï inerte les images du rêve et plus tard d'un récit impossible à situer dans l'espace géographique, dans le temps astronomique.*

Encore une fois, nous nous trouvons devant des pratiques plutôt universelles. Lorsqu'à la Renaissance éclate en Europe la révolution de la *lecture silencieuse* avec l'invention de l'imprimerie, la paramnésie du récit onirique, souvent religieuse (on peut penser aussi à la naissance du roman où les héros sont tout d'abord en voyage et en route dans un univers illimité) ne passe plus par l'assemblée et l'échange de la parole, mais par la reproduction industrielle, le standard. En quelques décades, des millions de livres sont alors édités, préface à la propagation future de la photographie, du cinéma et aujourd'hui de l'électronique. L'innovation de la *lecture silencieuse* fait que chacun va croire vrai ce qui est écrit parce qu'au moment où il le lit, *il a l'illusion qu'il est seul à le voir,* exactement comme le rêveur inerte créant précédemment l'équivalence entre veille et sommeil paradoxal. De nombreuses affinités existent entre l'instant de l'écrit et l'instantané photographique, chacun d'eux s'inscrivant moins dans le temps qui passe que dans le temps qui s'expose. Avec l'imprimerie déjà s'institue un nouvel interface technique où le moyen de communication retient l'immédiat, le ralentit pour le fixer dans un temps d'exposition qui échappe à la durée journalière, au calendrier social, creusant l'écart entre l'outil de la transmission et notre capacité à assumer l'existence présente. Offrons un livre neuf à deux enfants, celui des deux qui le lira le dernier verra son plaisir compromis. De même, dans le cas de celui qui dans le métro lit le journal par-dessus l'épaule de son voisin ; ce dernier sera excédé à l'idée de partager une lecture qui en réalité est faite au même moment par des dizaines de milliers de personnes. Contrairement à l'affirmation de Robespierre, l'histoire, sa lecture, n'est pas *un passé chargé « d'à-présent »,* mais bien du fait même de sa transmission médiatique, une marche à travers un temps vide et bientôt hétérogène (Benjamin).

C'est de l'abusive assimilation de la lecture des signes à un savoir, et même à la totalité d'un savoir, qu'est né l'impérialisme du quatrième pouvoir, celui d'une presse et de moyens de communications participant directement de la durée atypique qui est celle des techniques de transmission. Lorsque la presse parle de son *objectivité,* elle peut donc faire croire aisément à sa *véracité :* si l'on compare un journal à un

livre, la supériorité actuelle du journal sur le livre est de ne pas avoir *d'auteur,* si bien que le lecteur peut se l'attribuer comme une vérité qu'il serait seul à connaître, se l'attribuer comme vrai puisqu'il *en croit ses yeux.* On voit ici pourquoi les journalistes et leur style anonyme ont acquis un immense pouvoir dans tous les domaines éditoriaux, mais aussi dans ceux de la politique, au carrefour des médias, tandis que dès 1914, la presse d'opinion disparaissait en France, avec ses polémistes et ses grands écrivains-reporters, Dumas, London ou Kipling, pour qui le roman était vraiment *un miroir qui se promène sur une grand-route* (Stendhal). Il est clair que les moyens de communication à distance ont progressivement pris la place de l'« anima » et que désormais le moteur (double projecteur, à la fois producteur de vitesse et propagateur d'images) raconte le voyage et fournit les images du rêve... comme l'automobile qui fait « *que la tête du voyageur éclate sous la pression de tout ce qu'on y a entassé d'images tronquées qui cherchent vainement à se rejoindre...* »[1], les seuils de transformation dynamique provoquent la dissipation des structures visuelles. On pourra écrire à propos d'*Octobre* de S.M. Eisenstein et G. Alexandrov (1927) : « *La tension interne au film, le courant interne du montage, entraînent des perturbations si fortes qu'aucune assignation logique ne paraît plus tenable... dépourvue d'ancrage spatio-temporel, la lisibilité des figures est remise en cause par un nombre de plans tellement élevé qu'il est impossible de les mémoriser...* »[2]. Le mixage technologique généralisé réalise vraiment le « continuer de bouger » du rêveur ethnologique inerte sur sa natte, il pourra ainsi apparaître facilement comme religion et culte de remplacement, thèse que reprendra inconsciemment M. Servan-Schreiber dans un ouvrage récent : *Le Nouveau Défi* est plus un acte de foi, un pari pascalien qu'une perspective le moins du monde raisonnable. On peut s'interroger en effet sur un salut social reposant sur des techniques avancées *dépourvues de toute vraisemblance,* un panthéisme logistique immatériel. Le temps d'exposition de la lecture silencieuse disparaît dans l'œil anatomique de la caméra, provoquant dans les pays développés une immense vague d'analphabétisme, les jeux électroniques renouvelant l'ancienne *sidération soft* puisque désormais il s'agit *moins de comprendre que de voir.* De même, le grand public ne s'intéresse plus tant aux sports d'équipes (cyclisme, foot, etc.) qu'à un sport comme le tennis ;

1. *La 628-E-8,* Octave Mirbeau, éditions Fasquelle - 1905.
2. *La révolution figurée,* Michèle Lagny, Marie-Claire Ropars, Pierre Sorlin, éditions Albatros, Paris 1979.

retransmises en direct, les parties où s'échange sur le court pendant des heures la petite balle aux rebonds incertains reproduisant l'écran électronique où l'utilisateur pilote des figures synthétiques qui ne ressemblent plus à rien.

Comme ces anciennes verrières des cathédrales dont Paul Claudel disait « *toutes ces couleurs ensemble, tous ces points divers, tout cela ne reste pas immobile* ». Guillaume Durand, au XIII^e siècle, écrivait à propos des vitraux de Chartres et parce qu'ils étaient alors une innovation technique : « *Les verrières sont des écritures divines qui versent* la clarté du vrai soleil, *c'est-à-dire de Dieu dans l'église, c'est-à-dire dans le cœur des hommes tout en les illuminant* »... Tout ce qui est visible nous apparaît dans la lumière, on en croit ses yeux et la lumière nous apparaît indifféremment comme la *vérité du monde.* Si au début du XX^e siècle, on a comparé les grandes salles de cinéma à des cathédrales, c'est que les cathédrales étaient déjà elles-mêmes des salles de projection solaire, dont l'implantation a été aussi foudroyante que celle des salles de cinéma. Leur démolition interviendra de la même manière quand apparaîtra à la fin du XVII^e siècle, et bien avant la Révolution française, un nouvel illuminisme, celui du *siècle des lumières,* préface au scientisme du XIX^e. Ne l'oublions pas, la liturgie, dès l'Antiquité, est un *service public* qui regroupe l'organisation logistique des expéditions lointaines, celle des cérémonies religieuses déterminées par les autorités spirituelles et enfin celle des spectacles en tant qu'« effets spéciaux » (deus ex machina). Si l'on paraphrase Heidegger, dans la cathédrale le Christ est déjà mort, puisque le nouveau sanctuaire prétend exposer immédiatement, dans sa totalité, la science à la puissance du monde, sans se soucier de mélanger les disciplines de l'existence humaine (peuple, mœurs, Etat, guerre, poésie, penser, croire, maladie, folie, mort, techniques...). Avant de devenir la chaire de la totalité, le sanctuaire chrétien a été d'abord maison forte, bunker, église fortifiée pour celui qui s'y tient, toutes les capacités, toutes les forces et toutes les aptitudes se déploient, se renforcent, *par, dans et en tant que combat...* Il est difficile, a-t-on dit, voire impossible d'imaginer l'attitude des chrétiens du Moyen-Age dans leur nouvelle église, mais déjà aujourd'hui, nous ne pouvons plus imaginer exactement la conduite des cinéphiles des années trente ou même des années cinquante, se ruant vers les cathédrales du cinéma de l'Etat militaire.

* *
*

« *J'attribue l'origine de Hollywood à la première guerre mondiale* »

affirmait Anita Loos. La ville-cinéma (Cinecittà, Hollywood...) de l'ère militaro-industrielle succède à la ville-théâtre de l'Etat-cité antique. Au début, les studios et les salles de projection sont construits en banlieue comme les anciennes nécropoles, parce que le théâtre est encore empiriquement reconnu comme ayant *droit de cité,* source de relations vivantes, alors que le *cinéma muet* est marginal et destiné à une population non encore intégrée, ni même naturalisée, prolétariat migrant et illettré, gisant dans les limbes de la périphérie.

La transe cinématographique est fondée, comme celle du combattant, sur une certaine souffrance sociale, la réduction à une vie quotidienne difficile dans des banlieues surpeuplées où se mêlent, sans parvenir à se fondre et à trouver la fraternité civique, l'Orient et l'Occident. N'importe comment, la population visée est la même, c'est le « conglomérat sociologique informe » du prolétariat militaro-industriel, appelé indifféremment à l'usine ou à la guerre, au moment où la « menace bolchevique » s'étend de Munich aux portes de l'Inde et où chaque jour les Américains se demandent si les Russes ne campent pas déjà à Paris.

Paradoxalement, c'est le cinéma qui va combler, chez les migrants, le désir d'une patrie durable et même éternelle, devenir pour eux un nouveau droit de cité. A la religion du céramique, la technique cinématographique substitue le différé cinématique, un Walhalla standardisé avec ses images de types d'événements, d'objets, de personnages. La salle de cinéma n'est pas une nouvelle agora, un forum destiné aux vivants de la Cité, où pourraient se rejoindre et communiquer des migrants venus du monde entier, mais bien un cénotaphe, et la capacité essentielle du cinéma dans ses vastes temples est une mise en forme sociale par une mise en ordre du chaos de la vision, qui fait réellement du cinéma la messe noire nécessaire à la nouvelle autochtonie de pays en pleine anarchie démographique. Marcel Pagnol, dans ses mémoires, montre clairement cette pénétrante infaillible du rayon cinématique :

« *Dans un théâtre, mille spectateurs ne peuvent tous s'asseoir à la même place et donc on peut affirmer qu'aucun d'entre eux ne voit la même pièce. L'auteur dramatique doit pour viser juste son public prendre la canardière et la bourrer de mille plombs de chasse pour frapper d'un seul coup mille buts différents, tandis que le cinéma, lui, résout le problème puisque ce que voit chaque spectateur, où qu'il soit placé dans la salle (ou dans un territoire où il y en a des millions), c'est exactement l'image que la caméra a vue. Si Charlot regarde l'objectif, sa photo regardera bien en face tous ceux qui la verront, qu'ils soient à droite, ou à gauche, en haut ou en bas... Il n'y a*

donc plus mille spectateurs (ou des millions si on regroupe toutes les salles), il n'y en a plus qu'un seul qui voit et entend exactement comme la caméra et le micro. »

Selon J.F.C. Fuller, *tout individu, homme ou femme, est une cible nerveuse en puissance* et c'est effectivement la précision du tir-caméra qui à l'origine créait la panique parmi les spectateurs, lors des « démonstrations de mouvement » des frères Lumière, avec la fameuse arrivée du train en gare de la Ciotat, chacun ayant en effet la sensation de risquer d'être personnellement écrasé ou blessé par le véhicule. Ce genre de crainte, qui relevait des impressions de vitesse recherchées dans les cabanes de foire et scenic railways, ne devait pas disparaître, l'accoutumance devait seulement rendre la peur plus pernicieuse, le public apprenant à maîtriser ses réactions nerveuses commença à trouver la mort amusante, dans les westerns il en fallut de plus en plus, on se mit à compter les décès exactement comme dans ces état-majors où le nombre élevé des victimes, la forte usure des troupes et du matériel étaient considérés comme des marques du talent, de la personnalité des chefs de guerre, voire des preuves de l'orthodoxie de leur art. Mais au-delà, le duel du couple homicide-suicide (hétéro ou homo) qui est l'essence même de la guerre et de ses péripéties, est indéfiniment reproduit par le cinéma militaro-industriel, sans cesse rabâché, il devient un tel modèle qu'il bouleverse rapidement les coutumes ancestrales. Ainsi, le sociologue Lewis Feuer remarque que la surcharge émotionnelle du western a complètement modifié les mentalités en Asie, où dans le drame rituel oriental classique les *bons* sont le plus souvent déconfits par les *méchants* qui triomphent, *instaurant une nouvelle philosophie de l'histoire en Orient (A Critical Evaluation, in new politics),* avec la notion de *guerre juste.*

Déjà, le « Hale's Tour », contemporain de la Time-machine de Wells, installe les spectateurs dans la position d'agresseurs, puisqu'il leur propose d'occuper une salle d'une quinzaine de mètres de profondeur avec des sièges sur les deux côtés d'une allée centrale, exactement comme dans une voiture de chemin de fer fonçant à toute allure. Le film lui-même, pris de l'arrière ou de l'avant d'une locomotive traversant des paysages accidentés, était projeté sur un écran placé au bout de la salle, faisant ainsi office de pare-brise. L'ensemble était en général financé par des firmes de transport et d'armement, qui n'allaient pas tarder à s'illustrer au cours du premier conflit mondial.

Peu après, V. Bush constatera que des jeunes qui par milliers conduisent, s'initient à la mécanique, à la radio, à l'endurance moto,

sont sans même s'en douter dans de véritables camps d'entraînement militaire, cet entraînement pouvant le moment venu et en un minimum de temps, se transformer en aptitude à construire le complexe appareil de la guerre. Les salles de cinéma sont également des camps d'entraînement qui créent une unanimité agonistique insoupçonnable, en apprenant aux masses à maîtriser la peur de ce qu'ils ne connaissent pas ou plutôt, comme disait Hitchcock, de ce qui n'existe pas, car affirmait-il, « *nous créons essentiellement la violence à partir de nos souvenirs et non à partir de ce qui nous est donné directement à voir, comme dans son enfance le spectateur remplit lui-même les blancs et sa tête avec des images qu'il se fabrique a posteriori...* »

L'essayiste John A. Kouwenhoven pourra publier plus tard un ouvrage ayant pour thème : « Ce que l'Amérique a d'américain » et se demander quel facteur commun pouvait agglomérer dans ce pays des « symptômes » comme : gratte-ciel, chewing-gum, production à la chaîne, bande dessinée, base-ball, etc. En fait, le cinéma militaro-industriel s'était chargé de ce ramassis de signes et d'informations pour composer l'unité nationale, mais au-delà le profil de personnalité de chaque nouveau citoyen. Le contre-espionnage allié se servira d'ailleurs de questionnaires basés sur ce genre d'énumérations apparemment hétéroclites pour démasquer les éventuels membres de la Cinquième Colonne nazie infiltrés aux Etats-Unis ou en Angleterre. Et pendant le second conflit mondial, le militaire américain expédié en Europe retrouvera dans son paquetage ce même ramassis de symptômes, bible, chewing-gum, papier hygiénique... Action poursuivie après la guerre par les Liberty-ship, force et faiblesse d'une armée qui, dès qu'elle perd ce soutien logistique de la perception, est incapable de faire face à une campagne pénible, comme en Afrique du nord en 1942/44 avec Eisenhower, en Corée, puis au Vietnam.

Le star system, après 1914, utilisera ces mêmes types de *déclencheurs* « *oscillant dans des zones situées au-dessus de l'univers des choses pratiques et au-dessous des forces désincarnées qui animent ces choses.* » (R. Arnheim). Tout d'abord, les grandes firmes américaines et les metteurs en scène s'étaient montrés violemment opposés à un vedettariat cinématographique comparable à celui du théâtre, et lorsqu'enfin l'existence nominale des acteurs est admise, ils seront considérés comme les « semblables » du star-system, perdant leurs traits véritables à la façon des héros antiques, échappant à la mémoire immédiate de leurs proches, de leurs familles, ils deviendront à leur tour, grâce à une sélection arbitraire de traits communs, des individualités inorganiques, pouvant être

indéfiniment reproduites, ne devant plus bientôt, même dans leur vie privée, s'écarter de la localisation paramnésique qui leur est assignée par contrat : la grossesse illégitime d'Ingrid Bergman (la pucelle Jeanne !), sa liaison avec Rossellini, provoquèrent une interpellation au Sénat américain, au moment de la guerre de Corée, avant de ruiner sa carrière à Hollywood.

Le cinéma commence dès le fronton de ses palais où sont inscrits en lettres de feu les noms des stars, il est « *comme cette splendeur de la vie qui se tient à côté de chaque être, invisible, lointaine et pourtant là. Il suffit qu'on l'invoque par le nom juste, par le mot juste et elle vient, c'est là l'essence de la magie* », note Kafka dans son Journal en 1921.

La star, parce qu'elle fait partie de l'univers isolant de la perception indirecte, compose une figure iconique qui ne peut être comparée à *l'être-là et bien en chair* de la création théâtrale. Elle est la vestale de ce *soleil dans chaque image* dont parle Gance, gardienne d'un foyer national dont l'intense illumination ne peut être comparée à aucune autre, et elle subira un sort semblable à celui de la prêtresse antique : céder à des passions trop humaines, aimer d'amour mortel est pour elle la fin de sa propre immortalité, le début d'un *emmurement* dont se chargent avec diligence la censure et les ligues puritaines ou politiques. En fait, dès qu'apparaît clairement, au cours du conflit de 1914, le rôle civique qu'il peut jouer, le cinéma est mis en liberté surveillée, et un système de régulation de la production cinématographique est installé suivant les méthodes de désinformation de la propagande de guerre.

Fausses rumeurs, révélations tardives, trafic de la personnalité, embargos, procès, délation, inquisition, chasses aux sorcières où la terreur de l'ennemi communiste ou nazi se mêle à celle de la drogue, à la prohibition de l'alcool et du sexe. Aux Etats-Unis, Will Hays, ancien membre du cabinet Harding, est sollicité par les producteurs eux-mêmes, pour devenir patron de la censure cinématographique des années vingt. Aux ligues civiques, religieuses ou familiales viennent s'adjoindre de hauts fonctionnaires de la police, des membres de l'armée, la presse de Hearst, des agents anti-drogue, etc. Après les listes noires et la tragédie du Mac-Carthysme, le rapport de la Trilatérale de 1975 dénonce finalement les « intellectuels et les artistes » comme marginaux et irrécupérables. Le rapport annonce en même temps la limitation obligée de la croissance économique dans le monde, et la progressive détérioration du modèle démocratique basé sur la cellule familiale, tel que le conçoivent encore beaucoup d'Américains... désormais, Hollywood a perdu sa raison d'être.

Là encore s'impose la comparaison avec l'univers théâtral, les vedettes du music-hall ou les divas qui mènent ostensiblement des « carrières immorales » de courtisanes comme Sarah Bernhardt, fichée en France à la prostitution... Sarah, qui sera paradoxalement à l'origine de la fortune de Zukor qui achète 28 000 dollars le film *Queen Elisabeth* aux Anglais et le présente le 12 juillet 1912 à New York, *dans un théâtre loué spécialement à cet effet,* avec une publicité tendant à faire croire qu'on pourrait effectivement contempler en *vision directe* la chair de la célèbre Sarah. Jouant sur la confusion entre présence charnelle et cinéma, Al Lichtman continuera de louer de nombreux théâtres aux Etats-Unis pour présenter le film. Cette escroquerie d'un nouveau genre devait rapporter à Zukor 80 000 dollars qui lui permirent de devenir producteur... Ces producteurs qui bientôt imposeront par contrat aux stars exhibées sur l'écran une dissimulation de leur vie privée comparable à celle qui est recommandée aux hommes d'Etat, certaines comme Garbo, qui aimait publiquement John Gilbert devant la caméra, en garderont pour toujours la peur de tout regard proxémique.

La mise en lumière de la femme-star, alors que les femmes américaines luttent depuis si longtemps pour la reconnaissance de leurs droits civiques et d'abord au côté des communautés noires, nous rappelle qu'à la fondation ou à la restauration de tout Etat militaire et s'amalgamant à leur intense activité nécrophore, se produit toujours une série d'échanges et de passations de pouvoirs entre guerriers mâles et épouses logistiques[1], c'est-à-dire entre la reproduction naturelle de l'ancienne gynécocratie, où la parenté est la plupart du temps matrilinéaire, et toutes les techniques de conservation et de reproduction des nouvelles Cités étatiques allant de la forteresse désignée comme Mère aux matrices industrielles de l'arsenal et finalement au cinéma militaro-industriel.

---

1. Dans les migrations, les affrontements, la femme dressée et contrôlée par l'homme assure le portage permettant au chasseur de se spécialiser dans le duel homosexuel c'est-à-dire de devenir un tueur d'hommes, un guerrier. Les conflits restreints jusque-là par la faible mobilité des groupes ethniques peuvent alors s'étendre à de vastes espaces, la femme au combat permettant au guerrier de se porter en avant, en assurant l'intendance, en lui passant ses armes de jets. Grâce à l'invention de ce premier cheptel, le mâle possède ce qu'en termes militaires, on appelle *une bonne capacité d'emport* et à ce niveau, jusqu'à la domestication du cheval, les groupes hétérosexuels seront autrement redoutables que les associations homosexuelles. *La femelle aide donc deux fois le mâle à venir au monde :* d'abord lors de sa naissance, ensuite en faisant de lui un guerrier. A la fois premier moyen de transport de l'espèce (pendant la grossesse, la petite enfance), et premier « soutien logistique », la femme fonde la guerre en débarrassant le chasseur de sa maintenance, expliquant que le rêve militaire grec par exemple, se situe notamment avec Athena, bien au-delà de l'opposition masculin/féminin ou de l'irréalisme sexuel des XIX[e] et XX[e] siècles.

Là encore, l'échantillonnage ethnologique demeure présent, toujours semblable. Plus près de nous, on voit recommencer ces séries d'échanges au Moyen-Age, en Europe, lors de la fixation féodale, notamment avec la loi Salique.

A cette époque, la femme tient dans les récits un rôle ambigu, elle émane d'un site plus ou moins mouvant, incertain et dangereux, eau, forêt impénétrable, voire magique... Si elle y rencontre le partenaire mâle, c'est que ce dernier s'est égaré dans un milieu inconnu où la femme se trouve à l'aise et en quelque sorte maîtresse. Déjà, dans la légende Joraï, elle est fée et chasseresse, c'est elle qui confectionne les leurres, qui tisse et arrange les filets, les pièges où vont tomber gibiers ou ennemis. Cependant, bien que chasseresse, la femme Joraï ne participe pas au carnage de la chasse ou de la guerre, et laisse au mâle le rôle définitif de tueur. Au moment de l'érection stratégique de la forteresse, de la cité, la femme conserve encore son pouvoir de tacticienne et un vieux dicton normand affirme « *qu'il n'y a pas une forteresse où d'abord une femme n'ait mis la main ou le pied.* » On se souvient de Viviane ou de la Mélusine de Lusignan, fée-femme-animal projetant sa place forte sur un terrain rendu immense grâce à ses ruses topologiques, ou de cette autre enchanteresse rencontrée dans un bois par un chevalier et qui consent à demeurer avec lui à condition de ne jamais l'entendre prononcer le mot *mort*.

