

L'Histoire à l'écran **Comment le cinéma construit l'Histoire**

Pierre Pageau

Number 298, September 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/79143ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Pageau, P. (2015). Review of [L'Histoire à l'écran : comment le cinéma construit l'Histoire]. *Séquences : la revue de cinéma*, (298), 35–35.

L'Histoire à l'écran

Comment le cinéma construit l'Histoire

Les recherches sur la représentation de l'Histoire au cinéma ont été nombreuses ces dernières années. Le travail d'un Marc Ferro a fait autorité dans ce sens. L'ouvrage de Bruno Ramirez poursuit le même genre de questionnement. Son expérience personnelle de chercheur et de scénariste le conduit à poser cette question sous un angle pratique.

PIERRE PAGEAU



L'auteur, Bruno Ramirez, est à la fois historien (et enseignant) du cinéma; il a aussi été scénariste. Cette dualité est au cœur du livre. En effet, l'ouvrage se compose de deux grandes parties. La première présente les grandes hypothèses théoriques de Bruno Ramirez sur la question de la représentation de l'Histoire au cinéma. La seconde est le compte-rendu d'entrevues avec des cinéastes qui ont fait de cette question un enjeu majeur de leurs œuvres. Les deux grandes parties de l'ouvrage reflètent en fait la tension qui est évoquée dès l'introduction de l'ouvrage, à savoir la distinction qu'il faut faire entre l'aspect « projet historiographique » d'un film (celui qui relève du chercheur et du scénariste) et l'aspect « projet filmique » comme tel (qui relèverait presque totalement du réalisateur). L'expérience de Ramirez, et en partie celle des

cinéastes qu'il rencontre, nous fait bien comprendre que, pour le cinéaste, c'est toujours le filmique, le récit, la « bonne histoire » qui comptent le plus. Le cinéma, par le montage, la bande sonore, les métaphores et autres formes de condensations et substitutions, construit de plus son propre univers historique.

La force du livre réside dans le fait que Ramirez revient systématiquement sur son expérience de chercheur. Dans le chapitre 4 (*Histoire, cinéma et immigration: le cas des Italiens de Montréal*), il va expliciter concrètement sa pensée en se référant à sa propre expérience pour *Caffe Italia Montréal* et *La Sarrasine* (de Paul Tana). Il arrive sur ces projets de films avec des connaissances historiques précises, mais il se heurte alors à un cinéaste qui a des objectifs narratifs et esthétiques ne permettant pas d'intégrer toutes les connaissances accumulées. Il faut faire des choix. Et c'est le réalisateur qui aura le dernier mot. Son expérience de scénariste avec Paul Tana lui montrera comment la connaissance préalable du langage cinématographique est une condition *sine qua non* de la compréhension de la représentation historique. Pour étayer ce point de vue, et trouver des convergences, Ramirez sollicite les expériences de quelques cinéastes pour qui la représentation de l'Histoire a été un élément important: Denys Arcand, les frères Taviani, Margarethe von Trotta, Deepa Mehta et Constantin Costa-Gavras. On y lit une grande quantité d'anecdotes (parfois capitales, mais parfois superficielles) qui

témoignent bien du rapport des créateurs avec l'Histoire. Ce qui compte le plus pour eux, c'est l'histoire (avec un petit « h »). Costa-Gavras va insister sur l'aspect « spectacle » d'un film. Mais alors, comment articuler vérité historique et spectacle? Margarethe von Trotta dit bien que « le passé est flou » par définition. Renzo Rossellini, qui a travaillé avec son père sur plusieurs films historiques (dont l'excellent *La Prise de pouvoir par Louis XIV* que Denys Arcand estime énormément), nous apprend que, pour son père Roberto, le regard historique venait en filmant: « Le cinéma me l'apprend en faisant des films ». Arcand va reprendre le slogan de John Ford, découvrant toutes les faussetés de ses westerns sur les mythes fondateurs de la nation américaine, mais qui dit, en dernière analyse: « *Print the Legend* » est ce qu'il y a de mieux. Bref, au sortir des témoignages des cinéastes, il est plus que jamais évident que ceux-ci considèrent que c'est par le langage du cinéma que l'Histoire doit passer. On « éduque » à l'Histoire par des choix stylistiques.

Ramirez exprime sa vision du regard historique par son propre travail d'analyse sur certains films historiques plus significatifs. Dans le long chapitre 3, il fait ainsi l'analyse aussi bien de *Barry Lyndon*, de *Fanny et Alexandre*, de *Léolo*, du *Ruban blanc* que du *Retour de Martin Guerre*. Contrairement aux films qui ont utilisé l'aide d'historiens, ces longs métrages, qui présentent l'Histoire sans recours à la « démonstration » historique, présentent ladite Histoire de manière brute, à l'aide des sources et des « ressources » cinématographiques. En conclusion, Ramirez utilise le concept de « plausibilité » pour illustrer les décisions, en partie arbitraires, que prennent les réalisateurs pour créer des œuvres riches sur le plan historique. Avec ce concept, Ramirez tente de réconcilier les objectifs des historiens versus ceux des cinéastes. La tension peut être productive, mais la réconciliation peut l'être davantage.

Cet ouvrage, fait rare, a aussi une version anglaise. Pour l'essentiel, le texte est identique. Dans l'édition anglaise, il y a un index très complet (ce qui est toujours mieux) et, pour chacun des cinéastes, une photo.

Bruno Ramirez

L'Histoire à l'écran

(Coll. « Champ Libre »)

Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 2014

338 pages

[Version anglaise: *Inside The Historical Film*.

McGill-Queen's University Press, 2014]