

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

**La Grande Guerre dans le cinéma français de 1918 à 1939.
Le discours d'une génération**

Par
Véronique Lacroix Roy

Département d'Études cinématographiques
Faculté des Arts et Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise
en Études cinématographiques

2010

©Véronique Lacroix Roy

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé:

**La Grande Guerre dans le cinéma français de 1918 à 1939.
Le discours d'une génération**

Présenté par:

Véronique Lacroix Roy

A été évalué par un Jury composé de:

Silvestra Mariniello
président-rapporteur

Édouard Mills-Affif
directeur de recherches

Michèle Garneau
membre du jury

Table des matières

<i>Introduction</i>	1
<i>1. Bilan historiographique : au croisement de deux champs</i>	5
1.1 La Grande Guerre : une histoire qui se réinvente	5
1.1.1 L'histoire militaire	6
1.1.2 L'histoire sociale	11
1.1.3 L'histoire culturelle	12
1.2 Cinéma et Histoire	14
1.2.1 Historiographies parallèles	14
1.2.2 Histoire et cinéma de la Grande Guerre	17
1.3 Analyse historique ou cinématographique?	19
<i>2. Les permanences dans le discours des anciens combattants (1918-1939)</i>	26
2.1 Critique de provenances	26
2.1.1 Les actualités filmées	26
2.1.2 Les cinéastes et l'expérience de la guerre	28
2.2 L'explosion des styles	36
2.2.1 Absence de héros, absence de quête	38
2.2.2 L'absence de l'ennemi	42
2.3 Stéréotype et cantonnement des personnages féminins	49
2.3.1 La mère, l'épouse, la fille	49
2.3.2 La fille de joie	52
2.3.3 La femme à la guerre	55
<i>3. Influences du contexte socio-politique dans le discours des anciens combattants</i> ...	58
3.1 Perpétuer le souvenir (1918-1930)	58
3.1.1 Décrire l'ennemi : Du Boche à l'Allemand	59
3.1.2 Génération du feu : un sentiment d'incompréhension ...	64
3.1.3 Commémorer les morts : le réveil des morts	67
3.2 Refaire le monde (1930-1939)	71
3.2.1 Effrayer pour assurer la paix	72
3.2.2 La peur de l'étranger	75
3.2.3 Redéfinir les frontières	80
3.2.4 Appel à la fraternisation des peuples	85
<i>Conclusion</i>	89
<i>Bibliographie</i>	92

Résumé

Cette étude s'intéresse au discours des anciens combattants dans le cinéma français mettant en scène la Grande Guerre entre 1918 et 1939. L'objectif est de démontrer que le film propose une contre-histoire en permettant aux poilus d'exprimer leurs visions et leurs opinions sur 14-18 et sur la société de l'entre-deux-guerre. Utilisant leur expérience du front, les cinéastes deviennent historiens et témoins à la fois. Le film répond à un souci de préservation de la mémoire. Ayant été écarté de l'écriture de l'Histoire officielle, le témoignage des combattants se transpose dans l'image. Ils rétablissent ainsi les omissions et les inexactitudes. Parallèlement, le contexte politico-social influence l'interprétation du conflit, donnant lieu à des films commémoratifs ou politisés. Plus largement, cette étude s'interroge sur les permanences et les ruptures dans le discours dans l'entre-deux-guerre. Elle permet d'observer que la fiction peut en même temps être un témoignage historique de la Grande Guerre et une représentation du temps présent, en proposant une relecture des événements.

Mots clés :

Cinéma et Histoire; Cinéma français; Cinéma de guerre; Histoire de la Grande Guerre; Anciens combattants

Abstract

The main focus of this study is based upon the views and opinions on the Great War from the point of views of the soldiers whom fought in the Great War through the medium of French cinema between 1918 and 1939. The objective is to give an alternative perspective of allowing the soldiers to give their point of view of the events and experiences during the four years of the great war of 1914-1918. Using first hand experiences from being on the front line, the filmmaker becomes a historian as he tells the story of the war veterans; the film can then be used as a way to preserve the memory of these events. There has been an omission of these testimonies from official historical documentation and so these films allow for some inaccuracies to be resolved. Meanwhile, the political and social context influences the interpretation of the conflict, giving rise to films or politicized memorials. More broadly, this study examines the continuities and ruptures in the discourse during the period between the two World Wars. It can be seen that fiction can simultaneously be a historical viewpoint of the Great War and a representation of the times, providing a reinterpretation of events.

Key words:

Cinema and History; French cinema; War cinema; History of World War One; War veteran

Introduction

*Le cinéma est sans doute, par son action directe,
l'art le plus désigné pour combattre l'oubli [...]¹*

Léon Poirier (1926)

L'entre-deux-guerres est un temps propice aux changements des mentalités et à la modernisation. La France meurtrie reconstruit son sol et ses âmes. Elle a espoir de voir s'accomplir les promesses du traité de Versailles. Cependant, l'Europe ne retrouve pas son équilibre. Les relations internationales restent tendues entre vainqueurs et vaincus. L'économie protectionniste ferme les marchés, puis s'effondre. Dans ce climat instable, la France, au même titre que l'Allemagne, la Russie, la Grande-Bretagne et l'Italie, cherche à assurer sa sécurité et sa puissance. Les idéologies nationalistes et pacifistes tendent de moins à moins à s'opposer. La protection de la nation dépend du maintien de la paix. Au même moment, le cinéma capte cet air de bouleversements et offre son témoignage. ²

Si la Grande Guerre a suscité l'intérêt des historiens dès 1915³, et que son histoire est sans cesse réécrite depuis, notre intérêt se portera cependant sur la contre-histoire faite par le cinéma. Par contre-histoire, nous entendons une version non-officielle de l'Histoire, c'est-à-dire une interprétation du passé par un témoin. Comment celui-ci décrit-il ses expériences? Qu'il s'agisse du passé ou d'évènements en cours, comment pense-t-il et commente-t-il son histoire?

Le témoignage des cinéastes révèle une histoire par le bas: celle des poilus. Une fois la paix signée, pourquoi l'image cinématographique de la guerre reste-t-elle

¹ Léon Poirier, tiré de Laurent Véray, *La Grande Guerre au cinéma de la gloire à la mémoire*, Paris, Ramsay Cinéma, 2008, p.115

² René Girault et Robert Frank, *Turbulente Europe et nouveaux mondes, 1914-1941*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2004, p.113-208

³ Le terme « Grande Guerre » est pour la première fois évoqué en 1915. La singularité de son déroulement laisse déjà croire à ce moment à un évènement historique important.

présente dans la population française, et ce, jusqu'au prochain conflit mondial? Quel rôle cherche à jouer ce cinéma d'après-guerre?

Selon nous, le film est une source d'histoire qui offre un regard singulier sur la société. Empruntant les mots de l'historien Marc Ferro, un lien étroit existe entre Histoire et Cinéma : « Jouant ainsi un rôle actif en contrepoint de l'Histoire officielle, le film devient un agent de l'Histoire pour autant qu'il contribue à une prise de conscience. »⁴ De ce fait, le cinéma offre non seulement une vision de l'histoire, mais il devient un témoin historique et un acteur en permettant de cristalliser la mémoire collective. Cette mémoire est d'autant plus intéressante puisqu'elle représente le témoignage d'une génération à part entière, la génération du feu. En effet, entre 1919 et 1930, les anciens combattants sont environ six millions, soit 45% de la population masculine de plus de vingt ans.⁵

C'est donc à cheval entre l'analyse cinématographique et l'analyse historique que nous positionnons notre réflexion à partir d'un corpus de fictions françaises sur la Grande Guerre. Que nous révèle ce cinéma de guerre sur l'histoire de la France? Pouvons-nous déceler des différences dans les représentations historiques entre 1918 et 1939? Autrement dit, y a-t-il des permanences dans le discours des cinéastes ou voyons-nous se succéder dans ce cinéma des époques bien distinctes entre la fin de la Grande Guerre et l'avènement de la Seconde Guerre mondiale? L'Histoire sur grand écran est-elle continue ou discontinuée?

Le choix du sujet s'est imposé à moi par une attirance indéfinissable pour l'histoire de cette guerre. La Grande Guerre s'est fondue dans l'ombre de la Seconde Guerre mondiale pendant la deuxième moitié du XXe siècle. J'ai été animée par une volonté de réactualiser la mémoire de l'évènement à l'aube du centenaire du déclenchement des hostilités.

⁴ Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, 1993, p.13

⁵ Laurent Véray, *La Grande Guerre au cinéma de la gloire à la mémoire*, *Op. cit.*, p.103

Au cours de cette étude, nous visiterons le cinéma français de l'entre-deux-guerres, soit de 1918 à 1939, afin d'analyser et comprendre le discours des cinéastes sur la guerre et, parallèlement, leur point de vue et regard sur la société. Sept fictions composent cet ensemble : *J'accuse* (en deux versions, l'une muette (1918) et l'autre sonore (1938)) d'Abel Gance, *Verdun, vision d'histoire* (1928) de Léon Poirier, *Les croix de bois* (1931) de Raymond Bernard, *L'équipage* (1935) d'Anatole Litvak, *La Grande Illusion* (1937) de Jean Renoir et *Les Otages* (1939) de Raymond Bernard.

Deux contraintes incontournables nous limitent dans le choix des œuvres: le temps et l'accès aux documents. La première moitié du XXe siècle a été riche en production filmique sur le sujet. Si la conservation et la préservation des œuvres cinématographiques sur pellicule de nitrate de cellulose se veulent parfois sans pitié pour certaines d'entre elles, un bon nombre ont survécu. Cependant, ces bandes originales sont conservées, selon les principes archivistiques, dans leur lieu d'origine⁶, c'est-à-dire outre-mer dans divers services d'archives, limitant ainsi l'accès. Malgré tout, les cinémathèques et centres d'archives ont permis la diffusion de certains documents en transférant ces œuvres sur support magnétique ou numérique.

Pour comprendre l'évolution (ou non) de la pensée sur 14-18 dans l'entre-deux-guerres, nous observerons la société française à partir du témoignage des anciens combattants. Ces hommes ayant combattu pour leur patrie reviennent avec un bagage de la guerre, une réalité inaccessible au reste de la population. Ils viennent à former une génération qui se distingue par son discours sur leur proche passé. Comment raconter 14-18? Afin d'exposer notre réflexion, nous proposons une analyse en trois étapes : les relations entre Cinéma et Histoire, les permanences et les ruptures dans le discours.

⁶ James Lambert, «L'accroissement (l'acquisition)», *Les fonctions de l'archivistique contemporaine*, sous la dir de Carol Couture, Québec, Presses universitaires du Québec, 2008, p.150-151

Ainsi, dans la première partie, nous établirons les rapports entre Cinéma et Histoire en explorant l'histoire de la Grande Guerre, l'histoire du cinéma et l'intérêt de la science historique pour le film. Par ce bilan, nous serons en mesure d'établir une méthode et grille d'analyse que nous appliquerons aux sources cinématographiques.

Dans un deuxième temps, nous analyserons les permanences du discours. Utilisant leur expérience du front, les cinéastes deviennent historiens et témoins à la fois. Comment doit-on se souvenir de 14-18? La fiction devient un « vrai faux document d'archives »⁷ plus réaliste que les actualités filmées pendant la guerre. Les cinéastes veulent rendre la réalité historique de la Grande Guerre. Les films font le pont avec le passé. Une image de la guerre se fige dans la mémoire. Enfin, les cinéastes positionnent à leur façon les acteurs du conflit. Ils redéfinissent l'image du héros de guerre, transmutent le rôle de l'ennemi et cloîtent les personnages féminins loin de la réalité de guerre.

En troisième partie, nous aborderons les ruptures dans le discours des cinéastes. Avec l'arrivée d'Hitler au pouvoir, la paix semble fragile dans les années trente. L'arrivée d'une nouvelle guerre fait peur aux anciens combattants qui utilisent les leçons d'hier pour tenter d'influencer le présent. Bien que ceux-ci partagent une vision de la guerre, les œuvres adaptent leur discours aux fluctuations du temps. Le contexte politico-social des années vingt et trente influence le souvenir de 14-18. On constate alors une histoire commémorative de la Grande Guerre pour les années vingt qui tend, au tournant des années trente, à se politiser et à se manifester sous le discours des pacifistes et des idées paneuropéennes.

⁷ Expression empruntée à Laurent Véray, *La Grande Guerre au cinéma de la gloire à la mémoire*, *Op. cit.*, p.122

1. *Bilan historiographique : au croisement de deux champs*

À la fois une étude historique et exploration cinématographique, l'analyse de la représentation de la Grande Guerre au cinéma nécessite des connaissances préalables. Si l'écriture de l'histoire de la guerre de 14-18 appartient aujourd'hui officiellement aux historiens, la perception que nous en avons (c'est-à-dire cet imaginaire de la guerre en mouvement, des batailles et des explosions d'obus) a par contre été fabriquée par les images, dont le cinéma. Afin de comprendre comment se met en place le sujet, nous devons dresser l'état des recherches. Les études sur la Première Guerre mondiale se sont intéressées tardivement à ses représentations cinématographiques, alors que les premières études filmiques ont reconnu dès le tout début la complémentarité des deux domaines de recherche. Empruntant finalement des chemins parallèles, le développement des études cinématographiques dans un cadre universitaire évolue au même moment que les premiers balbutiements dans l'analyse historique des films. Si leur relation intrinsèque est incontestable, un débat subsiste toujours autour de la méthodologie. Le survol de leur historiographie nous permettra dans ce chapitre de poser un regard contemporain sur la question.

1.1 *La Grande Guerre : une histoire qui se réinvente*

« *L'Histoire, c'est ce que font les historiens.* »¹
Antoine Prost

Au fil des générations, un imaginaire s'est construit autour de la Grande Guerre. D'une époque à l'autre, les historiens réinterprètent l'évènement. Pendant plus de quatre-vingts ans, une historiographie s'est mise en place. La multiplication des études dans le savoir historique permet aujourd'hui de mieux comprendre les

¹ Antoine Prost, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p.13

causes et les conséquences qui ont mené au conflit de 14-18. Cependant, le souvenir de l'évènement se détache avec le temps du vécu et de l'émotion ressentie par les « poilus ». D'une époque à une autre, on ne regarde plus le conflit mondial de la même façon. Cette élaboration du souvenir est l'objet d'un ouvrage de l'historien Antoine Prost publié en 2004, *Penser la Grande Guerre*². Dans cette étude, l'auteur pose un regard critique sur l'établissement de l'Histoire de la Première Guerre mondiale à travers les âges et le fragmente en périodes. L'ouverture des archives dans les années cinquante permet de mettre de côté le règne de l'histoire militaire et faire place à une histoire économique et sociale, puis doucement à une histoire culturelle dans les années quatre-vingts.³ Cet ouvrage est un point de départ dont nous nous inspirerons afin d'exposer l'état de la recherche.

1.1.1 *L'histoire militaire*

La première historiographie proposée par Antoine Prost se met en place dès la fin de la guerre et présente une histoire militaire. À ce moment, le temps est venu de justifier la guerre, d'excuser tous ses morts et le sacrifice de la nation. Le gouvernement prend donc part à l'écriture et l'enseignement de l'histoire, afin de légitimer leur décision concernant le conflit armé. L'Histoire de la Grande Guerre est coordonnée par une institution rattachée au ministère de l'Instruction publique.⁴ Comme le constate l'historien Hubert Tison⁵, les éléments enseignés aux enfants sur 14-18 sont encadrés par des notions officielles, formelles et indiscutables, comme les opérations militaires et les généraux qui ont mené à la victoire française. Ayant porté une étude minutieuse à tous les manuels scolaires que les enfants utilisaient de 1920 à

² Antoine Prost, *Penser la Grande Guerre*, Paris, Seuil, 2004, 340p.

³ *Ibid.*, p.15 à 50

⁴ *Ibid.*, p.20

⁵ Hubert Tison, « Verdun dans les manuels de l'enseignement primaire (1920-1995) », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 182 (1996), p.57-75.

1995, Tison propose une première écriture de la guerre. Autant pour le cours moyen que le cours supérieur, les manuels parlent très peu des Allemands, alors que l'histoire des soldats à Verdun y est héroïque et sans aucune référence aux nombreuses victimes. Les personnages dont les élèves doivent se souvenir sont les plus hauts gradés : Pétain et Joffre.⁶ L'historienne Brigitte Dancel constate que, dans la Somme de 1918 à 1925, cette idée de la Grande Guerre se prolonge dans l'apprentissage des acquis jusque dans les épreuves d'histoire rédigées par les candidats et les candidates au certificat d'études primaires. En effet, les correcteurs des examens n'accordent aucun point pour une description eschatologique du combat, ni pour le nombre de morts, contrairement aux noms des généraux et acteurs importants.

« Rédigées dans les années qui suivent la guerre par des élèves qui tous l'ont vécue, certes très jeunes pour ceux qui rédigent en 1925, les copies de certificat d'études offrent l'image du discours scolaire de l'école élémentaire qui réussit à gommer toutes les brûlures, toutes les souffrances au profit de la satisfaction du devoir accompli par la reconquête de l'Alsace-Lorraine. Cette Grande Guerre devient l'égale de toutes les autres guerres de l'histoire de France réduites à quelques noms de batailles et de chefs militaires, au nom des traités qui les terminent, aux gains obtenus.»⁷

On constate donc une mobilisation de la pensée qui ne laisse pas de place au vécu des « poilus ».

Comme le constate Prost, les premiers à avoir écrit l'histoire de 14-18 sont minoritairement les historiens. Certes, le gouvernement les mobilise pour en rédiger l'histoire officielle dans le débat autour de la responsabilité de la guerre, mais les historiens de métier sont très rares à l'époque, puisque l'Université est encore une petite institution, délivrant seulement une centaine de licence en histoire par an en France au tournant du XXe siècle.⁸ Leurs livres sont donc bien moins nombreux que les témoignages et mémoires des autorités militaires.

⁶ *Ibid.*, p.57-63.

⁷ Brigitte Dancel, « L'Histoire immédiate de la guerre de 1914-1918 dans les écoles de la Somme (1919-1925) », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 183 (1996), p.83-98.

⁸ Antoine Prost, *Penser la Grande Guerre*, *Op.cit.*, p.19-20.

« [...] Les généraux qui racontent leurs batailles font oeuvres de témoins, mais prétendent aussi faire oeuvre d'historiens, et leurs récits reposent sur nombre d'informations de première main que les historiens professionnels reprendront après les avoir critiqués. Leur souci de défendre leur réputation et de justifier leurs choix stratégiques ne suffit pas à disqualifier leurs récits.»⁹

Cependant, ces comptes-rendus militaires ne considèrent pas la vie dans les tranchées, puisque les auteurs n'ont souvent pas été directement impliqués sur le champ de bataille. Ces histoires restent des gages d'authenticité jusqu'à l'ouverture des archives qui permettra aux historiens d'établir les dessous les faits, en commençant par les véritables causes de cette guerre.¹⁰

Les artistes, eux, n'ayant plus foi en l'humanité, remettent en question l'art et le pouvoir créateur de l'homme. Peut-on faire de l'art après avoir traversé une telle tragédie? L'art a-t-il sa place dans ce monde? Plusieurs refusent d'écrire ou de peindre la guerre.¹¹ Les années vingt sont propices aux nouvelles formes, tels l'expressionnisme allemand, le dadaïsme, le surréalisme, le ready-made, le néoplasticisme, etc.¹² Selon l'historien Philippe Vatin, les créateurs ne peuvent plus utiliser les lignes classiques.¹³ Ses références au conflit de 1870, dont les batailles rangées mettaient face à face les troupes belligérantes, ne lui sont plus d'aucune utilité. Cette guerre est indescriptible. Devant cette réalité, les artistes ont recours aux inspirations avant-gardistes afin d'exprimer ce combat entre l'homme et la modernité.

« La "bataille" moderne fait beaucoup pour les écrivains, psychologues, poètes, auteurs dramatiques, moralistes, quelque chose peut-être pour les musiciens : elle ne fait rien pour les peintres. [...] Le trait saillant de cette guerre, avec la tranchée et la mitrailleuse, c'est l'action du canon et des autres machines : avions, tanks, sous-marins, torpilles. Or les unes sont tout à fait invisibles et exercent leur action sans qu'on les ait aperçues : c'est même leur raison d'être. Il n'y a donc pas là de sujet de tableau. Les autres seraient visibles, mais les hommes ont pris soin de leur ôter toute signification [...] ; les formidables tueuses sont déguisées en choses inoffensives, "camouflées" comme on dit. »¹⁴

⁹ *Ibid.*, p.17

¹⁰ *Ibid.*, p.16 à 20

¹¹ Philippe Dagen, *Le silence des peintres; les artistes face à la Grande Guerre*, Paris, A. Fayard, 1996, 338p.

¹² Frederico Poletti, *Art au XXe siècle, I. Les avant-gardes*, Paris, Hazan, 2006, 383p.

¹³ Philippe Vatin, « Du pacifisme des artistes pendant la Grande Guerre », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, avril 1988, no. 150, p.25 à 34

¹⁴ Robert de la Sizeranne, *L'art pendant la guerre, 1914-1918*, Hachette, 1919, p. 259 et 248

Les peintres, cherchant une voie pour exprimer cette nouvelle définition du monde moderne, s'inspirent grandement de l'art cubiste pendant la guerre. 14-18 crée ses propres règles et fait disparaître les hommes derrière des machines. Comment peindre l'ennemi invisible? Une pluie d'obus? Et le fracas lorsqu'elle éclate à quelques mètres de vous? À ce moment, les artistes ne voient plus le monde de la même façon. Plus rien n'est fluide. Les conventions d'hier ne tiennent plus. La guerre est donc représentée avec des lignes dures ou cassées rappelant la machine et les tons sombres inspirent l'enfer et le chaos. Cette victoire de la modernité entraîne les artistes dans une révolte de la faiblesse de l'esprit humain. L'historien Philippe Vatin constate dans les années vingt une importante diminution des représentations de la guerre. Mettant de côté les hostilités passées, les sujets d'art explosent. L'art permet de réinventer le monde. Les artistes utilisent l'art dans toute son abstraction, dans l'explosion des styles, dans l'ironie et dans le recours au hasard.¹⁵

« On ne peut plus voir la guerre comme “une fatalité historique, un nécessaire principe de sélection naturelle de la race, un bienfait moral pour la nation, une interruption heureuse dans la morne routine des hommes, une aventure chamarrée de gloire”. Ne restent que des hommes perdus au milieu d'une immense absurdité, d'un incompréhensible cauchemar, impuissants, crispés, aveugles.»¹⁶

La littérature de guerre prend l'allure d'un feu de paille. Elle se développe rapidement, prend de l'importance pendant le conflit et s'éteint dès le début des années vingt. Les romans de guerre engendrent un engouement très marqué du public de 1916 à 1921. Alors que les peintres utilisent de nouveaux styles afin de se révolter, l'historien Philippe Niogret constate que la production littéraire refoule sa protestation dans la représentation de la Grande Guerre.¹⁷

Tout comme la peinture, les formes classiques de la littérature ne peuvent pas décrire un évènement aussi tragique. La guerre ne peut pas être excusée ou justifiée. Les auteurs usent cependant de ce conflit mondial afin de donner un sens au sacrifice

¹⁵ Philippe Vatin, *Loc. cit.*, p.25 à 34

¹⁶ *Ibid.*, p.31

¹⁷ Philippe Niogret, *La revue Europe et les romans de l'entre-deux-guerres (1923-1939)*, Paris, L'Harmattan, 2004, p.21

et commémorer l'évènement. Le roman de guerre sert donc à démontrer la stupidité des généraux, qui sans prendre le risque pour eux-mêmes, envoient les soldats au combat. Cette littérature devient à l'image de 14-18 : chaotique. Les récits sont décousus tout comme le déroulement inattendu de la guerre. Les écrivains adaptent la forme de leur récit à leur sujet.¹⁸

Chaos. Révolte. Abstraction. L'Art devient à l'image de la tragédie.