« *Ces traits communs simples et précis* » dont parle John Locke à propos de la connotation d'isolement, se retrouvent encore ici comme autant de modèles dont on ne sait même plus d'où ils viennent...

Dans le roman courtois, le corps de la femme est bientôt complètement assimilé à la place forte et à ses leurres, elle-même sera considérée comme une « boîte à surprises et à stratagèmes » pouvant faire durer indéfiniment et indifféremment, le combat amoureux, le duel hétérosexuel et la guerre.

* *
*

Comme la cité coloniale antique adoptant indistinctement les dieux des peuples conquis ou voisins, le grand Hollywood draine et adapte les talents du monde occidental, sans cesse à l'affût de modèles, abstraits et cependant visuellement perceptibles, nécessaires à la programmation des divers traits communs d'un star system universel : Louise Brooks, la fatale Loulou, bientôt disparue, de *Die Büchse der Pandora* de Pabst (1928), cette « *singulière créature terrestre douée de beauté animale* » décrite

par Lotte Eisner, est l'un des lointains médiums de la femme-fée et de l'immortelle Pandora, elle-même créature d'Héphaïstos, dieu du feu et des forges, détentrice de la *boîte fatale* contenant à la fois le bonheur et les malheurs des hommes et au fond de laquelle il ne reste que l'espérance.

A la fin du Moyen-Age, Jeanne d'Arc, si populaire à Hollywood, avait été déjà un phénomène de cristallisation de ces symptômes universels, extrêmement puissant puisque capable de changer le sort d'une guerre de cent ans. D'abord bergère, c'est-à-dire habitante elle aussi des bois et des prés, elle sera admise comme stratège avec une facilité qui surprend aujourd'hui, mais qui à l'époque, on l'a vu, était ethnologiquement concevable. Une stratège de dix-sept ans, à qui on confie une armée et à laquelle obéissent des princes, allant au combat sans armes et ne participant pas au carnage des mâles, à la manière Joraï. Prenant par contre un soin extrême de son apparence transsexuelle, sublimant ses outils guerriers, armure, cheval, étendard, en autant d'outils de recognition, intervenant puissamment sur le déroulement des batailles, ces champs de perception occasionnels qui dès l'origine sont les lieux privilégiés des stimuli rapides, de ces slogans et logotypes employés plus tard par le design commercial et le cinéma industriel.

Le destin de Jeanne sera exactement semblable à celui de la logisticienne antique, après la restauration de l'Etat-armée à Reims elle sera vendue, jugée et condamnée au bûcher comme sorcière, autrement dit fée-occasion, et elle apparaît encore ainsi dans l'œuvre shakespearienne. Pucelle d'Orléans ou Artemis antique renvoient à l'abstinence sexuelle et à l'uniformité d'un modèle chaste. Ce sont précisément ces critères de ressemblance qui, en 1949, précipiteront la perte d'Ingrid Bergman, illégitimement enceinte, un an après avoir tourné *Joan of Arc.*

* *
*

Après la guerre civile et la conquête de l'Ouest, les Américains avaient mis en scène et sur scène les « héros véridiques » du sud ou d'un Far West à peine pacifiés, Calamity Jane ou Buffalo Bill, Sitting Bull, etc. Après 1914 et durant la « guerre froide », de nombreux combattants rééditèrent leurs exploits devant les caméras, se servant de leurs titres militaires et de leurs décorations, tel Audie Murphy, pour faire carrière au cinéma. Lorsqu'enfin un ancien d'Hollywood brigue la présidence américaine, il a l'idée de mettre sur pied pendant

la campagne électorale, un grand show télévisé, une étrange fête militaro-politique à laquelle participent d'authentiques survivants du dernier conflit mondial comme le général Bradley, mêlés à des rescapés d'Hollywood, à des imitateurs et à des sosies d'hommes politiques. Reagan lui-même, assis sur un trône, présidait avec sa femme à ces jeux délirants dignes de Lewis Carroll ou des Monty Python.

Après son élection, en janvier 1982, Reagan demande à son ami, le millionnaire californien Charles Wick, directeur de la *Voix de l'Amérique,* d'organiser « le plus grand show depuis la création du monde ». Les vedettes en seront une douzaine de chefs d'Etat ou de gouvernement. Chacun d'entre eux devant lire un message exprimant la solidarité de son pays avec le peuple polonais, son opposition au régime du général Jaruzelski et au soutien que lui apporte l'Union Soviétique. Ces messages quelque peu austères seront agrémentés par la présence de chanteurs, de musiciens, d'acteurs, Sinatra, Charlton Heston, Kirk Douglas, Bob Hope, etc., et l'ensemble diffusé par satellite aux Etats-Unis et à travers le monde au cours d'un « week-end de solidarité » organisé par les occidentaux.

La diffusion en Amérique du nord devait cependant poser un grave problème et nécessiter une intervention du Congrès. En effet, la *Voix de l'Amérique,* qui produit l'émission, est une vieille agence de propagande qui n'a pas le droit de diffuser aux Etats-Unis, toutefois le Congrès accorda l'autorisation.

En mars 1983, le président Reagan signait la « National Security Decision Directive 75 ». Bien que non divulguée, cette directive s'est trouvée citée pour l'essentiel dans le *Los Angeles Times,* son auteur principal est Richard Pipes, ancien conseiller sur l'URSS au Conseil de Sécurité Nationale.

La « Directive 75 » annonce, entre autres, l'ébauche du « Projet démocratie », c'est-à-dire l'appel à un effort américain accru en matière de propagande pour accompagner les mesures de sanctions économiques et l'effort militaire américain. A ce titre, *l'Administration réclame 85 millions de dollars de crédit en films, livres et moyens de communication,* pour promouvoir la démocratie en général et les syndicats libres en particulier, cette manne étant distribuée principalement en Europe occidentale et orientale. Là encore, le Congrès n'a pas manqué d'émettre de sérieuses réserves, vite balayées[1].

En 1982, l'agence soviétique Tass qualifiait l'opération *Let Poland be*

1. *Cahiers d'études stratégiques* n°1. CIRPES. Une documentation de Janet Finkelstein.

Poland de télésubversion préparée par la Maison Blanche et d'acte provocateur. Sans que personne n'y prenne garde, le président Ronald Reagan a apporté avec lui, au sommet terrifiant du pouvoir mondial, un vieux stock de matériaux perceptifs, une réplique fidèle des scènes et des méthodes pragmatiques appartenant au passé d'Hollywood. Acteur de série B, Reagan a été d'abord témoin à charge au cours des réunions de la Commission des activités anti-américaines qui précédèrent le célèbre procès des « Dix de Hollywood » et en plein Mac-Carthysme, président de la toute-puissante Guilde des acteurs. Avec la « Directive 75 », il s'agit donc bien pour lui de préparer un nouveau type de violation des frontières appuyé sur son savoir cinématique, en installant, en même temps que les Euromissiles, une nouvelle force audiovisuelle, une puissante logistique de l'image destinées à intégrer plus étroitement encore la banlieue Europe au système de sécurité américain. Plus que de redéploiement, il s'agit d'un complément indispensable à la « Power Projection », au moment où M. Weinberger insiste dans le rapport budgétaire américain sur la fragilité géographique des Etats dans le monde.

Avec cette déneutralisation des médias Est/ouest, nous allons sans doute vers un autre Yalta et peut-être vers un nouvel Etat mondial. Si Ratzel écrivait au XIX[e] siècle que la guerre consiste à promener ses frontières sur le territoire d'autrui, il est certain qu'avec la diffusion mondiale du Show Reagan nous assistons à une tentative de dépassement des anciens rites de fondation de l'Etat. L'acteur devenu président se plaît à reconnaître aux stars, comme Sinatra ou Charlton Heston, un statut d'immortels de la Cité, c'est-à-dire un pouvoir politique réellement fondateur de l'Etat américain et de son emprise culturelle sur le monde. Cependant, au lendemain de la diffusion de *Let Poland be Poland,* un journaliste écrivait : « *Le show de Reagan n'a pas fait salle comble* ». Le programme qui avait coûté 500 000 dollars n'avait eu qu'un succès limité et le spectacle, qui donnait une curieuse impression de fin de partie, avait été boudé par la multitude des télespectateurs, renvoyant dos à dos vedettes du cinéma et de la politique.

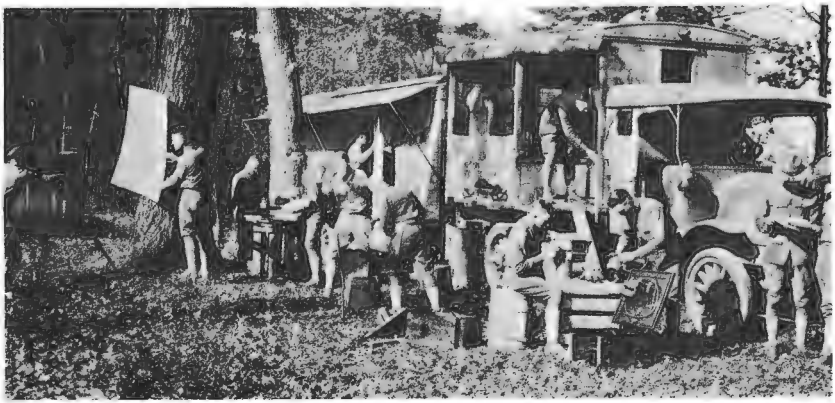
L'expression employée par le journaliste n'en demeure pas moins intéressante, puisqu'il compare *le monde à une seule et unique salle de projection,* comme si « le plus grand show depuis la création du monde » était en même temps le plus petit, signalant cette *imposture de l'immédiateté* dénoncée par le théologien Dietrich Bonhoeffer, à la fois crise des dimensions et crise de la représentation.

2. Soldats anglais dans les tranchées en 1917. « *Dans la mesure où le champ de bataille se présentait à l'œil nu, il n'avait ni ensemble, ni longueur, ni largeur, ni profondeur, ni dimension, ni forme, et n'était composé de rien. Dans ces conditions, chaque groupe de soldats continuait à livrer sa propre petite bataille dans une heureuse et propice ignorance de la situation générale, que dis-je ? très souvent même dans l'ignorance du fait qu'une grande bataille était en train de faire rage.* » Kinglake.

3. D.W. Griffith en visite dans les tranchées de la Somme, début 1917. Il fut le seul cinéaste civil autorisé à se rendre sur le front pour y tourner un film de propagande, *Hearts of the World.* Mais dans les combats qu'il souhaitait filmer, les soldats voyaient rarement leurs adversaires et Griffith en fut décontenancé.

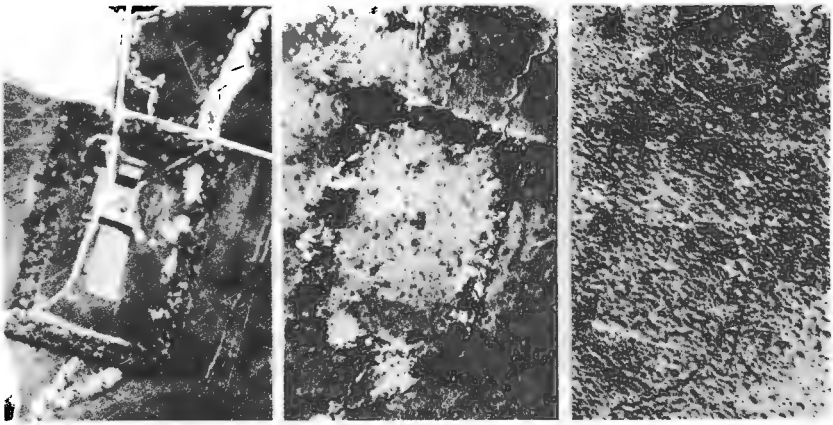
4. Gabriele d'Annunzio, le co-scénariste avec Pastrone, du film *Cabiria,* au retour d'une mission aérienne pendant le premier conflit mondial.

5. Caméra montée sur un affût de mitrailleuse, interférant avec les défenses de l'avion. La poignée de l'arme est placée sous la caméra de prise de vues.



6. Equipement mobile de photographie aérienne en campagne. Armée américaine. 1918.

7. La photographie et l'observation aériennes ont été les meilleures sources de renseignements pendant la Première Guerre mondiale : on voit ici la mise en place de la *photo-mosaïque* des prises de vues effectuées par un pilote, photo-montage commenté par ce dernier au retour de mission.



8. Photo-montage de clichés successifs indiquant la destruction progressive d'une ferme au cours de la Grande Guerre (Armée américaine).

9. Jeu de cartes postales composant un portrait-charge du Kaiser (1914/18).

10. Dans le film *Hell's Angels,* produit et réalisé en 1927/30, par Howard Hugues, Jane Harlow récompense l'aviateur survivant.

11. Le cinéaste Jean Painlevé tournant un film de *cinémacrophotographie* en 1930.

12. Le capitaine A.W.Stevens de l'U.S. Air Force, en tournage (1929).

13. Emblème de la *20e Century Fox*. On remarque l'importance des phares et de la projection de lumière après la Grande Guerre.

14. Projet de cinéma monumental à triple-écran réalisé par l'architecte espagnol Fernandez Shaw en 1930, soit cinq années avant les fastes d'Albert Speer à Nuremberg. On remarque sur le dessin, qu'il s'agit d'un drive-in pour automobiles et avions.

15. Arrivée du pilote Howard Hugues au Bourget lors de son périple autour du monde en 1938.

16. Le 9 juin 1939, présentation par le major Goddard du matériel de prises de vues militaires américain. Au second plan, un avion B 18 de l'US Air Force.

L'IMPOSTURE DE L'IMMÉDIATETÉ*

Avec le télégraphe optique, opérationnel en 1794, le champ de bataille le plus éloigné pouvait réagir presque immédiatement sur la vie intérieure d'un pays, bouleverser complètement son champ social, politique, économique... c'est déjà l'instantanéité de l'action à distance. Dès lors, nombre de témoins le constatent, les lieux ne cessent de disparaître, les espaces géographiques rétrécissent au gré des progrès de la célérité, peu à peu la localisation stratégique perd son importance au profit de la délocalisation des vecteurs et de leurs performances, phénomène tellurique et technique qui nous fait entrer dans un univers topologique factice, le face à face de toutes les surfaces du globe [1].

Après la guerre de mouvement des forces mécanisées, on passe à une stratégie des mouvements browniens, homogénéisation géostratégique annoncée à la fin du XIX[e] siècle par l'Anglais Mackinder dans sa théorie du « World Island », où divers continents se retrouvent contractés en un seul (on peut penser ici au récent conflit des Malouines où l'éloignement n'a pas compté devant la volonté de contraction antarctique des Britanniques). Avec les grandes exposition, universelles ou coloniales, ce ne sont déjà plus les voyageurs qui se déplacent vers des lieux lointains, mais le lointain en tant que tel qui se présente à eux, instantanément, sous la forme d'une série de maquettes plus ou moins obsolescentes. La révolution des transports se signale moins par le désir d'exotisme que par un nouveau endotisme : briser son environnement habituel par la vitesse du voyage vers des *pays de rêve,* c'est faire disparaître le voyage, c'est même ne plus savoir qu'on voyage.

La firme Disney (consultée par les Français pour la fantômatique

---

* Dietrich Bonhoeffer

1. *Vitesse et politique*, Paul Virilio, éditions Galilée, Paris 1977.

Exposition universelle de 1989) reprend l'idée à « Disney World », puis à EPCOT (Prototype Expérimental de Communauté de Demain) — « *ville nouvelle d'une conception révolutionnaire où nous essaierons de résoudre* les problèmes de communication et d'environnement qui se posent aux habitants des cités futures... » affirmait Walt Disney, le 15 novembre 1965, lors d'une conférence de presse mémorable dans le grand salon du Cherry Plaza à Orlando. Disney mourut brutalement 13 mois plus tard, alors que les bulldozers avaient déjà commencé leur travail sur les onze mille hectares de bayous floridiens acquis en 1964, superficie supérieure à celle de San Francisco.

Significativement, après la disparition de Disney, ses collaborateurs décidèrent de résoudre les « problèmes de communication » de la cité du futur, en érigeant le « Show Case of the World » où le présent, le passé et l'avenir se télescopent, où les divers continents s'imbriquent sur l'étroit rivage d'un lac artificiel, représentés par une collection de résidus visuels des monuments et des objets véritables. Les volumes des bâtiments et des moyens de transport sont réduits d'un cinquième par rapport à la normale, ni les trains, ni les voitures rigoureusement copiées ne sont à l'échelle *réelle,* ce qui selon Disney crée *le rêve,* le « savoir cinématographique » renouvelant ici la négation stratégique des dimensions.

Lorsqu'au fronton des salles de projection des années trente, on lisait la devise « Le tour du monde en 80 minutes », on avait déjà la certitude que le déroulement du film se superposait à une géostratégie qui depuis un siècle conduisait irrésistiblement à une immédiate commutation des choses et des lieux, et donc tôt ou tard à leur désintégration : en 1926, dans le « Hall des nations » du Paramount de New York, Adolf Zukor a l'idée de regrouper des débris de matière, des échantillons de ruines collectés dans le monde entier, comme s'il s'agissait de réunir les ultimes témoins d'un univers physique disparu dans les effets spéciaux des machines de communication. De riches Américains, comme John D. Rockefeller Jr, suivront cet exemple, en incorporant des détails architecturaux authentiques tirés d'églises ou de châteaux médiévaux à des structures architecturales modernes... tandis que les funéraires empreintes laissées par les stars dans le ciment du trottoir du Grauman's Chinese Theatre de Hollywood, évoquent déjà les *négatifs humains* de l'ère atomique.

* *
*

Aujourd'hui encore, malgré l'accumulation des documents, des infor-

mations, des films, les jeunes recrues interrogées à ce sujet déclarent *qu'elles ne parviennent pas à imaginer ce que peut être la guerre.*

Elles sont comme ce soldat novice qui, avant d'affronter le champ de bataille pour la première fois, le regarde de loin et tout étonné « *se croit encore pour l'instant au spectacle* », écrit Clausewitz dans un beau chapitre de *Vom Kriege.* Le soldat devra ensuite quitter le calme climat de la campagne environnante pour se rapprocher progressivement de ce qui pourrait être considéré comme *l'épicentre des combats,* en traversant des zones successives où la densité de danger ne cesse de croître. Hurlement des canons, sifflement précipité des projectiles, ébranlement de la terre, autour du novice ses camarades s'écroulent de plus en plus nombreux, morts ou instantanément mutilés... « *sous cet orage d'acier où les lois naturelles semblent suspendues, où l'air tremble en plein hiver comme aux jours brûlants de l'été, où ses papillotements font danser de ci de là, des objets immobiles.* »[1], c'est la fin incompréhensible d'un sentiment statique du monde. « *A partir d'un certain seuil,* constate Clausewitz, *la lumière de la raison se meut dans un autre milieu et se réfléchit d'une autre manière* »[2]. Ses qualités de perception et de raisonnement ordinaires ne lui servant plus, le soldat doit manifester cette vertu militaire qui consiste à croire qu'il sera malgré tout un survivant. Etre un survivant, c'est demeurer acteur autant que spectateur d'un cinéma-vivant, continuer d'être la cible d'un bombardement audiovisuel subliminal ou *allumer* soi-même ses adversaires, comme disent familièrement les soldats. Tenter enfin de différer sa mort, ultime accident technique, *séparation finale de la bande image et de la bande son* (W. Burroughs).

---

1. *Orages d'acier* (In Stahlgewittern), Ernst Jünger, éditions Christian Bourgois. Paris 1970.
2. Dans les *Cahiers du cinéma* (n°311), Samuel Fuller avançait qu'il est *impossible de filmer le débarquement en Normandie puisqu'on ne peut décemment filmer des mètres d'intestins sur une plage...* Outre que les morts passent mal l'image (voir les photos d'attentats ou d'accidents de la route...), la boutade de Fuller montre assez que les films militaro-industriels ne peuvent pas être *décemment* des films d'horreur, puisque d'une manière ou d'une autre, ils sont destinés à embellir la mort. Le débarquement allié a d'ailleurs une fois de plus posé de manière aiguë le problème du *réalisme* du témoignage filmé : en effet, chacun sait aujourd'hui qu'il n'y eut pas de mètres d'intestins sur les plages normandes et qu'en fait de bataille, le débarquement lui-même fut une opération technique remarquable et difficile à réussir, non pas à cause des forces allemandes assez inexistantes, mais en raison de conditions météorologiques désastreuses et plus tard de la complexité du paysage normand. Aussi, *pour faire nombre,* les décideurs alliés lancèrent-ils leurs hommes dans des opérations aussi spectaculaires que suicidaires, comme l'ascension de la pointe du Hoc... avant que Zanuck avec 50 stars, 20 000 figurants et 6 réalisateurs ne tourne, en 1962, son *actualité fiction,* à l'île de Ré ou en Espagne, sur des plages plus « grandioses » que celles d'Arromanche... immortalisant ainsi une bataille qui n'avait pas vraiment eu lieu. *Le Jour le plus long* connut un immense succès commercial.