¹⁸ *Ibid.*, p.48

1.1.2 *L'histoire sociale*

Les années cinquante à quatre-vingts, propices aux témoignages de poilus, forment le deuxième bloc historique intitulé par Antoine Prost « Le retour des exclus ». Les poilus trouvent enfin une voix. Au tournant des années soixante, les anciens combattants de 14-18 ont désormais franchi la soixantaine. Ces hommes vieillissants jettent un regard sur leur jeunesse, leur histoire. Leurs souvenirs les rattrapent. Dans un contexte politico-social troublé par l'enchaînement des guerres (la guerre de 14-18, la guerre de 39-45, la guerre du Vietnam et la guerre d'Algérie), ces anciens combattants témoignent enfin pour que jamais on n'oublie leur sacrifice. De plus, le mouvement marxiste engendre une génération d'historiens qui inspire les perspectives des recherches. Les groupes sociaux prennent toute leur importance dans cette seconde historiographie de la Grande Guerre. Antoine Prost observe que : « La génération d'historiens qui prend la relève conçoit l'histoire comme une intrigue dont les acteurs sont les classes sociales. »¹⁹ L'intérêt du questionnement tourne autour de l'opinion publique et du contexte économique. On critique entre autres le poids de l'impérialisme. Ces recherches sont possibles grâce à l'ouverture des archives qui permettent de réactualiser l'histoire diplomatique et militaire. Ces nouvelles perspectives mettent de l'avant des sujets passés sous silence pendant la première historiographie. Par exemple, l'historien Guy Pedroncini utilise ces documents inédits enfin accessibles afin d'étudier le cas des mutineries dans l'armée française.²⁰ Leur cas est non seulement mis en avant-plan, mais ils sont désormais un ensemble de statistique qui remet en question les dires passés sur les pratiques du haut commandement.

¹⁹ Antoine Prost, *Penser la Grande Guerre*, *Op.cit.*, p.37

²⁰ Guy Pedroncini, *Les mutineries de 1917*, Paris, Presses universitaires de France, 1983, 328p.

1.1.3 L'histoire culturelle

La troisième configuration se présente comme une douce transition de l'histoire sociale à l'histoire culturelle autour des années 80-90. Si la Grande-Bretagne se dote dès 1917 du *Imperial War Museum*, il faut attendre quatre-vingts ans pour que la France possède à son tour un institut de recherche consacré au savoir scientifique portant sur la Grande Guerre.²¹ Le Centre de recherche de l'Historial de la Grande Guerre à Péronne réunit des historiens de diverses nationalités spécialistes de 14-18 (Antoine Prost, Jean-Jacques Becker, Annette Becker, Stéphane Audoin-Rouzeau, Jay Winter, John Horne et plusieurs autres). Le Centre a pour mandat de développer la connaissance sur les causes, le déroulement et les conséquences du conflit.²² Ouvert en 1992, soit la même année que l'entrée en vigueur du traité de Maastricht qui renforce l'Union européenne, l'Historial de Péronne répond à cette volonté internationaliste en offrant une vision bilatérale de la Grande Guerre aux études trinational (français, allemand, anglais).²³

Cette période présente un intérêt dans la discipline historique pour une histoire davantage culturelle. Suite à la chute du mur de Berlin, les idéologies marxistes perdent leur importance. Les historiens se tournent vers l'étude de cas particuliers, tels les enfants de l'ennemi, les prisonniers, les aînés et la guerre, afin de faire surgir la mémoire de tous ceux qui ont vécu la Grande Guerre.

« Prenant leur distance avec l'histoire militaire - mais non avec l'histoire sociale - et respectant un cadre chronologique, les auteurs entendent explorer "les espoirs et les rêves de tous : ceux qui étaient éloignés du pouvoir comme ceux qui l'exerçaient. L'histoire de la guerre est l'histoire de la façon dont chacun comprenait la guerre et ses conséquences". »²⁴

²¹ Antoine Prost, *Penser la Grande Guerre*, *Op. cit.*, p.259-260

²² « Présentation du Centre de recherche de l'Historial de Péronne », *Musée de la Grande Guerre en picardie*, 26 février 2009. <<http://www.historial.org/index.php/activites-des-historiens/activites-des-historiens/>> (14 avril 2009)

²³ Antoine Prost, *Penser la Grande Guerre*, *Op. cit.*

²⁴ Pierre Renouvin, « Nouvelle recherches sur la politique extérieure allemande (1914-1915), I : les buts de guerre de l'Allemagne d'après les travaux de Fritz Fisher », *Revue historique*, t.CCXXVIII, 1962-63, p.11 cité dans Antoine Prost, *Penser la Grande Guerre*, *Op. cit.*, p.27.

Tous peuvent maintenant être sujet d'étude sur la Grande Guerre. Les historiens s'intéressent entre autres à l'histoire oubliée des soldats. Historienne de la Grande Guerre, Annette Becker constate ces carences historiques par le problème de l'oubli collectif. Ses études démontrent, par exemple, que les historiens ont pris récemment conscience des prisonniers de guerre par la résurgence quatre-vingts ans plus tard de photographies. L'auteur conclut que la population française a volontairement oublié les traumatismes. Elle démontre donc le pouvoir que l'image peut avoir sur une société, puisqu'absente sur le sujet, la mémoire « officielle » s'est concentrée sur celle des combattants et des tranchées.²⁵ Les sujets tabous, disparaissant dès la première historiographie de la mémoire « officielle », ont engendré un oubli collectif à long terme. La discipline historique ouvre donc ses portes à une nouvelle écriture de l'histoire. Toutefois, ce renouveau d'intérêt est aussi insufflé par la collectivité. Pour Stéphane Audouin-Rouzeau, cet intérêt culturel et social des mentalités de ceux qui ont fait la guerre dans les années quatre-vingt-dix est caractéristiques de la « troisième génération ».²⁶ Les petits-enfants et arrière-petits-enfants des soldats de 14-18 cherchent aujourd'hui à immortaliser le souvenir de leurs ancêtres. Antoine Prost note au même moment un regain d'intérêt dans les œuvres littéraires et cinématographiques pour l'histoire de la Grande Guerre.²⁷

Dans cette optique, cet engouement pour l'histoire culturelle suggère constamment de nouvelles thématiques pour l'historien : les enfants de l'ennemi, les fusillés pour l'exemple, les prisonniers de guerre, le recueil de poilus, la peinture des artistes dans la guerre, la littérature de guerre, la photographie de guerre, etc. Tout comme ces thèmes, le cinéma de la Grande Guerre reste encore à être débroussaillé.

²⁵ Annette Becker « Prisonniers civils et militaires de la Grande Guerre », *La Guerre Imaginée, l'historien et l'image*, Paris, S. Arslan, 2002, p.162 à 168

²⁶ Nicolas Offenstadt, *Les fusillés de la Grande Guerre et la mémoire collective (1914-1999)*, Paris, Odile Jacob, p.184

²⁷ Antoine Prost, *Penser la Grande Guerre*, *Op. cit.*, p.259-260

1.2 Cinéma et Histoire

1.2.1 Historiographies parallèles

« *Le cinéma, c'est pas sérieux* » (1981)²⁸

Le président de la commission d'histoire contemporaine

Le film et l'histoire se sont rencontrés au tout début du cinéma. Leur affinité a fait l'objet d'un texte de Bolelas Matuszewski dès 1898 dans *Une nouvelle source de l'histoire : création d'un dépôt de cinématographie historique*, sans oublier les ouvrages de Siegfried Kracauer et de Georges Sadoul, *Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film* (1947) et *Histoire générale du cinéma* (1946). Néanmoins, la discipline historique a longtemps été réticente à l'utilisation de cette source non traditionnelle. Lorsque l'historien Marc Ferro entreprend ses recherches en « Cinéma et Histoire », les études cinématographiques commencent à faire leur place dans le savoir universitaire. Il publie un premier article en 1968, « Société du 20^e siècle et histoire cinématographique » et puis un second en 1973.²⁹ Si les études sur le cinéma s'imposent dans l'Université française, la discipline historique reste sceptique. Marc Ferro affirme qu'à l'époque quiconque « s'intéresse au film est considéré chez nous [les historiens des sociétés] avec une condescendance mi-amusée mi-apitoyée ».³⁰ Bien que les recherches historiques s'ouvrent davantage au tournant des années 1970-1980 à l'utilisation de sources peu communes, le film cause plusieurs problèmes, dont la méthode à adopter. De plus, ces recherches pouvaient se révéler longues et ardues, puisque le visionnement était une tâche onéreuse, les cinémathèques peu accessibles et l'absence d'index ou de catalogue demandaient de longues enquêtes.³¹ Néanmoins, ces obstacles étaient surmontables, puisqu'on note une production importante sur le sujet, donnant lieu à deux bilans

²⁸ Christian Delage et Vincent Guigueno, *L'Historien et le film*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 2004, p.9

²⁹ François Garçon et Pierre Sorlin, « Marc Ferro, de Braudel à Histoire parallèle », *Cinéma et histoire - autour de Marc Ferro*, dir. François Garçon, *CinémAction* n° 65, septembre 1992, éd. Corlet – Télérama, p.53

³⁰ Christian Delage et Vincent Guigueno, *Loc. cit.*

³¹ Rémy Pithon, « Cinéma et Histoire : Bilan historiographique », *Vingtième siècle*, no.26, 1995, p.6

bibliographiques parus au début des années 1980 : l'une de Rémy Pithon en 1982 sous l'étiquette des *Cahiers de la cinémathèque*, l'autre en 1983 par François Garçon qui fut patronné par l'*Institut d'histoire du temps présent*.³²

L'historien du cinéma Rémy Pithon dresse le bilan historiographique de l'histoire du cinéma dans un article publié en 1995 dans la revue d'histoire *Vingtième siècle*. Il divise en trois tendances fondamentales les recherches en cinéma des années 1970 au début 1990.

Dans un premier temps, il classe dans un même ensemble les chercheurs principalement anglo-saxons et allemands, reconnus pour analyser le contenu explicite des œuvres filmiques. Ces « chercheurs privilégient volontiers le documentaire, engagé de préférence, et les actualités filmées. Lorsqu'ils abordent la fiction, c'est avec une prédilection marquée pour les films considérés comme véhiculant de la propagande. »³³ Il s'agit donc de trouver comment un film représente explicitement un évènement ou une classe sociale. Pithon ajoute que ces recherches s'intéressent majoritairement aux régimes totalitaires et au rôle du cinéma dans l'effort de guerre américain.

Dans un deuxième temps, l'auteur regroupe les études qui portent sur la sémiologie. Ce courant qui s'établit dans les années 1970 et au début de 1980 adopte une méthode qui relève de la linguistique et qui est fortement influencée par Christian Metz. Pithon déplore que cette méthode, parfois adoptée par des historiens généralistes qui ne se contentent que d'une analyse synchronique de l'objet filmique. Michelle Lagny, ajoute que « par le biais d'une sémiologie inspirée par la linguistique structurale, le film semblait avoir été confisqué par des gourous qui l'auraient coupé de toute connexion avec les données du monde réel »³⁴. En effet, aucune place n'est

³² *Ibid.*, p.8

³³ Rémy Pithon, *Loc. cit.*, p.7 à 8

³⁴ Michèle Lagny, « Après la conquête, comment défricher? », *Cinéma et histoire - autour de Marc Ferro*, dir. François Garçon, *CinémAction* n° 65, septembre 1992, éd. Corlet - Télérama, p.30

accordée pour le contexte sociologique ou historique, mettant l'accent sur l'« objet-film » guidé par une grille d'analyse prédéterminée.

La troisième configuration plus disparate dans son ensemble regroupe les analyses sur la représentation d'une époque. Ce courant interpelle majoritairement les historiens des sociétés. De ce fait, la méthode d'analyse utilisée est celle de l'historien généraliste, abordant la source filmique comme il aborderait un texte. Cette méthode, semblable à celle de Marc Ferro, conduit les historiens à utiliser un vaste corpus d'œuvres afin d'éclairer l'histoire d'une société.

À la fin des années 1980 et au début de 1990, l'engouement pour la sémiologie se dissipe. En contrepartie, Pithon constate le nombre grandissant de publications portant sur l'histoire du cinéma qui met en avant le contexte de production. Les études portent sur des questions administratives, l'histoire de la production des œuvres ou des institutions cinématographiques. Cependant, l'auteur déplore la surexploitation inappropriée du terme « cinéma et histoire » dans plusieurs études, puisque la plupart d'entre elles portent exclusivement sur l'histoire *du* cinéma, alors que d'autres s'interrogent sur la manière de mettre en scène une représentation historique. Il n'est guère question de la représentation de l'histoire *au* cinéma. En 1995, les historiens Christian Delage et Nicolas Roussellier, dans un numéro consacré aux relations entre Cinéma et Histoire dans la revue *Vingtième Siècle*, aspirent « à réconcilier ou même à concilier chez les historiens, professionnels et amateurs, engouement privé pour le cinéma et pratique d'étude et de recherche. »³⁵ La thématique générale des textes subséquents dévie vers une juxtaposition erronée de « cinéma et histoire ».

Cette historiographie permet de distinguer deux rapports distincts, mais familiers entre cinéma et histoire. Michèle Lagny oppose deux définitions, afin de différencier l'histoire *du* cinéma et l'histoire faite *avec* le cinéma. La première se

³⁵Christian Delage et Nicolas Roussellier, « Présentation » *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1995, Volume 46, Numéro 1, p.3

caractérise par l'histoire institutionnelle et sociale du cinéma, alors que la seconde est l'histoire de la société construite à partir des films.³⁶ Cette seconde définition correspond à l'idée de Marc Ferro lorsque celui-ci parle de « cinéma et histoire ». Il s'agit de « faire non pas une lecture du film à partir de la société, mais de faire une des lectures possibles de la société à partir du film. »³⁷ Dans cette perspective :

« Le film n'est pas considéré ici d'un point de vue sémiologique. Il ne s'agit pas non plus d'esthétique ni d'histoire du cinéma. Le film est observé, non comme une œuvre d'art, mais comme un produit, une image-objet dont les significations ne sont pas seulement cinématographiques. »³⁸

Le film devient ainsi une source de première main, au même titre qu'un document manuscrit, dont l'historien généraliste doit extraire le témoignage d'une société.

1.2.2 *Histoire et cinéma de la Grande Guerre*

Dans l'optique de notre sujet de mémoire, c'est au tournant du XXI^e siècle que se croisent nos deux champs de recherche. Le cinéma et l'histoire de la Grande Guerre sont l'objet d'études depuis une vingtaine d'années. La littérature consacrée uniquement aux fictions françaises portant sur le conflit de 14-18 n'est pas absente, mais elle n'est pas abondante. On la retrouve dispersée à travers des volumes et des colloques portant sur l'Histoire du cinéma ou l'Histoire de la Grande Guerre (Shlomo Sand consacre par exemple un chapitre à la représentation de la Grande Guerre au cinéma dans *Le XXI^e siècle à l'écran* (2004)). De plus, les études partiellement réservées aux films sur 14-18 évoquent les fictions les plus connues, faisant de l'ombre au reste de la production cinématographique. Cependant, nous ne pouvons passer sous silence le travail de Laurent Véray, historien du cinéma, qui depuis les années 1990 a publié un nombre important d'ouvrages et d'articles sur la Grande

³⁶ Michèle Lagny, « Après la conquête, comment défricher? », *Loc. cit.*, p.31

³⁷ *Ibid.*, p.30

³⁸ *Ibid.*, p.31

Guerre dans le cinéma français, dont le plus récent est *La Grande Guerre au cinéma de la gloire à la mémoire* (2008).

Comme le remarque Michel Cadé, les enseignants en histoire et les cinéphiles croient que la Grande Guerre n'a pratiquement pas été représentée au cinéma.³⁹ Il suffit cependant de feuilleter l'ouvrage de Joseph Daniel, *Guerre et cinéma, Grandes illusions et petits soldats* (1972), pour être convaincu du contraire.⁴⁰ La Grande Guerre n'a peut-être pas engendré autant d'intérêt pour la représentation que la Seconde Guerre mondiale n'empêche qu'elle a suscité dès son déclenchement une production cinématographique remarquable. Cependant, en observant les analyses actuelles, un nombre restreint de films a suscité un intérêt en raison de leur popularité: *La Grande illusion* (1937), *J'accuse* (1918-1938), *Les croix de bois* (1931), *La vie et rien d'autre* (1989).

Autre problème, une bonne quantité des œuvres françaises mentionnées par Joseph Daniel ne sont pas facilement accessibles, particulièrement en Amérique, puisqu'elles sont conservées dans différents dépôts d'archives françaises et certaines pellicules ont été perdues ou détruites avec le temps.

³⁹ Michel Cadé, « La Grande Guerre dans le cinéma français : une mise à distance », *Traces de 14-18*, sous la dir. Sylvie Caucanas et Rémy Cazals, Carcassonne, Les Audois, 1997. <<http://www.imprimerie-d3.com/actesducolloque/cinema.html>> (16 juin 2008)

⁴⁰ Joseph Daniel, *Guerre et cinéma, Grandes illusions et petits soldats*, Paris, Armand Colin, 1972, 452p.

1.3 Analyse historique ou cinématographique?

*Décoder, aller au-delà des fausses évidences d'une réception passive, c'est bien.
Décoder un contenu, c'est beaucoup plus important.
Et démasquer derrière les images le vrai visage de la réalité historique et sociale, c'est beaucoup plus passionnant.*

Guy Hennebelle⁴¹

Le monde des historiens s'est peu à peu ouvert au document filmique. Cette discipline reconnaît désormais l'importance du témoignage cinématographique. Quoiqu'il l'étudie, l'historien n'a pas entièrement troqué ses sources historiques traditionnelles (majoritairement papier) contre de la pellicule. Son utilisation dans la perspective d'un document de première main est encore marginalisée. Pourquoi?

L'image a des difficultés à percer les préjugés des historiens généralistes qui sont sensibles à de vieilles traditions. L'une d'elles repose sur l'écriture de l'histoire à partir de document. Cette trace du temps passé est le sens même de la recherche. Il n'y a pas de questions historiques sans documents. Il n'y a pas de documents historiques sans questions.⁴² La transmission du passé ne se fait pas uniquement par le papier. Cependant, un crédit particulier est accordé à ce type de document. Il s'est érigé dans la discipline une hiérarchie des sources, dont la palme est décernée aux documents papier qui doivent se suffire à eux-mêmes. Comme l'évoque l'historien du cinéma Christian Delage, le savoir se transmet par écrit de manière officieuse et directe, contrairement à l'image, la tradition orale et le folklore qui sont principalement indirects, mouvants et manipulables.⁴³ Ces dernières tendent à démontrer leur importance par une historicité culturelle. Leur trop grande

⁴¹ Guy Hennebelle, « La marque Ferro », *Cinéma et histoire - autour de Marc Ferro*, dir. François Garçon, *CinémAction* n° 65, septembre 1992, éd. Corlet - Télérama, p.5

⁴² Antoine Prost, *Douze leçons sur l'histoire*, *Op. cit.*, p.80-81

⁴³ Christian Delage, « Cinéma, Histoire, La réappropriation des récits », *Vertigo, Le cinéma Face à l'Histoire*, no.16, p.16

transparence est parfois synonyme de subjectivité. Les souvenirs d'un ancien combattant de la Première Guerre mondiale ont de fortes chances d'être déformés par le temps, le contexte socio-politique et l'émotion des souvenirs. L'historien est donc mis en garde contre ces types de témoignages qui peuvent se révéler trompeurs, car ils risquent d'être altérés par son témoin et le temps.

Une bonne approche méthodologique évite ainsi les pièges de la source. Lorsque le chercheur aborde la question de la méthode historique, il fait référence aux normes établies par les historiens Charles Seignobos et Charles-Victor Langlois au tournant du XXe siècle.⁴⁴ Ces derniers ont élaboré la démarche de la critique de sources. Après le choix du document et d'un questionnement, l'historien interroge son document. Selon Seignobos et Langlois, la critique n'est pas naturelle chez l'être humain. La méthode permet donc d'élaborer cette critique. Ils la distinguent par deux étapes, soit la critique externe et la critique interne.⁴⁵

La critique externe consiste à analyser les aspects matériels de la source. On y analyse le papier, l'encre, les sceaux, etc. Quel type de support est utilisé? S'agit-il de l'original? Y-a-t-il eu manipulation au cours du temps? L'historien doit tout savoir sur le chemin parcouru par sa source depuis sa création jusqu'à lui. L'historienne du cinéma Michèle Lagny nomme aussi cette étape «critique de provenance», puisque l'historien étudie le contexte de production et l'histoire de la conservation de sa source.⁴⁶ Il évite ainsi les pièges des faux.

La critique externe permet aussi de déterminer qui en est l'auteur, le lieu et l'époque de production, la sincérité de l'auteur, ainsi que ses motifs. En choisissant une source filmique, l'historien est confronté à un obstacle de taille, puisqu'il doit établir s'il possède la bonne copie. Plus le temps sépare le film et l'historien, plus il y a de risque que l'originale ait été dénaturée. Bien que la technologie a permis de

⁴⁴ Voir Charles Seignobos et Charles-Victor Langlois, *Introduction aux études historiques*, Paris, Kimé, 1992, 284p.

⁴⁵ Antoine Prost, *Douze leçons sur l'histoire*, *Op. cit.*, p.55 à 77

⁴⁶ Michèle Lagny, *De l'histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992, p.54

reproduire le film au fil du temps sur de nouveaux supports, ce transfert peut avoir entraîné des coupures de la bande pour diverses raisons; censure politique, pertes de certaines pellicules, bandes trop abimées, etc. Le temps peut donc contraindre l'historien à utiliser une source qui a été manipulée et modifiée. Un autre facteur, soit l'authenticité, vient aussi jouer contre l'historien. De plus, les productions cinématographiques ont fréquemment plusieurs versions selon l'endroit où le film a été distribué. La projection française du film *Les croix de bois* de Raymond Bernard en 1939 était différente des versions disponibles en Allemagne et en Suisse. En effet, on constate qu'en Allemagne, le film de Raymond Bernard avait été censuré en de nombreuses séquences en raison du mauvais regard porté par le film sur l'armée prussienne.⁴⁷ Toutes les séquences où des soldats allemands brusquaient les citoyens français ont donc été censurées à la demande du parti nazi. Ainsi, non seulement n'y a-t-il pas qu'un original qui a pu être manipulé par le temps, mais toutes les bandes conservées à ce jour qui ont été projetées en salle n'ont probablement pas la même version. Quel est le bon original? Les différentes versions projetées changent-elles de manière importante le discours du film? Michèle Lagny convient que la question de la copie originelle est presque insoluble pour l'historien.⁴⁸ L'idéal pour le chercheur devrait être de repérer toutes les copies existantes à ce jour et de les comparer entre elles. Cependant, Michèle Lagny nuance le concept et soutient que l'historien qui utilise une source filmique ne doit pas se limiter à ce problème de la critique externe. L'original est ici une forme idéale. Le chercheur peut donc se référer dans la mesure du possible au scénario des cinéastes. Si l'établissement de l'origine d'une pellicule se fait plus difficile, la crédibilité de la source cinématographique ne doit pas être pour autant discréditée. La critique externe est donc ici utile comme outil, car il permet d'évaluer toutes les limites de la source filmique dès le départ.

⁴⁷ Brigitte Berg, *Le retour des otages* [DVD], Les documents cinématographiques, 2004. (0min30-2min11)

⁴⁸ Michèle Lagny, *De l'histoire du cinéma*, *Op. cit.*, p.251 à 253

Seconde étape de la critique historique, la critique interne permet d'analyser le contenu de la source. Qu'est-ce que l'auteur a voulu dire? L'historien doit trouver le sens du document à l'aide d'études spécialisées. On y compare les éléments apportés par la source aux faits préalablement établis par des études. La crédibilité entre les propos et l'auteur doit aussi être rétablie. L'auteur croyait-il véritablement en ce qu'il a dit? L'a-t-il fait sous pression politique? Dans quel contexte social, politique et culturel s'imbrique le témoignage? L'auteur en a-t-il été inspiré? Il est parfois difficile de savoir si l'auteur d'un film avait une position politique certaine. L'engagement d'un film était-il le but de l'œuvre ou une coïncidence dans l'interprétation actuelle que nous en apportons avec le recul? L'historien doit pénétrer complètement l'univers de l'auteur afin de comprendre la provenance et les objectifs de l'œuvre.

Au cours de cette étape, l'historien serait dans l'erreur de n'accorder d'importance qu'au discours textuelle. Cependant, la méthode historique lui a appris à décoder les mots, non l'image. Son interprétation se limite à la reconstitution et aux anachronismes, soit la véracité des décors, des costumes et des propos. En 1997, Christian Delage remarque que l'historien des sociétés choisissant de concentrer ses recherches sur la source cinématographique emboîte généralement des études supérieures en cinéma.⁴⁹ Les moyens et méthodes d'analyses acquis au cours de sa formation ne lui sont pas suffisants afin d'extraire le témoignage historique de l'image. La critique interne se voit donc incomplète et inféconde.

La mise en scène de l'Histoire ne cherche pas à recréer un passé perdu. Le discours historique se trouve généralement dans ce qui rattache l'œuvre à son époque. Le contexte de production influence le discours de l'œuvre. Son auteur intervient dans l'écriture de l'histoire de façon subjective, afin de mettre en image une vision, un point de vue.

⁴⁹ Christian Delage, « Cinéma, Histoire, La réappropriation des récits », *Loc. cit.*, p.16

Devant le film et les contraintes qu'il apporte à l'historien, le chercheur doit irrémédiablement changer son approche d'analyse. Habitué à décortiquer un texte en thème et sur l'importance de chacun des mots, il doit s'adapter à cette manière différente de porter un discours. L'image n'a pas un discours transparent pour l'historien. Ses enjeux vont au-delà du texte. Les adaptations historiques ne reflètent en aucun cas uniquement l'intégralité du temps passé. Comme le rappelle Laurent Véray :

« un film historique n'est pas uniquement une tentative de reconstitution fidèle d'un évènement, mais une figuration plus ou moins cohérente et subjective à partir des représentations différentes, symboliques ou authentiques, que la société s'en fait à un moment donné. »⁵⁰

Tout cinéma est l'écriture du temps présent. Il s'imbrique dans son époque, dans un temps présent auquel il appartient. L'histoire du temps passé n'est qu'un prétexte. Le film joue un rôle historique, car il est empreint du contexte politico-social de son temps. Comment l'historien peut-il donc accéder à ce discours? Selon Michèle Lagny:

« La "lecture du film", de plus, ne saurait être seulement scénaristique ou thématique : elle engage une étude fondée sur les acquis de la "théorie du cinéma", et en particulier de la sémiotique, et sur un découpage plus ou moins méticuleux. »⁵¹

Historiens des sociétés (Marc Ferro, Christian Delage) et historiens du cinéma (Michèle Lagny, Remy Pithon) s'entendent non seulement sur une compréhension par l'historien du langage du cinéma, mais, selon Michel Marie, aussi sur une bonne connaissance de l'histoire du cinéma et de l'histoire des autres films.⁵² L'historien généraliste ne peut pas être au même niveau des connaissances qu'un spécialiste du cinéma. De ce fait, lorsqu'il étudie une source filmique, l'historien perd l'essence du discours s'il ne connaît pas les codes et le langage du cinéma. Il doit donc ouvrir sa connaissance à de nouvelles méthodologies d'analyse.

⁵⁰ Laurent Véray, « La Grande Guerre dans le cinéma français : de l'exaltation patriotique à la mémoire de 1925 à nos jours », *1914-1945. L'ère de la guerre, tome 1*, Paris, Agnès Viénot, 2004, p.207

⁵¹ Michèle Lagny, *De l'histoire du cinéma, Op.cit.* p.253

⁵² Michel Marie, « Texte et contexte historique en analyse de film » *Cinéma et histoire - autour de Marc Ferro*, dir. François Garçon, *CinémAction* n° 65, septembre 1992, éd. Corlet - Téléràma, p.24

Avant même d'envisager le discours historique, le chercheur doit donc comprendre le sens des images. Il doit donc acquérir un savoir propre à l'analyse filmique. Le rôle du montage, la narration et la construction de l'image sont quelques exemples seulement des éléments qui guident vers la compréhension du discours filmique et qui échappent à l'historien généraliste.⁵³ La source filmique ne peut pas être interprétée de la même façon que la source écrite. Leurs discours prennent différentes formes, mais n'empêche pas la source cinématographique d'être tout aussi riche en traces et discours historiques que les sources historiques traditionnelles. Ainsi, ces deux formes d'analyses apportent des conclusions sur le passé pouvant mener à un emboîtement des savoirs séparés pour ne former qu'un. La critique interne serait donc infertile sans une analyse de l'esthétique de l'image.

Pour joindre l'esthétique du film au témoignage historique, Marc Ferro propose de faire une lecture de la société à partir d'une fiction. Le film « vaut par ce dont il témoigne »⁵⁴. Mais comment? Michel Marie propose une piste:

L'analyse d'un film suppose toujours une longue immersion dans son contexte de production, mais celle-ci n'est jamais suffisante. Le danger est de toujours rester à l'extérieur de l'œuvre elle-même. Cette étude contextuelle ne rendra jamais compte de la façon dont le film fonctionne [...]. D'où l'impérative nécessité d'une ample analyse interne, portant sur la question du sens et de l'interprétation de l'œuvre. Le rôle de l'analyse historique est alors d'éviter les écueils du formalisme, de l'isolement dans le corps du texte. C'est dire son importance.⁵⁵

Nous soumettrons les films à l'étude au questionnement propre à la critique historique : critique externe et critique interne. Nous consacrerons une partie du chapitre 2 à la critique externe, afin de comprendre le contexte de production des films et la part d'engagement des auteurs par rapport au sujet. La critique interne sera plus présente dans les analyses de séquences. C'est à cet endroit que nous mettrons en pratique la méthode cinématographique. C'est à partir d'un questionnement qui peut s'appliquer à tout film, toutes périodes, que s'amorcera l'analyse de film. Le

⁵³ Annie Goldmann, « Dépasser le stade de l'interprétation », *CinémaAction, Cinéma et histoire autour de Marc Ferro*, sous la dir. François Garçon, Corlet-Télérama, no.65, 1992, p.37

⁵⁴ Michèle Lagny, « Après la conquête, comment défricher? », *Loc. cit.*, p.31

⁵⁵ Michel Marie, *Loc. cit.*, p.28

témoignage de la source se révélera par l'étude du langage cinématographique. Nous chercherons dans l'esthétique des films les éléments permettant de construire une image de la guerre. Y a-t-il des plans qui reviennent? Des cadrages, des décors, des personnages ou des musiques récurrents? Que nous disent ces caractéristiques? Et ces symboles dans l'image? La sémiotique sera donc mise à contribution. Nous observerons donc le discours du film à travers l'image. Pour ce faire, nous avons préalablement fragmenté les films plan par plan.

« Il faut appliquer ces méthodes à chaque substance du film (images, images sonores, images insonorisées), aux relations entre les composants de ces substances; analyser dans le film aussi bien le récit, le décor, l'écriture, les relations du film avec ce qui n'est pas le film : auteur, la production, le public, la critique, le régime. »⁵⁶

En second lieu, nous ferons donc appel aux études historiques et cinématographiques afin d'expliquer ces imageries de guerre. Y a-t-il concordance ou divergence avec l'époque? Pourquoi? Nous aurons recours à des études spécialisées, dont les principaux acteurs sont des spécialistes d'histoire du cinéma (Michèle Lagny, Laurent Véray) ou d'histoire de la Grande Guerre (Marc Ferro, Jean-Jacques Becker et Annette Becker).

En somme, nous combinons les deux méthodes. Nous partirons de l'esthétique du film afin de dégager le témoignage historique et nous utiliserons les études spécialisées des deux disciplines pour rattacher l'œuvre au contexte de l'époque.

⁵⁶ Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, 1993, p.41-42

2. *Les permanences dans le discours des anciens combattants*

D'une œuvre à une autre, certains sujets, motifs ou images reviennent dans la représentation et/ou le discours des anciens combattants. Le but commun des cinéastes de produire des œuvres à l'image de ce dont ils ont vécu, fidèle au fait historique, engendre une imagerie de la guerre. Au diapason avec les artistes, on constate les mêmes préoccupations artistiques et humaines dans le film de guerre que dans la littérature et la peinture. Bien que produits après le conflit, ces témoignages sont un pont avec 14-18 comme si le temps s'était arrêté au déclenchement de la guerre. L'écho atteint même les figures féminines dont les artistes refusent de faire évoluer les personnages.

2.1 *Critique de provenances*

2.1.1 *Les actualités filmées*

*« La première victime d'une guerre
c'est le concept de la réalité »
Paul Virilio¹*

Le 3 août 1914, l'empereur Guillaume II déclare la guerre à la France. De chaque côté, on promet au peuple un retour rapide des soldats dans l'allégresse d'une victoire. Les tensions entre les belligérants se ressentaient depuis quelques années. Le déclenchement d'une guerre n'était pas une surprise dans la population française. Pourtant, les premiers mouvements de troupes ne font pas partie des actualités filmées. Les opérateurs français, comparativement à la rapidité de leurs homologues allemands, tardent à filmer la guerre et entrent en scène que le 19 août 1914.² L'état-

¹ Paul Virilio, *Guerre et cinéma, Logistique de la perception*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1984, p.44

² Jérôme Bimbenet, *Film et histoire*, Paris, Armand Colin, 2007, p.86

major prend néanmoins conscience de l'efficacité du message à travers le cinéma et de son pouvoir sur les masses.³ L'industrie cinématographique et l'État joignent leur intérêt par le biais du ministre de la guerre, Alexandre Millerand. Ce dernier met sur pied avec l'accord des autorités militaires une section photographique et une section cinématographique des armées (SCA) en février 1915. La SCA est composée d'opérateurs provenant de Pathé, Gaumont, Éclair et Éclipse.⁴ Ces derniers sont cependant sous la supervision d'officiers d'état-major, mais aussi de la censure. Chaque opérateur désigné par le Bureau des informations militaires (BIM) était guidé par un officier sur ce qu'il pouvait filmer et ce qu'il fallait éviter pour ne pas déstabiliser le moral de l'arrière. Ainsi, l'accès au champ de bataille est interdit aux hommes de la SCA.⁵ Bien qu'ils réclament le droit de filmer sur le terrain, certains obstacles techniques les empêchent tout de même de présenter la guerre à sa juste valeur. Problème incontournable, l'encombrement de l'équipement est plus que risqué pour la vie de l'opérateur. En plus des 40 kilogrammes que représentent la caméra, le trépied et les magasins de pellicules, l'opérateur est restreint par le peu de maniabilité de la caméra et par l'obligation de filmer debout. Ainsi à découvert, le capteur d'images devient une cible de choix pour l'ennemi. De plus, il est impossible pour eux de filmer la nuit. Les opérateurs sont donc confinés à filmer la guerre de loin, en présentant des remises de médailles, l'émotion palpable du départ des soldats sur les quais, les réunions de l'état-major et la vie quotidienne des soldats à l'arrière du front.

Ce n'est que le 1^{er} juillet 1916 que les premières images de combats sont captées pendant l'offensive de la Somme. Les opérateurs ont enfin reçu le droit de filmer le front. Les recherches de Laurent Véray sur la question des archives de la Grande Guerre démontrent qu'avant cette date, les spectateurs français ont néanmoins vu des combats. Ces images de la Grande Guerre qui font offices d'archives sont

³ Roger Viry-Babel et Béatrice Cormier, « Verdun au cinéma », dans Gérard Canini, *Mémoire de la grande guerre*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1989, p.397

⁴ Jérôme Bimbenet, *Op. cit.*, p.88

⁵ Laurent Véray, *La Grande Guerre au cinéma de la gloire à la mémoire*, Paris, Ramsay Cinéma, 2008, p.14-16

presque toujours des reconstitutions. En filmant les entraînements de soldats, les actualités filmées offraient une vision du combat à l'avantage de l'armée française.⁶

Même si les opérateurs ont enfin accès au front, tout ce qui y était filmé n'était pas pour autant montré aux Français. L'historien Shlomo Sand révèle que bien des années plus tard, des bobines de film aux scènes moins élogieuses de l'armée française furent trouvées dans les entrepôts militaires.⁷ Les cadavres français ne sont pas tolérés, contrairement aux morts allemands. Pour un cours instant, les soldats tombés au combat ont été filmés, cependant, la censure a rapidement joué son rôle préventif. Au nom de la défense de la nation, on approuve seulement la présentation des scènes patriotiques qui ne seraient pas susceptibles de démoraliser l'arrière. On doit plutôt rassurer les familles de soldats. On constate même qu'après l'Armistice, les reconstitutions de combats filmées continuent à être présentées comme des images d'archives de la Grande Guerre. Ces documents, appartenant tous à une seule et même source, soit le service cinématographique de l'armée, continuent donc à cette époque à projeter cet hymne au courage des soldats français.⁸

2.1.2 *Les cinéastes et l'expérience de la guerre*

Terrés au fond d'une tranchée, les pieds gelés par l'humidité de la boue, ravagés par les poux dans l'attente d'une prochaine rencontre avec la mort, il y a des souvenirs qui ne s'oublient pas. Derrière les années folles, derrière un faux retour à la normalité se cache un phénomène qui affecte un nombre non négligeable d'anciens combattants. La guerre moderne programme des troubles psychiatriques qui ne sont pas toujours immédiats, surgissant tardivement et chroniquement. Selon le psychiatre spécialiste des névroses de guerre Louis Crocq, bon nombre de soldats de 14-18

⁶ *Ibid.*, p.24-25

⁷ Shlomo Sand, *Le XXe siècle à l'écran*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p.75

⁸ Roger Viry-Babel et Béatrice Cormier, *Loc. cit.*, p.398

vivent silencieusement avec des traumatismes psychiques, tels des troubles du sommeil et des cauchemars du combat, sans jamais le révéler à leurs proches.⁹

Héros de guerre à l'extérieur, martyr d'un mal invisible à l'intérieur, les anciens combattants sont pris d'un mutisme collectif. On ne parle plus de la guerre. On la jette aux oubliettes. Les recherches de Philippe Dagen concluent que bon nombre d'artistes dans les années vingt se détachent de cette partie de leur vie, ne créant aucune œuvre mettant en scène la guerre.¹⁰ Néanmoins, d'autres, comme le mentionne Laurent Veray, n'arrivent pas à accepter l'image imprégnée dans la mémoire qu'ont alimentée les médias pendant la guerre.¹¹ Ce faux portrait de la guerre sans mort et héroïque ne plait pas à certains peintres, écrivains et cinéastes.

Le film de guerre des années 1918 à 1939 est marqué par un courant réaliste. En effet, on constate une volonté chez les artistes de produire des œuvres filmiques à l'image de la réalité de la guerre.¹² Étant tous pour la plupart d'anciens combattants, les cinéastes utilisent leur connaissance de la guerre pour se faire historiens. La trame narrative prend donc une seconde importance derrière la représentation historique comme *Les croix de bois* ou encore *Verdun, visions d'histoire*. On note ainsi une rigueur dans la représentation historique, puisque le passé doit s'imprégner dans tous les petits détails de la reproduction.

La guerre est une réalité qui n'est pas inconnue pour les cinéastes à l'étude. Qu'ils aient été tout près du front ou non, chacun d'eux a vu sa vie bouleversée par la guerre. Les traces de leur expérience se prolongent jusque dans leur œuvre.

Jean Renoir entre dans la guerre comme soldat en 1914. Les historiens Roger Viry-Babel et Béatrice Cormier retracent la rencontre du cinéma et la guerre dans la vie du cinéaste en 1915, lorsqu'à Gérardmer des opérateurs vinrent filmer une revue

⁹ Voir à ce sujet Louis Crocq, *Les traumatismes psychiques de guerre*, Paris, O. Jacob, 1999, 422p.

¹⁰ Philippe Dagen, *Le silence des peintres; les artistes face à la Grande Guerre*, Paris, A. Fayard, 1996, 338p.

¹¹ Laurent Veray, « La Grande Guerre dans le cinéma français : de l'exaltation patriotique à la mémoire de 1925 à nos jours » dans Anne Dumenil, Nicolas Beaupré, Christian Ingrao, *1914-1945. L'ère de la guerre, tome 1*, Paris, Agnès Viénot, 2004, p.208-216

¹² *Ibid.*, p.210

de troupes. Cette même année, le jeune homme est blessé. Atteint à une jambe, les stigmates de la guerre le poursuivront à jamais puisque des séquelles physiques lui causeront une démarche maladroite jusqu'à la fin de ses jours. Suite à une longue convalescence, Renoir s'éloigne du front pour toute la durée des hostilités et rejoint une escadrille en tant qu'aviateur-observateur.¹³

En 1914, Abel Gance ne prend pas véritablement part au combat, puisqu'il est rapidement réformé. Cependant, dans les premiers mois du conflit, il vit la guerre en tant qu'infirmier. Cette expérience le met en contact avec les premiers blessés et avec des hommes aux destins marquants; les premières Gueules Cassées (les blessés de la face)¹⁴. Ces rencontres le traumatisent profondément. Son œuvre en sera particulièrement imprégnée, retournant le sentiment d'horreur en énergie créatrice qui lui octroie selon Laurent Veray « une véritable esthétique eschatologique unique en son genre ».¹⁵ En 1917, il fait le saut à la SCA où il rédige des sous-titres pour les actualités filmées.¹⁶ L'expérience n'est pas nouvelle pour Gance, car il a déjà réalisé quelques films avant le conflit. Il commence à préparer son film sur la Grande Guerre (qui après maints remaniements deviendra *J'accuse* en 1919), montant des images provenant des actualités filmées et des films documentaires officiels.¹⁷ On constate plusieurs essais dès 1914 dont le scénario de *L'aéro-infernal*, suivi au même moment du *Spectre des tranchées*. Homme de son époque, Gance croyait au progrès de la civilisation, avant que la guerre détruise cette idée de l'humanité. Dès ce moment, l'écriture de Gance se dresse contre la science et la technologie à travers des savants ou des inventeurs devenus fous par la guerre, dont les découvertes auraient pu servir l'humanité si elles n'avaient pas été entre de mauvaises mains. Selon Laurent Véray, Abel Gance s'est inspiré des inventions de l'époque pour ses films. Par exemple, les

¹³ Roger Viry-Babel et Béatrice Cormier, *Loc. cit.*, p.397 à 406

¹⁴ *Ibid.*, p.403

¹⁵ Laurent Véray « Abel Gance, cinéaste à l'œuvre cicatricielle », *1895*, no 31, Abel Gance, nouveaux regards, 2000, [En ligne], mis en ligne le 6 mars 2006. URL : <http://1895.revues.org/document54.html>. Consulté le 22 mai 2008.

¹⁶ Roger Viry-Babel et Béatrice Cormier, *Loc. cit.*, p.403

¹⁷ Shlomo Sand, *Op.cit.*, p.84

premières utilisations de gaz asphyxiants des Allemands en 1915 sont mises en scène dès janvier 1916 dans *les Gaz mortels* (ou *Brouillard sur la ville*). Laurent Véray observe une ligne directrice entre les œuvres de 1914 à 1938, dont le point culminant est *J'accuse*. Ces œuvres ont toutes en commun, mais parfois de façon subtile, la guerre. C'est entre autres le cas de *La fin du monde* en 1930, qui offre une vision catastrophique du monde menacé par une comète.¹⁸

Léon Poirier entreprend une carrière au théâtre. Si en 1907 il reste réticent suite à une rencontre avec Léon Gaumont sur le potentiel du cinéma, il accepte néanmoins l'offre quelques années plus tard. En juillet 1914, Léon Poirier entre à 38 ans chez Gaumont où il tourne de petits films.¹⁹ Cependant, au déclenchement de la guerre, il troque volontairement sa caméra contre de l'artillerie lourde. C'est en tant qu'artilleur au service automobile de l'armée que Léon Poirier observe cet étrange sentiment de fraternité qui se développe de la souffrance commune. Cette étape moralement difficile devient une période charnière dans la carrière du cinéaste. Il met neuf ans à mettre à terme son projet de fresque historique sur la Grande Guerre, *Verdun, visions d'histoire* (1927)²⁰. L'œuvre cinématographique de Poirier se scinde en deux; un intérêt pour l'irréel et une approche documentaire. Cette seconde tendance gravite autour des questions ethnologiques. Outre la Grande Guerre (*Verdun, visions d'histoire, Verdun, souvenirs d'histoire, La voie sans disque* (1933) et *Sœurs d'âmes* (1937)), Poirier s'intéresse à la colonisation, tels *Âme d'orient* (1919), *La croisière noire* (1926) et *Caïn, aventure des mers exotiques* (1930).²¹

L'expérience de la guerre permet donc aux artisans de l'image animée de s'approprier l'Histoire et d'en donner une représentation réaliste. Cependant, dans le cas de Raymond Bernard et Anatole Litvak, leur souvenir de la guerre n'est pas celui

¹⁸ Laurent Véray, « Abel Gance, cinéaste à l'œuvre cicatricielle », *Loc. cit.*

¹⁹ Clément Puget, *Verdun... de Léon Poirier*, 1895, no45, p. 8-9

²⁰ *Ibid.*, p. 9

²¹ « Léon Poirier », dans « Le cinéma français des années vingt dans la revue 1895 », 1895, n°33, Dictionnaire du cinéma français des années vingt, 2001, [En ligne], mis en ligne le 26 juin 2006. URL : <http://1895.revues.org/document105.html>. Consulté le 3 juin 2009.

d'anciens combattants. En effet, tous deux ont échappé à l'enfer du front, le premier étant réformé en raison d'une santé fragile, le second étant trop jeune au moment des événements pour s'enrôler.²² Cependant, ils s'imprègnent du regard de vétérans. Ainsi, Raymond Bernard s'inspire du roman *Les croix de bois* de Roland Dorgelès, dont les aventures du protagoniste sont calquées de sa propre expérience de la guerre. Quant à Anatole Litvak, il reprend l'œuvre de Joseph Kessel, *L'Équipage*. Non seulement les cinéastes adaptent à l'écran les œuvres littéraires, mais ils l'alimentent par une étroite collaboration avec les auteurs, afin de rendre réaliste la représentation. Laurent Véray note en effet que Roland Dorgelès s'implique beaucoup dans le processus en corrigeant et approuvant les scènes et dialogues retouchés par Raymond Bernard.²³

Le vécu seul des cinéastes ne leur est donc pas toujours suffisant pour la reconstitution des combats. Gage d'authenticité du témoignage pour les spectateurs, les auteurs font appels aux anciens combattants qui s'improvisent acteurs pour la cause. Seuls ceux qui ont véritablement vécu dans les tranchées peuvent rejouer avec réalisme la guerre. Pour l'œuvre d'Abel Gance, ce sont plutôt les Gueules Cassées, ces soldats défigurés par le combat, qui simplement par la figuration en très grand nombre, rappellent l'horreur que la guerre a laissée derrière elle. Ils permettent d'offrir une reconstitution vivante sans pour autant devenir une déformation des faits. Aux anciens combattants, on joint parfois des archives produites pendant la guerre. *Verdun, visions d'histoire* est un excellent mélange de ces témoins du passé interpellés pour faire d'un récit l'Histoire de la Grande Guerre. Léon Poirier fait appel pour les scènes de combat à des soldats de la Grande Guerre, mais aussi à des

²² Michael Koresky, « Eclipse series 4 : Raymond Bernard », *The Criterion Collection*, [En ligne], mis en ligne le 24 juillet 2007. URL: <http://www.criterion.com/current/posts/587>. Consulté le 2 août 2009

²³ Laurent Véray, *La Grande Guerre au cinéma de la gloire à la mémoire*, *Op.cit.*, p.118-119

personnages militaires reconnus, tels les généraux Pétain et Castelnau et le commandant Raynal. On y retrouve aussi des images des actualités filmées.²⁴

Au point de vue de l'esthétique, tout doit être le plus exact possible. Laurent Veray relève certains faits du tournage. Léon Poirier retourne sur les lieux exacts des batailles de Verdun afin de tourner ses scènes. Pour Raymond Bernard, même les séquences filmées en studio doivent être imprégnées de réalisme, du moins pour l'atmosphère du tournage. En effet, il fait transporter la terre et les arbres morts prélevés en Champagne dans un studio pour la séquence finale où Gilbert Demanchy décède. Cet évènement donnera lieu au déterrement d'anciens combattants disparus, replongeant ainsi toute l'équipe dans la réalité pesante et tragique de la guerre. Bien que que *La Grande Illusion* n'implique aucune scène de combat au front, Renoir confie son uniforme d'aviateur qu'il a porté en 1918 à Jean Gabin.²⁵ Les cinéastes accordent donc beaucoup d'importance aux menus détails pour rendre la réalisation cinématographique le plus près de la réalité.