Cependant, lors de la dernière guerre mondiale, m'étant trouvé encore enfant dans l'illumination des bombardements stratégiques, puis dans une série de combats terrestres en compagnie d'un ancien officier de liaison d'artillerie qui avait survécu au long conflit de 1914, j'ai pu me rendre compte avec quelle facilité un esprit expérimenté était apte à franchir rationnellement ce barrage subliminal, capable de situer et de matérialiser dans l'espace les dimensions atmosphériques d'une bataille, et d'anticiper sur ce que les parties en présence envisageaient de faire. En somme, mon vieil ami me décrivait avec jubilation ce *scénario* de la bataille que le novice que j'étais ne recevait que comme *effet spécial* de la bataille, ce que les jeunes recrues de l'armée américaine traduisaient très bien, lorsqu'elles montaient aux postes avancés et dangereux, par l'expression : « On va au cinéma ! »

* *
*

Après 1945, cette facticité cinématique de la machine de guerre allait encore une fois se perpétuer dans de nouveaux spectacles. A la libération du territoire français, des musées de la guerre furent ouverts un peu partout, sur les lieux même des divers débarquements et champs de bataille : beaucoup furent installés dans d'anciens forts ou dans des bunkers. Dans les premières salles de ces musées, on montre généralement diverses reliques du dernier conflit militaro-industriel, matériels démodés, vieux uniformes, décorations, photographies jaunies... ailleurs on projette des bandes d'actualité de l'époque, des documents militaires. Mais rapidement, le public toujours nombreux est invité à entrer dans une vaste salle sans fenêtre conçue comme un planétarium. L'architecture de ce genre de salles ressemble finalement à un simulateur de vol (ou de conduite automobile), disons qu'il s'agit ici de *simulateurs de guerre* où le visiteur est censé se retrouver dans la situation du spectateur-survivant du champ de bataille de tout à l'heure : autour de lui l'obscurité se fait presque totale, tandis qu'imitant la courbure d'un horizon marin, une côte lointaine s'éclaire doucement derrière la vitre d'un grand pare-brise panoramique contre lequel vont bientôt se précipiter des séries d'événements à peine figurés par de vagues fulgurances, des silhouettes schématiques d'avions ou de véhicules, des lueurs d'incendie... comme si la bande d'actualité était trop « réaliste » pour restituer la pression de mouvements abstraits et surprenants de la guerre moderne, on a donc recours ici au vieux procédé diorama qui, en rendant plus important le champ visuel, donne au spectateur l'illusion

d'être projeté dans une image qui n'aurait pratiquement plus de limites. Si l'on pense aux mausolées-cinémas ou aux salles atmosphériques des années 30, on aperçoit là un nouveau débordement de la réalité immédiate par la paramnésie cinématique de la machine de guerre, au moment même où commencent à se multiplier dans le monde les « féeries son et lumière », inventées il y a une trentaine d'années par le petit-fils du célèbre illusionniste Robert Houdin, ces sortes de musées de plein air, où le passé est réinjecté dans les lieux réels (temples, châteaux, paysages...) à coup de projecteurs, de sono, de brumes artificielles et bientôt de graphisme laser, ou encore ces *freedomlands* américains où on peut voir « le vieux Chicago » s'écrouler et ressurgir des flammes toutes les vingt minutes, où on peut s'engager dans la guerre civile et en réchapper à grand-peine au moment même où éclatent autour de vous des coups de feu gris-bleus ! Ainsi surexposé au temps, le support matériel est disqualifié au profit de la lumière artificielle, il n'est plus qu'un seuil crépusculaire, et le public lui-même ne sait plus si les ruines sont bien réelles, si les paysages ne sont pas simplement simulés, images kaléidoscopiques de destructions plus générales.

Les lieux choisis pour l'implantation des musées de la seconde guerre mondiale nous rappellent aussi que les tombeaux-forteresses, les donjons et les bunkers sont d'abord des *chambres noires,* leurs fenêtres en entonnoir, leurs ouvertures longilignes, leurs meurtrières, sont en effet conçues pour *n'éclairer que l'extérieur* du bâtiment, laissant l'intérieur dans la pénombre. A l'aide de son étroite embrasure de visée, le guetteur militaire, puis l'artilleur, réalisent bien avant le peintre de chevalet, le photographe ou le cinéaste, la nécessité d'un *premier cadrage.* « *On voit bien mieux l'enfer par un soupirail que si on pouvait l'embrasser d'un seul coup* des deux yeux... » écrivait Barbey d'Aurevilly, façon de clin d'œil nécessaire au tir, à la visée, ce clin d'œil message séducteur tellement à la mode au cours des années 30, qui augmente l'impression de profondeur du champ visuel au détriment de son étendue, comme le révèlent les récentes expériences sur la perception anarthoscopique :

« *Il n'est pas suffisant de savoir que l'on regarde à travers une fente, il faut aussi voir la fente et dans certaines conditions l'observateur peut même l'inventer, en tout cas il est démontré que la forme de l'ouverture détermine l'identification des objets perçus et que la poursuite visuelle est l'un des éléments constitutifs de la perception anarthoscopique d'une figure en mouvement...* »

Plus simplement, l'obscénité du regard militaire jeté sur son environne-

ment puis sur le monde, cet art de se dissimuler au regard pour voir, n'est pas seulement un voyeurisme de mauvais augure, il commande dès l'origine une mise en ordre durable au fond du chaos de la vision, qui préfigure les machinations synoptiques de l'architecture puis de l'écran cinéma. Mise au point, angle de visée, angle mort, point aveugle, temps d'exposition, la ligne de mire annonce la ligne d'horizon de la mise en perspective du tableau du peintre de chevalet, qui est aussi ingénieur militaire et poliorcète comme Dürer ou Vinci.

A partir du XIX[e] siècle, avec le développement de prises de vues qui ne sont plus autre chose que des prises de guerre de la vue, ces codes d'interprétation destinés à déterminer l'identité tridimensionnelle d'images en deux dimensions, on assiste à une lecture nouvelle du champ de bataille, mais aussi à un accroissement considérable de l'impotence et de l'obscénité du décideur militaire, en danger toujours accru d'être repéré et donc détruit. Pour échapper au repérage aérien bi-dimensionnel à partir de ballons captifs qui s'élèvent à des hauteurs de 400 à 500 mètres, les ouvrages militaires, les forteresses vont s'enterrer dans la troisième dimension, livrant ainsi l'adversaire aux délires de l'interprétation. Invisible, enfoncée à de grandes profondeurs, la camera obscura devient par là même sourde et aveugle. Au XIX[e] siècle, ses rapports au reste du pays ne dépendent plus que de la logistique de la perception, des techniques des communications souterraines, aériennes, électriques... déjà se pose pour elle avec acuité ce que j'appelle le problème de la *troisième fenêtre*[1] ou *comment éclairer son environnement sans le voir.* Désormais la stratégie se dissimule dans les effets spéciaux des engins de transmission :

« *Placés dans des abris profonds, percés de gaines, les* appareils de projection, *inventés par le général Mangin, peuvent transmettre à plus de 80 kilomètres. La lumière émise par une lampe à pétrole puissante est concentrée dans une lunette grâce à un miroir concave. Cette lunette est munie d'un obturateur mobile qui permet d'obtenir soit un feu fixe, un éclat court ou un éclat long correspondant au point et au trait de l'alphabet morse* » (Ecole du génie français, 1887).

Déjà, les murs intérieurs des postes de commandement, des *noyaux centraux,* deviennent des murs d'images, cartes quadrillées de théâtres d'opération encore proches, couvertes de l'animation perpétuelle d'un repérage abstrait reproduisant à la moindre occasion les mouvements des troupes... Vers 1930, certaines nations, comme la Grande-Bretagne,

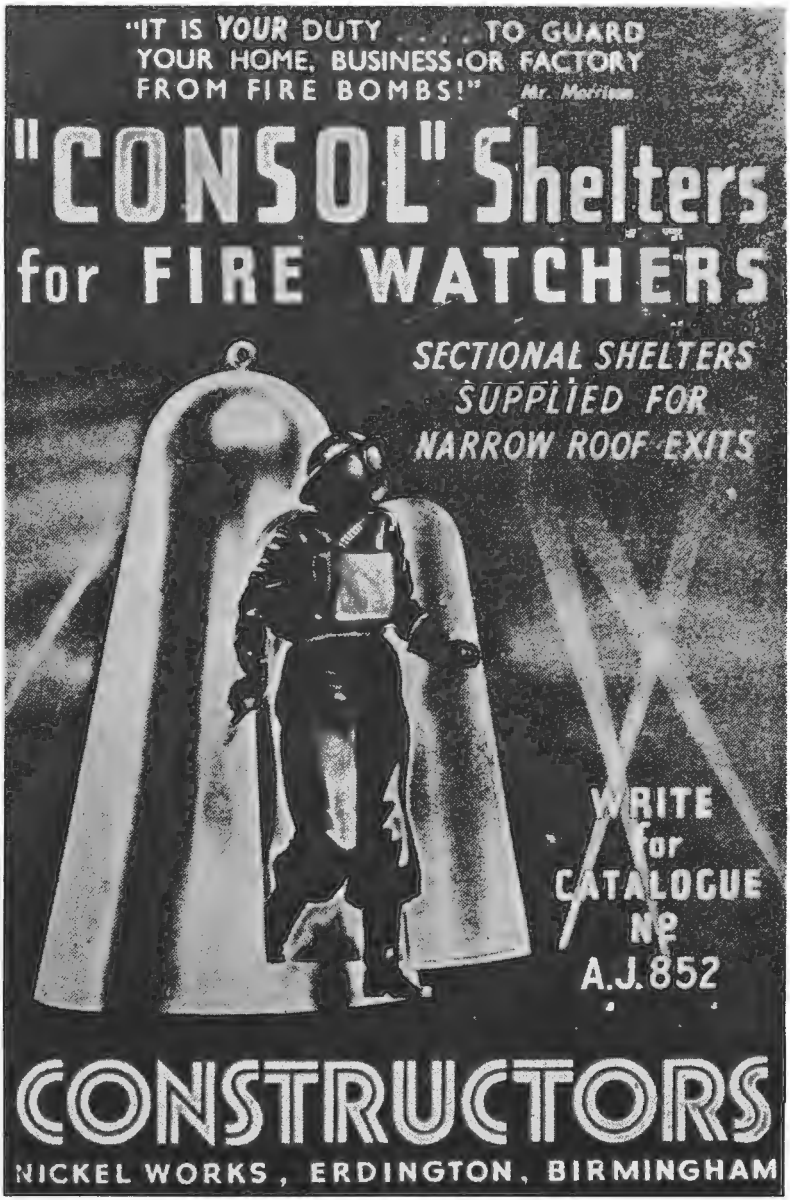
1. *Bunker archeologie* - Paul Virilio, CCI éditions, Paris 1975.

délaisseront les moyens de défense conventionnels pour se livrer à la recherche en matière de perception : ce sont les débuts de la cybernétique, du radar, les progrès de la goniométrie, de la microphotographie, et nous l'avons vu, de la radio et des télécommunications. Durant la dernière guerre mondiale, les salles des bunkers de commandement et des cabinets de guerre ne seront donc plus nécessairement à proximité des champs de bataille, mais à Berlin ou à Londres. Assez comparables à de vastes salles de spectacle, on les rebaptise « opéras de commandement » pour un conflit qui s'est lui-même transformé en Space Opera.

Dénués d'extension spatiale réelle, ces noyaux d'interaction, qui rassemblent une infinité d'informations et de messages qui leur parviennent radialement et en diffusent en sens inverse dans l'univers qui leur est propre, renouvellent l'inertie de l'ancien *Kammerspiel* soumis à la pression du temps. Cependant, l'impression de *charge négative* est si traumatisante dans ce genre d'habitats aseptiques, la représentation visuelle et phonique tellement contractée, qu'au moment de l'opération « Seelowe » sur l'Angleterre, Hitler décide de créer dans son PC de Bruly-le-Pesch des effets de résonance acoustique, pour lui donner un caractère plus grandiose, une profondeur de champ artificielle qui combatte la miniaturisation du pouvoir technique, cette réduction à rien de l'espace et du temps, incompatible avec l'expansion imaginaire du Lebensraum nazi.

17. Adolf Hitler répétant ses mimiques d'orateur public.

18. Publicité. Journal *Signal.* 1941.



19. Publicité anglaise pour des abris anti-aériens, 1941.

20. Publicité pour un produit de beauté servant de camouflage sur une défense côtière britannique, 1940.

21. Projecteur anti-aérien allemand. Seconde guerre mondiale.

22. Population anglaise à l'abri dans un tunnel du métro londonien.

23. Opérateur de prise de vues dans la tourelle avant d'un bombardier Lancaster. 1943.

24. Cliché de nuit pris lors du bombardement d'Essen, le 4 avril 1943. Ces effets spéciaux appelés *linceuls d'argent* par les aviateurs alliés sont l'un des résultats de l'intense défense anti-aérienne allemande.

25. Après un bombardement nocturne sur l'Allemagne en 1943, les pilotes britanniques de la Path-Finder-Force contemplent le résultat de leur mission.

26. Tableau des missions de la reconnaissance aérienne américaine.

27. Changement de caméra de prises de vues dans le nez d'un appareil bimoteur américain F.5-Mount Farm, Angleterre, 1er juillet 1943.

28. Le pilote monte à bord de son bimoteur.

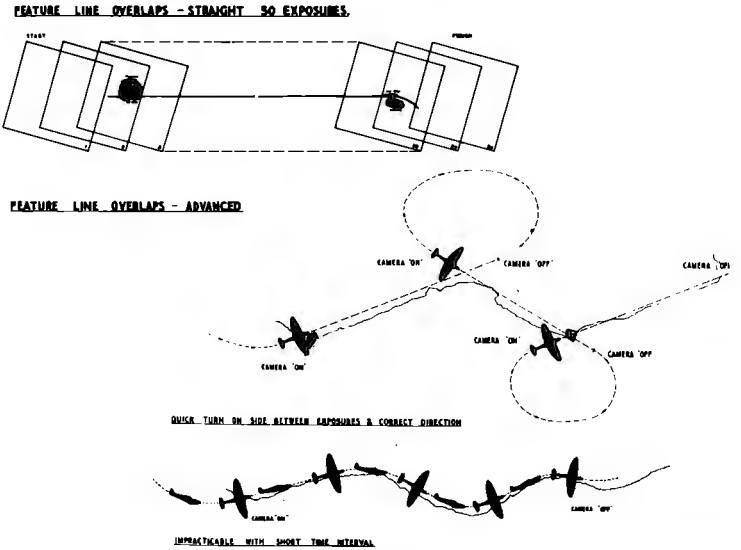
29. (I) Essais de caméra-synchronisation entre la vitesse de prise de vues et celle de l'avion. Il est en effet essentiel de s'assurer avant le décollage que le tir et le film de la cinémitrailleuse sont convenablement synchronisés. Une fois en l'air, les intervalles de tir des armes de bord prédéterminent automatiquement ceux de la caméra, laissant le pilote libre de piloter l'appareil. Mount Farm. (II) Résultat du film-test.

33. Film de couverture aérienne de la Norvège. Objectif à 142°. 1943.

34. Installation d'un système de caméra «Trimetrogon» (2 caméras obliques, 1 caméra verticale) à bord d'un B.17 de l'US Air Force.

35. Opérateur nettoyant la glace de protection de l'objectif d'une caméra oblique « Trimet » à bord d'un B.17.

30. Plans de vol et de prises de vue d'un *Spitfire.*



31. Notifications des phases de vol, en direction et en hauteur, pour assurer une bonne couverture photographique de l'objectif militaire.

32. Officiers américains examinant les tirages de films de reconnaissance aérienne sortant d'un *Multiprinter Williamson* dans le laboratoire de Mount Farm, Angleterre. 1er Juillet 1943.

36. *Le Hugues XF11.* Prototype d'un avion de reconnaissance mis au point par Howard Hugues en 1944. Deux ans après, Hugues devait s'écraser à Beverly Hills en l'essayant.

37. Laboratoire photographique de campagne de l'armée américaine. Chattanaoga, 1940.

38. Installation d'une caméra sur un *Liberator*. Guadalcanal, 1943.

39. Petit laboratoire de l'US Navy installé à Rendova dans les îles Salomon. Le camouflage signale la proximité du front. Juin 1943.

40. Laboratoire de Guadalcanal. Officier transmettant des rouleaux de films à bandes larges pour destruction, 1943.

41. Photo-interprétation américaine des résultats du bombardement du 24 août 1944 sur Weimar-Buchenwald. Les immeubles en noir sont considérés comme sérieusement endommagés. Le camp de concentration, en haut à droite, n'a pas été atteint.

LE CINEMA FERN ANDRA

Lorsqu'après 1916 les Etats-Unis décidèrent enfin d'entrer en guerre, tout le monde à Hollywood fut saisi d'un délire patriotique, raconte Jesse Lasky[1]. On passa sans difficulté de la fiction cinématographique à celle de la guerre. Cecil B. DeMille s'improvisa capitaine. Le contingent du studio forma la « Lasky Home Guard ». Tous les jeudis soirs, avec des fusils du magasin d'accessoires et des uniformes de la garde-robe, la grande famille du studio défilait sur Hollywood Boulevard, fanfare en tête... quant à Mrs DeMille et à Mary Pickford, elles se déguisaient en jolies infirmières et parcouraient les rues de la ville en s'étonnant de ne pas y trouver de blessés. A Wall Street, Fairbanks et Chaplin haranguaient des foules immenses qui ne les entendaient même pas, puisqu'à l'époque il n'existait aucun moyen de s'adresser au public au-delà du simple mégaphone. L'absence de paroles ne gênait d'ailleurs pas une foule qui était habituée à la fois au cinéma muet et au mutisme des hommes d'Etat. Subjuguée par les mimiques des acteurs, elle se séparait de ses dollars au profit de l'Emprunt de guerre, *comme elle ne l'aurait fait pour aucun politicien*[2].

On disait de Cecil B. DeMille, lorsqu'il tournait le film biblique *Les dix commandements,* qu'il avait fini par se prendre pour Dieu lui-même, conduisant le peuple juif. La dictature proche de la possession qu'il exerçait sur ses proches et surtout sur la foule anonyme des figurants dont il se plaisait à mettre fréquemment la vie en danger, tout cela l'avait amené à adopter une attitude divinatoire, une sorte d'infaillibilité charismatique due essentiellement à sa connaissance préalable de scénarios qui en fait n'existaient quelquefois même pas. Pour toute une

1. *Hollywood* - Kevin Brownlow.
2. Ibid.

génération de cinéastes thaumaturges, le travail de mise en scène, même improvisé, avait pris la forme littérale d'une *révélation* — action de Dieu faisant connaître aux hommes des vérités que par eux-mêmes, ils ne sauraient découvrir.

Au même moment, en Europe occidentale et en Union soviétique, une nouvelle race de chefs de guerre et de révolution commençait à sévir, guides historiques et autres, qui auront sur les masses le même effet charismatique que la génération des cinéastes et acteurs thaumaturges. Ces hommes étaient les annonciateurs de *l'ère transpolitique :* le pouvoir réel étant désormais partagé entre la logistique des armes et celle des images et des sons, entre les cabinets de guerre et les cabinets de propagande, comme le redoutait Abel Ferry dès 1914, le pouvoir parlementaire avait disparu. « *La propagande est ma meilleure arme !* » déclarait Mussolini. Voici comment Rosavita décrit le Duce : « *Va César... ! ta tâche est achevée : de César est sorti Benito Mussolini, fort et puissant comme jamais encore ne l'a montré l'histoire ;* sa volonté tient du surnaturel, du Divin, du miracle, du Christ parmi les hommes... » (extrait de *Réincarnation de César : le Pré-destiné,* 1936). Aussi inattendu, quand on demandait dans l'intimité, à Hitler quel était son grand modèle historique, il ne répondait pas Bismarck comme on aurait pu le croire, mais Moïse !

Peut-être n'a-t-on pas assez compris que ces dictateurs thaumaturges ne gouvernaient déjà plus, *mais qu'eux aussi mettaient en scène.*

Dans son discours final, au procès de Nuremberg, Albert Speer devait déclarer :

« *La dictature de Hitler fut la première dictature d'un Etat industriel, une dictature qui pour dominer son propre peuple se servit à la perfection de tous les moyens techniques... ainsi les événements criminels de ces années passées n'ont pas été dus uniquement à la personnalité de Hitler.* La démesure de ses crimes pouvait en même temps s'expliquer par le fait que Hitler avait su le premier se servir pour les commettre des moyens offerts par la technique. »

Le cinéma était l'un de ces moyens.

* *
*

« *En traversant Munich en voiture, à l'automne 1939, Hitler avait*

découvert que son cinéma favori, le « Fern Andra » avait changé de nom, ce qui l'avait mis dans une rage folle » [1].

Hitler, qui observe attentivement les foules qui se pressent pour célébrer les messes noires du cinéma, déclare un jour de 1938 : « *Les masses ont besoin d'illusion, il leur faut des illusions* ailleurs *qu'au théâtre et au cinéma, pour ce qui est du sérieux de la vie, elles en ont leur compte* ». Le « lebensraum » nazi sera moins l'accomplissement des grands projets politiques de Bismarck, qui forment pourtant le fond du discours de Hitler, qu'une extension des dimensions de l'écran-cinéma à celles du continent européen, un face à face de toutes les surfaces, pour un peuple « *à qui le quotidien, l'ordinaire, faisaient soudain horreur, un peuple fasciné par la tentation de l'inhabituel...* » (Leni Riefenstahl).

Hitler ne profane que le réalisme quotidien, et la nature même de ses crimes demeure incompréhensible si l'on ne se souvient pas de ses extraordinaires connaissances techniques dans les domaines de la mise en scène, du trucage, du mécanisme des trappes et des scènes tournantes, et surtout des différentes possibilités d'éclairage et de maniement des projecteurs.

« *Hitler n'était peut-être pas le grand homme d'Etat que nous voyions en lui,* note son ministre Albert Speer, *mais il était et il reste un psychologue dont je n'ai jamais rencontré le pareil. Même en tant que commandant suprême des armées, il songeait davantage à l'efficacité psychologique d'une arme qu'à sa force opérationnelle...* » (on lui doit notamment les sirènes des stukas, la mise au point des charges explosives de la fusée A4...).

De même, selon l'écrivain Jay Doblin, Hitler était *le plus grand créateur de marques de fabrique de son époque :* le dessin de la croix gammée dégageait par exemple des connotations affectives puissantes, il ne pouvait se confondre avec aucun autre et était en même temps d'une simplicité qui continue à frapper les esprits, comme le prouvent encore de nombreux graffiti [2]. Hitler était lui-même, selon ses proches, pourvu d'un certain pouvoir de suggestion hypnotique : « *On savait que quelque chose était faux, mais puisque c'était lui qui le disait, cela devenait vrai* », constate le metteur en scène Veit Harlan, qui évoque le penchant du Führer pour le fakirisme, ses relations avec Hanussen ou telle conversation avec Emil Jannings à propos de sa propre sécurité :

---

1. Témoignage de Rudolf Hess, p.401 du *Journal de Spandau*, d'Albert Speer. Autrichienne comme Hitler, l'actrice Fern Andra avait été très populaire au temps du muet. La salle avait été très vite rebaptisée l'Atrium en 1938.

2. Rudolf Arnheim rappelle cependant que le dessin abstrait de la croix gammée s'appuyait fortement sur un contexte explicatif puissant. Il se souvient que lors de la visite d'Hitler à Mussolini, Rome s'était couverte du jour au lendemain de drapeaux nazis et qu'une jeune Italienne s'était exclamée, horrifiée : « *La ville grouille d'araignées noires !* ».