Les Américains sont les premiers à exprimer avec l'image animée la mécanisation, la vitesse et le rythme de la guerre afin d'accéder au réalisme des combats. Ces pionniers, tels David W. Griffith et Cecil B. De Mille, ont su exploités les capacités de la caméra pour rendre le réel par l'image dès le milieu des années 1910.

Selon Laurent Veray, Léon Poirier est le premier français à véritablement réfléchir sur la façon d'accéder avec l'image au réalisme de la guerre. Il y arrive d'abord en dépouillant la trame narrative pour laisser davantage d'espace aux faits historiques, donnant plus l'impression d'un documentaire que d'une fiction. *Les croix de bois* et *Verdun, visions d'histoire* possèdent des caractéristiques esthétiques semblables. Pour les cinéastes de ces films, le mouvement est important pour faire croire au désordre qui règne lors d'un combat et à perdre toute orientation sur le terrain.

²⁴ Laurent Véray, « La Grande Guerre dans le cinéma français : de l'exaltation patriotique à la mémoire de 1925 à nos jours »
Loc.cit., p.215-216

²⁵ *Ibid.*, p.218

«Les séquences de batailles, obtenues avec un filmage au rythme soutenu et un montage haletant, submergent par leur impression de réalité, leur puissance d'authenticité. Leur mise en forme rend bien compte du chaos des apparences de la guerre, de la confusion qui règne parfois au moment de l'arrivée dans la tranchée ennemie.»²⁶

Raymond Bernard exploite un peu plus le mouvement, alternant des travellings et des panoramiques horizontaux. Il crée volontairement la perte spatiale du spectateur sur le champ de bataille pour accéder au réel de la guerre. À ces choix s'ajoute une caméra très basse chez Léon Poirier. Les soldats étant obligés de ramper pour ne pas se faire voir ou se faire atteindre par l'ennemi, la caméra suit leur mouvement au sol, restreignant la vision globale du champ de bataille. Ce choix du cadre permet de rendre la perspective et la réalité de guerre des combattants.²⁷

Les nouvelles possibilités des films sonores permettent à Raymond Bernard d'offrir une bande-son qui appuie davantage cette volonté de réalisme dans la reconstitution. C'est avec minutie qu'il capte avec l'aide d'un ingénieur du son la trajectoire d'un obus, soit le lancement, le sifflement et l'explosion. Ainsi, il obtient le son le plus réel possible perceptible par les soldats pendant la Grande Guerre. Raymond Bernard profite du son pour accentuer la confusion créée par la succession haletante d'images avec le vacarme ininterrompu des explosions des obus. Pendant plus de dix minutes, le spectateur se retrouve au centre d'une confusion sensorielle qui a été le quotidien pendant plus de quatre ans pour les soldats d'infanterie. Cette recherche de réalisme dans le bruit ambiant est si bien réussie, que les monteurs du moment se sont passé de film en film cette bande-son.²⁸ De plus, selon Laurent Véray, plusieurs extraits des combats seront aussi utilisés et recyclés comme des archives par des documentaristes à court d'images. De ce fait, les fictions *Verdun*, *visions d'histoire* et *Les croix de bois* compensent les manques des actualités filmées, devenant donc « de vraies fausses archives ».²⁹

²⁶ *Ibid.*, p.217

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Le retour des Otages* [DVD], Paris, Les documents cinématographiques, 2004. (20min52- 22min20)

²⁹ Laurent Véray, *La Grande Guerre au cinéma de la gloire à la mémoire*, *Op.cit.*, p.116 à 122

Qu'est-ce que la réalité de la guerre? Une parcelle de terre piétinée par plus d'un million de soldats? Un arbre victime des explosions d'obus? Un ancien combattant? Une veste d'aviateur? La réalité de la guerre est un concept bien fragile comme l'évoque Paul Vrilio. Elle a autant de visages que le nombre d'êtres humains qui l'ont vécu. Le cinéma est un témoignage, une fenêtre qui nous plonge vers une parcelle du réel et, bien que subjective, n'en est pas moins historique pour autant. Les cinéastes créent donc des «représentations qui, dès lors, sont moins le reflet de cette réalité présumée que la trace qu'elle a laissée dans la mémoire, tant personnelle que collective, avec ses distorsions, ses excès et ses déficiences.»³⁰ Les cinéastes ont donc utilisé leur vécu et celui des autres combattants afin de faire vivre à nouveau, grâce à l'imaginaire, un moment d'histoire.

« Je proclame le droit qu'a l'historien d'imaginer. »
Georges Duby³¹

³⁰ *Id.*, « La Grande Guerre dans le cinéma français : de l'exaltation patriotique à la mémoire de 1925 à nos jours », *Loc. cit.*, p. 207

³¹ Georges Duby, « L'historien devant le cinéma », *Le Débat*, no.30, mai 1984, p.82

2.2 L'explosion des styles

« Cette guerre-là [...]
 c'est intelligent jusqu'au bout des ongles. [...]
 C'est linéaire et sec comme un problème de géométrie. [...]
 C'est l'abstraction pure, plus pure que la peinture cubiste "soi-même" »³²
 Fernand Léger

La guerre a transporté avec elle son lot de désillusions. Elle s'est avérée plus longue que l'on avait cru et beaucoup plus meurtrière qu'aucune autre guerre. Comment décrire un événement aussi décousu avec les méthodes traditionnelles? La littérature s'est adaptée à son sujet. Dans cette guerre inhabituelle, un style classique ne répond pas aux éléments désordonnés que le conflit de 14-18 a engendrés. Une composition linéaire ne peut pas expliquer ou du moins décrire l'insolite. La déconstruction du style, rappelant ainsi un refus à la méthode de la littérature traditionnelle, permet mieux d'évoquer le sentiment d'irrationalité à propos de la Grande Guerre.

Le récit de guerre a fasciné pendant quelques années seulement les lecteurs français. Déjà au début des années vingt, l'engouement pour le romanesque de guerre commence à s'effriter. Analysant la production littéraire dans l'entre-deux-guerres, Philippe Niogret constate que cette écriture sur 14-18 s'est d'abord développée pendant le conflit au nom des vertus guerrières.³³ Le soldat s'y définit comme un homme de famille fier de défendre sa patrie dont même la mort ne pourrait effrayer et courageux jusqu'au jugement dernier. Le soldat n'est pas un lâche. Il doit être un exemple. Il se bat pour une noble cause, au nom de sa nation, pour la liberté et l'égalité des peuples. Une seconde littérature se développe en marge de cette forme avec un style propre à elle-même et avec des buts complètement différents. Celle-ci,

³² Fernand Léger dans Philippe Dagen, *Op. cit.*, p.269

³³ Philippe Niogret, *La revue Europe et les romans de l'entre-deux-guerres (1923-1939)*, Paris, L'Harmattan, 2004, p.31

marginale et non conformiste, nous lègue un témoignage beaucoup plus réaliste de son époque que son homologue traditionnel.

Le premier ouvrage à marquer une cassure avec la littérature traditionnelle est *Le Feu* d'Henri Barbusse, en 1916. Le récit, d'abord publié en feuilleton dans *L'Oeuvre*, présente des brides du quotidien du soldat.³⁴ Selon l'historien Philippe Niogret, l'histoire à la première personne change complètement le rôle du narrateur. Écrite comme un journal personnel, mais sans profil psychologique, l'œuvre de Barbusse n'affiche aucune intrigue. Quant au narrateur, il n'est pas un héros.³⁵ Cette oeuvre excentrique est, selon Philippe Niogret, un « roman à thèse et tout le roman est écrit pour l'illustrer. Il fallait écrire, il fallait raconter les souffrances endurées. Les poilus eux-mêmes le disent dans le roman : si personne ne racontait, on oublierait, et il faut se rappeler, pour donner un sens à leurs sacrifices. »³⁶

La littérature de guerre se redéfinit donc par rapport aux éléments inattendus et à l'incongrue réalité mise en place par la Grande Guerre, bien différente en plusieurs facteurs par rapport aux affrontements militaires précédents. Les films sur 14-18 des années vingt et trente ne seront pas insensibles à cette nouvelle littérature.

³⁴ Eberhard Demm, « Barbusse et son Feu, La Dernière Cartouche de la Propagande de Guerre Française », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 197 (2000), p.48

³⁵ Philippe Niogret, *Op.cit.*, p.31 à 48.

³⁶ *Ibid.*, p.32.

2.2.1 Absence de héros, absence de quête

« Personnage légendaire auquel on prête un courage et des exploits remarquables. Celui qui se distingue par ses exploits ou un courage extraordinaire. Homme digne de l'estime publique, de la gloire, par sa force de caractère, son génie, son dévouement total à une cause, une œuvre. »³⁷

Le Petit Robert

La Grande Guerre réinvente la notion de héros. Seul, un homme n'est rien devant le tir de mitrailleuses allemandes ou devant une pluie d'obus. Les anciens combattants doivent la victoire à un esprit d'équipe, un esprit de fraternité. Dans la littérature de guerre, Philippe Niogret constate que les auteurs se détachent du récit traditionnel par l'absence du héros individuel et l'absence d'intrigue.³⁸ Le héros se présente plutôt dans un ensemble à travers la collectivité des hommes appartenant à l'armée. Qu'en est-il du cinéma de guerre des années vingt et trente? Est-il influencé par les courants littéraires et artistiques d'après-guerre? Nous observons en effet ces mêmes caractéristiques dans les fictions. Le héros individuel est un personnage effacé, voire complètement absent, à la recherche d'une quête.

J'accuse d'Abel Gance, autant dans la version de 1918 que celle de 1939, présente un personnage principal à l'opposé de l'image de héros. Jean Diaz se définit plutôt comme un antihéros. Il est un soldat qui cumule les succès devant l'ennemi, mais qui ne trouve pas de glorification ou de gratification à faire la guerre. S'il la fait, c'est au nom de son pays et au nom du « plus jamais ça ». Il promet entre autres à ses camarades décédés sur le champ de bataille de veiller à ce que la guerre ne revienne jamais. Ce personnage ne se considère pas comme un être courageux méritant l'estime de la nation. Au contraire, il s'oppose à elle lorsqu'elle s'emballe dans un

³⁷ « Héros », *Le nouveau petit Robert*, Paris, Dictionnaires le Robert, 2002.

³⁸ Philippe Niogret, *Op. cit.*, p.32

second conflit au nom de la liberté. Il accuse la guerre et accuse les hommes de la faire.

Pour le film de Léon Poirier *Verdun, vision d'Histoire*, c'est l'armée française qui fait office de héros. Les soldats aux fronts sont anonymes. Ils sont « le fils », « le mari », « le vieux paysan ». En fait pour Léon Poirier :

« *Il n'y a pas de rôles dans Verdun, visions d'histoire. Il ne peut pas y en avoir, car, ici, les événements dominent les hommes. [...] L'Histoire ne décalque pas les hommes, elle les agrandit : ce qui serait petit rôle devient grand symbole.* »³⁹

Les personnages représentent symboliquement toutes les familles françaises et par le fait même tous les soldats français. L'oeuvre ne cherche pas à créer un héros français, mais plutôt à glorifier toute la nation française dans son sacrifice lors des événements. Le héros est donc le reflet du courage d'une nation.

Le héros de l'adaptation de Raymond Bernard des *croix de bois* ne se considère pas non plus comme un homme héroïque. Le personnage de Gilbert Demanchy délimite le récit par son arrivée dans le régiment et sa mort. Autrement, il n'est pas un membre plus important au sein du groupe, ni un personnage plus courageux. Si sa présence se démarque des autres à priori par son enrôlement volontaire, le jeune homme passe d'un fort sentiment et ferveur patriotique à un personnage sombre et amer. Son devoir est de servir la nation, au même titre que ses camarades, sans y chercher la gloire ou l'honneur. Le groupe auquel appartient Demanchy est indissociable. Il forme un tout. En effet, on constate que les personnages ne sont jamais isolés par la caméra, sauf dans les rares instants de gros plan. Le cadre cherche toujours à englober plusieurs soldats à la fois. Le narrateur se définit par les mêmes caractéristiques que celui de l'oeuvre *Le Feu* de Barbusse:

« le narrateur n'est qu'un observateur passif. Il n'y a pas de héros : aucun membre de l'escouade ne se détache. Le héros, en réalité, est collectif, c'est l'escouade tout entière, comme le révèle l'usage systématique de l'impersonnel "on", signe de la perte d'individualité des soldats qui la composent. »⁴⁰

³⁹ Léon Poirier, *Verdun, visions d'histoire*, Paris, Jules Talandier, 1928.

⁴⁰ Philippe Niogret, *Op.cit.*, p.31-32.

De plus, le dénouement du conflit est connu du spectateur. Ce qui est donc mis de l'avant dans le récit est les quotidiens des soldats. Raymond Bernard « se contente de dénoncer les ravages que le conflit a faits sur les hommes sans en analyser les causes et les conséquences profondes ».⁴¹ Chaque séquence est indépendante et n'appartient pas à une logique narrative dans le récit. Toutes ces séquences sont autonomes et amovibles dans le temps. Tout ce qui lie ensemble ces séquences est la guerre.

« À côté des scènes du quotidien qui sont assez banales (distribution du courrier, parties de cartes...), Raymond Bernard, avec l'aide de Roland Dorgelès, a su représenter avec justesse les conditions de vue des soldats en première ligne ou dans les cantonnements. [...] Il montre au contraire comme jamais auparavant les souffrances physiques (le froid, la fatigue, la promiscuité, la crasse, l'ennui, les frustrations sexuelles) et morales.»⁴²

Comme l'avait fait Barbusse avec *Le Feu*, l'histoire nous est racontée comme un journal intime, comme une expérience personnelle sans intrigue. Le film est un amalgame de bribes du quotidien d'un groupe de soldats pendant la guerre. La discontinuité des événements prend le dessus sur l'intrigue. Chaque microrécit est un témoignage sur la réalité de la guerre. De plus, l'oeuvre de Roland Dorgelès était le récit du soldat Julien Larcher. Raymond Bernard fait disparaître ce personnage, auquel il «substitue au regard omniscient du narrateur celui de sa caméra»⁴³. Le personnage de Gilbert Demanchy n'est plus un narrateur, mais devient plutôt le témoin d'une réalité, tout comme le spectateur.

Les anciens combattants refusent l'image de la guerre gagnée par le courage d'un héros individuel. Ce rejet est l'expression du concept d'«esprit combattant». Un sentiment de fraternité et d'appartenance lie les anciens combattants. C'est ensemble qu'ils ont fait la guerre et c'est ensemble qu'ils l'ont terminé. Ils forment un groupe à part entière dans la population française: la « génération du feu ». Si, comme le

⁴¹ Laurent Véray, *La Grande Guerre au cinéma de la gloire à la mémoire*, Op. cit., p.122

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*, p.119

remarque Antoine Prost, l'esprit combattant change de définition selon les auteurs, le concept est sensiblement toujours le même : il rapproche les poilus.

« Face à l'esprit combattant, le mal est la *division*, fléau que l'on ne cesse de conjurer, car il menace sans cesse non seulement la nation, mais même les associations. La division est le produit de la politique, et plus précisément de la politique de parti. Elle vient d'un esprit exactement contraire à l'esprit combattant, l'*esprit de parti*, qu'il faut soigneusement pourchasser dans les associations, dans les partis politiques et dans la vie nationale.»⁴⁴

Les anciens combattants sont un même corps, une même âme. Il n'est pas question d'individualité. La force de ces hommes passe par leur union. Si Antoine Prost qualifie ce concept de stéréotype, il accorde cependant que l'idée rallie les hommes.

«Ils se sont trompés (ceux qui nous voient divisés), car ils ignorent ce qui nous unit, ce qui nous grandit : l'esprit ancien combattant, c'est indéfinissable, né dans les souffrances de la guerre, ce sentiment fait d'amour et de bonté, tous les jours avisé par le plaisir d'avoir fait meilleure la vie d'un camarade d'hier. L'esprit ancien combattant est notre raison d'espérer, partout le même anime les groupements innombrables!»⁴⁵

La guerre n'est donc pas l'affaire d'un seul homme, mais d'une communauté. L'idéalisation d'un seul soldat aux vertus héroïques ne correspond pas au concept d'esprit combattant auquel ils appartiennent.

⁴⁴ Antoine Prost, *Les Anciens combattants 1914-1940*, Paris, Gallimard, 1977, p.160

⁴⁵ Soldat anonyme dans Antoine Prost, *Les Anciens combattants 1914-1940*, *Op.cit.*, p.172

2.2.2 *L'absence de l'ennemi*

Pendant la guerre, la France dévoile l'ennemi « boche » comme un être barbare, inhumain, tout près d'un monstre. Elle terrorise sa population sur les desseins de l'ennemi. L'historien John Horne explique que dès les invasions allemandes de 1914, une propagande se met en place contre les atrocités allemandes.⁴⁶ La presse crée une image de l'allemand sanguinaire et sans scrupule. Les intellectuels publient des

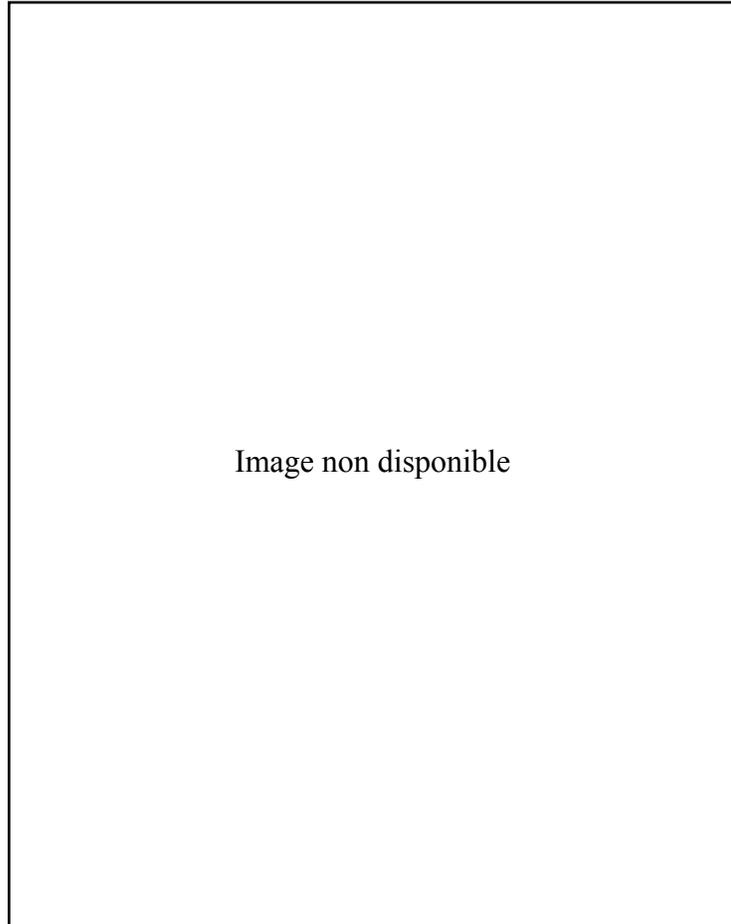


Image non disponible

«Séduction», par Louis Raemaekers

pamphlets accusant l'ennemi de viol et d'exécution de femmes, de jeunes filles et d'enfants. Personnage essentiel dans la représentation de la guerre, comment l'ennemi est-il décrit dans le film de guerre? Comment se définit-il? Cette image diabolisant l'allemand n'apparaît pas dans les fictions à l'étude. Au contraire, ce personnage se fait discret, si bien qu'il se dissocie du rôle de l'ennemi français. La

⁴⁶ John Horne, *1914, les atrocités allemandes*, Paris, Tallandier, 2005, p.335-361

menace se transpose plutôt dans les techniques modernes de la guerre : les mitrailleuses, l'artillerie lourde, l'aviation et les gaz asphyxiants.

Dans l'adaptation de *J'accuse* en 1939, les canons allemands incarnent l'idée d'ennemi. Après un bref repos et divertissement au cabaret l'Éléphant, les soldats français, résignés, doivent retourner au front.

Cadrés en plan général, les soldats font la chaîne à travers un paysage vide au sol détruit par la guerre. Un premier canon tire un obus. Puis, on retrouve à nouveau en plan général le champ de bataille où la terre vole en éclat. Le front se dévoile à

travers un
c o m b a t
donné par
l'alternance
de plans de
canons et
des soldats
f r a n ç a i s
dans un effet
de causalité.
La batterie
allemande

Images non disponibles

t i r e d ' u n

Abel Gance, *J'accuse* [VHS], Californie, Connoisseur Video Collection, 1937. (14min35- 15min01)

côté, puis les projectiles éclatent près des soldats dans l'image suivante. Le montage défile un rythme haletant dans une variation des échelles de plan. L'ennemi semble être partout. L'artillerie lourde allemande contrôle complètement l'image. Elle s'impose indirectement (l'obusier) et directement (l'explosion d'obus) dans l'espace guerrier des soldats français. Les personnages courent dans un environnement sans limites dans un sens, puis dans l'autre. Ils apparaissent démunis et vulnérables,

incapables d'échapper aux attaques. D'ailleurs, la rapidité du montage plonge les combattants français dans un univers incontrôlable, où l'ennemi frappe sans relâche. «[...] On a ainsi l'impression d'un cataclysme absurde, inexplicable, non maîtrisable ; le cinéma ne peut pas rationaliser l'impression que les combattants ont pu avoir[...]»⁴⁷

Le cinéaste diversifie l'angle de prise de vue des plans de canons, brossant un visage différent à chacun d'eux. D'un très gros plan de l'objet, en passant par des plans rapprochés, puis en plongée et contre-plongée, aucune des machines ne semble identique à la précédente. Pourtant, il est difficile de dire s'il s'agit réellement de plusieurs canons. En variant l'angle de la caméra par rapport à l'objet filmé, on donne l'illusion qu'il ne s'agit jamais du même canon qui tire sur les soldats. Chaque image différente de la précédente et de sa subséquente individualise chacune des pièces d'artillerie. Plus il y a d'obusiers, plus il y a d'ennemis.

La transmutation de l'ennemi dans la machine est en fait une convention dans les films de l'entre-deux-guerres. Même dans les cas des films *L'Équipage* et *Les Otages* où les personnages ne sont jamais en contact direct avec le front, car ils sont des non-combattants ou des prisonniers, de brèves séquences présentent les combats selon cette structure:

«Lorsque la guerre elle-même est à l'écran, c'est par une surreprésentation du choc : l'éclair et le bruit des explosions alternent avec des gros plans d'armes lourdes dont on ne repère pas toujours l'appartenance à un camp, tandis que des hommes courent, tombent ou se terrent dans le plus grand désordre. Vide, mais désordre encore pour le territoire même de la guerre, paysages lunaires qui portent la trace des obus et des bombes, souvent frémissants de fumées ou de fragments projetés par les explosions: branches cassées d'arbres morts, trous d'obus et cratères de mines, pans de maisons détruites. .»⁴⁸

Le montage alterné et rapide, ainsi que des échelles de plans diamétralement opposés incarnent non seulement le face à face entre l'homme et la machine, mais élaborent aussi un imaginaire.

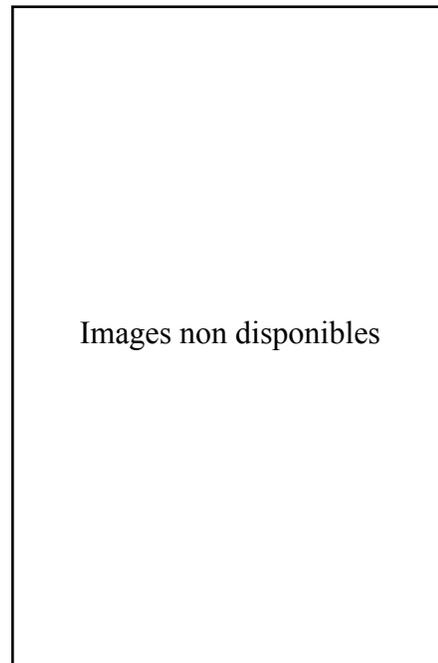
⁴⁷ Michèle Lagny, « L'imaginaire de la guerre dans le cinéma français », dans Gérard Canini, *Mémoire de la grande guerre*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1989, p.121

⁴⁸ *Ibid.*

Si l'image permet de redéfinir l'ennemi, pour *Les croix de bois*, le cinéaste Raymond Bernard met aussi à profit les nouvelles possibilités du cinéma sonore afin de soutenir davantage cet imaginaire. En plus des plans alternés de l'artillerie lourde et des soldats français, la trame sonore rappelle l'angoisse permanente dans le quotidien des soldats, même lorsqu'il n'y a pas de combats. Une séquence présente un moment d'attente insoutenable pour les soldats, alors que l'ennemi creuse une mine sous leur position. On retrouve 12 soldats confinés dans l'espace clos et sombre d'une tranchée.

Coincés par l'espace, les soldats s'enjambent et se chevauchent. Ils ne sont jamais isolés par la caméra. Le cadre serré accentue l'effet d'enfermement. L'espace et les échelles de plan séquestrent les personnages et deviennent menaçants lorsqu'ils sont mis en relation avec le son hors-champ. Une temporalité se met en place. Des coups de pioches en provenance d'un sous-terrain creusé sous leur position marquent avec lourdeur les secondes passées dans la tranchée.

Ce bruit sourd martelé à répétition permet à l'ennemi de marquer sa présence. Si le bruit devient lourd, le silence est tout aussi insoutenable. Impuissants contre la mine qui est creusée sous leur pied, le bruit de pioche fait croire aux soldats que leur mort est venue. On constate donc dans cette séquence que l'ennemi a une emprise totale de l'univers sonore et marque de ce fait son contrôle sur la vie des soldats français. L'expression du temps est commandée par le son hors-champ, car la vie des soldats n'est plus une question de secondes ou de minutes, mais plutôt du nombre de



Raymond Bernard, *Les Otages* [DVD], Paris, Les Documents Cinématographiques, 2004(c1939).

coups de pioche restant à la finition de la mine. En relation avec l'image, cette ambiance créée par le bruit de l'ennemi qui s'impose dans un univers clos où les soldats sont vulnérables et contraints par l'espace, donne une nouvelle vision de la menace allemande. En somme, si l'image emprisonne les personnages, l'ambiance sonore permet de contrôler l'espace et le temps, et révèle l'ennemi au-delà de la représentation de l'Allemand.

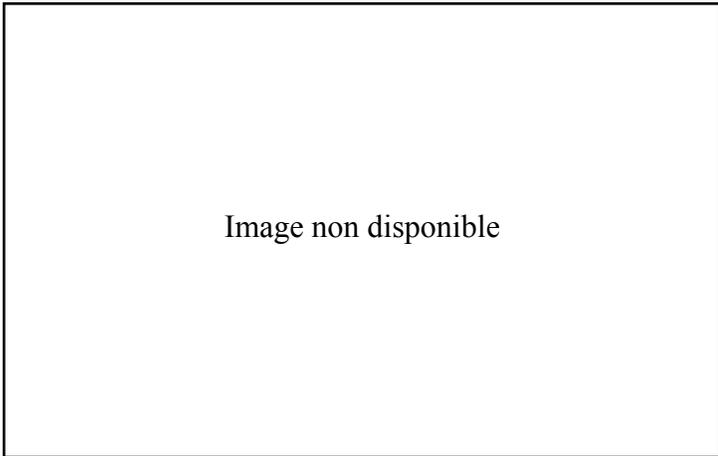
De plus, si l'Allemand apparaît physiquement à l'écran dans cette séquence, il ne se manifeste pas comme un être méchant. Être dans la noirceur, il est à peine descriptible et identifiable. L'intérêt est mis sur le travail qui consiste à faire exploser une mine sous une tranchée allemande, non sur les personnages. Ces plans des Allemands présentent le travail à la chaîne qui consiste à remplir d'explosif le souterrain. Tous comme les personnages de soldats français, les Allemands sont tout aussi prisonniers de l'espace clos et sombre qu'est le tunnel. Ses mouvements sont même contraints et limités par le peu d'espace. Ces plans ne brossent pas le portrait d'hommes dangereux. Au contraire, ces soldats ne parlent pas, ne rient pas. Ils sont muets pendant leur besogne et leur visage est sans émotion. Leurs mouvements répétitifs sont saccadés et précis. Les soldats allemands apparaissent plutôt comme des robots. Ces automates exécutent le travail qu'on leur commande et qui leur est dicté d'un ton sec et froid. Non seulement l'ennemi n'est pas l'Allemand en soi, mais l'homme n'apparaît pas responsable de ses actes, car il semble déshumanisé.

La menace n'est donc pas l'Allemand, mais plutôt tout ce qui relève de la guerre moderne, soit ses machines et ses nouvelles façons de faire la guerre. L'homme combat désormais la mécanisation qui le rend impuissant et vulnérable. À quel moment une coupure s'est-elle effectuée entre le boche de 1914 et l'image effacée de l'Allemand de l'entre-deux-guerres? La victoire française a-t-elle engendré une redéfinition de l'ennemi? Les combattants ont-ils changé leur vision de la guerre à l'Armistice?

On ne note pas un réel intérêt de représenter l'ennemi allemand pendant le conflit. À cet effet, l'historien Philippe Vatin s'est intéressé à la production iconographique (croquis, dessins, peintures, gravures) de la guerre entre 1914 et 1918. Au total, il a classé en thèmes plus de 5500 œuvres.⁴⁹ Ses conclusions démontrent une récurrence importante des paysages de guerre et de la vie au front (matériel de guerre, actions, vie quotidienne et la mort des soldats). Selon l'auteur, ces répétitions sont l'expression de l'éclatement de leur univers idéologique.

« Ce grand chambardement géologique signifié par l'image est profond, participe de la destruction de bon nombre de mythes et de valeurs morales fondamentales liés à la terre et au monde rural. La terre n'est plus domestiquée, nourricière, productrice d'un certain bon sens humaniste; les tranchées ont effacé les sillons. La guerre fait émerger un monde nouveau, terrifiant et machiniste. »⁵⁰

Chez des peintres français pendant la guerre, on retrouve Fernand Léger qui exploite la thématique de l'homme-machine à son extrême dans *La partie de cartes*. Les anguleux personnages-robots sont en ligne directe avec l'univers déshumanisé de la guerre.⁵¹ La couleur dominante est le gris bleuté, couleur du métal et de la machine. L'homme y est peint de cette couleur, devenant par le fait même machine par sa physionomie. Le corps du soldat n'est plus que tube métallique. Les personnages n'ont pas de tête, suggérant l'idée que les soldats ne pensent plus; ils sont devenus des automates. Cette représentation de l'homme est en fait à la fois



Fernand Léger, *La partie de cartes*, 1917, huile sur toile, 129 x 193 cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo

⁴⁹ Philippe Vatin, « Du pacifisme des artistes pendant la Grande Guerre », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, avril 1988, no. 150, p.21

⁵⁰ *Ibid.*, p.27

⁵¹ Gaston Diehl, *F. Léger*, Paris, Flammarion, 1985, p.96

expression de la guerre, protestation contre elle et condamnation. C'est un cri de colère contre la guerre imposant aux hommes la terrible uniformité mécanique des robots.⁵² Néanmoins, il y a un hymne à la puissance de l'humanité, peignant la fraternité des hommes. Au-delà de leurs grades et au-delà de la guerre inhumaine, les trois joueurs de grades différents selon leur chevron conservent un lien humain entre eux. Léger exprime donc la déshumanisation de la guerre, mais aussi la force de l'homme à préserver son humanité.⁵³

Il n'y a pas coupure, voire d'évolution, dans la représentation de l'Allemand en tant qu'ennemi entre 1914-1918 et 1918-1939 chez les vétérans de la guerre. On constate plutôt la rupture entre l'opinion publique et les combattants. Le conflit favorise du pacifisme dans les associations d'anciens combattants, et ce, dès l'Armistice. Ceux-ci s'en prennent à la guerre en elle-même, non à l'opposant allemand. Dans son ouvrage consacré aux anciens combattants de la Grande Guerre, Antoine Prost souligne que les soldats ont combattu «non seulement le militarisme allemand, mais tous les militarismes qui donnent naissance aux guerres. »⁵⁴ L'adversaire est donc idéologique et la haine se projette contre la technologie.

En somme, l'ennemi français de 14-18 n'est pas humain. Au contraire, la guerre moderne a donc entraîné une déshumanisation des combattants. Le militarisme a fait éclater les liens entre l'homme et la terre, détruisant son symbole à travers les paysages. L'homme lutte donc contre cette force mécanique, d'où l'absence de la représentation pendant la guerre. Dès l'Armistice, les anciens combattants alimentent cette critique qui donne lieu à une imagerie des combats dans le film de guerre qui rappelle le duel de l'homme et la machine.

⁵² Gilles Néret, *Léger*, Paris, Nouvelles éditions françaises, Paris, Casterman, 1990, p.70

⁵³ Serge Fauchereau, *Fernand Léger : un peintre dans la cité*, Paris, Armand Michel, 1994, p.12

⁵⁴ Extrait du *Journal des mutilés*. Antoine Prost, *Les Anciens combattants 1914-1940*, *Op. cit.*, p.90.

2.3 Stéréotype et cantonnement des personnages féminins

« À en juger par votre citation, être végétarien ne vous a pas empêché de faire votre devoir [la guerre]. » Pierre Fresnay

« Ça m'a surtout pas empêché d'être cocu! » Jean Dasté
La Grande Illusion⁵⁵

La Grande Guerre change non seulement le concept de guerre, mais aussi toute la société. Les hommes ne sont plus les seuls à y investir corps et âme pour la cause. Les femmes, les enfants et les aînés de la France et des colonies participent tous à l'effort de guerre. En plus de leur propre réalité au front, les artistes captent aussi les résonances de cette société par la presse et les correspondances. Étrangement, les films de guerre des années vingt et trente laissent peu de place à la femme. Comment la fiction la définit-elle? Est-ce que l'image colle à la réalité ou à un stéréotype?

2.3.1 La mère, l'épouse, la fille

Au début du siècle, la femme française est le symbole de la France vierge. Combattre au nom de la patrie, c'est combattre pour protéger leurs femmes, leurs familles. Qu'elle soit mère, épouse ou fille, la femme appartient au front domestique. Elle porte sur ses épaules le bon moral des troupes et l'état d'esprit de la nation, passant du réconfort du retour à la maison au doute de sa fidélité.

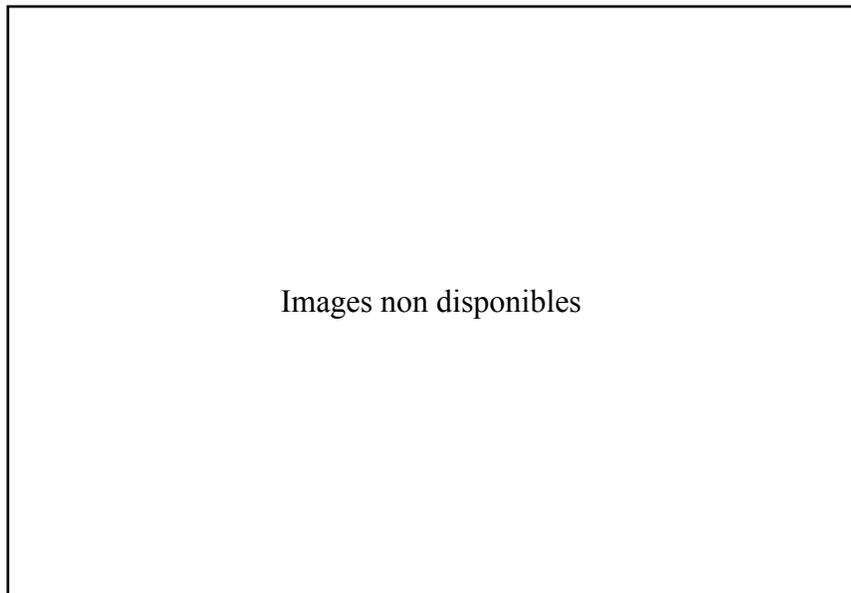
Les femmes de *Verdun, visions d'Histoire*, concordent avec l'image de la femme au foyer. Les personnages féminins de Léon Poirier n'ont pas de nom. Elles sont « la mère », « l'épouse » et « la jeune fille ». Cette représentation octroie à la femme un rôle d'ordre maternel. C'est à elle que revient le contrôle émotionnel de la

⁵⁵ Jean Renoir, *La Grande illusion* [DVD], Irvington, Criterion Collection, 1999 (c1937). (32min30 – 32min24)

famille. L'honneur, le courage, l'espoir. Elle doit apporter son soutien aux soldats et à la famille. Dans l'œuvre de Léon Poirier, c'est par la technique de la surimpression que la femme s'insère dans la vie du soldat au front. Les personnages féminins ne sont pas en contact direct avec la guerre. Elles sont à la maison, à l'abri du danger des combats. Ce que permet le recours à la surimpression, c'est de mettre en images le

rêve ou les
pensées des
soldats au front.

Dans la mort,
l'époux pourra
voir une dernière
fois le visage de
sa femme et le
fils celui de sa
mère. Leur âme
est cueillie par



des anges. Ces

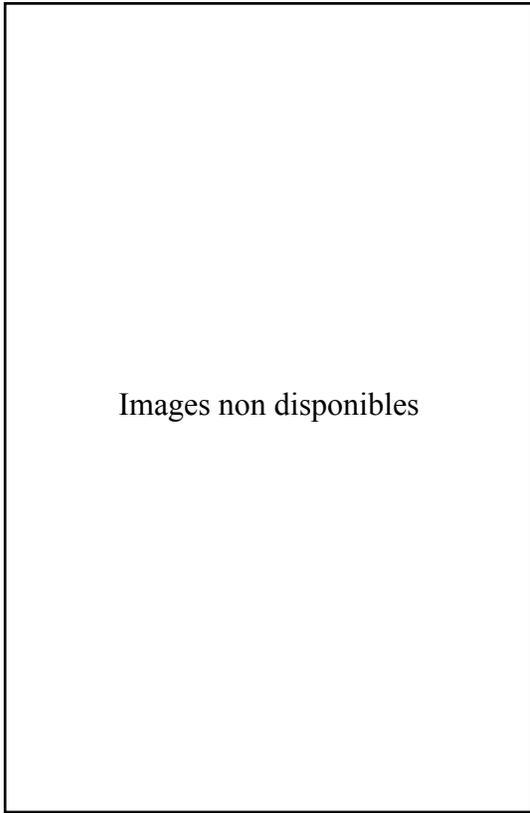
Léon Poirier, *Verdun, visions d'histoire* [DVD], Toulouse, La Cinémathèque de Toulouse, 2006 (c1927-1928). (41min28) / (1h32min24) / (1h39min03) / (2h25min39)

silhouettes féminines drapées d'un drap blanc rappellent le rôle maternel. La femme devient dans les moments durs de la guerre un exil et un réconfort.

Cette place loin du front s'oppose radicalement aux agissements du personnage féminin que l'on retrouve dans l'adaptation cinématographique d'Anatole Litvak. La femme est plutôt au centre d'un triangle amoureux dans *L'Équipage*. Entre Jean Herbillon et Claude Maury il n'y a pas que les liens fraternels créés par l'escadrille, mais aussi une femme : Hélène Maury. Maîtresse de l'un, épouse de l'autre, le personnage d'Hélène Maury devient central dans le quotidien de ces deux soldats. Alors que le récit filmique impose un personnage féminin sur le front, le

langage cinématographique permet de rétablir l'équilibre des sexes selon la situation sociale de l'époque.

La femme est rarement présentée avec des personnages masculins dans les plans. En fait, les discussions d'Hélène avec les hommes sont majoritairement données par des champs-contrechamp. Cette façon d'amener le discours isole la femme. Par le champ-contrechamp, Hélène se détache toujours de ses interlocuteurs masculins. Elle est mise en retrait par la caméra qui éloigne les personnages d'elle. Cet isolement est de plus amplifié par la gradation des échelles de plan qui serre le personnage féminin dans l'image, comme si l'homme (dont le cadre reste fixe entre les plans) avait une emprise sur la condition de celle-ci. Dans ses conversations avec les hommes, elle devient prisonnière de son émancipation. Lorsqu'elle cherche à se faire entendre, l'image fait pression sur elle. Le personnage d'Hélène Maury s'est entremêlé à un monde d'homme. Elle s'est interposée dans cette guerre dont elle ne connaît pas la réalité et ne devrait pas y être.



Anatole Litvak, *L'Équipage* [DVD], Paris, Pathé, 2007 (c1935). (1h11min39- 1h12min30)

- *Capitaine Thélis*: « Il reste avec nous. »
- *Hélène Maury*: « Vous avez refusé sa demande? Vous n'aviez pas le droit. »
- *Capitaine Thélis*: « Je n'ai rien eu à lui refuser. Il l'a déchirée. »
- *Hélène Maury*: « Il l'a déchirée? »
- *Capitaine Thélis*: « Pourtant, il vous aime madame, croyez-moi. »
- *Hélène Maury*: « Des mots. Il reste, c'est tout ce que je vois. »
- *Capitaine Thélis*: « Espérez-vous donc vraiment lui faire oublier? »

- *Hélène Maury*: « Quoi donc? L'escadrille? Vous? Son honneur? L'équipage? Ah non, je vous en prie. Il préfère aller se faire tuer et me quitter, moi qui l'aime. N'essayez pas de m'expliquer, je ne comprendrai jamais. »⁵⁶

Hélène ne comprend pas pourquoi son amoureux, Jean Herbillon, préfère rester dans l'escadrille que de vivre son amour avec elle. La femme est un élément étranger et indésirable à la guerre. Puisqu'elle ne fait pas partie de ce monde masculin, la mise à l'écart créé par la caméra et le montage devient le reflet de l'isolement de cette femme qui impose son besoin d'amour à un moment et à un endroit inapproprié. La femme doit rester à l'arrière, comme le fait la mère de Jean Herbillon en regardant son fils s'éloigner sur le quai de la gare. Hélène s'impose donc dans ce monde d'hommes, mais y comprend peu, d'où l'exclusion du personnage féminin.

Pour Michèle Lagny, les femmes deviennent des personnages dramatiques. Si elle ne meurt pas physiquement, elle porte la mort dans l'âme.⁵⁷ La femme se sent freinée dans son désir de liberté. Hélène Maury meurt à petit feu lorsqu'elle se voit arracher par la guerre à l'homme qu'elle aime. Les femmes entourant Jean Diaz de *J'accuse* sont elles-aussi des femmes tourmentées par la guerre et l'amour. Leurs aspirations pour le grand amour infidèle leur sont toutes couteuses. Elles voient mourir ceux qu'elles aiment.

2.3.2 *La fille de joie*

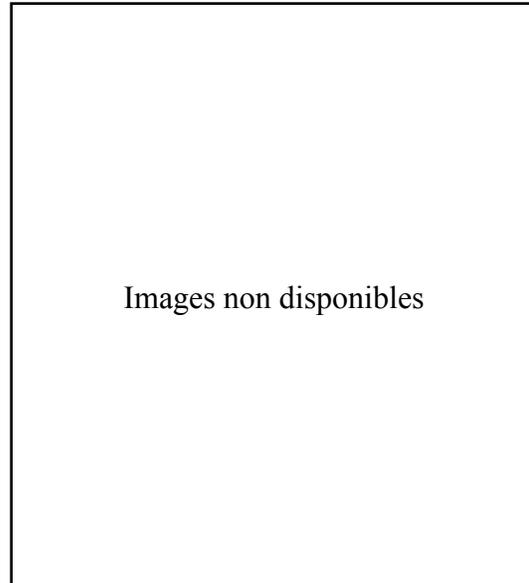
Cette image de la femme au foyer en attente de son homme n'est cependant pas présente dans tous les films portant sur la 14-18. La femme appartient au quotidien des hommes en guerre par la pensée, les lettres, les discussions entre soldats. Cependant, dans toutes les guerres que l'humanité a connues, des femmes ont suivi de près les hommes au combat. Les filles de joie offrent du plaisir aux hommes dans leur moment de repos.

⁵⁶ Anatole Litvak, *L'Équipage* [DVD], Paris, Pathé, 2007 (c1935). (1h12min16- 1h12min55)

⁵⁷ Michèle Lagny, « L'imaginaire de la guerre dans le cinéma français », *Loc. cit.*, p.125

Contrairement à la mère, l'épouse et la jeune femme amoureuse, la fille de joie appartient à l'univers guerrier. Dans *L'Équipage* de Joseph Kessel, on retrouve cette femme chez Florence, propriétaire d'un cabaret. Cette femme n'appartient à personne et est la femme de tous les soldats à la fois. Sa toute première apparition à l'écran la plonge au centre d'une foule qui l'acclame. On la demande de bon cœur.