« *Voyez-vous, Monsieur Jannings, quand je me trouve devant la foule et quand je lui parle, ma respiration se fait en inhalant. Pendant cette phase, mon pouvoir de défense est en pleine activité... jamais on ne tirera sur moi, cela marchera tant que je le voudrai, tant que je ferai fonctionner mon pouvoir de dissuasion.* » Harlan rapporte que par la suite, il se mit à observer Hitler avec une curiosité sans bornes, réfléchissant aux possibilités que la respiration donne à tout comédien, constatant aussi que le pouvoir hypnotique du Führer ne s'exerçait que dans la vie réelle, ne passait pas à l'image et n'agissait pas dans ses innombrables apparitions aux actualités filmées.

Pour réaliser son projet politique, Hitler a donc besoin de cinéastes et d'hommes de spectacle, mais il lui faut plus encore des hommes capables de faire du peuple allemand une masse de *visionnaires ordinaires, « obéissant à une loi qu'ils ne connaissent même pas, mais qu'ils pourraient réciter en rêve »* (Josef Goebbels, 1931). Ainsi, tandis qu'avec le New Deal, Roosevelt, grâce à la radio et au cinéma, ordonne la « guerre du marché domestique » pour relancer la machine de production industrielle américaine, Hitler met en scène les millions de chômeurs allemands d'une autre façon, pour relancer la guerre comme super-production. D'autres feront la guerre pour la gagner, à la limite le peuple allemand et ses maîtres se meuvent déjà dans un univers *« où plus rien n'a de sens, ni le bien, ni le mal,* ni le temps, ni l'espace, *et où ce que les autres hommes appellent succès ne peut plus servir de critère.* » (J. Goebbels).

En 1934, Hitler fait appel à Leni Riefenstahl pour tourner *Le Triomphe de la volonté (Triumph des Willens).* Il met à la disposition de la jeune cinéaste un budget illimité, cent trente techniciens, quatre-vingt-dix cameramen (placés dans des ascenseurs, des tourelles, des plate-formes construites pour l'occasion...), tout cela pour filmer le congrès du parti national-socialiste qui doit se tenir à Nuremberg durant une semaine, et avec pour objectif de répandre dans le monde le mythe nazi au moyen d'un film d'une ampleur sans précédent. Amos Vogel note à ce propos :

« *L'aspect le plus stupéfiant de cette gigantesque entreprise consiste dans la* création d'un univers artificiel qui paraît absolument réel, *avec pour résultat la production du premier et du plus important exemple jamais réalisé de* documentaire authentique *relatant un événement complètement truqué. On est absolument confondu d'apprendre que cet énorme congrès, avec son million de figurants (chiffre supérieur à celui de n'importe quelle superproduction), a été organisé en vue d'un film...* »

Dans *Hinter den Kulissen des Reichs-Parteitag-Films,* Leni Riefenstahl

écrit : « *Les préparatifs du congrès furent établis conjointement aux travaux préliminaires du film, c'est-à-dire que l'événement fut organisé de manière spectaculaire, non seulement en tant que réunion populaire, mais aussi de manière à fournir la* matière *d'un film de propagande...* tout a été déterminé en fonction de la caméra... »

Hitler charge d'autre part l'architecte Albert Speer d'édifier les décors « réels » de sa super-production politique. Nommé d'abord inspecteur général de l'architecture, Speer, après la mort de Fritz Todt en 1942, deviendra le grand planificateur de la guerre totale.

Ces deux missions sont moins contradictoires qu'il n'y paraît, Speer l'explicite clairement en 1938, dans sa *Théorie sur la valeur des ruines.* Dans cet ouvrage, il attribue en effet à l'architecte une fonction cinématique analogue à celle du chef militaire, autrement dit : la capacité de déterminer dans un édifice *ce qui doit durer dans ce qui bouge.* A la limite, construire un bâtiment, c'est surtout prévoir la façon dont il sera détruit, afin d'obtenir des ruines qui après des millénaires « *inspireront autant de pensées héroïques que celles des modèles antiques* ». La même année, Hitler et Speer, sans doute impatients de visionner le futur décor de la tragédie à laquelle ils travaillent, ordonnent la démolition du centre de Berlin, qui avant d'être transformé en champ de bataille, devient ainsi prématurément un champ de ruines.

Les œuvres architecturales de Speer, inspirées des projets cyclopéens de Boullée ou des Thermes de Caracalla, ne devaient guère durer plus longtemps que des décors de cinéma comme ceux d'*Intolérance* qui eux, avaient été déclarés « trop chers à détruire ». Bientôt, Speer ne construit même plus, il se contente de *projeter son architecture :* lorsqu'Hitler lui demande de concevoir la perspective gigantesque du grand champ de rassemblement Zeppelinfeld à Nuremberg, il remplace les colonnes de pierre de ses esquisses initiales par les colonnes de lumière de 150 projecteurs de DCA braqués vers le ciel, donnant ainsi au public l'impression de se trouver dans une salle de représentation hypostyle de 6 000 mètres sous plafond, destinée à se dissiper dans l'espace aux premières lueurs de l'aube.

* *
*

Lorsqu'enfin éclate en Europe le flash de la guerre-éclair, on continue à tourner dans les studios allemands ces films sentimentaux dont le public raffolait bien avant l'arrivée au pouvoir des nazis, tout cela malgré les souhaits de Goebbels qui veut un cinéma réaliste, *aux*

forts contours populaires. On multiplie les comédies musicales, les « heimatfilme » (films exaltant la vie des champs et l'homme allemand « simple et vigoureux »), les féeries... signifiant ainsi qu'il existe un cinéma de *l'arrière,* mais que le *cinéma-vivant des immortels de la Cité,* c'est le « front d'acier » des troupes et des chars d'assaut de Guderian ou de Rommel, *l'isobare guerrière qui renouvelle les rites de fondation de la Forteresse Europe, la Festung Europa.*

Le pouvoir y a veillé : l'armée allemande compte un opérateur dans chacune de ses sections, et ces opérateurs de talent et de grand courage vont réussir là où Griffith avait échoué en 1914, puisque chaque régiment possède sa PK (Compagnie de propagande), une coordination cinéma-armée-propagande, c'est-à-dire image-tactique-scénario, chargée de regrouper et de traiter instantanément l'information.

« *Plus d'un se demande avec étonnement comment il est possible qu'un événement qui a lieu à plusieurs centaines de kilomètres en plein cœur d'un pays ennemi, puisse dès le jour suivant faire l'objet de reportages et de récits radiodiffusés* », interroge en 1941 un journaliste de la *Berliner Illustrierte Zeitung...* On réalisera ainsi des films entièrement basés sur des bandes d'actualités absolument authentiques comme *Feuertaufe (Le Baptême du feu), compte-rendu* de l'invasion de la Pologne par les nazis, destiné à terrifier les spectateurs étrangers, à les pousser à reconnaître la supériorité de l'armée allemande. « *Images dépourvues de tension dramatique immédiate, mais dont le montage simplifié, fait d'associations plus ou moins disparates, et le commentaire, doivent projeter sur le spectateur leur rythme vibratoire de grand événement historique.* » *(Signal)*

Le cinéma de la PK reprend donc le travail de Leni Riefenstahl et de ses films, où tout selon elle *est vrai,* mais où tout se déroule dans un *temps intensif* proche cette fois du temps réel de la guerre-éclair, de l'authentique vitesse de l'assaut technique.

En 1943, à la fin de la Conférence de Casablanca, devenu un vieil homme diminué par la maladie qui va bientôt l'emporter, Roosevelt déclare par inadvertance, la guerre totale[1]. La flotte aérienne alliée peut mettre désormais en pratique une nouvelle stratégie : le bombardement de zone qui vise à anéantir non plus des objectifs précis mais des régions entières : opération « Gomorrhe », qui dans un ouragan de feu

1. *Bodyguard of Lies* édition française : *La guerre secrète,* de Anthony Cave Brown, éditions Gérard Watelet, Paris 1981.

détruit Hambourg, bombardement de la Ruhr et son inondation apocalyptique... cette fois, la masse des figurants-survivants allemands est précipitée dans un pan-cinéma, un cinéma aussi total que la guerre elle-même. Singulièrement, cette guerre, les populations la réclament comme un spectacle toujours plus grandiose, capable encore une fois de rivaliser avec les super-productions hollywoodiennes et leurs grands cataclysmes bibliques, elles sont résolues à ne pas lésiner, à y travailler seize heures par jour si le Führer l'ordonne.

Le 18 février 1943 est une date historique, celle du discours officiellement appelé *de la guerre totale.* Speer et Goebbels, l'architecte des ruines et le ministre de la propagande, étroitement associés, ont décidé d'outrepasser les résistances des dignitaires du parti qui s'opposent, comme Hitler, à la radicalisation de la situation.

Goebbels interroge à travers les participants au meeting du Palais des Sports de Berlin, l'ensemble social allemand : « *Les Anglais prétendent que le peuple allemand ne veut pas la guerre totale mais la capitulation ; je vous le demande, voulez-vous la guerre totale ? La voulez-vous encore plus totale, plus radicale que nous pouvons l'imaginer aujourd'hui ?* »

Après l'approbation tragique d'une assemblée enthousiaste, la voie est libre et le « Gauleiter » conclut : « *Alors, peuple, que la tempête éclate !* » La guerre s'étend désormais, non plus aux seules dimensions de l'espace, mais à l'ensemble de la réalité, sans limite et sans but.

Au cours du terrible hiver de 1942-1943, la VI[e] Armée de Paulus est encerclée et détruite à Stalingrad, victoire décisive qui marque le début de la grande contre-offensive soviétique... A la fin de 1943, Berlin est écrasé sous les bombes alliées. Dès lors, beaucoup de dirigeants allemands sont convaincus que la défaite est inévitable.

Les succès immédiats se faisant de plus en plus rares, Hitler décide de fournir à son opinion un flash-back sur les victoires remportées au début du conflit. Il donne l'ordre au metteur en scène Veit Harlan[1] de réaliser en Norvège un film historique sur les violents combats qui, trois ans plus tôt, avaient opposé les Allemands aux Alliés, à Narvik. D'autre part, il demande au général Dietl de jouer son propre rôle dans la reconstitution de la prise et de l'occupation de la ville. Veit Harlan gagne donc le fjord de Narvik dont émergent encore les carcasses rouillées des torpilleurs allemands et des navires anglais coulés, la ville elle-même n'est plus qu'un champ de ruines où les soldats du Reich

1. Les souvenirs très oniriques de Veit Harlan, fournissent par là même un témoignage irremplaçable sur le *cinéma selon Goebbels.*

survivent tant bien que mal. Les Anglais sont immédiatement au courant du grand projet cinématographique de Hitler, on sait à Londres que le Führer a décidé de déplacer et de mettre à la disposition de Veit Harlan, plusieurs navires de guerre et cent avions qui doivent parachuter des milliers d'hommes. Narvik, qui avait été pour les Britanniques une cuisante défaite et une perte de prestige, allait donc grâce au cinéma redevenir une cible des plus intéressantes : pourquoi finalement ne pas participer à un remake dont cette fois pour eux la fin serait victorieuse ?

Ils s'empressent donc d'annoncer à la radio que si Veit Harlan désirait filmer la bataille, ils mettraient devant ses caméras des images particulièrement réalistes et sanglantes, grâce au concours de la « Home Fleet ». De leur côté, les soldats allemands, malgré leur dévouement à Hitler, manifestaient peu d'enthousiasme :

« *Mourir pour la patrie leur paraissait plus logique que de mourir pour le cinéma !* constate Veit Harlan ; *les amiraux Raeder et Dönitz intervinrent paraît-il auprès de Hitler, et Goering également. Ils eurent gain de cause et le projet ordonné avec tant d'emphase par le Führer lui-même tomba dans les oubliettes.* »

Goebbels de son côté se montra profondément déçu. Il confia au metteur en scène que tout cela aurait pu fournir une moisson de documents passionnants ; en effet, pour le cas où les Anglais seraient intervenus, il avait prévu d'envoyer sur place plusieurs reporters d'actualités...

Peu après, Hitler ordonne le tournage du film *Kolberg*, dont le premier tour de manivelle est donné le 28 octobre 1943. Alors que l'armée allemande recule sur tous les fronts, le Führer une fois de plus exige que celle-ci soit mise entièrement à la disposition des cinéastes, c'est un *ordre militaire.* Alors que l'on manque de tout, six mille chevaux et près de deux cent mille hommes sont engagés dans les scènes de bataille, du sel amené par wagons entiers pour figurer la neige dont devait être recouverte la jetée du port. Des quartiers de la cité de Kolberg sont reconstruits près de Berlin pour être bombardés par les « canons de Napoléon », alors que la ville est écrasée réellement sous les bombes.

Six caméras, dont une sur un bateau et une autre dans la nacelle d'un ballon captif, filment simultanément la chute de la ville, trente pyrotechniciens provoquent d'innombrables explosions, on va même jusqu'à créer une inondation en faisant dévier une rivière par plusieurs canaux construits à cet effet, tandis que des charges dissimulées sous l'eau sont déclenchées par un système de télécommande électrique.

Lorsqu'en janvier 1945, le film est prêt à être présenté, les salles d'exclusivité de Berlin ne sont plus que des amas de ruines.

Le 30 avril, Hitler quitte son *enfer des images* en se donnant la mort dans la camera obscura du Bunker de la Chancellerie de Berlin.

Des témoins rapportent que les derniers jours, il était retourné au dessin d'architecture et qu'indifférent à tout, il élaborait les plans d'un « nouveau Berlin » ressurgissant de ses ruines comme le mur des frères Lumière. Quant aux visionnaires ordinaires du III[e] Reich, une sévère cure de dénazification prétendra les réveiller. Les survivants affirmeront ne pas comprendre ce qui leur est arrivé, d'autres comme les Faurisson jureront bientôt que cela n'avait jamais eu lieu.

On l'aura compris, il n'est pas question ici de filmographie mais d'osmose entre guerre et cinéma industriels, et à ce niveau les films de guerre les plus sérieux sont parfois les plus burlesques, mais les techniques militaires elles-mêmes ont encore au début du siècle quelque chose de bouffon : en 1929, il y a du Méliès dans l'avion de Fritz von Opel s'envolant de l'aérodrome de Francfort, propulsé par des fusées à poudre, ou dans les traîneaux à réacteurs de Max Valier.

Il n'y a guère de différence non plus, entre les nouvelles de science-fiction écrites par le jeune Wernher von Braun et le scénario d'*Une femme sur la lune* de Théa von Harbou et Fritz Lang. Quant au pauvre professeur de lycée Hermann Oberth, il pourrait en être le héros romanesque, lui dont les travaux sur les fusées ne rencontrent que la dérision et l'incompréhension. C'est uniquement l'espoir de voir financer ses *expériences réelles* par la société de production UFA qui le poussera à collaborer à la conception technique de ce film, et c'est finalement Lang lui-même qui, pour mettre fin aux marchandages et aux réticences des producteurs, paiera de sa poche, par moitié, les expériences de Oberth.

Le film sortira le 30 septembre 1929, mais sans la publicité initialement prévue : le lancement expérimental d'une vraie fusée sur la plage de Horst en Poméranie, engin qui devait s'élever à une quarantaine de kilomètres... En 1932, la technique des réacteurs devient l'un des principaux secrets militaires du Troisième Reich, et le film de Lang est saisi par les autorités allemandes, *il est désormais perçu comme vraisemblable.* En effet, le 7 juillet 1943, Wernher von Braun et Dornberger présentent à Hitler le film du lancement réel de la fusée A4. Le Führer se montre amer : « *Pourquoi ai-je douté du succès de vos travaux ? Si nous avions eu cette fusée en 1939, nous n'aurions pas eu à*

faire la guerre... devant semblable fusée, il faut reconnaître que l'Europe et le monde sont désormais devenus trop petits pour une guerre ».

On le sait depuis peu, la seconde guerre mondiale fut gagnée par les Alliés en partie parce qu'ils surent comprendre la nature réelle du Lebensraum nazi et décidèrent de s'attaquer à l'essence même du pouvoir de Hitler : ils organisèrent le déclin de son infaillibilité charismatique en se plaçant à l'avant-garde des techniques cinématiques.

Avec eux, l'énigme technologique remplace l'énigme du scénario et tend à devenir le concept même de la guerre réelle : c'est par exemple l'histoire singulière d'Enigma et de sa réponse technique Ultra, bataille anglo-allemande de *machines à décoder* et non plus corps à corps du couple homicide-suicide, qui allait changer le sort des armes[1]. En fait, le caractère décisif de toute bataille était dépassé par l'ampleur de ses moyens. Lorsqu'il créait un champ de bataille, le regard de Napoléon (ou celui de Griffith...) lui permettait d'absorber à la fois prévision, décision, de restituer organisation et contrôle avec une rapidité sans égale, sans négliger le détail. Mais lorsque la guerre napoléonienne, en 1812, s'étala dans l'immensité russe et se peupla d'un demi-million d'hommes rien que du côté français, ce type d'organisation visuelle s'effondra logistiquement. Il était loin le temps où Frederic II et quelques autres parvenaient à voir se former et évoluer « grandeur nature » sur le terrain, un ordre de bataille aussi régulier, des figures aussi géométriques que celles précédemment projetées sur le papier. Les armées étaient maintenant composées de nombreux corps mobiles qui devaient s'aborder non sans difficultés au cours de l'action, à la suite d'ordres donnés *en dehors de leur propre champ visuel.*

Pour saisir la *véracité objective* d'une grande bataille, il eût fallu que l'œil-caméra (de Napoléon, de Griffith...) ne soit plus celui du général ou du régisseur de plateau, mais un moniteur capable d'enregistrer, d'analyser et de réincruster dans le décor même, un nombre de faits et d'effets infiniment plus considérable que celui que l'œil et le cerveau humains peuvent en percevoir en un lieu et en un moment donné. La prévision moderne nécessitée par les nouvelles dimensions géopolitiques

1. Le président Truman devait dans son memorandum du 28 août 1945, donner l'ordre de dissimuler au public, toute information traitant du statut passé ou actuel, de la technique, des méthodes, des succès et des résultats obtenus de toute unité spécialisée dans la crypto-analyse. Les Alliés avaient un ensemble de très bonnes raisons pour agir ainsi, notamment la crainte que les Russes entrant en guerre, *Ultra* et le LCS n'eussent à reprendre du service...

des champs de bataille exigeait une véritable météorologie de la guerre. En somme, naissait déjà l'idée-vidéo que le regard du voyeur-militaire est handicapé par sa lenteur à parcourir son champ d'action exagérément distendu par la révolution dynamique (des armements, des transports de masse). Seul le vecteur technique pouvait, encore une fois, combattre par de nouveaux mixtes cette tendance qu'il avait fait naître. L'effet de proximité disparu dans les prothèses du voyage accéléré (dans *l'activité-vitesse,* disait Napoléon), nécessitait la création *d'une apparence entièrement simulée,* la restitution en trois dimensions de la totalité du message — prothèse, holographique cette fois, de l'inertie du décideur militaire transmise au spectateur, multipliant son seul regard dans le temps et l'espace en des flashes permanents, ici et là-bas, maintenant et hier, quand nous ne sommes plus là... déjà évidente avec le flash-back et bientôt le feed-back, cette miniaturisation du sens chronologique est le résultat immédiat d'une technologie militaire où dès l'origine, *les événements se déroulent toujours dans des temps théoriques,* où comme plus tard au cinéma, ce qui arrive n'est jamais ordonné par un principe unique du temps et de l'espace mais bien par sa distorsion relative et contingente : le pouvoir de réponse répressive dépendant du pouvoir d'anticipation.

C'est ce qu'avait parfaitement compris Abel Gance en 1914.

42. Monument élevé dans le désert de White Sands, dans le secteur d'Oscura Peak, où a eu lieu l'explosion de la première bombe atomique, le 16 juillet 1945.

43. La Cité de Jéricho. Illustration de la bible hébraïque (Farhi Bible - 1366/1382. Jérusalem, Rabbi Salomon, Sasson Library).

44. Photographies de la ville d'Hiroshima avant et après le premier bombardement nucléaire de l'Histoire, le 6 août 1945.

45. Le président américain Johnson observant à la télévision depuis la Maison Blanche, le vol de la fusée Saturne I, le 29 janvier 1964. Comme l'écrivait André Malraux : « *César pouvait dialoguer avec Napoléon mais Napoléon n'a rien à dire au président Johnson* ».

46. La salle de commandement du Docteur Folamour dans le film de Stanley Kubrick.

QUI A PRIORITÉ DANS LE TEMPS A PRIORITÉ DANS LE DROIT*

Les heurs et les malheurs des guerriers transfigurés ne s'arrêtent jamais. Leurs spectres viennent hanter les écrans ou encore, le plus souvent, ils se réincarnent dans une machine de guerre, généralement un navire, comme le Tirpitz, coulé dans un fjord en 1943, et dont un film célébrait la métempsycose technique. L'amiral américain William Nimitz, commandant en chef des forces aéronavales alliées dans le Pacifique de 1942 à 1945, a donné son nom à un porte-avion nucléaire et à un autre film récent. Dans cette fiction, dont le thème est la guerre du temps, la flotte japonaise est encore en route pour l'attaque de Pearl Harbor quand elle est détectée par le moderne Nimitz, une perturbation du Vortex spatio-temporel ayant ramené près d'un demi-siècle en arrière le porte-avion américain, le commandant de celui-ci se trouve confronté à un dilemme : interdire l'assaut aéro-naval de la base de Pearl Harbor en utilisant toute sa puissance de feu, ou laisser faire l'histoire.

Le plus significatif dans cette fiction, c'est finalement la nouvelle crise de la décision née de la coexistence, peu pacifique de technologies différentes : où prendre les ordres ? Du commandement des forces du Pacifique qui en 1941 ne connaît aucune unité du nom de Nimitz, puisque l'amiral qui est en activité prendra la direction des opérations l'année suivante... Du commandement de la Défense des Etats-Unis et donc du Département d'Etat, en 1980 ? ... Nous retrouvons ici, comme dans l'authentique affaire du tournage du film *Narvik,* la volonté d'étendre la puissance militaire de part et d'autre d'un hypothétique *centre du temps,* en-deçà de toutes limites passées, présentes ou à venir,

---

* Adage romain

en utilisant la relativité comme manœuvre de guerre. Dans le film, le porte-avion nucléaire Nimitz fonctionne à la manière d'une tour de guet des temps historiques, les moyens de communication et d'identification du combat moderne y sont utilisés comme autant de moyens de prévention et de dissuasion de l'histoire. Rendant sensible, pour le spectateur, la *durée différentielle* dont chaque objet technique est porteur, le nouveau média catastophique provoque un saisissant *effet de relief temporel* où la machine de guerre rend le temps matériel de guerre d'une propagande militaro-industrielle dont nous sommes les protagonistes involontaires.