La femme monte sur scène. Dans l'espace, celle-ci est au-dessus de l'homme, qui lui, se trouve au parterre. Florence apparaît toujours cadrée au milieu des hommes. Elle a très peu de gros plans et elle est rarement seule dans l'image. Florence, contrairement à Hélène, appartient à l'imaginaire des hommes en guerre. Elle forme un tout avec eux.



Anatole Litvak, *L'Équipage* [DVD], Paris, Pathé, 2007 (c1935). (49min09- 51min14)

Cette appartenance au quotidien des hommes en guerre est rappelée dans le personnage de Flo, propriétaire du cabaret l'Éléphant dans la version de *J'accuse* de 1939 d'Abel Gance. Tout comme Florence, la toute première séquence où l'on rencontre Flo nous présente cette femme qui offre du divertissement aux hommes par le chant, accompagné d'un soldat musicien.

Dès le premier plan, Flo est intégré à l'univers guerrier. Le cadre trop petit pour le nombre de soldats présents serre les hommes entre eux afin de se rapprocher de la femme. Une atmosphère chaleureuse émane de la femme et les hommes cherchent à s'y rapprocher. Un montage très rapide alterne des gros plans de Flo à des plans de canons. Chaque univers conserve son univers sonore. Il n'y a pas de chevauchement entre les deux espaces. Lorsque la femme chante, les plans de canons

l'entrecourent brusquement. L'effet produit par le montage permet de créer une association et scelle le personnage féminin au monde de la guerre. Par le montage rythmé et saccadé, le va-et-vient entre les plans de la femme et des canons crée une nouvelle mélodie; une symphonie propre à la guerre. Les plans de canons donnent le tempo, le rythme à la chanson de Flo, ce qui permet d'insérer à travers ce montage

Images non disponibles

la femme sur le champ de bataille.

Abel Gance, *J'accuse* [VHS], Californie, Connoisseur Video Collection, 1937. (9min44- 9min55)

Même les propos de la chanson qu'elle offre au soldat comme divertissement appuient ce rapport de la fille de joie qui apaise les jours sombres des soldats.

« Allons poilus qui sont au front qu'est-ce qu'il leur faut comme distraction?
 Une femme! Une femme!
 Qu'est-ce qui leur ferait gentiment passer un sacré bon moment?
 Une femme! Une femme !
 À ce moment c'est l'essentiel, ils aimeraient mieux qu'elle tombe du ciel.
 Une femme! Une femme!
 Ils disent bon dieu fait nous donc voir...
 Une femme! Une femme! »⁵⁸

Flo appartient au monde de la guerre et elle ne le quittera pas, même lorsque celle-ci sera terminée. Bien des années plus tard, elle avoue à Jean Diaz ne pas pouvoir quitter le front. Entendant toujours la voix des soldats qu'elle a rencontrés, elle ne peut abandonner ceux qu'elle a connus pendant la guerre et qui y sont restés.

- « Je voulais dire que ce n'est pas seulement à cause de Gilles que je me suis fixée ici et que je ne peux plus m'en aller. Vous pensez donc à tous ceux que j'ai connus et qui sont encore ici » *Flo*
 - « Vous aussi, vous sentez qu'ils sont encore ici. » *Jean Diaz*

⁵⁸ Abel Gance, *J'accuse* [VHS], Californie, Connoisseur Video Collection, 1937. (9min36- 10min35)

- « J'en ai retrouvé 42 dont je suis absolument sûre dont je me rappelle la voix. Parce que moi, j'ai quelque chose de terrible. Je ne peux pas oublier leur voix. Peut-être parce que je les ai trop souvent obligés à chanter? » *Flo*⁵⁹

2.3.3 *La femme à la guerre*

Dans la représentation de la Grande Guerre, la femme est catégorisée et n'évolue pas. La femme tient soit le rôle de la femme au foyer, soit celui de la fille de joie. Flo ne devient pas la femme d'un seul homme une fois la guerre terminée. Elle conserve son appartenance à tous les soldats. Le film de guerre à l'étude nous brosse donc un portrait de la femme sous un stéréotype propre aux débuts du siècle. Mais pourquoi cette classification de la femme? Pourquoi ces films tendent-ils à minimiser son rôle pendant la guerre? Cette image permet de mieux comprendre le rapport des sexes et celui de la femme et la guerre.

Pendant la guerre, la femme est l'objet d'un souci constant chez les soldats au front. Lorsqu'elle n'est pas représentée à l'écran, les personnages masculins ne l'oublient pas pour autant. Entre eux, ils évoquent leur véritable inquiétude envers leur femme.

« Comme elle est courte, on dirait une robe de petite fille. » Jean Dasté
 « Quoi! Les femmes mettent des robes courtes maintenant. » Jean Gabin
 « Des robes courtes? » Jean Dasté
 [...]

 « Il n'y a pas que les robes qui sont courtes. Elles ont les cheveux coupés aussi » Jean Gabin
 « Les cheveux coupés? » Jean Dasté
 « Ohhhhh! Figurez que vous couchez avec un garçon! » Julien Carette
 « Décidément, quand on n'est pas là pour les surveiller, les femmes font des bêtises » Jean Dasté [*La Grande Illusion*] ⁶⁰

« Trois mois avant d'y aller. C'est long. C'est long surtout par rapport à ma femme. Parce que vous savez, on sait jamais ... On peut arriver trop tard. Ah mon lieutenant! C'est jamais bon de laisser sa femme si longtemps toute seule. Ça peut lui donner des idées. Parce que vous savez la femme, c'est comme le pot-au-feu, ça a besoin d'être surveillé. »⁶¹ [*L'Équipage*]

⁵⁹ *Ibid.* (1h05min46-1h07min25)

⁶⁰ Jean Renoir, *La Grande illusion* [DVD], Irvington, Criterion Collection, 1999 (c1937). (27min43 - 28min44)

⁶¹ Anatole Litvak, *L'Équipage* [DVD], Paris, Pathé, 2007 (c1935). (39min34 - 39min54)

L'historienne de la Grande Guerre Annette Becker explique que la séparation a été un moment difficile pour les couples dans le conflit de 14-18. Il faut vivre avec un amour à distance qui est d'autant plus difficile puisque le seul contact est le courrier. « The delay of shipping letters was very long, and it was impossible to really respond to each other. Letters had to pass by the military censor, and perhaps even more difficult, the censor of the heart.»⁶² À cet obstacle émotionnel, on ajoute le grain de sel de l'État et de l'Église qui, pour éviter tout problème d'infidélité, demandent aux couples de se résoudre à l'abstinence complète lors des permissions des soldats dans leur famille, afin d'éviter les suspicions d'enfant du laitier et tous les questionnements suspects qui pourraient assombrir les pensées des soldats au front.⁶³

Mais cette inquiétude d'infidélité des hommes est en fait une réponse à la quête identitaire de la femme. Comme l'évoque Patrick Fridenson, certaines transformations de la société française pendant la guerre continuent d'être présentes après 14-18.⁶⁴ Le stéréotype de la femme au foyer cherche à éteindre l'étincelle idéologique qui s'est allumée depuis quelques années autour du rapport de sexe et du nouveau rôle de la femme.

La femme s'émancipe. La guerre lui permet de travailler et d'acquérir une autonomie. L'effort de guerre demande une importante proportion de travailleurs pour remplacer ceux qui sont partis au front. Les femmes, déjà présentes sur le marché du travail, répondent à ce besoin urgent. Presque tous les domaines lui sont ouverts.

«Until 1914, the trend is towards an increase in the proportion of women who works and in the proportion of the labour force that is female. After 1918, the trend is reversed. The war, therefore, marks both the zenith of the secular trend of women's work and the onset of a 50-year pattern of decline in the role played by women in the French labour force.»⁶⁵

⁶² Annette Becker, « Tortured and Exalted by War. French Catholic Women, 1914-1918 », dans Nicole Ann Dombrowski *Women and War in the Twentieth Century*, New York, Routledge, 2004, p.45

⁶³ *Ibid.*, p.43 à 46

⁶⁴ Patrick Fridenson, « The impact of the First World War on French workers », dans Richard Wall et Jay Winter *The Upheaval of War: Family, Work and Welfare in Europe, 1914-1918*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p.235

⁶⁵ Jean-Louis Robert, « Women and work in France during the First World War », dans Richard Wall et Jay Winter *The Upheaval of War: Family, Work and Welfare in Europe, 1914-1918*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p.263

Dès la fin du conflit, bien qu'on note une baisse de la participation féminine (Tableau 1) sur le marché du travail, plusieurs persistent à occuper leur emploi. Puis, il s'ajoute un nombre non négligeable de nouvelles travailleuses.

Tableau 1: Pourcentage de femmes employées en France, 1901-1962

1901	1906	1911	1918	1921	1926	1931	1936	1946	1954	1962
36,0	36,0	35,5	[47,0]	35,5	33,0	33,0	30,5	32,0	30,0	27,5

Jean-Louis Robert, « Women and work in France during the First World War », dans Richard Wall et Jay Winter *The Upheaval of War. Family, Work and Welfare in Europe, 1914-1918*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p.162

Cette nouvelle femme libre aux cheveux courts commence à faire sa place au début du XXe siècle et prend plus d'ampleur avec la guerre. Elle ne veut plus être qu'un objet de quête pour l'homme. Elle veut elle aussi trouver sa propre identité.

«Le sentiment dominant, c'est que la guerre fait des femmes, ne fût-ce qu'au travers de sordides histoires d'adultère, des êtres en quête d'autonomie, qui ne peuvent plus se contenter d'être objet de quête pour les hommes, mais cherchent aussi leur identité propre.»⁶⁶

Les femmes ont acquis plusieurs avantages sociaux non seulement du point de vue des normes du travail, mais elles acquièrent aussi aux États-Unis le droit de vote.⁶⁷ L'émancipation féminine en France est freinée par le stéréotype de la femme au foyer que les hommes persistent à vouloir rétablir une fois la guerre terminée. Le film traduit le refus des anciens combattants à voir la femme acquérir de l'autonomie. La société patriarcale étouffe donc son désir de liberté. Les personnages féminins dans le film de guerre expriment donc la volonté des hommes à rétablir l'équilibre des sexes d'autrefois.

⁶⁶ Michèle Lagny, « L'imaginaire de la guerre dans le cinéma français », *Loc. cit.*, p.126

⁶⁷ Jean-Louis Robert, *Loc. cit.*, p.251 à 266

3. Influences du contexte socio-politique dans le discours des anciens combattants

Le discours politique des anciens combattants fluctue en fonction des événements diplomatiques. En effet, on note deux périodes distinctes. De la signature de l'Armistice jusqu'à la fin des années vingt, la France entre dans une période propice à la commémoration. Quant aux années trente, elles sont particulièrement marquées par des changements politiques. Ces derniers occasionnent une affirmation du pacifisme, dont font partie les anciens combattants, afin de préserver l'entente et la paix entre les peuples.

3.1 Perpétuer le souvenir (1918-1929)

Les années vingt mettent en place le souvenir de 14-18. Les films de guerre permettent aux anciens combattants d'offrir une relecture de l'évènement selon leur expérience au nom du « plus jamais ça ». Dans la représentation, les cinéastes offrent un pardon aux Allemands victimes de l'impérialisme. On porte plutôt un sombre regard à l'autorité militaire, qu'elle soit française ou allemande, et à la population non combattante qui ne comprend pas la guerre, ni le prix du sacrifice humain. Les cinéastes rappellent à l'écran les morts afin que leur courage ne soit jamais oublié, ni bafoué. Les anciens combattants souhaitent que les civils comprennent la réalité sombre de la guerre pour éviter qu'elle revienne.

3.1.1 Décrire l'ennemi : Du Boche à l'Allemand

*La Guerre et le courage ont
fait plus de grandes choses
que l'amour du prochain*
Nietzsche¹

Comme le remarque Laurent Véray, les films de guerre de 1914 à 1918 diabolisent l'ennemi toujours dans le contexte de l'Union Sacrée qui veut préserver et justifier l'effort de guerre.² Si l'ennemi devient la machine, que devient l'Allemand? Quel rôle les cinéastes donnent-ils à ce personnage? Les fictions des années vingt établissent des ressemblances entre le voisin et le Français, créant une proximité et un visage plus humain à l'Allemand.

L'œuvre de Léon Poirier nous offre un exemple de cette représentation autant dans son fond que dans sa forme. On note dans un premier temps une scission entre l'Empire germanique d'hier et l'Allemagne de l'après-guerre. Chacun des personnages de Léon Poirier incarne une classe de la société. De ce fait, le cinéaste ne leur donne pas de nom, seulement une référence symbolique.

La monarchie est transposée dans le personnage du vieux Maréchal. Le personnage du « *vieux* Maréchal » contient simplement en son nom une dénonciation. Le Maréchal est un vieillard, tout comme ceux qui gouvernent le pays, évoquant les idéologies passées de 1870. Il personnifie la guerre d'hier dont les principes et techniques sont désuets pour faire la guerre moderne.

-Was achen unsere Leute? Wo ist die alte Armee?
-Que font nos hommes? Où est la vieille armée? [1h04min07]

-Ich war Fähnrich anno 70. Ein schooner Krieg!... Jeden Tag einen Sieg!... Aber wir hatten eine Moltke!
-J'étais porte-drapeau en 70. Belle guerre!... une victoire par jour!... mais nous avons de Moltke! [1h05min28]

¹Léon Poirier, *Verdun, visions d'histoire* [DVD], Toulouse, La Cinémathèque de Toulouse, 2006 (c1927-1928). (15min52)

² Laurent Véray, « La Grande Guerre dans le cinéma français : de l'exaltation patriotique à la mémoire de 1925 à nos jours » dans Anne Dumenil, Nicolas Beaupré, Christian Ingrao, *1914-1945. L'ère de la guerre, tome 1*, Paris, Agnès Viénot, 2004, p.47 à 54

- Exzellenz, wir haben heute unsern Hindenburg!
- Excellence, nous avons aujourd'hui notre Hindenburg! [1h05min41]

Le vieux Maréchal apparaît donc comme un homme dépassé par le temps. L'homme est âgé, arrivant difficilement à marcher et revêt encore l'ancien uniforme militaire allemand. Il est pourtant celui qui dicte les stratégies militaires et qui envoie au front ses troupes. Il ne comprend pas les nouvelles réalités et refuse d'évoluer. L'image des dirigeants allemands exprimée à travers ce personnage est donc celle d'un gouvernement qui a fait son temps et qui ne rejoint plus les valeurs de la société moderne.

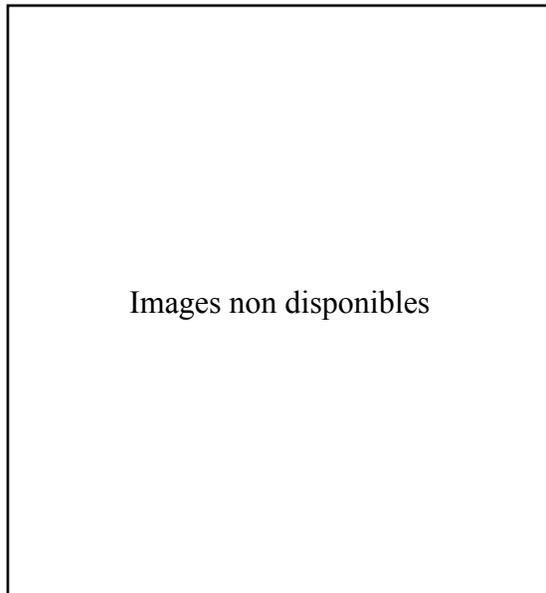
L'antithèse de ce personnage dans la société germanique est le soldat allemand. Le « *jeune* soldat allemand » incarne les valeurs égalitaires et libérales de la République française. Il est un personnage sympathique et empathique. Il n'a rien de malin et son comportement (soit de faire la guerre contre la nation française) se voit excuser par la gouverne de Guillaume II. Représentant la nouvelle Allemagne, il combat malgré tout, sans être complètement en accord avec la Patrie. Contrairement au vieux Maréchal qui dicte la guerre, celui-ci est un personnage passif qui agit seulement lorsqu'il reçoit un ordre d'une instance supérieure.

Ces deux générations opposent leur vision sur la guerre dans la fiction de Léon Poirier. Lors de la prise de Douaumont, la presse et les autorités allemandes se réjouissent de leur victoire. Le vieux Maréchal croit à une

Images non disponibles

domination allemande imminente sur Verdun : « In 8 Tagen wird der Kaiser am Waffenplatz von Verdun eine Festparade abhalten-und der Krieg wird beendet sein / Dans huit jours, l'Empereur passera une grande revue sur la Place d'Armes de Verdun, et la guerre sera finie ». Pour le jeune soldat, la prise de Verdun s'exprime dans ses pensées par un champ de croix de bois. La mort et la souffrance des Français préoccupent davantage le jeune soldat que sa victoire militaire. Qu'ils soient amis ou ennemis, le jeune soldat allemand est empathique : « -Ich denke an alle die welche leiden warden / Je pense à tous ceux qui vont souffrir. »

Appuyant cette idée que la nation allemande est séparée en deux générations, la séquence finale est un appel à la paix entre la République française et la démocratie allemande. En insert, une lettre écrite à la main fait état du renoncement au trône de la part de Guillaume II. Cet évènement est pour le soldat allemand une libération. Le plan rapproché d'un homme torse nu brisant les chaînes à ses poignets symbolise la libération du peuple allemand. Ce plan évoque le sentiment de prisonnier des



Léon Poirier, *Verdun, visions d'histoire* [DVD], Toulouse, La Cinémathèque de Toulouse, 2006 (c1927-1928). (2h29min05 - 2h29min28)

Allemands sous le régime impérial. Le voisin n'apparaît donc plus comme un personnage hostile pour les Français, mais plutôt reconnaissant d'avoir mis fin à un vieux régime impérial.

«La thèse mise en avant, quant aux origines du conflit, attribue l'entière responsabilité à l'impérialisme et au militarisme allemands, à la volonté hégémonique de Guillaume II. En revanche, une grande nouveauté réside dans le changement de discours sur le soldat allemand. Depuis Locarno en 1925, et l'admission de l'Allemagne à la SDN un an plus tard, le processus de démobilisation culturelle a lieu. Ce n'est plus un boche, un barbare,

mais un adversaire dont on respecte le courage et les souffrances comparables à celle des combattants français.»³

Nous constatons aussi un rapport personnage-espace qui soumet le soldat allemand sous le joug de l'impérialisme. Pour se faire, la fiction présente deux types d'espaces, soit ceux de la vie quotidienne et ceux des combats.

Dans le premier cas, on constate les mêmes types de plan pour les deux camps, soit des plans d'ensemble et des plans rapprochés. Cependant, «les Allemands apparaissent dans des plans moyens, courts et rythmés - archives recadrées ou plans de fiction - à l'intérieur desquels on perçoit l'autorité, la détermination et la rigueur de l'ennemi.»⁴ Il y a toujours dans l'image une représentation de l'autorité incarnée par le vieux Maréchal ou l'officier allemand. Les simples soldats ne sont jamais seuls dans le cadre. S'il y a rapprochement dans l'image par le cadre et les échelles de plan identiques, la séparation des peuples est plutôt due à une présence autoritaire.

Dans les scènes de combats, les Allemands aussi bien que les Français sont cadrés par une caméra tout près du sol ou à hauteur d'homme. La différence se fait ici dans les échelles de plan. Les Français sont généralement filmés en grand nombre dans un plan général du champ de bataille, alors que les Allemands sont associés à des plans moyens. Si le plan général rend vulnérables les soldats français par rapport aux canons, il donne néanmoins beaucoup de mobilité aux personnages français, contrairement à leurs opposants. Cette différence dans l'image permet d'exposer la force et le courage des soldats français qui agissent en cohorte et qui prennent possession de l'espace, alors que les soldats allemands, dont l'échelle de plan est plus resserrée, restreignent la portée de leur action qui devient inefficace.

Historiquement, l'oeuvre de Léon Poirier dépeint une réalité de l'époque. Cette nouvelle image de l'Allemand au lendemain de la guerre traduit le désir des Français d'établir une entente entre les deux nations. Un appel international est lancé

³ Laurent Véray, *La Grande Guerre au cinéma de la gloire à la mémoire*, Paris, Ramsay Cinéma, 2008, p.115

⁴ Clément Puget, *Verdun... de Léon Poirier*, 1895, no.45, p. 18

le 16 mars 1919 par Romain Rolland. Près de 950 artistes, écrivains et savants de différentes nations signent en moins de trois mois le manifeste pour la paix entre les nations.⁵

« Travailleurs de l'esprit, compagnons dispersés à travers le monde, séparé depuis cinq ans par les armes, la censure et la haine des nations en guerre, nous vous adressons, à cette heure où les barrières tombent et les frontières se rouvrent, un appel pour reformer notre union fraternelle – mais une union nouvelle, plus solide et plus sûre que celle qui existait avant. »⁶

Le désir de rapprochement n'est donc pas uniquement propre aux anciens combattants, mais s'observe aussi à travers l'élite intellectuelle et artistique française. En tant que vainqueurs, les Français ont l'illusion que leur rôle dans la guerre aura été de libérer le peuple français de sa monarchie. Selon Antoine Prost, les poilus ne réalisent pas que leur discours est celui du vainqueur et que leur « patriotisme moralisateur est insupportable aux vaincus. »⁷ La population française croit qu'elle « est le phare qui doit guider les autres nations, l'*animatrice d'une humanité meilleure*. Sa supériorité est d'ordre moral et non matériel. Elle est du domaine de l'idée, non de l'instinct ou de la force brutale.»⁸

Les anciens combattants, influencés par le pacifisme de l'époque, réhabilitent l'image du soldat allemand dans l'Histoire. Ainsi, ils appellent la population française à créer de bonnes relations avec la nouvelle Allemagne: la République de Weimar.

⁵ Alain Weber, *Cinéma(s) français 1900-1939, pour un monde différent*, Paris, Séguier, 2002, p.179

⁶ Romain Rolland, tiré de Alain Weber, *Op.cit.*, p.179

⁷ Antoine Prost, *Les Anciens combattants 1914-1940*, Paris, Gallimard, coll. Archives, 1977, p.151

⁸ *Ibid.*, p.147

3.1.2 Génération du feu : un sentiment d'incompréhension

[...] la Fatalité. Ça ne se copie pas comme une pomme⁹.
Félix Vallotton, décembre 1917

Au retour de la guerre, les poilus retrouvent la vie civile. Cependant, ceux-ci expriment une frustration envers les récits des combats faits par ceux qui ne connaissent pas la réalité des tranchées. Pourtant, ils ne ressentent pas d'appartenance au monde militaire. Un sentiment d'incompréhension entre la vie au front et l'arrière scelle une nouvelle génération.

Léon Poirier utilise les archives afin d'introduire dans *Verdun, visions d'Histoire* les chefs militaires les plus importants. Contrairement aux personnages incarnant les classes et les nations, l'autorité militaire française est identifiée. Passant d'un plan moyen à des plans rapprochés, de personnages centrés ou non dans le cadre, ces images d'archives n'ont pas d'homogénéité sinon qu'ils présentent les chefs de l'état-major français. Mis en relation aux autres plans, on constate cependant que ces images ne sont jamais seules, toujours précédées ou suivies d'un carton et/ou d'une carte. Seule, l'image ne dit rien sur l'Histoire de la Grande Guerre. Les généraux posent pour la caméra, immobiles dans le cadre. Si l'image est passive, l'action est exprimée dans les textes. Ceux-ci donnent tout le caractère autoritaire et stratégique aux personnages. Par exemple, lorsqu'on présente le Général Pétain, c'est le carton « ILS NE PASSERONT PAS » exprime, par le choix des majuscules, le ton ferme du personnage prêt à tout pour freiner l'avancée allemande. La commémoration de ces dirigeants de l'armée s'imprègne grâce à la combinaison de ces archives auxquelles on plaque un discours. Les cartons donnent l'illusion qu'ils agissent.