Inventeurs du « Fleet in being » qui leur a permis de régner sur les Océans aussi bien que sur les continents les plus vastes, les Britanniques ont consacré entre les deux guerres mondiales de gros budgets à la recherche en matière de communication et de détection, et sont particulièrement réceptifs à ce type d'effets spéciaux rétro-prospectifs. Leslie Howard, le grand acteur anglais qui avait quitté Hollywood pour se mettre au service de son pays, avait peu avant, en 1930, tourné un film étrangement prémonitoire : *Outward Bound.* Dans cette fiction, un certain nombre de passagers se retrouvent à bord d'un avion de ligne sans bien savoir vers quelle destination ils se dirigent. Au bout d'un certain temps, il leur apparaît clairement qu'ils sont déjà morts et que le véhicule technique les emmène simplement dans l'autre monde. Treize ans plus tard, un premier juin, le DC3 Ibis, dans lequel se trouvait Leslie Howard, disparaissait lui aussi avec ses passagers, sans laisser de trace... ce que les Allemands appelaient « Spurlose Verschwindung ».

En fait, Leslie Howard avait eu beaucoup de mal, en octobre 1939, à convaincre Whitehall de l'aider à tourner des films de propagande en Grande-Bretagne. « *Pourquoi ne pas faire cela aux Etats-Unis, ici nous manquons de tout* ». On lui proposa un poste de liaison comparable à celui qu'occupait à Paris, auprès du gouvernement français, Noël Coward, qui était chargé de décrypter la propagande nazie.

Howard refusa et soumit à Whitehall le sujet du film qu'il avait envie de tourner :

« *Il s'agit d'un document tiré du Livre Blanc britannique sur l'ouverture des hostilités. Je veux en faire un document filmé en utilisant quelques bandes d'actualités mais en jouant les grands rôles. Il y a un thème que je veux exprimer, c'est que l'esprit finit toujours par triompher de la force brutale...* » On lui demanda quel rôle il voulait jouer : « *Celui de Hitler pour commencer, et je veux également interpréter celui de sir Neville*

Henderson et la dernière tentative pour maintenir la paix contre la tactique Ribbentrop... Voyez-vous, personne à l'étranger n'a envie d'acheter votre Livre Blanc et de lire des documents officiels, mais on se pressera en foule dans les cinémas pour voir un documentaire officiel... »

L'affaire cependant se solda par un échec, mais de ces diverses tentatives naquit l'idée de Pimpernel Smith, le professeur distrait qui réussit à berner les nazis, faisant ainsi la démonstration des idées de Howard sur un mode léger qu'il n'affectionnait pas particulièrement. [1]. Il tourna ensuite plusieurs films de propagande et notamment *The First of the Few,* d'après la vie de R.J. Mitchell, le créateur de l'avion Spitfire, et avec la collaboration des meilleurs pilotes de la bataille d'Angleterre, Peter Townsend, Bader et Cunningham.

En 1943, Lubitsch présente *To be or not to be* au public américain. Bien que largement inspiré des mésaventures de Leslie Howard, le film soulève l'indignation aux Etats-Unis. C'est en effet l'année de la déclaration de la guerre totale par Roosevelt, et à l'époque, on préfère voir Superman triompher de Hitler que quelques obscurs acteurs shakespeariens plutôt miteux. En 1954, l'accueil est aussi très mauvais en France... pourtant cette « fantaisie irrespectueuse » était finalement un film de guerre sérieux et même inquiétant, puisqu'il dévoilait la philosophie des Services Spéciaux Alliés. Entourés d'une censure qui devait durer plus de trente ans, les secrets de la défense britannique se trouvaient bien en effet, comme dans l'œuvre de Lubitsch, dans le théâtre shakespearien autant que dans les états-majors. Par exemple, le plan de la célèbre bataille d'El-Alamein, où Montgomery vainquit Rommel (1942), est tiré de la littérature par un réalisateur de films, Geoffrey Barkas, et un illusionniste de music-hall, Maskeline. Les deux hommes y reproduisent l'action de Malcolm au bois de Birnam : dans une plaine de sable dur, pratiquement dépourvue de points de repère visuels, l'armée britannique se meut si lentement que les yeux ennemis les plus perçants, les meilleures longues vues, ne peuvent déceler la progression réelle de ce ralenti tactique.

Les Anglais vont bientôt avoir une autre idée de génie : après la grande activité chronophotographique de la reconnaissance aérienne pendant la guerre de 1914, le renseignement dépend beaucoup des

1. *Le tragique destin de Leslie Howard,* Ian Colvin. Editions France-Empire. Howard changeait le ton de la propagande britannique, il ne s'agissait plus, comme en 1914, de rire de la guerre... On songe ici à *Charlot soldat* ou aux satires de Langdon. Le film de Chaplin édité avant l'armistice comportait primitivement 1 500 mètres, et ridiculisait indifféremment Wilson, Poincaré, Hindenburg ou le Kayser.

facteurs d'appréciation et d'interprétation à distance, et dans ce domaine, les Britanniques connaissent l'insatiabilité du renseignement allemand, reconstitué dès les années 30 par Theo Rowehl, un ami intime du célèbre amiral Canaris avec qui il avait servi dans la marine impériale.

Puisque les avions de reconnaissance et les bombardiers de la Luftwaffe sont des mixtes techniques, à la fois engins de destruction et engins de cinéma occupés à filmer non seulement le champ de bataille mais le territoire britannique, en quelque sorte des *producteurs de films de guerre*, les Alliés décident de ne plus s'opposer au tournage, mais au contraire de participer à la mise en scène des films d'actualités et de renseignement hitlériens.

Ils n'ont plus recours au classique camouflage, mais au contraire à la surexposition, en offrant aux caméras ennemies décors, matériels, mouvements de foule et tous ces trucages qui dans l'espace réel n'ont pratiquement pas de limites.

Au moment crucial des gigantesques préparatifs du débarquement allié en Normandie, l'« East Anglia » ressemble à un immense champ de tournage, le paysage est couvert d'installations fictives fabriquées à la manière des décors d'Hollywood avec du carton, du caoutchouc, des câbles.

Des hommes d'imagination comme le professeur d'architecture Basil Spence sont secondés dans leur travail de *désinformation visuelle* par une foule d'artistes, de poètes, de techniciens de théâtre et de cinéma... de célèbres studios, comme ceux de Shepperton près de Londres, se consacrent à la fabrication de faux véhicules blindés ou d'artificiels navires de débarquement.

« *A l'aide d'un peu de toile et de bois flottant, ils crachaient cependant de la fumée, on y voyait sécher des lessives et des flaques de mazout flottaient autour d'eux... Ils avaient même des équipages de figurants constitués de soldats réformés...* »[1]. La *bande-son* est également très étudiée, il s'agit de véritables scénarios composés de dialogues assez brefs, destinés à être écoutés par les opérateurs-radio allemands de l'autre côté de la Manche, de signaux sporadiques tels qu'en émettent normalement les groupes d'armées. Enfin, pour parfaire la vraisemblance, des personnalités authentiques sont officiellement invitées à visiter ces docks, ces navires, ces chantiers factices : le roi d'Angleterre en personne ou bien les généraux Eisenhower et Montgomery... A

1. *La guerre Secrète* : Divulgation d'archives demeurées secrètes jusqu'au moment où, en 1975, « les barrières tombèrent presque toutes à Washington et la consigne du secret fut levée concernant la couverture et l'induction en erreur ainsi que la crypto-analyse pendant la seconde guerre mondiale ».

d'autres moments cruciaux, ce sont les sosies de Churchill ou de chefs militaires qui prennent l'avion pour accomplir des voyages fictifs.

Comme on voit, les relations entre acteurs et hommes d'Etat, les scènes de substitution grotesques de *To be or not to be,* dévoilent bien le genre de ruses de guerre et de stratagèmes imaginés par les Alliés pour mystifier Hitler et l'état-major allemand, en les trompant sur le véritable déroulement des opérations menées contre le Troisième Reich, ces *moyens spéciaux* destinés à *laisser l'ennemi perplexe autant que battu.*

Après le conflit, les services d'écoute britanniques datant de 1939 continueront leur tâche de décryptage de la propagande internationale et de ses scénarios, se tournant cette fois vers les pays de l'Est. Les techniciens anglais passeront alors avec facilité de la conception des *moyens spéciaux* militaires à celle des *effets spéciaux* cinématographiques ; les plateaux des vieux studios Shepperton continueront d'abriter des maquettes et des engins de science-fiction : « *Au cours de l'été et de l'automne 1978, quatre des grands auditoriums des studios Shepperton — dont l'un est justement l'un des plus grands du monde — abritaient alors les plateaux d'*Alien. *La Twentieth Century Fox tenait à s'assurer que seuls les regards dûment autorisés pourraient assister aux seize semaines du tournage principal.. ainsi serait gardé le plus grand secret de l'histoire du cinéma* ... »[1]. Et Roger Christian, le directeur artistique du film, se souvient : « *Ridley nous a montré* Docteur Folamour *et il n'arrêtait pas de dire : c'est ce que je veux, vous voyez, ça n'est pas un B-52 flottant dans l'espace que je veux,* mais son allure militaire... *Je savais ce qu'il voulait dire puisque je l'avais fait pour* Star Wars. »

Comme beaucoup de véhicules et de vaisseaux de cinéma avant lui, le Nostromo d'*Alien* renfermera de nombreux éléments réels provenant de cuirassés, de tanks et de bombardiers de la seconde guerre mondiale, « *le tableau de bord, par exemple, était fait de débris d'avions et comportait environ un million de manettes...* »

Les véhicules de fiction deviennent au cinéma la matière plastique, lumineuse et sonore, d'une sorte de mixage technologique généralisé où l'on recherche, comme dans les engins militaires réels, *des effets de synthèse entre divers éléments plus ou moins anachroniques.* « *La critique cinématographique n'a plus de sens,* me confiait récemment Hans Zischler, l'un des acteurs de Wim Wenders, *c'est* la réalité *que nous devons tenter d'analyser de manière filmique.* » Il faut le constater, avec les nouveaux

1. *Histoire d'Alien,* par Paul Scanlon et Michael Gross. Pour la version française : *Métal Hurlant* - n°43 bis. 1979.

engins de guerre, *la vraisemblance n'est plus assurée,* les technologies militaires se sont trop avancées, nous les avons perdues de vue et le secret des corps techniques renouvelle pour nous l'attraction des contrées lointaines, le désir de la proximité des engins répète l'imposture de l'immédiateté. Design rêvé, profil caressé, le corps de l'appareil poursuit la dérégulation de ses apparences, chacun semble façonné par une espérance d'extrême intensité où l'aérodynamisme perd soudain sa valeur de *science de l'écoulement de l'air,* pour devenir un panthéisme logistique de l'écoulement du temps.

* *
*

Au cours des années quarante, Orson Welles affirmait : « *Pour moi, tout ce qui est baptisé mise en scène est un vaste bluff. Le montage est le seul moment* où l'on peut exercer un contrôle absolu sur un film. »

Admirateur d'Abel Gance, Francis Coppola devait lui aussi partager sa passion pour les techniques des décideurs militaires et leur manière d'éliminer les hasards. Après la vogue des effets électroniques des années soixante-dix, qui permettaient de réduire considérablement les contingences objectives « naturelles » des décors et des engins, des gens comme Coppola réduisent à rien les contingences du tournage grâce à des enregistrements préalables sur support électronique, des images et des sons. Désormais, le tournage ne repose plus sur la rigoureuse distribution dans le temps et l'espace de l'ancien Kammerspiel, *comme à la radio* les acteurs sont intégrés grâce à une répétition en studio, leur image étant ensuite trafiquée, incrustée à volonté par le metteur en scène qui travaille « en chambre » sur ses moniteurs vidéo, « *obtenant ainsi,* affirme Coppola, *au moindre prix, le produit le plus sophistiqué qui soit* ».

L'évolution de Coppola après la semi-déception d'*Apocalypse Now* est intéressante. En fait, le sentimental *One from the Heart* est davantage un film de guerre qu'*Apocalypse Now,* et il est bien évident que ce nouvel art cinématique, où acteurs et décors disparaissent à volonté, est un art d'extermination. Coppola utilise directement du matériel de l'armée comme *The Star* (système d'information de la Marine américaine mis au point par Xerox) et le rapport coût/efficacité qu'il invoque existe dans les systèmes d'armes modernes, la solution adoptée par les militaires étant comparable : *miniaturisation et automation,* cette automation qui selon eux « *transfère la possibilité d'erreur du stade de l'action à celui de la conception* » (Andrew Stratton).

Ainsi, le dernier pouvoir du metteur en scène serait, comme celui du militaire, moins celui d'imaginer que de prévoir, simuler et mémoriser des simulations. Là encore, c'est après la perte de l'espace matériel du décideur de la guerre totale dans son noyau de commandement, la perte du *temps réel, « ce retranchement express de toute immixtion dans le train-train journalier, le quotidien... »*

Comme ces nouveaux cockpits opaques qui empêchent les pilotes de combat de voir leur environnement parce que « voir c'est dangereux », la guerre et ses technologies ont progressivement supprimé les effets théâtraux et picturaux dans le traitement de l'image de bataille, et la guerre totale puis la dissuasion tendent désormais à faire disparaître l'effet scénario dans un effet technique ambiant, permanent, privé de substrat. Avec les nouveaux mixtes, le monde disparaît dans la guerre et la guerre en tant que phénomène disparaît aux yeux du monde.

Les membres de l'équipage du porte-avion nucléaire Nimitz déclaraient récemment à une journaliste : « *Notre travail est totalement irréel, de temps en temps* il faudrait que la fiction rejoigne la réalité pour nous donner la preuve irréfutable, éclatante, de notre présence ici... »

* *
*

Avec la guerre totale on passe du secret militaire (vérité différée du champ de bataille) à la surexposition du direct, puisqu'avec les bombardements stratégiques, tout est désormais dans la proximité urbaine, et ce ne sont plus quelques-uns qui sont les spectateurs survivants des combats mais la masse des spectateurs-survivants. Avec la dissuasion nucléaire, il n'y a plus à proprement parler de *guerres étrangères,* comme le disait le maire de Philadelphie, il y a déjà vingt ans : maintenant les frontières passent à travers les villes. Après Berlin, Harlem, Belfast, Beyrouth, Varsovie, Lyon... la rue, la route, sont devenues à leur tour les champs de tournage d'un cinéma permanent sous le regard des caméras des forces militaires ou des grands reporters-touristes de la guerre civile mondiale. L'occident, qui était déjà passé des illusions politiques de la ville-théâtre (Athènes, Rome, Venise...) à celles de la ville-cinéma (Hollywood, Cinecittà, Nuremberg...) s'enfonce désormais dans le pan-cinéma transpolitique de l'ère nucléaire, dans une vision cinématique globale du monde. Les chaînes de télévision américaines l'ont compris, qui diffusent de l'info-image 24 heures sur 24, mais une information sans commentaires, sans scénario, parce qu'en fait, il ne s'agit plus véritablement d'info-image

mais de *matière première de la vision,* une matière première la plus fiable possible. La commercialisation extraordinaire des techniques audiovisuelles répond à la même demande, la vidéo ou le walkman c'est *de la réalité et de l'apparence livrées en kit,* ces appareils ne sont pas faits pour regarder des images ou écouter de la musique, mais pour ajouter une bande image et une bande son, pour que chacun mette en scène sa propre réalité..

Déjà, lorsqu'on demandait aux gens des années 50 ou 60 pourquoi ils se pressaient aux concerts ou autres grandes réunions type Woodstock, ils disaient qu'ils allaient là *pour ne plus s'entendre penser,* ou encore parce que ces réunions étaient faites de gens *équivoques* et qu'on n'y distinguait plus les artistes du public... Faut-il le rappeler, ce genre de manifestations était organisé, aux Etats-Unis et en Europe, la plupart du temps par des militaires de haut rang ; cyclorama des grands stades où se pressent des centaines de milliers d'acteurs-spectateurs, où les caméras et les lasers n'éclairent plus seulement les vedettes mais la foule et son paroxysme, double psychologie où ceux qui viennent pour voir, se montrent et s'exhibent, précédant d'autres actions spectaculaires des années soixante-dix comme l'assassinat de John Lennon.

Maintenant, c'est le metteur en scène (ou le politique) qui ne se distingue plus et disparaît dans l'effet technique, à la manière de Nicholas Ray dans *Lightning Over Water* de Wim Wenders. « *Notre groupe tire son énergie du chaos...* » affirmaient hier les Rolling Stones ; du terrorisme ordinaire aux assassinats en direct, le pan-cinéma vivant développe aujourd'hui sous nos yeux ce chaos qui se dissimulait autrefois si bien dans *la création ordonnée de la guerre,* et même si brusquement nos actes échappent aux références habituelles, ce ne sont pas des actes gratuits, ce sont des actes-cinéma.

Avec la bombe à neutrons, les populations urbaines ont définitivement perdu leur valeur ultime d'otages nucléaires, abandonnés par les décideurs militaires, *les citoyens ne sont plus les immortels de la Cité,* le cinéma a perdu sa valeur initiatique, il n'est plus la messe noire de l'autochtonie guerrière proposant le Wallahla cinématique aux fils de la patrie, dans la communion des vivants et des morts, simplement parce que l'éparpillement commercial des bandes images et des bandes sons détruit cette extraordinaire propriété technique de l'ancien cinéma, cette mise en forme sociale par la vision, qui faisait que dans une salle où il y avait mille spectateurs, il n'y en avait en fait qu'un seul.

UN TRAVELLING DE QUATRE-VINGT ANS

Ce récit aurait pu débuter en 1854, au siège de Sébastopol, lors de la guerre de Crimée, ou encore, sept ans plus tard, avec la guerre de Sécession, conflits ayant tous deux utilisé à profusion les techniques modernes : l'armement à répétition, l'enregistrement photographique, le train blindé, le ballon captif... j'ai préféré 1904, première année de la *guerre lumière.* En effet, un an après l'envol des frères Wright à Kitty Hawk, s'allumait, pour la première fois dans l'histoire des conflits, un *projecteur.*

Braqué sur les hauteurs de Port-Arthur, ce premier « projecteur de guerre » unissait dans l'incandescence dirigée de son faisceau, toutes les torches, tous les incendies des guerres du passé. Son rayon de lumière transperçait non seulement l'obscurité, les ténèbres du conflit russo-japonais, mais aussi l'avenir, un avenir proche où la détection, la « machine de guet », allait bientôt se développer au rythme de la machine de guerre, jusqu'à se confondre l'une et l'autre dans les techniques d'acquisition d'objectifs de la « Blitz-Krieg », la ciné-mitrailleuse de l'aviation de chasse, mais surtout dans l'éclair d'Hiroshima, éclair nucléaire dont l'aveuglante clarté allait littéralement photographier l'ombre portée des êtres, des choses, toute superficie devenant instantanément la surface d'inscription, *le film* de la guerre, en attendant l'arme à faisceaux dirigés, le rayon de lumière cohérente du laser...

Plusieurs événements conjoints concourent à faire de cette année 1904 une date importante : c'est l'année de la mort d'Etienne-Jules Marey, maillon essentiel unissant *l'arme à répétition à la photographie à répétition,* puisque, nous l'avons vu, il fut l'inventeur de ce fusil

chronophotographique ancêtre de la caméra des frères Lumière, mais aussi descendant direct des armes à barillet et à canon tournant : le pistolet Colt, la mitrailleuse Gatling, arme à répétition inventée au début de la guerre de Sécession, qui vit s'achever sa carrière militaire en cette même année 1904 au siège de Port-Arthur, en attendant de reprendre du service actif, dans sa version électrifiée, au Vietnam.

En 1904 également, l'assistant de Marey, Georges Demeny, alors membre de la commission du manuel d'infanterie, publie *L'Education du marcheur*, où il démontre, film à l'appui, l'utilité de la chronophotographie dans le dosage des efforts du combattant (marche forcée, maniement d'armes...)

Demeny jouera d'ailleurs un rôle important dans la formation physique de l'armée française avant 1914. Enfin, dernier événement conjoint, le 18 mai 1904, Christian Hülsmeyer expérimente à Cologne son « télémobiloscope », appareil qui annonce à un observateur éloigné la présence des objets métalliques, autrement dit, l'ancêtre du radio-télémètre, la « radiolocation » de Sir Watson-Watt, le R.A.D.A.R.

Lorsqu'on se souvient que c'est en travaillant lui-même, au cours de la Grande Guerre, au perfectionnement des télémètres de l'artillerie de marine, que le professeur d'optique Henri Chrétien découvrit les bases de ce qui deviendra trente-six ans plus tard le « cinémascope », on mesure mieux la cohérence fatale qui s'établit toujours entre la fonction de l'œil et celle de l'arme. En effet, si le progrès des télémètres panoramiques devait déboucher sur la projection de films sur grand écran, celui des radio-télémètres devait également aboutir au perfectionnement de l'image : *l'image radar,* image électronique préfigurant la vidéo, l'optique électronique...

En fait, depuis les hauteurs dominantes des fortifications du passé, l'innovation architectonique de la « tour de guet », l'utilisation du ballon captif, en passant par l'aviation et la *restitution photographique* du champ de bataille en 1914, jusqu'au « Satellite d'alerte avancée » annoncé par le président Reagan, nous n'avons cessé d'assister à l'extension du champ de perception des conflits. La vision oculaire et les vues directes ont progressivement cédé la place aux procédures optiques et opto-électroniques, aux « collimateurs » les plus sophistiqués. On imaginera d'ailleurs cette importance stratégique de l'optique durant le premier conflit mondial, en apprenant que la fabrication française de verres optiques (lunettes de réglage de tir, périscope, télémètre, goniomètre, objectif photographique et cinématographique, etc.) passera

de 40 tonnes par an à 140 tonnes, soit la moitié de la production totale des Alliés...

Si toute guerre est d'abord un jeu de cache-cache avec l'adversaire, il faut reconnaître que ce principe élémentaire s'est vu largement vérifié par les combattants de 1914, jusqu'à l'absurde, l'absurde de ces tranchées où des millions d'hommes se sont terrés, enterrés durant près de quatre longues années. En effet, avec l'apparition des armes dites de saturation, fusil à répétition, mitrailleuse, canon à tir rapide, selon l'expression consacrée : « le feu décide ». Ce n'est plus comme jadis le dispositif des troupes, la stricte géométrie de leurs mouvements sur le terrain qui décide de l'issue des combats, mais la seule « puissance de feu », la balistique des armes à répétition. On s'évertuera donc à dissimuler ses forces au lieu de les étaler, on les dispersera au lieu de les concentrer, d'où ces vagues successives de fantassins sacrifiés qui marchent, bondissent et rampent pour finir enterrés vivants ou morts, à l'abri des armes et des regards adverses.

Si la première guerre mondiale est donc bien le premier conflit médiatisé de l'Histoire[1], c'est parce que les armes à tir rapide supplantent la multitude des armes individuelles. C'est la fin du corps à corps systématique, de l'affrontement physique, au profit du carnage à distance où l'adversaire est invisible ou presque, *à l'exception des lueurs de tir* qui signalent sa présence. D'où cette impérieuse nécessité de la visée optique, du grossissement télescopique, l'importance du *film de guerre* et de la restitution photographique du champ de bataille, mais aussi et surtout, la découverte du rôle militaire dominant de l'aviation d'observation dans la conduite des opérations.

Si dans les anciens conflits, l'essentiel de la stratégie consistait à choisir et à délimiter le théâtre d'opération, le champ de la bataille, en dégageant au mieux les perspectives, au cours de la Grande Guerre, vu l'importance excessive des nouveaux matériels, il s'agit d'abord de comprendre la tendance du mouvement adverse, de délimiter les objectifs et enfin, de définir l'image de l'affrontement pour des troupes aveuglées par la trop longue portée des engins, la soudaineté des tirs indirects, mais aussi par l'incessant bouleversement de leur environnement. D'où cette multiplicité de périscopes de tranchées, de lunettes de visée, de téléscopes et d'appareils de détection acoustique... même si les soldats de la Grande Guerre ont été les acteurs de combats sanglants, ils ont été aussi les premiers spectateurs d'une féérie

1. La bataille navale ayant largement préfiguré ce type de pratiques, depuis longtemps déjà.

pyrotechnique dont ils reconnaissaient déjà le caractère magique et spectaculaire (voir Ernst Jünger, Apollinaire ou Marinetti...). Dix années après le siège de Port-Arthur, on inaugure une guerre totale, une guerre qui ne s'interrompt plus de nuit comme de jour.

Pourquoi le ferait-on d'ailleurs puisque la présence de l'ennemi ne se dévoile que par la lueur de ses tirs, le feu des tranchées... la cécité des hommes enterrés dans leurs étroits boyaux durant la journée n'est guère différente de celle que procure l'obscurité, il suffira donc de développer, en attendant la *guerre éclair* de 1940, la *guerre éclairage* par l'adoption des premières balles traçantes, les fusées éclairantes, artifices permettant l'illumination du no-man's land, l'acquisition d'objectifs nocturnes. Enfin, par le développement correspondant de la puissance des projecteurs (jusqu'à 9 kms) et de la défense « anti-aérienne » telle qu'elle s'ébauche déjà en 1914. En fait, le vieil adage : « *La cavalerie éclaire, l'infanterie conquiert* » est devenu caduc. Avec la fixation du front, la guerre de position, l'aviation va reprendre à son compte les missions d'une cavalerie désormais inutile. L'aviation de reconnaissance devient l'organe de perception du haut commandement, la prothèse privilégiée du stratège en chambre de l'état-major général. C'est elle qui éclaire la guerre, c'est elle qui donne à voir l'état des lieux dans un milieu que bouleversent sans cesse les armes, les explosifs de grande puissance ; mais ces yeux-là seront surtout ceux des objectifs des premières *caméras embarquées.* La réalité du paysage de guerre devient cinématique, tout change, s'échange, les repères disparaissent les uns après les autres, rendant inutiles les cartes d'état-major, les anciens relevés topographiques. Seul l'obturateur de l'objectif peut conserver le film des événements, la forme momentanée de la ligne de front, les séquences de sa progressive désintégration. Nouveaux emplacements de combat, impacts des tirs à longue portée, degré de destruction des positions, la photographie à répétition est seule à même de compenser les capacités des armes d'une destruction également à répétition.

Ce qui était hier, chez Marey, souci de déceler les phases successives d'un mouvement, d'un geste, devient ici souci d'interpréter au mieux les séquences d'une effraction, d'une dissolution subite du paysage dont nul n'aperçoit toute l'ampleur. Là encore, il y a conjonction entre la puissance de la machine de guerre moderne, l'avion, et les performances nouvelles de la machine de guet : la photographie aérienne, le photogramme cinématographique. Même si le film militaire est fait pour être vu en projection, projection qui dissimule l'analyse des phases du mouvement considéré, laissant ainsi leur utilité pratique aux clichés

successifs, la situation est inverse à celle dégagée par les travaux d'un Muybridge ou d'un Marey : ce n'est plus un cheval, un homme, autrement dit un *corps entier* dont il s'agit d'étudier les déformations inhérentes à son déplacement, *il faut maintenant tenter de reconstituer les lignes de fractures des tranchées, l'infinie fragmentation d'un paysage miné animé d'incessantes virtualités ;* d'où le rôle désormais essentiel de la restitution photographique et des films militaires : première forme méconnue de *macro-cinématographie* appliquée, non comme chez Painlevé à l'infiniment petit (à partir de 1925 seulement), mais à l'infiniment grand...

Ainsi, comme l'indique l'Almanach Hachette de 1916, les techniques de représentation ont-elles prouvé leur immense importance à la guerre : « *Grâce aux clichés et aux films, on a pu retracer tout le front d'une façon extrêmement distincte, depuis Belfort jusqu'à l'Yser.* »

D'une part, le secret de la victoire est inscrit dans les airs avec la balistique des projectiles et l'hyper-balistique de l'aéronautique, d'autre part, ce secret est vaincu par la vitesse car *seule la vitesse d'exposition des films est en mesure d'enregistrer ce secret,* secret militaire que chacun des protagonistes tentera de préserver par la dissimulation, le camouflage d'objets de plus en plus vastes : batteries d'artillerie, voies ferrées, gares de triage, et enfin villes entières, grâce à l'innovation du « black-out », riposte tardive à la guerre-lumière de 1904.

Si l'arme et la cuirasse ont évolué de concert au cours de l'histoire, c'est maintenant la visibilité et l'invisibilité qui se développent conjointement, donnant finalement naissance à *ces armes invisibles qui rendent visible,* tels le radar, le sonar, la caméra à haute définition des satellites d'observation, héritière des vieilles chambres de la grande guerre. Le problème des responsables militaires du moment, n'est plus celui d'un duc de Wellington affirmant qu'il avait passé sa vie à « *deviner ce qui se trouvait de l'autre côté de la colline* », il s'agit maintenant d'éviter la confusion, l'amalgame devant les figures d'une représentation qui embrasse les plus vastes régions du front et les plus infimes détails, détails toujours susceptibles d'influencer l'issue des affrontements. Le problème n'est donc plus tellement celui des masques, des écrans occultant la vision, la visée lointaine, malgré le camouflage naissant et le black-out, il s'agit d'ubiquité, autrement dit *de la difficulté à gérer la simultanéité des informations dans un environnement global* mais instable, où l'image (photo/cinéma) est la forme la plus concentrée, mais également la plus stable du renseignement.

L'enregistrement des caméras au cours du premier conflit mondial a

donc bien préfiguré la mémoire statistique des ordinateurs, à la fois dans la gestion des données fournies par la reconnaissance aérienne et dans l'administration de plus en plus rigoureuse de la simultanéité de l'action et de la réaction.

Le « prédicateur Bofor » de la Seconde guerre mondiale n'est-il pas l'ancêtre du « calculateur stratégique » de l'immédiat après-guerre ? Dans cet appareil de défense anti-aérienne destiné à faire se rencontrer en un point et un moment donné, la trajectoire du projectile de DCA et l'avion visé, qui perfectionnait l'ancien télémètre, le résultat fatal était obtenu par la superposition stéréoscopique de l'image de leurs courses sur un écran, en temps réel.

Ainsi, le champ de bataille des guerres napoléoniennes est-il progressivement devenu une *boîte noire.* Au théâtre d'opérations du passé, où s'agitaient en cadence les acteurs d'une tuerie, où les corps à corps s'effectuaient à l'œil nu et à l'arme blanche, a succédé au début de ce siècle une chambre obscure *où le face à face des adversaires devait céder la place à l'interface,* une interface instantanée où la notion de *temps réel* allait finalement supplanter les distances, la configuration territoriale des combats.

A l'aménagement stratégique de l'espace, à l'édification de la fortification permanente avec ses fossés, ses remparts, écrans de dissimulation propices au secret qui confectionnaient ce qu'un général du siècle dernier appelait « *une sorte de boîte à surprises* », succède alors l'aménagement du temps, la surprise technique du surgissement des images et des signes sur les écrans de contrôle, *écrans de simulation* d'une guerre qui s'apparente de plus en plus à un cinéma permanent, à une télévision qui ne s'arrêterait plus... mais il faudra attendre le second conflit mondial pour que le cinéma muet de la radio-télégraphie devienne enfin parlant avec les progrès de la radio-téléphonie...

Dans son livre de 1920, *Orages d'acier,* Ernst Jünger, combattant allemand de première ligne, traduit cette déréalisation de la guerre industrielle : « *Dans cette guerre où le feu s'en prenait déjà plutôt aux espaces qu'aux hommes, je me sentais entièrement étranger à ma propre personne comme si je m'étais observé à la jumelle... je pus entendre siffler à mes oreilles les petits projectiles comme s'ils frôlaient un objet inanimé.* »

Et de constater plus loin : « *Le paysage était d'une transparence de verre* »... Cette sensation d'une transparence absolue affectant l'objet, le sujet, le milieu, où chacun des antagonistes se sent simultanément observé par d'invisibles guetteurs et observateurs distants de son propre corps, illustre *la dérégulation de la perception* dans un environnement où

les technologies guerrières allaient bouleverser le terrain, la matière, mais plus encore l'espace-temps de la vision par l'imbrication, le couplage de la machine de guet et de la machine de guerre moderne, au point que Jünger constatera à son tour : « *La faculté de penser logiquement et le sens de la pesanteur semblaient comme paralysés* ». Cette sensation sera une fois de plus renouvelée avec le radar, l'opérateur radariste ayant la même impression de planer, d'avoir une vision aérienne. Pour éliminer cet élément humain, on inventera à la fin de la seconde guerre mondiale la méthode du « True Motion Radar », où l'écran du moniteur indique le « mouvement vrai » et où l'opérateur renonce délibérément à l'image optique... tout cela se reproduira de nouveau avec le triomphe de l'image électronique sur la gravité universelle (Nam June Paik). Cette apesanteur, ce suspens des sensations ordinaires, indiquent la confusion en train de s'établir entre la « réalité oculaire » et sa représentation médiatique, une représentation instantanée où l'intensité des armes à répétition et les capacités nouvelles des équipements de l'enregistrement photographique à répétition s'associent pour *projeter une dernière image du monde,* d'un monde en voie de dématérialisation, et bientôt de complète désintégration où le cinématographe des frères Lumière est devenu plus crédible que ce guetteur mélancolique qui n'en croit plus ses yeux.

Un épisode particulièrement significatif confirmera ce propos, curieusement cet épisode se répétera vingt-six ans plus tard, en 1940, mais avec une variante elle-même révélatrice de l'évolution du champ de bataille. Au début de la grande guerre, les commandements français et allemand n'attachaient que peu de prix aux résultats de l'observation aérienne, leur préférant de loin ceux des patrouilles. Lors de la bataille de la Marne cependant, le commandant de l'aviation du camp retranché de la capitale, le capitaine Bellenger, multiplie, sous l'impulsion de Gallieni, les vols de reconnaissance aux environs de Paris. *Un conflit d'interprétation* surgit alors entre ce général spécialiste des guerres coloniales, qui excelle à se servir des techniques nouvelles, et les responsables du front : *vue du sol,* la direction de l'offensive allemande est incertaine et les compte-rendus des éclaireurs contradictoires, mais reconnus pour sûrs par l'état-major. *Vus du ciel,* l'axe, la tendance générale, se dévoilent, mais le haut-commandement français se refuse à l'admettre, préférant tout naturellement la vision horizontale et perspective à celle verticale et panoramique du survol. Finalement, le commandant de la VI^{e} Armée imposera son « point de vue » sur le mouvement ennemi : non plus Paris mais la Marne. On connaît le

résultat, les conséquences de cette première bataille de la Marne que certains ont voulu mettre à l'actif du réseau ferroviaire dense de la région parisienne, réseau radio-concentrique permettant une bonne *régulation du trafic,* mais il semble aujourd'hui tout aussi judicieux de remarquer que cet heureux résultat dépendait également d'une *régulation du point de vue,* d'une définition de l'image de la bataille où la perspective cavalière avait soudain cédé la place à la vision, à la visée perpendiculaire de l'aviation d'observation...

Désormais, comme le confirmera Winston Churchill : *la tendance l'emporte sur les épisodes successifs.* La situation est comparable à celle qui distinguait l'invention du « cinématographe » de l'invention de la « chronophotographie » : les affrontements armés n'étant désormais perceptibles qu'en *projection,* seul le photogramme du film de guerre permet d'en déceler la dynamique interne, la ligne générale, laissant alors aux patrouilles terrestres un rôle de contrôle tactique. Le système de défilement accéléré des images, des séquences, s'applique dès lors aux défilés, aux mouvements militaires sur un terrain d'exercice qui n'est plus guère qu'un écran où s'inscrit la projection de la guerre de mouvement. Seul à même de *donner à voir* la vraisemblance de l'assaut, le cinématographe s'associe aux conflits comme la lunette de visée aux fusils et la ciné-mitrailleuse à la guerre aérienne.

* *
*

Avec la « Blitzkrieg », ce renversement de perspective deviendra manifeste et l'épisode de la Marne se reproduira. Au cours du printemps 1940, plus précisément depuis le 10 mai, les événements se succèdent avec une telle rapidité que seule l'aviation parvient à en saisir l'ampleur catastrophique. Le 12 mai, dans son rapport conservé aux archives de l'armée de l'air, le lieutenant Chery, du groupe de reconnaissance 2/33, celui-là même où sert Saint-Exupéry, indique : « *Les ponts sur la Meuse sont intacts, impression d'ensemble : l'ennemi progresse avec des divisions blindées en Ardennes et ne rencontre aucune résistance.* » Malgré cette information décisive, l'état-major français se refuse à croire le lieutenant-observateur. L'axiome : « *Ardennes, milieu a-stratégique et imperméable* » est celui qui a empêché la prolongation de la ligne Maginot vers le Nord. Il n'est donc pas question d'ajouter foi à une communication aussi hérétique, on connaît la suite...

Le problème n'est plus ici celui de l'étendue du point de vue, mais

celui de la plus ou moins grande perméabilité d'un milieu à l'avance des blindés.

A la transparence de verre du paysage de guerre décrit par Jünger, s'ajoute le transpercement d'un milieu dense, la transparence d'un massif forestier à la percée des divisions blindées. Il ne s'agit plus seulement d'une *illusion d'optique* affectant un combattant en état d'apesanteur psychique, il s'agit d'une *illusion motrice* affectant une région stratégique, un territoire qui n'offre pas plus de résistance aux chars que l'espace aérien n'en offre aux bombardiers en piqué...

Dans ses écrits de pilote de guerre, Antoine de Saint-Exupéry a des métaphores saisissantes : « *Je ne vois à la verticale que des bibelots d'une autre époque sous un cristal pur qui ne tremble pas. Je me penche sur des vitrines de musée, je domine une grande plaque miroitante,* la grande plaque de ma vitrine. *Là-dessous des hommes, des infusoires sur une lamelle de microscope... je suis un savant glacial et leur guerre n'est plus pour moi qu'une étude de laboratoire.* »[1].

La distanciation panique des combattants de la guerre statique est devenue celle des techniques de la guerre-éclair, celle des lentilles des objectifs à long foyer, celle des loupes stéréoscopiques de la photo-interprétation militaire, dans un milieu conducteur qui s'apparente à l'aqueux, au verre, avec les phénomènes de réfraction, de diffraction que cela suppose.

La guerre de position a vécu. L'extrême mobilité des armées (mécanisées, motorisées) donne au conflit une nouvelle *unité de temps* que seule la cinématographie est en mesure d'appréhender, parfois même avec difficulté, puisque *l'accroissement de la vitesse des avions augmente le défilement* et que la haute altitude givre les mécanismes des caméras. C'est ainsi que l'on affine les méthodes de recherche à vue, que l'on seconde la mémoire défaillante du pilote par le montage d'un magnétophone en attendant l'ordinateur de bord, que l'on améliore la précision des prises de vues par l'installation d'un « hyposcope » capable de visualiser facilement la verticale de l'avion, les émulsions à plaques, lourdes et encombrantes, sont remplacées par des films placés dans des magasins à déroulement automatique. La compensation de filé (vitesse avion/prise de vues), le marquage en vol des clichés, le couplage de cellules photo-électriques, améliorent encore la qualité des documents en en simplifiant l'interprétation.

Dans le temps comme dans l'espace, on recule les limites de

1. *Pilote de guerre,* Saint-Exupéry, éditions Gallimard.

l'investigation. La rapidité de déplacement des armées contraint à aller dénoncer leurs mouvements à la plus grande distance possible, à la limite du rayon d'action des appareils, afin de donner au commandement le temps d'y parer. On n'est plus à l'époque des quatre kilomètres/heure de l'infanterie, où la fraîcheur d'actualité du renseignement se conservait un jour, une semaine ou plus, désormais l'information perd sa valeur en quelques heures, en quelques minutes seulement... *Si le secret de la guerre est toujours inscrit dans les airs, seule la vitesse de transmission permet d'en dévoiler utilement l'importance.*

Après la défaite de la France, à l'instigation de Sidney Cotton, les Britanniques allaient réorganiser la reconnaissance aérienne en remplaçant les Bristol-Blenheim lourds et armés, par des Spitfire désarmés mais disposant de réservoirs d'appoint. Cet appareil, le plus performant du moment, se comportant comme une *caméra volante,* ancêtre des actuels « missile-vidéo », vecteurs capables de détecter (en direct ou en différé) non seulement la successivité des actions mais encore leur simultanéité... Rappelons qu'en 1912, l'Allemand Alfred Maul lançait une fusée à poudre dont l'ogive était équipée d'un petit appareil photographique. Lorsque l'engin parvenait à son apogée, la photo était prise et la fusée redescendait ralentie, rapportant au sol son unique cliché (en fait, il s'agissait d'une expérience militaire destinée à prolonger celle des premiers clichés aérostatiques de Nadar).

Vingt ans plus tard, en 1933, aux laboratoires RCA, Vladimir Zworykin, l'inventeur de l'« Iconoscope », première dénomination de la télévision électronique, présentait celui-ci non comme un moyen de communication de masse, mais *comme un moyen d'augmenter la portée de la vision humaine,* allant même jusqu'à proposer d'installer un appareil de prise de vues sur une fusée pour observer les contrées inaccessibles, devançant de quelques années les sondes spatiales Pionner, Voyager...

Cette volonté délibérée d'accroître la portée de l'observation, d'augmenter sans cesse le rayon d'action de la détection, trouvera enfin sa solution scientifique avec le rayonnement électro-magnétique du Radar. En 1940, lors de la bataille d'Angleterre, *la transparence de l'air devient celle de l'éther :* Sir Watson Watt tend dans l'atmosphère un mystérieux écran, un plan invisible qui s'élève à une altitude qu'aucun engin ne peut franchir sans que son apparition ne soit décelée quelque part au sol, au fond d'une chambre obscure, sous forme d'une tache lumineuse. Ce qui se passait naguère dans la chambre d'enregistrement de Niepce et Daguerre, se passe désormais dans le ciel d'Angleterre. Installé à

Keith Park, au cœur de Londres, le théâtre d'opération de guerre devient une salle obscure peuplée d'officiers supérieurs, d'auxiliaires féminines, hôtesses d'un office stratégique qui imite la guerre réelle. Dans ce central souterrain de la défense anti-aérienne, s'organise la réception des données des stations radars de la « Chain-Home » et la coordination des formations de combat de la Royal Air Force. A travers l'éther s'échangent des paroles, de brefs dialogues entre les équipages et leurs « hôtesses de guerre », comme si les couples se trouvaient réunis dans une même salle. Alertés, guidés, consolés, les pilotes de chasse ne cessent plus d'être suivis, poursuivis par leur *voix off.* Non seulement le film de la guerre est *parlant,* mais les actions d'éclat sont ponctuées d'exclamations, commentées par des pilotes qui, au combat, devinent l'omniprésence d'un public dans la salle d'opération, la présence de ces auxiliaires féminines qui contribuent au succès de leur *leader,* mais aussi à la déréalisation d'un conflit où les *spectres* joueront un rôle de plus en plus grand : spectre des adversaires abattus projeté pour homologation grâce aux films des ciné-mitrailleuses, spectre de l'image radar sur les écrans, voix dans les airs, échosondeurs des sonar... A la projection des armes du passé, flèche, javelot, a succédé celle de la lumière, des ondes.

Si la force militaire est réglée sur sa relation au semblant, au fil des ans cette puissance est devenue *invraisemblable :* camouflage, leurres, contre-mesures électroniques, brouillage radiophonique, fumigène... l'arsenal de l'assaut se voit doté d'organes nouveaux, prothèses d'un conflit où l'illusion d'optique et l'illusion motrice ont fusionné jusqu'au délire, délire cinématique de la guerre-éclair, guerre de la vitesse de propagation des objets, des images et des sons, en attendant le *flash nucléaire...*

Si au printemps 1940, les appareils de la reconnaissance aérienne étaient, contrairement à ceux de 1914, en liaison permanente avec le sol grâce aux ondes courtes de la radiophonie (quelques dizaines de kilomètres de portée en 40, quatre à cinq cents en 1945), à l'automne de cette même année, grâce aux ondes électro-magnétiques, les appareils de la chasse nocturne de la RAF seront les premiers dotés de la « radiolocation », radar de bord permettant au pilote de « voir » sur un écran placé sous le pare-brise, les Dornier, les Messerschmitt 110 naviguant dans la nuit à plus de 5 kilomètres de distance.