⁹ Félix Vallotton, *Art et Guerre*, déc. 1917, tiré de Philippe Vatin, « Du pacifisme des artistes pendant la Grande Guerre », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, avril 1988, no. 150, p.26

Il y a donc un contraste entre l'univers des soldats qui se battent et celui des dirigeants loin du front qui donnent les ordres. Selon Michèle Lagny cette représentation de l'autorité militaire devient une convention du film de guerre de l'époque :

«Les instances du pouvoir et de la décision sont quasi absentes, au sens propre, de l'image: tout au plus sont-elles figurées par quelques plans d'officiers généraux en conférence autour d'une table, souvent couverte de cartes d'état-major, à moins qu'ils ne soient seuls au téléphone, sans interlocuteur visible.» «Il [le héros] ne comprend pas ce qu'on lui fait faire, même s'il l'accepte comme une nécessité : l'obéissance apparaît moins comme une éthique que comme un impératif catégorique. [...] On observe ainsi un vide structurel [...].¹⁰

Poirier pousse davantage la critique en remettant en question l'autorité militaire. Devant l'avancée allemande, des ordres par télégraphes dictent aux soldats en place de mener une contre-attaque. Poirier introduit un carton, dont les propos ne se rattachent à aucun personnage du récit. Le narrateur ose la critique : « Une contre-attaque?... avec quoi ?... Plus un homme en réserve. Les chasseurs de Driant n'avaient qu'à mourir sur place. » [39min51] L'énoncé questionne les prises de décision du haut commandement qui se font indirectement par des moyens de communication et sur l'indifférence à envoyer à la mort des hommes.

Les poilus ont un souvenir amer de cet impôt du sang qui a été exécuté. Dans la presse de l'entre-deux-guerres, ils dénoncent cet abus de pouvoir sur la vie humaine des soldats :

« J'ai vu des hommes garnir de planches l'intérieur d'un abri crayeux, parce que le commandant s'était blanchi les coudes; ces hommes dormaient par terre et sans aucun abri. Je signale ces petites choses parce que tous ceux qui écrivent sur la guerre sont des officiers qui ont profité de ces travaux d'esclavagistes, sans seulement y faire attention. »¹¹

L'historien Antoine Prost constate une agressivité chez les anciens combattants contre les militaires de carrière.

«Elle s'enracine dans un sentiment très vif de l'égalité. Même sous l'uniforme, les combattants se pensent comme les citoyens d'une même République. [...]

¹⁰ Michèle Lagny, « L'imaginaire de la guerre dans le cinéma français », dans Gérard Canini, *Mémoire de la grande guerre*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1989, p.125

¹¹ Antoine Prost, *Les Anciens combattants 1914-1940*, *Op. cit.*, p.91

L'insupportable pour un républicain, chez les militaires, c'est une pratique de l'autorité arbitraire et humiliante. On n'a pas assez souligné à quel point le pouvoir militaire est absolu, et traite parfois les soldats en esclaves.»¹²

La République française fait de tous ses citoyens des hommes égaux. Cependant, l'expérience de la guerre a occasionné un déséquilibre entre ordonner la guerre et faire la guerre. Le concept d'égalité a été rompu pour les anciens combattants. Ils ne veulent pas faire partie du corps militaire. Les poilus se considèrent comme des civils qui ont combattu. Ils ont fait la guerre, car une urgence l'exigeait.

«Chez-nous, vois-tu, mon vieux Fritz, il serait *impossible* de réunir 160 000 anciens combattants en uniforme et sac au dos pour se balader derrière des drapeaux. Certes, nous nous réunissons souvent, et lorsque nous devons aller, en rangs, comme autrefois, de la gare au monument aux morts, nos défilés sont plutôt lamentables. Nous sommes des civils. Nous n'avons aucun goût pour le pas cadencé.»¹³

Les anciens combattants sont désormais une génération à part entière dans la société française. Leur critique cinématographique à l'égard de l'autorité militaire et des civils est la manifestation de leur existence. « La guerre les a coupés de la société et en a fait une identité propre, soit la génération du feu. »¹⁴

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p.86

¹⁴ *Ibid.*

3.1.3 Commémorer les morts : le réveil des morts

«Devant nos yeux s'agitent des visions
que les autres yeux ne peuvent voir,
que les autres cerveaux ne peuvent imaginer.»
Amédée Chivot, *Journal des mutilés*¹⁵

Entre le retour à la vie civile et le combat toujours présent dans leur être, les anciens combattants sont tourmentés par le sacrifice des hommes tombés au combat. Dans la littérature de guerre, cet état d'esprit est transposé dans le réveil des morts. Ceux-ci reviennent avec un discours dénonciateur. La population les a oubliés. Cette écriture a des échos dans les productions filmiques. Le cinéma adapte la marche des morts de la littérature à l'écran par la technique de la surimpression. Ces soldats morts au combat surgissent pour faire justice à leur sacrifice.

Dans *J'accuse* de 1918, la mort est incarnée par une danse de squelettes. La première apparition de ces squelettes succède une série de plans de la foule en liesse apprenant le déclenchement de la guerre. À gauche du cadre, six corbeaux noirs volent à travers trois cloches d'église qui balancent. Les corbeaux suggèrent un mauvais présage. Symboliquement, cet animal nocturne est annonciateur de maladie, de mort ou de guerre¹⁶. À droite du cadre, en surimpression, six squelettes dansent en tournoyant autour d'un de leur semblable. Ils sont présents à trois endroits dans le film : le départ de Jean, la mort de la mère de Jean et la réconciliation de Jean et François. Ils dansent sur le clocher, dans les vitraux d'église et sur le champ de bataille. Si leur présence est signe de tragédie, ils semblent prendre un plaisir à jouer ce rôle. Les macchabées annoncent la mort et s'en moquent à la fois. Elle apparaît comme un jeu où la vie des hommes est prise sans conséquence. Cette insouciance de la vie humaine remet en question la reconnaissance du sacrifice humain pendant la

¹⁵ Antoine Prost, *Les Anciens combattants 1914-1940*, Op. cit., p.113

¹⁶ David Fontana, *Le langage des symboles*, Paris, Gründ, 2004, p.143

guerre. Par l'amusement des squelettes, l'oeuvre dénonce l'égoïsme de l'arrière qui continue à faire la fête sans se soucier de la mort des soldats au front.

La séquence finale de l'oeuvre d'Abel Gance porte sur la marche des morts. À son retour, Jean Diaz convoque les gens du village. Il leur raconte ce dont il a été témoin sur le champ de bataille. Dans un plan d'ensemble, le paysage de croix de bois se transforme sous les yeux de Jean. Des morts-vivants jonchent le sol. Effrayé, Jean se met en retrait. L'un des morts se lève et invoque les autres à se réveiller.

-Mes amis, le temps est venu de savoir si nos morts ont servi à quelque chose! Allons voir au pays si on est digne de notre sacrifice : « Réveillez-vous!... »

Les morts se massent et une poursuite s'ensuit. Le montage permet de créer un univers fantastique autour de cette marche des morts. Par une caméra aux mouvements précipités, Jean fuit les revenants. Titubants, les morts par la surimpression avancent à petits pas, épaulant les plus mal en point suivant la route du fugitif. Apeurés par l'histoire de Jean, les gens du village cherchent à fuir. Les gens hurlent et se précipitent dans tous les sens. Jean réussit à les rassurer en leur affirmant que les morts repartiront s'ils constatent que leur mort n'a pas été vaine. Devant les regards de pitié des villageois, les morts repartent aussi rapidement qu'ils sont arrivés, reculant vers là d'où ils sont venus et transportant leur croix.

Images non disponibles

Abel Gance, *J'accuse* [VHS], France, Movie Classics, 1918.
(1h54min37 - 1h58min47)

L'expression du réveil des morts par la poursuite rend effroyable leur retour. Le cinéma permet au mort de terroriser la population vivante.

«La dimension stylistique, avec le recours aux fondus au noir, aux caches et aux surimpressions, ainsi que l'usage du clair-obscur, accentue l'aspect fantastique. L'impression est renforcée par le jeu des comédiens et par le montage. L'attention du spectateur se focalise en alternance sur les expressions crispées, les regards apeurés des civils, et, en contrechamp, sur les corps mortifiés, les visages blêmes et maigres des défunts qui s'approchent pour de-mander des comptes. Les villageois, effrayés par ces fantômes, s'agenouillent pour prier.»¹⁷

La poursuite symbolise donc la justice des morts. Ceux-ci reprochent l'indifférence des civils et la peur que leur sacrifice ne puisse servir de leçon.

Quant à Jean Diaz, il est l'intermédiaire entre ces deux mondes. Il représente les anciens combattants. Ce personnage est le pont entre les soldats tombés au combat et la population qui profite aujourd'hui de la victoire. Il prend la parole en leurs noms:

- ... Et toi, Berthe! Toi, Lucile!.. Toi, Marie!... qui avez lâchement profité de la mort de vos maris, de vos frères, de vos enfants... J'accuse!
 -...Et vous, Darmont. Bernard Chantonin, vous tous, assoiffés, qui avez profité du carnage pour vous enrichir honteusement par la guerre.
 - ...N'entendez-vous pas, la nuit, dans le vent du Nord, les millions de râles d'agonie vous crier : « J'accuse! J'accuse! J'accuse! »¹⁸

La dénonciation de Jean Diaz reflète la critique des anciens combattants dans la presse française. Ils reprochent à la population civile de s'appropriier l'évènement sans l'avoir réellement vécu, de bénéficier de la victoire et d'en oublier le coût en vie humaine.

« C'est que la guerre, pour les non-combattants, c'est le communiqué officiel ou les jours sans gâteaux, c'est la boutique fermée ou le champ en friche, c'est le deuil et les larmes, ou la privation, la misère; mais pour nous, c'est la lutte effroyable, désespérée, contre la terre, la terre qui absorbe, engloutit, happe les êtres, dans une boue gluante, mouvante, par des milliers et des milliers de tentacules invisibles : la terre où l'on creusait du même coup de pelle-bêche son abri et sa tombe; la terre dans laquelle on vivait, dans laquelle on mourrait, mettant un terme à des souffrances inimaginables; la terre, la boue faite de nos sueurs, de nos larmes, de notre sang presque autant que des eaux du ciel. »¹⁹

Laurent Véray constate que le retour des morts au cinéma n'est pas entamé par Gance. Il note entre autres une scène où des soldats morts se lèvent de leur tombe

¹⁷ Laurent Véray, *La Grande Guerre au cinéma de la gloire à la mémoire*, *Op. cit.*, p.83

¹⁸ Abel Gance, *J'accuse* [VHS], France, Movie Classics, 1918. (1h38min33 - 1h39min21)

¹⁹ Antoine Prost, *Les Anciens combattants 1914-1940*, *Op. cit.*, p.113

dans le film d'André Heuzé *Debout les morts* (1916), d'après le roman de Vicente Blasco Ibàñez, *Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse*.²⁰ Selon l'historien :

«La question du deuil est absolument essentielle à la compréhension de l'entre-deux-guerres. Son ampleur fut telle qu'aucune structure sociale n'y échappa, et le rappel de la tragédie prit peu à peu le pas sur celui de la victoire. D'où la multiplication des commémorations [...] qui témoignent de la mise en place d'un véritable culte des morts. L'hécatombe de 14-18 est un fardeau qui pèse sur la conscience d'Abel Gance. Il conçoit donc son film comme un monument, au sens propre du terme [...] érigé à la mémoire des disparus.»²¹

Ce souci de la commémoration des morts est présent dans les associations d'anciens combattants dans l'immédiat après-guerre. Un sentiment de culpabilité s'éprend des poilus face à la mort de leur camarade.²² Antoine Prost mentionne qu'à chaque évènement commémoratif de la Grande Guerre dans l'entre-deux-guerres, les anciens combattants insistent pour que le souvenir des morts soit réitéré. Par exemple, la fête du souvenir proposé par les autorités se voit acceptée de tous, dans la mesure que cette fête soit à l'honneur de la paix et du sacrifice des soldats tombé au combat. Les fictions permettent donc d'encren le souvenir du dévouement de ces hommes pour la nation et contrent ainsi l'oubli.

²⁰ Laurent Véray, *La Grande Guerre au cinéma de la gloire à la mémoire*, *Op.cit.*, p.83

²¹ *Ibid.*, p.133

²² *Id.*, « Abel Gance, cinéaste à l'œuvre cicatricielle », *1895*, no 31, Abel Gance, nouveaux regards, 2000, [En ligne], mis en ligne le 6 mars 2006. URL : <http://1895.revues.org/document54.html>. Consulté le 22 mai 2008.

3.2 Refaire le monde (1930-1939)

« Je souhaite que mes livres sur l'Été 1914 soient
lus, discutés, et qu'ils rappellent à tous [...] *la pathétique leçon du passé* » (1937)
Roger Martin du Gard²³

Au lendemain de la guerre, tous espèrent ou croient en une paix de longue durée. Le pacifisme qui s'empare de la France et de l'Allemagne inspire un rapprochement entre ces ennemis ancestraux par le concept des États-Unis d'Europe. Cette idéologie vient casser l'appartenance nationale des populations à leur communauté.

Cependant, la crise économique et l'arrivée en 1933 d'Hitler au pouvoir retournent complètement les préoccupations du gouvernement français. Avec l'inefficacité de la SDN²⁴ à protéger les nations contre le réarmement allemand, l'Europe se retrouve, une fois de plus, entremêlée dans des pactes de non-agression, alliances et blocs, attirant le continent dans un autre conflit mondial.²⁵

Dans ce contexte politique tendu, les cinéastes font un appel à la paix à grâce à l'image. Ceux-ci espèrent influencer la population française et ainsi empêcher la guerre. Tout comme dans les associations d'anciens combattants, les auteurs se mobilisent selon un engagement modéré ou radical, ce qui aura une incidence directe sur la façon de porter le message à l'écran.

²³ Roger Martin Gard, *Nouvelle Revue française*, mai 1959, tiré de Jean-Jacques Becker, « La Première Guerre mondiale dans la littérature romanesque de l'entre-deux-guerres », dans Gérard Canini, *Mémoire de la grande guerre*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1989, p.84

²⁴ La Société des Nations, mise en place par le traité de Versailles en 1919, s'engageait à prévenir le réarmement et la guerre. René Girault et Robert Frank, *Turbulente Europe et nouveaux mondes, 1914-1941*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2004, p.142-143.

²⁵ Yannick Muet, *Le débat européen dans l'entre-deux-guerres*, Paris, Économica, 1997, p.36

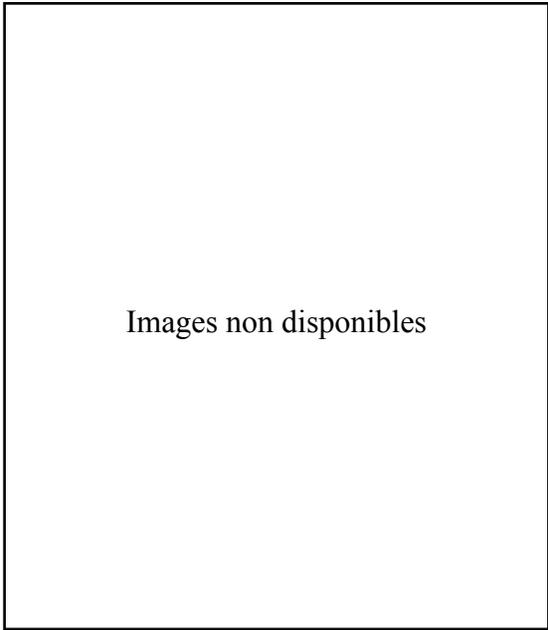
3.2.1 *Effrayer pour assurer la paix*

Près de vingt ans après avoir projeté *J'accuse*, Abel Gance filme de nouveaux 14-18. Si le titre et les personnages sont les mêmes, le cinéaste ne fait pas une version améliorée de son film. Quelles étaient donc les intentions de l'auteur? Pourquoi vouloir réécrire une seconde fois l'oeuvre? Les leçons du passé ayant été oubliées, devant la menace d'un nouveau conflit, Gance s'engage à secouer la population.

Abel Gance crée des analogies entre les images pour en faire des métaphores. Elles deviennent des symboles contre la guerre. *J'accuse* débute sur une colombe blanche morte atteinte au coeur. Le montage enchaîne ensuite sur une fontaine dans laquelle une statue du christ la tête renversée. Un obus éclate sur la fontaine, réduisant en poussière la tête du christ et propulsant le cadavre de l'oiseau au fond de l'eau. La guerre a tué le symbole universel de la paix, la

colombe blanche. Quant au christ, sa tête est plongée dans une fontaine d'eau empoisonnée. En arrière-plan se dressent des bâtiments détruits. Un bref plan panoramique horizontal présente les décombres de la ville et un café ironiquement nommé «La Renaissance».

Dès les premiers instants du film, Gance prend position et ne cache pas le discours pacifique de son film. Il présente l'immoralité des hommes qui d'un simple coup de canon pulvérise les croyances spirituels des hommes.



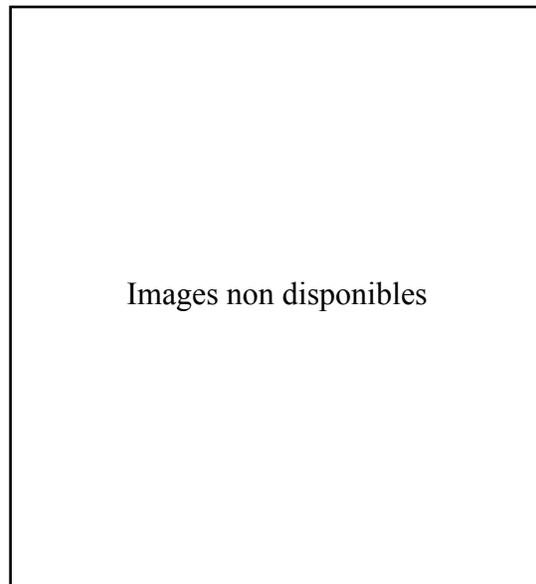
Images non disponibles

Abel Gance, *J'accuse* [VHS], Californie, Connoisseur Video Collection, 1937. (2min57- 3min09)

Abel Gance souhaite choquer le spectateur. Il ose donc l'horreur avec la séquence finale du film. La guerre revient hanter la conscience des spectateurs par la parade des Gueules Cassées. Ces visages déformés sont interpellés pour une première fois à l'écran. Au total, quarante hommes défigurés acceptent d'être immortalisés par la caméra. Ces hommes, dont la plupart vivaient cachés depuis près de vingt ans, deviennent des archives vivantes. Ils sont les témoins de la brutalité des combats modernes.

«Du coup, dans un premier temps, on ne les distingue pas trop. Puis, lorsqu'ils avancent en direction de la caméra jusqu'à être cadrés frontalement, l'horreur s'impose. [...] La sensation de terreur est à son comble.»²⁶

Un plan fixe capte le défilé en gros plan de ces hommes un à un. Le personnage de Jean Diaz force le spectateur à prendre conscience de l'image : « Regardez-les bien pour que l'envie de vous battre s'arrache à jamais de vos cervelles, remplissez vos yeux de cette horreur, et les armes tomberont de vos mains. »²⁷ Puis, dans un effet de kaléidoscope, les visages se multiplient et tournoient. Gance veut effrayer le spectateur en créant un cauchemar éveillé. « À lui seul, ce défilé est un plaidoyer pour la paix.»²⁸



Abel Gance, *J'accuse* [VHS], Californie, Connoisseur Video Collection, 1937. (1h59min23- 1h59min51)

Laurent Véray croit que l'oeuvre de Gance est une tentative du cinéaste à influencer les relations diplomatiques européennes :

²⁶ Laurent Véray, *La Grande Guerre au cinéma de la gloire à la mémoire*, *Op.cit.*, p.135

²⁷ Abel Gance, *J'accuse* [VHS], Californie, Connoisseur Video Collection, 1937. [1h59min22]

²⁸ Journal *La Croix* du 30 janvier 1938 cité dans Laurent Véray, « Abel Gance, cinéaste à l'œuvre cicatricielle », *Op. cit.*

«À peine dix ans après le pacte Briand-Kellog, qui déclarait la guerre hors-la-loi, les belles promesses de paix universelle auxquelles Gance était tant attaché [...] avait volé en éclats, et l'heure était aux pressentiments de la catastrophe. Pourtant, il a encore la naïveté de penser qu'il suffirait de le vouloir pour l'empêcher. Ce refus obstiné d'accepter la guerre comme inévitable est tout à fait symptomatique du credo pacifiste.»²⁹

Effrayer le spectateur devient une option pour les anciens combattants afin de rappeler tout le mal que la guerre a causé. Ainsi, croient-ils, les hommes voudront calmer les tensions politiques et éviter d'entrer dans un nouveau conflit armé. L'historien Antoine Prost cite à cet effet Victor Méric, journaliste et fondateur en 1931 de la Ligue internationale des combattants pour la paix:

«Je crois fermement à l'efficacité de la propagande par le film. Je le répète: il faut faire peur. Pour cela l'évocation de la guerre d'hier est fort utile [...]. C'est par l'image qu'on agira. Tous nos bobards, tous nos écrits tombent dans le vide. L'image seule est frappante, décisive. Celui qui a vécu quelques heures en pareil cauchemar sera définitivement vacciné.»³⁰

En 1928, le pacte Kellogg-Briand est signé. En tout, cinquante-sept nations soutiennent le traité.³¹ La guerre était dès ce moment mise hors-la-loi par ses signataires. Ils renonçaient ainsi à la mobilisation militaire et au réarmement comme moyen politique. Pour les États vainqueurs, un mouvement pacifiste s'étend et propage un espoir dans la réconciliation des peuples.³²

Les anciens combattants se rallient derrière Aristide Briand, ministre des Affaires étrangères de la France. Travaillant pour la paix, Briand ne croit pas à la guerre. « Tant que je serai là, il n'y aura plus de guerre. »³³

Mais l'espoir s'essouffle sur le plan diplomatique.

«En regard du climat intellectuel exceptionnel, les résultats obtenus durant ces années peuvent sembler bien minces [...]. L'entrée de l'Allemagne dans la SDN, la garantie des frontières franco-allemandes et germano-belges sont des événements peu significatifs par rapport à ce qu'il était permis d'attendre de chaque côté [...].»³⁴

²⁹ Laurent Véray, *La Grande Guerre au cinéma de la gloire à la mémoire*, *Op. cit.*, p.132

³⁰ *Ibid.*, p.123

³¹ Yannick Muet, *Op. cit.*, p.43

³² Shlomo Sand, *Le XXe siècle à l'écran*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p.97

³³ Antoine Prost, *Les Anciens combattants 1914-1940*, *Op. cit.*, p.119-123

³⁴ Yannick Muet, *Op.cit.*, p.132-133

La menace d'une nouvelle guerre imprègne donc les fictions par la prise de position des cinéastes, puisqu'elle devient une préoccupation pour les anciens combattants. Ils veulent éviter de revivre 14-18. «Devenue la principale préoccupation des chancelleries, l'obsession de la paix a également fourni à la littérature quelques-uns de ses plus grands succès.»³⁵

3.2.2 *La peur de l'étranger*

« *Peuple français, sauve le cinéma de ton pays* »³⁶

Dans l'ouvrage *Générique des années 30*, Michèle Lagny questionne l'impact des films de guerre sur l'appel au rassemblement. « Les films prêtent-ils à la constitution de clans clairement différenciables? »³⁷ Le premier élément d'analyse est le générique qui expose dès le début du film les traces de division. Puisqu'elle ne porte pas sur les fictions de notre corpus, l'exploration de cette caractéristique s'impose.