C'est le début d'un nouveau dédoublement de la personnalité du guerrier, *le don de double vue accordé aux aviateurs :* tête haute, la transparence de l'atmosphère, la visée oculaire ; tête basse, la transpa-

rence de l'éther, la télévision... Deux espaces militaires, le proche et le lointain, un seul combat, une seule guerre. Ces technologies aboutiront plus tard aux systèmes d'armes *transhorizon.*

De leur côté, face à l'aveuglante clarté des projecteurs de 200 millions de bougies de la DCA, les bombardiers de nuit ont progressivement acquis de nouveaux moyens, mis au point de nouvelles procédures de bombardement nocturne. Si à Londres et à Coventry, la Luftwaffe utilisait en 1940 des *bombes incendiaires* pour délimiter la zone de largage des bombes explosives, à Cologne en 1941, les Alliés utiliseront des *bombes éclairantes* qui brûleront au sol pour dessiner dans les ténèbres un quadrilatère de lueurs rouges à l'intérieur duquel les Halifax et les Lancaster de l'opération « Millénaire » déverseront leur chargement destructeur.

Par la suite, les Alliés utiliseront de nouvelles armes de lumière : flash au magnésium, flash électronique embarqué de l'US Air-Force capable d'illuminer et surtout d'éblouir un court instant les défenses ennemies ; innovations qui seront perfectionnées par Sam Cohen au Vietnam, afin d'aveugler l'adversaire pendant plus d'une heure. Le résultat de cette recherche aboutira à la fabrication de *grenades sidérantes* et à leur utilisation contre les terroristes à Mogadiscio et à Londres...

D'autre part, des agencements électroniques permettent dès 1942, en partant de stations au sol, de diriger les escadres de forteresses volantes à très longue distance, leur facilitant le largage des projectiles de jour comme de nuit, quelles que soient les conditions météorologiques. Cette technique comportait deux stations appelées respectivement : The Cat et Mickey Mouse ! L'avion équipé d'un récepteur spécial captait le faisceau émis par *le chat* et se laissait guider passivement jusqu'aux approches de l'objectif. *La souris,* qui avait jusque-là suivi l'opération en silence, la prenait en compte et calculait (avec une précision de 100 mètres à 400 kilomètres de distance) l'instant où le bombardier devait lâcher ses bombes et lui envoyait alors l'ordre de larguer par signal radar.

Ce réseau électronique sophistiqué appelé GEE et qui couvre l'ouest européen sera par la suite constamment amélioré, d'abord sous l'indicatif technique OBOE et enfin en 1943, H2S, système qui apportera aux aviateurs non plus un simple « signal radar » mais la silhouette lumineuse de l'objectif survolé, une « image radar ». L'appareil de bombardement était alors équipé d'un émetteur d'ondes centimétriques projeté à la verticale vers le sol et les échos remontaient vers l'avion et se matérialisaient sur un écran cathodique. L'image électronique ainsi

obtenue englobait une zone de 15 kilomètres carrés. Ce système devait être utilisé pour la première fois lors de l'Opération Gomorrhe qui détruisit Hambourg.

Aux systèmes d'armes visibles traditionnelles, canon, mitrailleuse, s'ajoute maintenant l'enchevêtrement des systèmes d'armes invisibles d'une guerre électronique dont les réseaux couvrent un continent. C'est la fin de l'invisibilité des cibles pour ces pilotes, que les conditions du milieu naturel, à la fois protégeaient en les dissimulant aux coups de leurs adversaires et gênaient en masquant leurs objectifs. Avec la chasse nocturne, l'artillerie anti-aérienne bénéficiera à son tour de l'ubiquité guerrière : c'est d'abord la « Ligne Kammhuber » qui organise la riposte de la chasse allemande avec ses secteurs d'alerte qui couvrent l'Europe de la Mer du nord à la Méditerranée, et dont le centre opérationnel est à Arnheim en Hollande. C'est également la mise en place d'un réseau de « radar panoramique » dont chacun éclaire un cercle de 300 km, transmettant « par câble » l'image électronique du ciel aux batteries de DCA de la « Festung Europa ». Cette visibilité intégrale, qui perce les ténèbres, les obstacles naturels et qui annule les distances, rend l'espace de la guerre *translucide* et ses responsables militaires *extralucides,* puisque le temps, les délais de réponse sont sans cesse restreints par les procédés de prévoyance et d'anticipation techniques.

Le système d'alerte aux avions jouera d'ailleurs sur l'ensemble du territoire un rôle psychologique considérable. Dès que les escadres ennemies franchissent la côte, on les signale aux populations civiles par une préalerte et au fur et à mesure de leur changement de cap, on alerte les cités visées.

L'espace-temps se comprime, le danger est vécu *simultanément* par des millions d'auditeurs attentifs. Ce qui protège alors, c'est seulement l'information, la radio, c'est d'avoir le temps faute d'avoir l'espace, l'espace du recul.

Avec l'offensive aérienne alliée sur les grandes agglomérations européennes, l'assaut est devenu soudain un spectacle son et lumière, une série d'effets spéciaux, une projection atmosphérique destinée à confondre les esprits d'une population apeurée, plongée dans le black-out ; salles obscures aux dimensions du drame où les futures victimes assistent aux plus terrifiantes féeries nocturnes, fastes d'enfer d'un cinéma envahissant qui reproduit l'architecture de lumière de Nuremberg. Dans ses mémoires, Albert Speer, l'ordonnateur des festivités nazies du Zeppelin-Feld, écrit à propos du bombardement de Berlin le 22 novembre 1943 :

« Le raid offrait un spectacle dont le souvenir ne peut s'effacer *et il fallait constamment se rappeler le visage atroce de la réalité pour ne pas se laisser fasciner par cette vision. Les fusées-parachutes, les* arbres de Noël *comme disaient les Berlinois, illuminaient soudain le ciel, puis c'était l'explosion dont l'éclair était englouti par la fumée des incendies. De toutes parts d'innombrables projecteurs fouillaient la nuit et un duel saisissant commençait quand un avion pris dans le faisceau lumineux cherchait à s'échapper, parfois il était touché et n'était plus quelques instants qu'une torche embrasée :* c'était une grandiose vision d'apocalypse. »

De l'enfer des images à l'image de l'enfer, l'architecte d'Hitler a pu mesurer le faible écart, lui qui écrit encore : « *Pour le congrès du Parti à Nuremberg en 1935, j'ai utilisé 150 projecteurs de DCA dont les faisceaux dirigés verticalement vers le ciel formaient dans la nuit un rectangle de lumière. C'est à l'intérieur de ces murs lumineux, les premiers du genre, que s'est déroulé le congrès avec tout son rituel, décor féérique rappelant les châteaux de cristal imaginés par les poètes du Moyen-Age. J'éprouve maintenant une curieuse impression à l'idée que la création architecturale la plus réussie de ma vie a été une fantasmagorie, un mirage irréel* ».

Non pas un « mirage » mais là encore, une répétition générale, une préfiguration holographique de la guerre, utilisant pour ce faire les matériels employés par l'armée depuis plus de trente années..

La transparence, l'ubiquité, la connaissance instantanée, c'est l'époque des grands « opéras de commandement », où à Londres comme à Berlin, on dirige les flottes maritimes et aériennes.

« *Le centre de transmission du quartier général était un modèle du genre,* écrit Speer, *Hitler pouvait depuis sa table dans la salle de conférences commander toutes les divisions sur les champs de bataille. Plus la situation se dégradait, plus cet instrument de la technique moderne contribuait à accentuer le divorce entre la réalité sur le terrain et la fantaisie qui présidait à la conduite des opérations à cette table.* »[1]

Désormais, l'autorité s'exerce avec un minimum de relais et si de son côté le Führer joue les seigneurs de la guerre en dirigeant par radio-téléphone ses généraux, les privant ainsi de leurs initiatives, c'est finalement l'ensemble du système de communication qui favorise dans les deux camps le contrôle du chef suprême sur ses subordonnés. *Le pouvoir est désormais en prise directe.* Si selon le stratège, une armée est toujours assez forte lorsqu'elle peut aller et venir, s'étendre et se replier

1. *Au cœur du Troisième Reich,* A. Speer, éditions Fayard et *Le journal de Spandau* d'Albert Speer, éditions Laffont.

où elle veut, quand elle veut (Se-Ma), il faut bien reconnaître qu'à cette période de la guerre, ces allées et venues sont moins celles des troupes que celles du *feed-back* des matériels de détection et de transmission, appareils visuels, audiovisuels, qui tendent à renouveler non seulement la marche forcée, l'incursion lointaine comme en 1914, mais le déplacement réel de l'armée, au profit du recueil automatique des données et bientôt de leur *retransmission en temps réel...* Comment interpréter autrement l'innovation des sections PK dans chaque bataillon de la Wehrmacht, la multiplication chez les Alliés non plus des correspondants de guerre, mais de *ciné-commandos* du service cinématographique des armées,[1] sinon par la nécessité d'une médiatisation toujours plus avancée de l'action, où le *don de double vue* accordé aux équipages devient celui d'un haut-commandemeent à la fois absent et omniprésent ?

Origine de la déréalisation d'un assaut où la guerre industrielle cesserait d'être *l'appareil des grandes funérailles* dénoncé par les moralistes pour devenir, un jour prochain, la plus grande mystification qui soit : l'appareil de déception, le leurre de la stratégie de dissuasion. Déjà, lors de la Grande Guerre, l'industrialisation de *l'image à répétition* avait, nous l'avons vu, illustré cette dimension cinématique d'une destruction opérée à l'échelle de régions entières, *incessants bouleversements d'un paysage qu'il fallait reconstituer à l'aide de clichés, de séquences successives,* poursuite cinématographique de la réalité, décomposition et recomposition d'un territoire incertain où le film succédait à la carte d'état-major..

Désormais, la déréalisation filmique atteint la nature même du pouvoir. Ce dernier s'installe dans un au-delà technologique où l'espace-temps n'est pas celui du commun des mortels, mais celui de la seule machine de guerre, celui d'une *perception séquentielle* qui s'apparente aux phénomènes optiques résultant de la persistance rétinienne, origine et fin de l'appréhension du réel, puisque la vision du mouvement n'est qu'un *processus statistique* lié à la nature du découpage et à la plus ou moins grande vitesse d'observation des espèces...

Macro-cinématographie de la reconnaissance aérienne, télévision par câble des radars panoramiques, ralenti et accéléré de la photo-interprétation des phases d'opération, le dessein du chef de guerre n'est

1. Pour les Américains, le caractère abstrait de la reconquête des îles du Pacifique nécessitait une *mise en scène filmographique,* d'où l'importance des équipes de cinéma engagées dans cette bataille.

plus qu'un dessin animé, un organigramme et la Tapisserie de Bayeux, *modèle de défilement pré-cinématographique* d'une guerre, où la logistique du débarquement normand préfigurait celle du *Jour le plus long,* celle du 6 juin 1944.

Par ailleurs, il ne faut pas oublier que la découverte de la *statistique inductive* résulte des calculs de dénombrement effectués par Vauban lors des périples *répétitifs* qui amènent le maréchal à repasser constamment au même endroit à des périodes distinctes... En effet, à chacun de ses voyages, le commissaire général des fortifications devient une sorte de « commissaire aux montres »[1]. Le royaume défile sous ses yeux dans une grande revue de détails où le territoire s'expose à l'inspection. Ce n'est plus seulement le défilé des troupes devant l'officier scrutateur, responsable logistique de la bonne tenue de l'armée, c'est la révision générale du pays, le conseil de révision du corps territorial. Ce n'est plus le corps d'armée qui passe et repasse en rangs serrés sous les regards attentifs de l'intendant du roi, c'est l'inspecteur général qui passe en revue les provinces alignées comme à la parade. Or, *cette répétition des voyages, qui provoque le déroulement du film régional, n'est qu'un artifice, un trucage cinématique dont bénéficie seul l'itinérant observateur.* Percevant en solitaire l'enchaînement des situations, des séquences, il perdra progressivement de vue les réalités locales, exigeant pour finir la réforme du droit coutumier, au profit de la norme administrative... Avec la statistique, nous sommes à l'aube de l'économie politique, économie qui reposera sur la persistance du signe, des tendances dominantes et non plus sur la seule chronologie, la succession de la réalité des faits. C'est finalement le même mouvement d'idées qui mènera du « siècle des lumières » à l'enregistrement photographique, aux chambres multiples de Muybridge, à la chronophotographie de Marey et enfin à la caméra cinématographique des frères Lumière, sans omettre Méliès, l'artisan de la mystification du montage.

« *Dans les anciens conflits,* explique Winston Churchill, *les épisodes avaient plus d'importance que les tendances, alors que dans les guerres modernes, la tendance l'emporte sur les épisodes.* » Effectivement, les phénomènes de masse échappent à l'appréhension immédiate et ne sont perceptibles que par le truchement du *computer,* l'invention de capteurs, de chambres d'enregistrement qui n'existaient pas autrefois (d'où le caractère relatif de l'affirmation de Churchill). On devrait donc en

1. Officier responsable des revues d'armes et de matériels sous l'ancien régime.

conclure que la guerre totale a essentiellement contribué à l'essor de *matériels de projection susceptibles de révéler, de rendre enfin possibles les tendances totalitaires du moment.*

D'où l'invention des armes « secrètes », bombes volantes, fusées stratosphériques, prémisses du « Cruise Missile » et des engins balistiques intercontinentaux, mais d'abord de ces armes *invisibles* qui rendent visible (armement utilisant déjà les divers rayonnements) non seulement ce qui se tient au-delà de l'horizon, ce que cache la nuit, mais surtout *ce qui n'existe pas ou pas encore,* la fiction stratégique de la nécessité d'un armement utilisant les radiations atomiques, fiction qui aboutira à la fin de la guerre à celle de l'arme « absolue ».

Nous l'avons vu au début de ce récit, on a beaucoup épilogué sur les bombardements nucléaires des 6 et 9 août 1945, mais on a généralement négligé le fait qu'il s'agissait d'une *arme lumière,* la première du genre, en attendant l'arme à rayonnement renforcé, la bombe à neutrons, les armes à faisceaux dirigés, laser, canons à particules chargées, actuellement en cours d'élaboration. D'ailleurs, nombre de survivants d'Hiroshima estimaient peu de temps après qu'il s'agissait d'une *bombe au magnésium* d'une puissance inconnue...

Lancée pour exploser à quelque 500 mètres d'altitude, la première bombe avait en effet provoqué un éclair, *un flash nucléaire au 1/15 000 000e de seconde,* éclair dont la lueur s'était infiltrée partout dans les immeubles et jusque dans les caves, laissant son empreinte dans la pierre, la couleur apparente de celle-ci étant altérée par la fusion de certains éléments minéraux, les surfaces protégées demeurant curieusement intactes. Il en était de même des vêtements et des corps, où le dessin des kimonos tatouait la chair des victimes... Si selon Nicéphore Niepce, son inventeur, la photographie n'était qu'une méthode de *gravure par la lumière,* « photogravure » où les corps inscrivent eux-mêmes leurs traces par l'effet de leur propre luminosité, l'arme nucléaire est à la fois l'héritière de la chambre noire de Niepce et Daguerre et celle du projecteur de guerre. Ce n'est plus une silhouette lumineuse qui surgit au fond des chambres obscures, mais une ombre, une ombre portée parfois jusqu'au fond des caves d'Hiroshima. Les ombres japonaises ne s'inscrivent plus, comme naguère, sur les parois d'un « théâtre d'ombres », mais sur l'écran, les murs de la ville.

* *
*

Bombe A, 1945. Bombe H, 1951. Guerre de Corée... Après la guerre

tout s'accélère, la puissance de feu n'est plus seulement celle des armes à feu, mais celle des tuyères des avions de combat. Le « mur du son » est franchi en 1952. Le « mur de la chaleur » en 1956, quant au *mur de la lumière* c'est pour plus tard. Dans les airs, les bombardiers du « Strategic Air Command » sont en alerte permanente et les intercepteurs de l'« Air Defense Command » étendent leur ombrelle protectrice contre l'éventualité d'une attaque soviétique à longue portée. Ce danger est d'autant plus grand que l'URSS vient de faire exploser, le 12 mai 1953, sa première bombe à hydrogène.

Pour les Etats-Unis, il devient urgent de disposer de nouveaux moyens de recueil d'informations. C'est alors que la mise au point, d'une part, du *film à base Mylar* par Eastman Kodak et d'autre part, de la *caméra à haute définition* par le Docteur Edwin Land de la Hycon Corporation, permettent d'envisager la reconnaissance aérienne régulière au-dessus de l'Union Soviétique. On connaît la suite : le Loockheed U.2 de Gary Powers est abattu au-dessus de l'URSS le 1er mai 1960... En octobre 1961, c'était le début de la crise de Cuba, prémisse d'une troisième guerre mondiale. Le 29 août 1962, un avion U.2 rapportait d'une mission au-dessus de l'île de Fidel Castro, la preuve cinématographique de l'installation de fusées soviétiques, d'où l'affrontement entre Khrouchtchev et Kennedy, affrontement qui devait déboucher quelques mois plus tard sur l'installation du *téléphone rouge,* l'interconnexion des chefs d'Etat, l'interface immédiat entre leurs salles d'opérations... Outre les systèmes de prises de vues et de surveillance électronique, rappelons que le U.2, toujours en service au-dessus de l'Iran et du Golfe persique, dispose également d'un collimateur télescopique, *cinémodérivomètre* permettant au pilote-espion le suivi d'un terrain survolé à plus de 25 000 mètres d'altitude. Cette même année 1962, alors qu'il y a déjà plus de 10 000 conseillers américains au Sud-Vietnam, s'élabore à Harvard et au MIT la première guerre électronique de l'histoire. Tout d'abord avec l'installation de *capteurs,* de *senseurs* parachutés le long de la piste Ho-Chi-Minh, ensuite, plus précisément à partir de 1966, par l'aménagement d'une ligne de défense électronique, la « Ligne MacNamara », champs de détecteurs acoustiques (Acouboy, Spike-boy) et sismiques (Adsid, Acousid) répartis le long des voies d'accès du Laos, autour des bases de l'armée américaine et plus particulièrement autour de la place forte de Ke Sanh.

Le concept stratégique du professeur Roger Fisher (Harvard) était alors celui d'un « barrage sol-air », utilisant l'ensemble des technologies de pointe du moment : technologies permettant de surveiller efficacement

les mouvements ennemis ; technologie d'acquisition utilisant l'infrarouge et la télévision à faible niveau de luminosité, alliées aux moyens de destruction aériens les plus perfectionnés : avion de combat F 105 Thunderchief, Phantom, hélicoptère Huey-Cobra, Gunship, appareils de transport transformés en batterie volante, Douglas AC 47 et surtout Hercule C 130 dotés d'équipements électroniques nouveaux : désignateur d'objectif au laser capable de guider les bombes avec une infinie précision, système d'illumination nocturne et d'agrandissement d'images, ordinateur de commande de tir couplé aux mitrailleuses Minigum à canons multiples, héritières de la vieille Gatling, dont la cadence de tir est alors de 6 000 coups/minute...

Ce système d'alerte avancée était nécessité par le fait que les déplacements ennemis avaient généralement lieu la nuit. Dans ce type de conflit, en effet, le black-out est dépassé, l'obscurité est la meilleure alliée du combattant, le théâtre d'opérations au grand jour est lui aussi devenu une salle obscure, un cinéma pour les combattants de l'ombre, d'où l'effort insensé des Américains pour surmonter cet aveuglement, en faisant appel à des *dispositifs d'éclairage intensifs* (pyrotechnique, électrique, électronique...), dispositifs utilisant le plus souvent l'intensificateur de lumière, le scanner infrarouge, innovant même le *film infrarouge,* la *thermographie,* où l'image thermique remplace l'image optique, le photogramme ; systèmes d'armes qui débouchent tous sur une nouvelle scénographie de la guerre, l'utilisation massive d'images synthétiques, le recueil automatique de données, mais également sur la *défoliation chimique,* qui permet enfin de faire le vide, de dégager l'écran de la végétation parasite...

En octobre 1967, le centre de surveillance électronique de Nakhon Phanom, en Thaïlande, captait, inteprétait et présentait sur un écran les données transmises par les capteurs au sol relayés par les avions loockheed Bat-Cat.

Dans cette régie, ce nouveau Nodal de la guerre, un ordinateur IBM 360.35 classait automatiquement les données transmises et fournissait aux analystes du centre *un cliché montrant le lieu et l'heure du déclenchement des capteurs.* Sur la base de ces informations, les analystes dressaient alors un schéma du trafic ennemi et fournissaient aux chasseurs bombardiers les données du combat « Skyspot », qui leur permettaient la plus extrême rapidité d'exécution et la plus grande précision. Mais le plus intéressant en ce qui nous concerne, c'est encore le Drone, le RPV Télédyne Ryan, avion télépiloté d'environ 3 mètres d'envergure, emportant une caméra de 2 000 vues et un système de

télévision émettant *en direct* vers une station réceptrice située à 240 kilomètres de distance.

« *Il pleut mon âme, il pleut mais il pleut des yeux morts* », écrivait, en 1915, Apollinaire à propos des tirs ennemis. Avec la guerre électronique cette figure est dépassée, les projectiles s'éveillent, ouvrent leurs yeux nombreux : têtes chercheuses, guidages infrarouge ou laser, ogives équipées de caméra-vidéo transmettant leur vision aux pilotes, aux contrôleurs au sol, postés devant leurs consoles. La fusion est faite, la confusion parfaite, rien ne distingue plus la fonction de l'arme de celle de l'œil, *l'image du projectile et le projectile de l'image forment un mixte :* détection, acquisition, poursuite et destruction, le projectile est une image, une « signature » sur un écran, et l'image télévisée un projectile hypersonique qui se propage à la vitesse de la lumière...

A la projection des *armes de jet,* à la balistique du passé, a succédé celle de la lumière, celle de l'œil électronique de l'engin téléguidé ou du *missile-vidéo,* projection en vraie grandeur d'un film qui aurait comblé d'aise E. Promio, l'inventeur du véhicule-travelling, mais surtout Abel Gance, qui souhaitait lancer dans la bataille de Brienne, ses caméras comme autant de boules de neige.

En fait, depuis que l'on a *superposé* la ligne de mire au canon des armes à feu, l'on n'a cessé d'associer l'usage du projectile à celui de la lumière — cette « lumière » qui est l'âme des canons —, jusqu'à inventer il y a peu *l'accélérateur de photons, l'intensificateur de lumière* (Startron, système FLIR) pour finir par produire l'arme laser, l'armement à faisceaux dirigés, le canon à particules chargées... D'ailleurs, non content de superposer la visée au canon des armes, on a introduit celle-ci à l'intérieur du « tube à feu » pour en améliorer les performances. Aux laboratoires de recherches balistiques et aérodynamiques (aux Etats-Unis, en France...) on dispose par exemple de *tunnels de tir hyperbalistique* de près de 100 mètres de long, capables de lancer des maquettes de « corps de rentrée » (les projectiles d'essai) à 5 000 mètres/seconde. Pour visualiser leur sillage dans l'âme du canon, on utilise alors un équipement de « cinéradiographie-éclair » à 40 millions d'images seconde[1]. Nous retrouvons là l'origine du cinéma, le premier fusil chronophotographique de Marey, le « fusil à munitions » de 1882

1. Voir le compte-rendu du colloque : « *Le cinéma grande vitesse* - instrumentations et applications » - ANRT, Paris décembre 1981.

comportant un objectif dans le canon et une culasse cylindrique dans laquelle tournait la plaque sensible.

A partir du Vietnam et tout au long des années soixante-dix, on assiste à une médiatisation toujours plus poussée du combat. Si au cours de la guerre de Corée, il fallait déjà au Sabre de l'US Air Force plus de quarante kilomètres pour tourner autour des Mig 15, au cours de la guerre du Vietnam, comme de celle des « Six Jours », il faudra au Phantom un système de tir aux instruments pour espérer abattre un Mig 21, système d'acquisition d'objectif qui aboutira plus tard au concept « Fire and Forget » et aux systèmes d'armes Transhorizon où l'assaut s'effectuera hors-champ.

La désintégration de la personnalité du guerrier est dès lors très avancée : *tête haute,* le collimateur de pare-brise à affichage digital (opto-électronique ou holographique), *tête basse,* l'écran radar, l'ordinateur de bord, la radio et le moniteur vidéo permettant au pilote le suivi du terrain, celui de 4 ou 5 cibles simultanément et enfin le suivi de ses propres engins, missiles auto-directeurs Sidewinder équipés de caméras ou de systèmes de guidage infra-rouge. Cette *guerre des ondes* présentait d'ailleurs des inconvénients majeurs, comme l'explique le colonel Broughton, pilote de F 105 au Vietnam :

« Le raffut à la radio était tel qu'on n'arrivait même plus à penser, *très éloignées les unes des autres, les patrouilles aériennes ne formaient plus qu'une suite d'unités opérant séparément et chaque pilote avait d'importants appels à lancer, tellement importants que les communications se coupaient, chacun hurlant directives et ordres pour mettre en garde contre Mig et Sam,* il était pratiquement impossible de comprendre ce qui se passait. *C'est toujours là un problème, car dès que le processus est entamé, il s'amplifie constamment et devient impossible à enrayer,* chaque pilote est immédiatement plongé dans la confusion et la peur, se demandant qui parle et à qui »[1]. Cette confusion passagère était encore accentuée par la météorologie défavorable du Nord-Vietnam : « *Cette région du globe peut présenter les pires conditions atmosphériques,* poursuit Broughton, *et quand on se trouve pris dans l'un de ces violents orages qui engendrent d'effroyables courants rabattants, on est sérieusement secoué.* Cela se termine généralement par un phénomène de désorientation communément appelé vertige. *Dans de tels cas, on peut fort bien voler à l'horizontale et avoir l'impression que l'avion enregistre une inclinaison de 60° ou vice-versa. C'est une situation particulièrement déroutante, dont il est parfois difficile*

1. *Thud Ridge,* Jack Broughton, éditions Lippincott, 1969.

de s'abstraire. On a beau secouer la tête, l'impression persiste et ses conséquences peuvent être fatales. Je recommande ce genre de vol par nuit noire aux amateurs de sensations fortes. »

L'état d'apesanteur éprouvé par Ernst Jünger lors des tirs d'artillerie de la Grande Guerre se reproduit ici, mais la confusion des sensations n'est plus celle de la terreur panique, elle est celle du vertige de la technique, celle d'une déréalisation devenue purement cinématique, qui affecte le sens de l'espace et ses dimensions. Asservi à l'appareil, incarcéré dans les circuits fermés de l'électronique, le pilote de combat n'est plus qu'un *handicapé-moteur,* victime passagère d'un phénomène de possession analogue à celui de la guerre primitive, à ses hallucinogènes. N'oublions pas que les premiers *produits dopants* ont été créés pour les besoins des pilotes de la Luftwaffe... La drogue, fléau du corps expéditionnaire américain au Vietnam, était d'abord celle du délire technique d'un combat qui ne faisait plus la différence entre le réel et le figuré, guerre des images où, comme l'écrit encore Broughton : « *Il m'est arrivé de perdre des hommes et des appareils* uniquement parce que le lieutenant chargé d'examiner le film de nos bombardements ne distinguait pas très bien les dégâts occasionnés et exigeait de retourner sur l'objectif. » Hier, on mourait pour un blason, une image sur un fanion, un drapeau, désormais *on meurt pour améliorer la netteté d'un film,* la guerre est enfin devenue la troisième dimension du cinéma...

Il est curieux de constater également que nombre de nouveaux matériels de guerre, hélicoptères, missiles, systèmes de détection et de télécommunication, sont alors produits par la Hughes Aircraft Company, la firme du célèbre Howard Hughes, réalisateur en 1930 du film *Hell's Angels (Les Anges de l'enfer),* histoire d'une escadrille de bombardement de la première guerre mondiale. Ce magnat schizophrène, mort en 1976, avait on le sait bâti un empire industriel associant significativement le cinéma et l'aviation. Aujourd'hui encore, la Hughes Aircraft est l'une des plus importantes compagnies des Etats-Unis. En avril 1983 par exemple, elle travaillait, entre autres, à l'amélioration du dispositif de guidage des engins anti-char TOW, dispositif de visée stabilisée (optically tracked) permettant de pointer les missiles avec précision, malgré le tangage et les vibrations de l'hélicoptère, mais elle élaborait également un équipement de *distraction de bord* utilisant le rayonnement infra-rouge pour transmettre aux passagers des avions de ligne et d'affaires, des programmes musicaux et cinématographiques.

Après l'échec vietnamien, les scientifiques et les industriels du Pentagone n'allaient pourtant pas cesser de perfectionner la guerre

électronique. La ligne Mac Namara fut transférée au sud des Etats-Unis, à la frontière mexicaine, soi-disant pour détecter le passage des ouvriers clandestins. Quant aux *capteurs anti-personnels*, ils donnèrent naissance, en 1971, à un projet délirant de balise judiciaire individuelle appelée Transponder. Cet appareil, mis au point par la National Security Agency, qui enregistre la distance parcourue, la vitesse et le trajet du sujet, transmet ces données *plusieurs fois par minute* par l'intermédiaire de récepteurs-relais à un ordinateur central (à écran) qui les compare avec les itinéraires autorisés et qui peut avertir la police dès que le porteur de cette « balise-traceur » s'écarte des zones permises, ou encore, dès qu'il tente de s'en débarrasser... Proposé aux délinquants libérés sous caution, ce système *d'incarcération électronique* devrait enfin permettre la réforme des prisons, le remplacement du cachot par la boîte noire, la mise à l'ombre par la mise en scène de la vie quotidienne.

En 1974, la crise du carburant aidant, cette déréalisation devait atteindre des proportions fantastiques avec l'essor des *simulateurs militaires*. En effet, il y a dix ans, le vieux « home trainer » cédait la place aux simulateurs de vol et surtout aux simulateurs de combat. La génération synthétique d'images en « lumière du jour » permettait enfin d'entraîner les pilotes à effectuer *en continu* des missions comprenant les phases habituelles de navigation, de pénétration et d'attaque.

Dès lors, il ne s'agissait plus seulement d'apprendre à piloter aux instruments, mais d'apprendre à piloter des images d'un réalisme saisissant, mise en scène de la guerre qui devait aboutir, quelques années plus tard, à un événement passé inaperçu : *l'équivalence reconnue de l'heure de simulateur et de l'heure de vol réel*... Lorsqu'on sait la sévérité des procédures de certification des pilotes, on comprend mieux l'importance d'une telle décision.

Aujourd'hui, les cabines de simulation se sont encore améliorées et il existe des « simulateurs de combat tournoyants » (dogflight) associant deux cabines sphériques permettant de simuler l'assaut de deux appareils ennemis... Il faut remarquer ici que la simulation s'est depuis longtemps étendue aux trois armes. Sperry Corporation, l'un des principaux fabricants, avec Thomson, de ce type de matériel, produit aussi bien pour l'arme blindée, la marine, que pour l'aviation. D'ailleurs, dans le cadre de la non-agression directe entre l'Est et l'Ouest, fruit de la stratégie nucléaire de dissuasion, les manœuvres militaires ont progressivement pris, elles aussi, l'aspect de grands jeux électroniques, *kriegspiel* nécessitant des territoires entiers où sont reconstitués les différentes procédures, les différents matériels du combat moderne.

Spécialement aménagé dans le désert du Nevada, le polygone d'exercice « Red Flag » représente l'échantillon-type d'un environnement hostile soviétique. Equipés de véritables missiles « sol-air » et de défense aérienne avec leur radar correspondant (prises de guerre des Israéliens ou fournitures égyptiennes), ces matériels permettent de recréer *un environnement électronique parfaitement réaliste* avec émission radar, conduite de tir, émission radio, etc., que les équipages américains s'entraînent à reconnaître puis à neutraliser. La force aérienne engagée dans ces genres d'exercices comprend, outre un avion AWACS (Airborne Warning and Control Squadron), tour de contrôle volante, un Agressor Squadron, toujours équipés d'appareils dont les caractéristiques sont semblables à celles des appareils soviétiques, Mig 21 et Mig 23. De même en Californie, dans le désert de Mojave, le « National Training Center » de l'Armée de terre simule la guerre en vraie grandeur... Grâce au « Miles » (Multiple Integrated Laser Engagement System), les armes des combattants des deux camps projettent des rayons (laser, infrarouge) dont la portée et la trajectoire sont analogues, ou presque, à celles des armes réelles. Les différentes cibles, équipées de plaques de silicium, sont reliées à des *boîtes noires ;* les soldats et leurs engins portent également de ces plaques sur les surfaces les plus vulnérables ; quand un rayon laser touche l'une de ces plaques sensibles, le micro-processeur de la *boîte noire* calcule l'impact et indique le résultat au Quartier Général, qui évalue le score. De nombreux artifices et des effets spéciaux cinématographiques complètent le tableau... Dans le même ordre d'idées, citons encore le Tactical Mapping System, vidéo-disque réalisé par l'Agence pour les projets de recherches avancées de la Défense des Etats-Unis, qui permet de visionner *en continuité* la ville d'Aspen, en accélérant ou en ralentissant le défilement des 54 000 images, en changeant de direction ou de saison, comme on change de chaîne à la télévision, *mutant la petite cité du Colorado en une sorte de tunnel balistique* pour les pilotes de chars qui utilisent ce procédé pour s'exercer aux combats de rue... N'oublions pas non plus que la caméra Dykstraflex, caméra asservie par ordinateur qui enregistre son propre mouvement, mise au point par John Dykstra pour le film *Star Wars*, était en fait l'héritière d'un système destiné à l'entraînement des pilotes d'avion.

Dans le même ordre de retombées technologiques, citons aussi la caméra Spaace, système de poursuite automatique appliqué au cinéma, réalisé par deux Français et qui utilise comme base la plateforme d'un radar de poursuite anti-aérien. Cette caméra d'un nouveau type permet

de suivre sans effort les mouvements spontanés des acteurs. Dotée d'un téléobjectif puissant, la Spaace peut prendre par exemple le visage d'un pilote de Jet effectuant une figure à basse altitude, sans jamais le perdre de vue... En fait, la crise de l'énergie permettant de rentabiliser l'industrie de la simulation, nous allions assister, à la fin de la décennie soixante-dix, à un délire technologique accru, délire qui devait finalement aboutir à l'automatisation de la machine de guerre.

La complexité des manœuvres, la rapidité de plus en plus grande, l'assistance des satellites et l'obligation, lors des attaques au sol, de voler à des vitesses supersoniques à très basse altitude, poussent les constructeurs à automatiser le pilotage. A bord du F 16, « AFTI », mis au point par Robert Swortzel, en séquence automatique par exemple, le pilote ne touche pas aux commandes, *il dirige son appareil par la voix*. En retour, la machine l'informe, par écran interposé, de son « plan de vol », de son « plan de tir » et affiche en transparence sur le pare-brise, l'accélération prévue et le compte à rebours avant le déclenchement du feu, ainsi que le type de manœuvres que l'avion effectuera. Pour le tir, le pilote est équipé d'un casque muni d'une mire reliée à un système de visée laser et infrarouge : *il lui suffit alors de fixer sa cible et de donner oralement l'ordre de déclenchement des armes...* Cet appareil révolutionnaire, conçu en 1982 pour l'US Air Force, la Navy et la Nasa, combine divers types de technologies de pointe, en particulier en ce qui concerne la visée laser : l'Eye-Tracked, système de synchronisation qui fixe le regard du pilote, quelle que soit la brusquerie du mouvement de ses yeux, de telle sorte que dès que l'accomodation binoculaire est faite, le tir puisse être effectué...

Dans le même genre, citons encore « l'image Homing », le couplage d'un rayon infrarouge et d'une charge explosive munie d'un dispositif spécifique. Le dispositif agit alors comme un œil qui capte l'image de l'objectif éclairé à l'infrarouge, la charge se dirige sur cette image, donc sur l'objectif à détruire, avec la même facilité que lorsque l'on rentre chez soi (Homing). Ce système, qui équipe les plus récents missiles, illustre, une fois de plus, la confusion fatale de l'œil et de l'arme.

On comprend mieux, dès lors, la volonté affichée de part et d'autre de réaliser des armes qui seraient aussi indétectables qu'un submersible en plongée. Avion, missile Stealth, invisibles non seulement aux regards humains, mais surtout aux regards perçants et infaillibles de la technique. Avec la décennie quatre-vingt, la géostratégie subit un renversement, une conversion significative, l'affrontement est/ouest devient un affrontement nord/sud. Golfe persique, Corne de l'Afrique, Océan indien, malgré les

tensions du Proche et du Moyen-Orient, la querelle des euromissiles, l'espace militaire se déplace et s'organise autour des océans, dans les îles du Pacifique et de l'Atlantique-sud. On connaît la suite : « la guerre des Malouines », répétition générale d'un conflit atomique, utilisant aussi bien les satellites américains et soviétiques que les sous-marins nucléaires d'attaque britanniques, les missiles français capables d'éliminer les navires de surface aisément repérables ; mais également les contre-mesures électroniques, les leurres *à effet centroïde* dont le principe consiste en premier lieu à superposer à l'image radar (optique ou infrarouge) que *voit* le missile, une image créée de toutes pièces par le leurre, image plus importante et plus attractive que celle, réelle, du bâtiment visé, mais tout aussi crédible pour le missile ennemi. Lorsque cette première phase est réussie, l'autodirecteur du missile se verrouille sur *le barycentre de l'ensemble « image leurre »-« image bâtiment »*, il ne reste plus alors qu'à entraîner le missile au-delà du navire en exploitant au mieux le spectre du leurre et en l'éloignant du bâtiment, tout ceci s'effectuant en quelques fractions de seconde...

On n'en finirait plus d'énumérer les armes, *la panoplie de la guerre-lumière*, l'esthétique du champ de bataille électronique, l'utilisation militaire d'un espace dont la conquête ne fut finalement que celle de l'image : image électronique de la télédétection, image synthétique de la cartographie automatique de satellites couvrant de leurs incessants balayages la surface des continents ; films grandeur nature où le jour de la vitesse de prise de vues succède au jour du temps astronomique, jour subliminal d'une transparence incomparable, où la technique exposait enfin le monde entier.

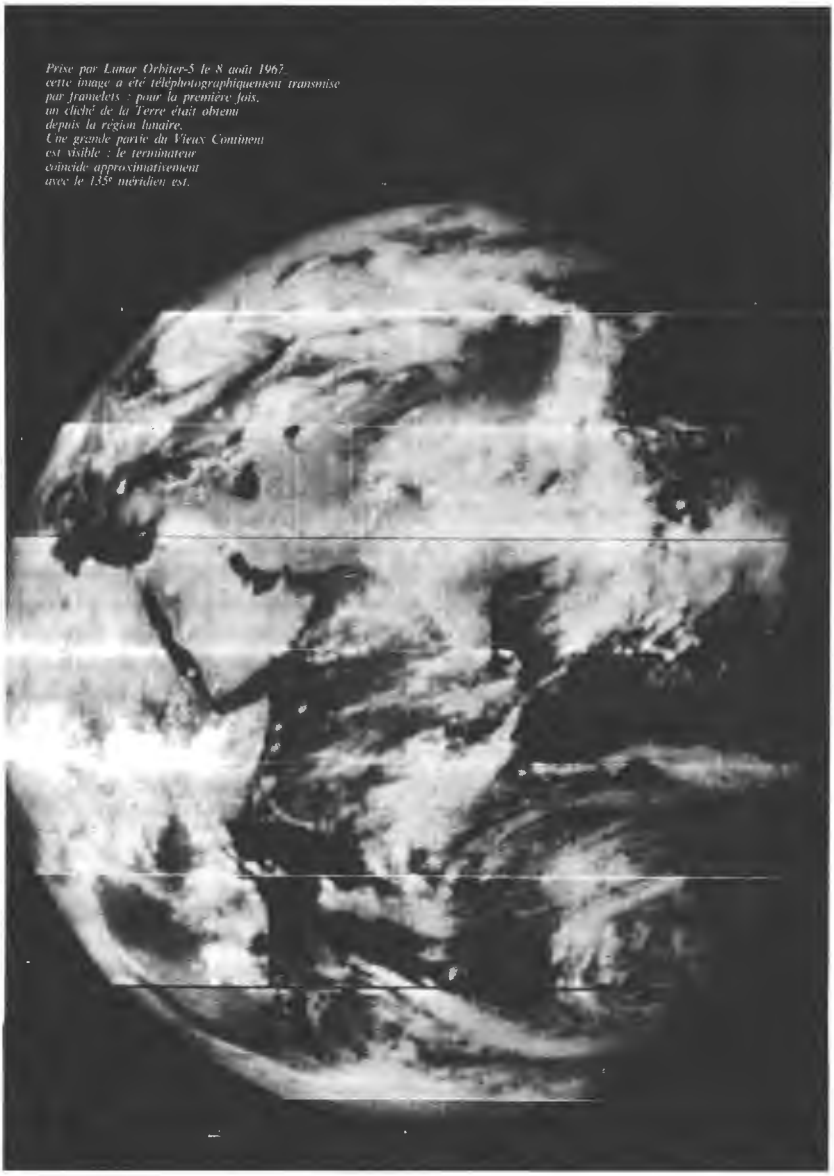
Eté 1982, l'opération « Paix en Galilée », la guerre préventive au Liban, Israël utilisant toutes les ressources de l'arsenal scientifique : Grumman « Hawkeye », avion radar susceptible de détecter 250 cibles à la fois pour les chasseurs bombardiers F 15 et F 16, mais surtout, emploi systématique et massif, pour la première fois de l'histoire des batailles, d'automates télépilotés, « Scout » de moins de deux mètres d'envergure, jouet miniature digne des « Abeilles de verre », la fiction d'Ernst Jünger, œil de Tsahal équipé de caméras TV et de systèmes d'imagerie thermique survolant Beyrouth assiégée, au ras des toits des immeubles, au-dessus des quartiers palestiniens les plus exposés, affichant sur les consoles de visualisation à plus de cent kilomètres de là pour les analystes israéliens, l'image des déplacements de populations, le graphique thermique des véhicules palestiniens... Automne 1982, les Etats-Unis installent un Haut commandement militaire de l'espace et

annnoncent le prochain lancement d'un *satellite d'alerte avancée.* Printemps 1983, le 23 mars exactement, le président Reagan évoque la mise en place d'un système balistique anti-missile utilisant l'énergie de fusion, arme à rayonnement renforcé, armement à faisceaux dirigés, canon à particules chargées.

5 juillet 1983, l'été dernier, un avion américain KC 135 équipé d'un dispositif laser abat en vol un missile Sidewinder se déplaçant à plus de 3 000 à l'heure.

1984, Scan Freeze, arrêt sur image.

Paul Virilio
31 août 1983



47. Photographie de la terre téléphotographiquement transmise par *framelets* à partir de l'engin spatial « Lunar Orbiter ». 8 août 1967.

ICONOGRAPHIE

« *La Recherche* », Paris 1983 : photo 1
Imperial War Museum : photos n° 2, 3, 7
Colonel Roy M. Stanley : « *Photo Intelligence* ». Sidgwick et Jackson 1982 : photos n° 5, 6, 12, 16, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41
« *Nueva Forma* », Madrid 1973 : photo n° 14
« *L'Histoire en image* », Cercle Européen du Livre : photo n° 17
E. Steichen : « *American Aerial Photography at the Front* » US Air Service 1919 : photo n° 8
« *Signal* » 1941 : photo n° 18
« *After the Battle* » n° 41, 1983 : photos n° 42, 44
Chaz Bowyer : « *Path Finders at War* » Ian Allan 1977 : photos n° 23, 24, 25
Mallory et Ottar: « *Architecture of Aggression* » Architectural Press 1973 : photos n° 19, 20, 22
David Shermer : « *La Grande Guerre* » Octopus Book 1973 : photos n°4, 9
« *Cine MBXA* » *Ciné Doc* 1983 : photo n° 11
« *Histoire de l'Aviation* » R. Chambe. Flammarion 1972 : photo n° 15
« *Cosmos Encyclopédie* » n° 2, 1970 : photo n° 47
« *Daidalos* » n° 3 : photo n° 43
« *Bomber Offensive* » N. Frankland. Purnell's 1969 : photo n° 21
« *Culture Technique* » n° 10, 1983 : photos n° 13, 45

En couverture, *Espoir* d'André Malraux
(Photo *Cahiers du cinéma*)

TABLE

Préface (8 février 1991).....I
I. « La force militaire est réglée sur sa relation au semblant ».....7
II. « Le cinéma, ce n'est pas je vois, c'est je vole ».....17
III. « Vous qui entrez dans l'enfer des images perdez toute espérance ».....41
IV. « L'imposture de l'immédiateté ».....71
V. Le cinéma Fern Andra.....97
VI. « Qui a priorité dans le temps a priorité dans le droit ».....113
VII. Un travelling de quatre-vingt ans.....121

L'impression de ce livre a été réalisée sur les presses de l'Imprimerie Corlet
Photocomposition : Italiques
Photogravure : Alba

Achevé d'imprimer le 15 Mars 1991
8770 - Dépot légal Mars 1991