Premier fait remarqué, la majorité des acteurs mentionnés au générique des films de notre corpus est d'origine française. Pourtant, chacune des fictions présente à un moment ou à un autre du récit des personnages (principalement des soldats) allemands. Qui sont donc les acteurs incarnant ces rôles?

Une première réponse nous est révélée par l'auteur de *Génériques des années 30*. Elle spécifie que la présence au générique d'acteurs étranger est plutôt rare pour l'époque.³⁸ Nous avons cependant remarqué que deux fictions présentent les noms d'acteurs de nationalité et/ou de langue allemande. Que sous-entendent les cinéastes?

³⁵ *Ibid.*, p.43

³⁶ Slogan inscrit sur une pancarte lors d'une manifestation des artisans du cinéma en 1934. Tiré de Yann Daré, *Histoire sociale du cinéma français*, Paris, La Découverte, 2000, p.52

³⁷ Michèle Lagny, *Générique des années 30*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 1986, p.94

³⁸ *Ibid.*, p.99

Le générique de *La Grande Illusion* oppose les acteurs et les couple à la fois. Quatre noms apparaissent dans un ordre particulier: Jean Gabin, Dita Parlo, Pierre Fresnay et Eric von Stroheim. Les nationalités françaises et allemandes sont alternées. Alors qu'une pratique s'installe en France autour de l'omission d'acteurs étrangers, la combinaison de ces noms crée un effet particulier. Renoir a choisi l'ordre qui allait apparaître au spectateur dans les premières secondes du film, afin de mettre en évidence une confrontation. Soutenues par le titre évocateur, ces désignations annoncent la tendance pacifique que prend le film. Cette opposition divise les peuples et crée de nouveaux liens. Jean Gabin et Dita Parlo, incarnant un Français et une Allemande qui malgré la guerre ne peut les empêcher de s'aimer. Pierre Fresnay et Eric von Stroheim jouent respectivement un officier dans l'armée française et officier dans l'armée impériale de l'Allemagne et développent des affinités de par leur statut social et dont le respect militaire dépasse le conflit de nationalité. La rivalité et la division ne sont pas dans la nationalité, mais dans la classe sociale.

Le deuxième cas où l'on retrouve des acteurs d'origine germanique dans notre corpus d'œuvres est *Verdun, visions d'histoire*. Le film présente trois personnages principaux allemands : le soldat allemand, l'officier allemand et le vieux maréchal de l'empire. Les acteurs de ces trois personnages sont tous présents au générique: Hans Brausewetter, Thomy Bourdelle et Maurice Schutz. Un seul est d'origine étrangère. Le Berlinoise Hans Brausewetter s'est illustré dès ses débuts au théâtre en tant qu'acteur allemand³⁹. Pourquoi dans une œuvre muette, Léon Poirier a-t-il eu besoin de recourir à des acteurs allemands?

Ce que dénoncent ces fictions par leur générique, c'est la peur de l'étranger. Pour *La Grande Illusion*, l'ennemi n'est pas dans l'étranger, mais plutôt dans la division des classes. Parallèlement, les films passant sous silence les acteurs jouant un personnage allemand et/ou d'origine germanique minimisent l'importance à l'écran

³⁹ Joseph Daniel, *Guerre et cinéma, Grandes illusions et petits soldats*, Paris, Armand Colin, 1972, p.100

de l'Allemand au profit d'acteurs français. Mais comment justifier *Verdun, visions d'histoire*?

L'Histoire confirme cette xénophobie propre aux années trente. *Verdun, visions d'histoire* n'est pas une exception. Il est le témoignage de l'air de son temps qui n'a pas encore subi les soubresauts de la crise économique. La guerre a affaibli le cinéma français au profit d'une invasion du cinéma américain. Dans les années vingt, les maisons de productions ayant survécu doivent maintenant faire face à une période de vache maigre. Non seulement les Américains avaient-ils pu rattraper cinématographiquement la France en matière de technologie, mais l'avait dépassé.

Les structures du cinéma français n'ont pas suivi celles des États-Unis, principalement à cause de la guerre, ce qui rend ce cinéma trop artisanal sur le plan de la production et de la diffusion. Ouvrant les portes du marché à l'étranger, on note en 1926 un pourcentage de pénétration des films américains de 78,6%.⁴⁰ En 1928, le gouvernement met en place une stratégie protectionniste qui consiste à lier les importations de films américains en France à l'exportation de films français aux États-Unis. L'entente prévoit pour l'entrée de 400 films américains un échange de 100 films français dans les salles américaines. Cette entente permettait aux producteurs de films de trouver un débouché aux États-Unis.

Cependant, la production n'atteint pas la centaine par année. Le quota est donc supprimé et les Américains continuent de projeter leurs films en France dans une proportion d'environ sept pour un. Le système devient tellement avantageux pour les Américains qu'en 1929 le gouvernement français tente une seconde riposte. Cette fois-ci, il propose un quota de trois films américains pour un film français.

Cette proposition soulève le mécontentement des producteurs américains et les amène à boycotter les films français d'avril à septembre 1929.⁴¹ Puis, une autre

⁴⁰ Jacques Portes, « Hollywood et la France 1896-1930 », *Revue Française d'Études Américaine*, France, no 59, 1994, p. 30-32 , p.90

⁴¹ *Ibid.*, p. 33

secousse frappe durement la France : la crise économique. Bien qu'elle n'ait pas fait de ravage initialement, la crise s'étend progressivement en Europe pour la toucher durement au début des années 30.

Jean-Pierre Jeancolas explique qu' «après 1932, les structures s'effondrent dans l'indifférence des pouvoirs publics (sur les rapports, faits de méfiance et de dos tournés, entre l'État et le cinéma [...]).⁴² L'auteur appuie ses propos de quelques statistiques. De 1933 à 1936, les faillites et liquidations judiciaires touchent respectivement 58, 88, 52 et 65 sociétés de production françaises.

Jetant un regard social sur l'histoire du cinéma, Yann Daré constate que jusqu'en 1930, outre ses usages pédagogiques ou scientifiques, le cinéma est traité comme une menace potentielle à l'ordre public et moral par l'État français.⁴³ De plus, pendant les années trente, la France devient la terre d'accueil d'un bon nombre de cinéastes européens exilés par la crise économique ou par la menace nazie. Les artisans du cinéma français craignent cette mainmise des étrangers sur leur cinéma. À titre d'exemple, l'historien du cinéma Jérôme Bimbenet mentionne entre autres la communauté russe qui prend sa place depuis les années 20. L'inquiétude se constate dans la presse française : « Les travailleurs français du film crèvent de faim ».⁴⁴ Tous s'accordent pour dire qu'il faut nettoyer l'industrie du cinéma en France. Selon Raymond Lussiez, un témoin de l'époque, «Le cinéma va mal à cause de la concurrence déloyale des films étrangers déjà amortis dans leur pays ».⁴⁵ Combiné au contexte de crise économique qui touche le travail de chacun, cette « invasion » étrangère fait naître une xénophobie dans le monde du cinéma français. «Une fronde nationaliste et protectionniste balaye le cinéma.»⁴⁶ Jérôme Bimbenet énumère

⁴² Jean-Pierre Jeancolas, *Le cinéma des Français, 15 ans d'années trente (1929-1944)*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2005, p.29

⁴³ Yann Daré, *Op. cit.*, p.50

⁴⁴ Yann Daré, *Op. cit.*, p.52

⁴⁵ Raymond Lussiez dans Yann Daré, *Op.cit.*, p.54-55

⁴⁶ Jérôme Bimbenet, *Film et histoire*, Paris, Armand Colin, 2007, p.129

quelques propos xénophobes à l'égard des travailleurs du cinéma immigrés en France :

« *L'Intransigeant* orchestre une campagne contre les films étrangers et les « noms à coucher dehors ». Marcel L'Herbier s'élève contre la légion d'honneur attribuée à Zuchor : « On honore les métèques et l'on ignore les créateurs de chez nous »; Jacques Feyder vitupère contre « les envahisseurs juifs [qui] ont pris le contrôle du cinéma français » et Fernandel est moins drôle qu'à l'écran quand il déclare : « Que l'on débarrasse l'industrie du cinéma des étrangers. » La presse spécialisée prend part au débat; [...] « Et les Français dans tout cela? Songe-t-on qu'ils ont, eux aussi, le droit de travailler en France? »⁴⁷

L'analyse comparée des génériques permet donc de souligner une première vérité historique propre à ces fictions de l'entre-deux-guerres. La majorité d'entre elles ont été imprégnées du contexte socio-politique de l'époque, soit d'une atmosphère xénophobe chez les artisans français du cinéma. Les œuvres étudiées reflètent indirectement le contexte social des années trente, cherchant à masquer la part de participation de l'étranger. Seule *La Grande Illusion* se démarque, puisqu'elle s'oppose et dénonce ce contexte social.

⁴⁷ *Ibid.*

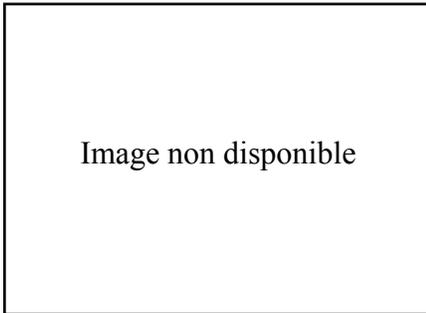
3.2.3 Redéfinir les frontières

«Dans un étroit espace, vivent ensemble 26 hommes ; le niveau intellectuel et moral de ces hommes est douteux ; ils sont armés jusqu'aux dents [...]. Ils sont tous appauvris et guettent l'occasion de s'enrichir aux dépens de leurs voisins. »⁴⁸

Richard de Coudenhove-Kalergi, diplomate austro-hongrois

L'environnement spatial est au centre des films *La Grande Illusion* et *Les Otages*. Les personnages français sont tous prisonniers, par choix ou par accident. Que propose cet enfermement? Que suggèrent les cinéastes? Ils remettent en question non seulement la notion de territoire entre les différentes nations, mais aussi entre les hommes d'un même pays. Les protagonistes de *La Grande Illusion*, évadés de leur prison allemande, rappellent l'absurdité de frontières établie par l'homme. Dans *Les Otages*, les murs symbolisent les délimitations invisibles entre les pays. Dénonçant cette notion, les cinéastes détruisent les murs afin d'appeler à une meilleure cohabitation des peuples.

Ayant réussi à s'évader, les lieutenants Maréchal et Rosenthal de *La Grande Illusion* arrivent tout près de la frontière suisse. La séquence finale nous présente les deux fugitifs sur le point de franchir le territoire neutre. Dans un plan d'ensemble, on observe la vallée enneigée de la frontière. L'homogénéité de l'étendue surprend Maréchal. Ce qui fait dire à Rosenthal : « Une frontière ça se voit pas. C'est une invention des hommes. La nature s'en fout, elle. »⁴⁹



Jean Renoir, *La Grande illusion* [DVD], Irvington, Criterion Collection, 1999 (c1937). (1h52min55)

⁴⁸ Richard de Coudenhove-Kalergi cité dans Yannick Muet, *Op. cit.*, p.133

⁴⁹ Jean Renoir, *La Grande illusion* [DVD], Irvington, Criterion Collection, 1999 (c1937). (1h50min55)

Ce plan d'ensemble présente l'ambiguïté d'une frontière. La nature n'a pas de nation. Sa faune et sa flore sont les mêmes, peu importe qu'il s'agisse du territoire suisse ou germanique. Il s'agit d'une ligne imaginaire que l'homme s'est imposée. Et il la respecte fermement. Aussitôt avoir franchi le sol suisse, les Allemands lèvent les armes, car leur sort ne relève plus de leur juridiction.

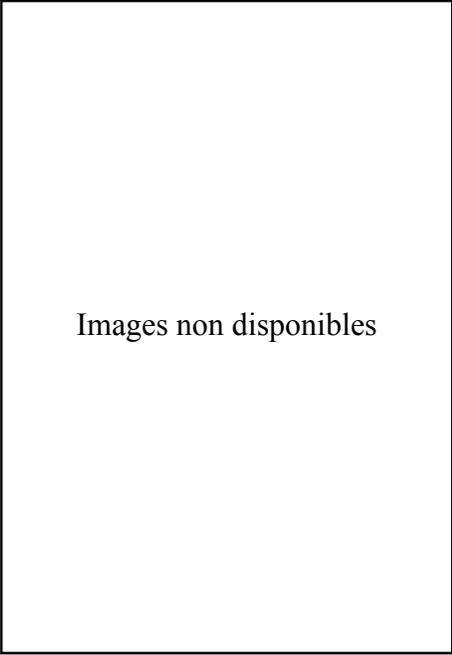
La division de l'espace est rappelée dans la séquence de la fouille de la chambre. La caméra qui pénètre dans la pièce est mobile et à hauteur d'homme. Elle sillonne la pièce personnage par personnage. Par son mouvement, elle permet d'établir le positionnement des personnages par rapport à l'espace. La pièce, en forme de « L », divise l'espace en deux interstices. Tous les officiers français se trouvent dans une même section, alors que le capitaine de Boeldieu possède l'autre aile de la chambre. Ainsi, l'espace du capitaine devient perpendiculaire à celui de ses camarades de chambre. Dans leur section, les officiers partagent un espace restreint qui les oblige à se rapprocher. Les lits sont tous cordés l'un à côté de l'autre. La pièce est surchargée des effets personnels des occupants, alors que l'on constate tout le contraire dans l'aile du capitaine de Boeldieu. Sa section de la chambre est dénudée d'objets. À cette division de l'espace, nous constatons que les officiers français sont tous assis devant les Allemands, à l'exception toujours du capitaine de Boeldieu

Images non disponibles

qui reçoit le capitaine von Rauffenstein debout. Dans l'aile de la chambre du capitaine de Boeldieu se retrouvent deux images de chevaux. Ces représentations se retrouvent centrées dans l'image entre les capitaines. Représentant l'aristocratie, la noblesse, les deux chevaux rappellent un monde dépassé, puisque la cavalerie a perdu toute son utilité dans la guerre moderne. On constate que la division n'est pas tant dans la nature de la nationalité, puisqu'il n'y a aucune animosité entre les deux camps. Cependant, l'espace présente une scission évidente entre les officiers français et les militaires de carrière.

Renoir remet donc en question ce besoin de l'homme de diviser son espace. L'ancien régime aux conventions vieillissantes, voire dépassées, comme le présentent les personnages du capitaine De Boeldieu et Rauffenstein, laisse donc présager de nouvelles réalités politiques qui ne s'appuieraient plus sur le concept de territoire.

L'oeuvre de Raymond Bernard, *Les Otages*, remet en question la notion d'espace par l'érection de murs. Au fils des ans, le maire du village, Monsieur Beaumont et un châtelain, Monsieur Rossignol, sont devenus des rivaux pour une question de propriété. Beaumont possède une grange qui empêche Rossignol d'accéder à ses terres. Ce dernier obtient donc un jugement obligeant Beaumont à offrir un passage au plaignant. Ce droit de passage se manifeste par un espace étroit entre un mur de brique. Beaumont et Rossignol incarnent donc la division des nations. Ces hommes de mêmes classes sociales se disputent pour une question de territoire. Les personnages constatent l'erreur de leur querelle qu'une fois



Images non disponibles

Raymond Bernard, *Les Otages* [DVD], Paris, Les Documents Cinématographiques, 2004(c1939). (10min56-11min30)

fait prisonniers. L'égoïsme des hommes est à l'origine de la guerre qui déchire l'Europe. « C'est la faute de tous les droits de passage que des millions d'imbéciles se sont obstinés à croire qu'ils avaient sur d'autres millions d'imbéciles qui ne voulaient rien entendre eux non plus. »⁵⁰

Raymond Bernard fait voler en éclat la notion de territoire dans la séquence finale. Les otages reviennent au village accueillis par une foule en liesse. Ils sont portés jusqu'à la grange, où Beaumont et Rossignol constatent que finalement les tirs ennemis ont détruit la grange et le mur. Un ton moralisateur s'empare des personnages :

Beaumont - « Tu vois, on se dispute, on se dispute, et puis un beau jour, il n'y a plus de grange. Il n'en reste plus rien. »
 Rossignol - « Si, il reste toujours quelque chose. »
 Beaumont - « Quoi? »
 Rossignol - « Tout le mal qu'on s'est fait. »
 Beaumont - « Et aussi tout le bien, parce qu'on a fait aussi du bien tu sais, peut-être sans le vouloir. »⁵¹

Le désir de pouvoir et de conquête est donc à l'origine de la discorde entre les personnages de Beaumont et Rossignol. Parallèlement, on retrouve la progéniture des protagonistes, Annie Beaumont et Pierre Rossignol, qui par leur amour représente la réconciliation entre les partis. Regardant au-delà de la question des territoires, l'entente est possible.

Au moment du tournage, la politique européenne s'est embrumée. Hitler revendique les terres sudistes de la Tchécoslovaquie. À l'horizon se dessine de plus en plus la guerre. Le concept de mur entre les familles Beaumont et Rossignol inspire donc le problème de propriété que revendique Hitler. Selon l'historien Jacques Siclier, le film reprend les angoisses de 14-18 pour représenter le contexte politique en cours. « Vous êtes inquiets ? Regardez l'angoisse du film et tout finit bien. »⁵²

⁵⁰ Rossignol (Saturnin Fabre) dans Raymond Bernard, *Les Otages* [DVD], Paris, Les Documents Cinématographiques, 2004(c1939). (1h25min24- 1h25min43)

⁵¹ *Ibid.* (1h40min30- 1h40min58)

⁵² Jacques Siclier, *Le retour des otages* [DVD], Paris, Les documents cinématographiques, 2004. (9min15)

À plusieurs reprises, depuis des siècles, la conscience d'unité européenne flotte dans l'air. Jamais concrétisée, la Paneurope devient après à la Grande Guerre une aspiration partagée par les Français et les Allemands. Palpant l'éminence d'un conflit armé, *La Grande Illusion* et *Les Otages* font table rase des frontières et des revendications de territoires qui enveniment la haine envers le voisin. Les pays cloitrent les hommes à l'intérieur d'espace délimité. L'idée que l'Europe puisse être sans aucune frontière devient une solution au maintien de la paix.⁵³

⁵³ Antoine Prost, *Les Anciens combattants 1914-1940*, *Op. cit.*, p.119-123

3.2.4 Appel à la fraternisation des peuples

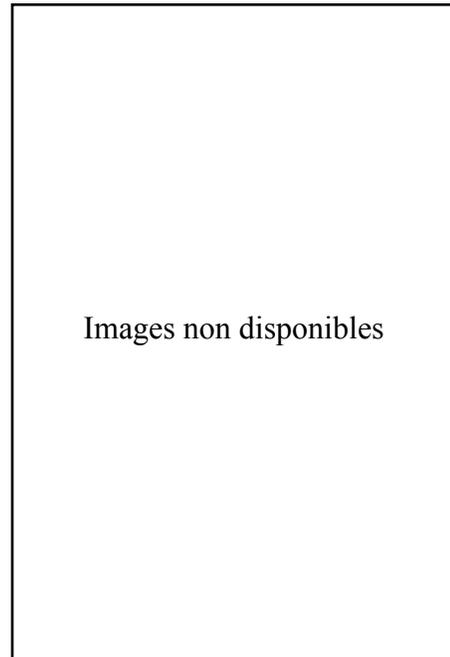
« Pour exister un jour sur la carte politique, la Paneurope doit d'abord s'enraciner dans le cœur et dans le cerveau des Européens. Il faut que de peuples en peuples, d'industries à industries, de littératures à littératures, d'associations à associations, des ponts soient jetés, des amitiés, des intérêts, compréhension mutuelle. Le sentiment de la communauté paneuropéenne, le patriotisme paneuropéen doivent couronner et compléter le sentiment national ». ⁵⁴

Richard de Coudenhove-Kalergie, 1923

Dans *La Grande Illusion*, Jean Renoir crée des interactions et des complémentarités entre les personnages grâce au choix des cadres. L'angle de la caméra par rapport à l'espace ou au sujet filmé offre une perspective particulière au spectateur, suggérant un point de vue spécifique.

Le positionnement de la caméra regroupe les diverses nationalités et divise les peuples en classes sociales.

Nous constatons d'abord que des angles de caméra sont attribués à certains types de personnages. En plongée, nous retrouvons les officiers de modestes classes sociales, soit les lieutenants Maréchal et Rosenthal. Les hauts dirigeants, soit les officiers de carrière, sont quant à eux en contre-plongée. Il s'agit spécifiquement des capitaines de Boeldieu et von Rauffenstein. Nous effectuerons une comparaison des choix de dispositifs des deux



Jean Renoir, *La Grande illusion* [DVD], Irvington, Criterion Collection, 1999 (c1937). (1h04min49 – 1h05min06)

⁵⁴ Richard de Coudenhove-Kalergie, cité dans Yannick Muet, *Op. cit.*, p.144

groupes en nous intéressant à la séquence de rapprochement des capitaines, puis celle des lieutenants.

Nous retrouvons d'abord les capitaines de Boeldieu et von Rauffenstein. Légèrement en contre-plongée, la caméra permet de constater l'imposant appartement du capitaine von Rauffenstein. Le plan d'ensemble donne aux personnages d'avoir beaucoup de mobilité dans le cadre. Malgré tout, ceux-ci restent très près l'un de l'autre. En fait, le rapprochement semble être naturel pour eux. La gestuelle des hommes est en tous points semblable. Ils marchent et fument au même rythme. Leur tenue vestimentaire est identique. Leur conversation permet aussi d'établir que leur cercle de connaissances se croise et qu'ils ont reçu une éducation similaire, discutant aisément de l'anglais au français.

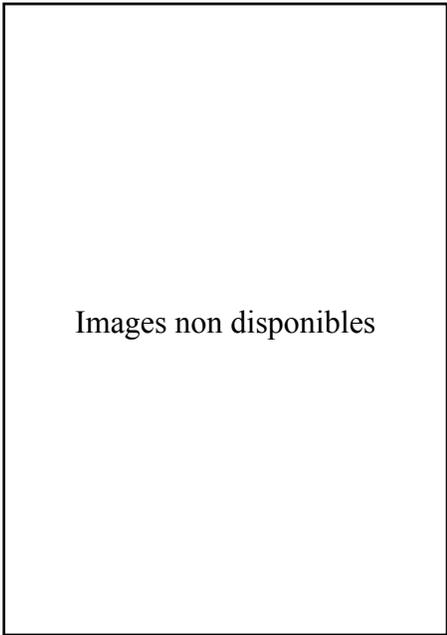
Puis, s'enchaîne un plan très serré sur les lieutenants Maréchal et Rosenthal. Le cadre enferme les personnages, les obligeant à se coller l'un à l'autre. La caméra légèrement en plongée rappelle leur statut social devant le capitaine de Boeldieu et marque leurs différences.

Maréchal - « Oui, note que Boeldieu j'l'aime bien, mais avec lui tu comprends, j'peux pas me laisser aller. Je suis pas libre. Qu'est-ce que tu veux, c'est pas la même éducation. Alors, y'a un mur entre nous»

Rosenthal - « C'est un type épatant »

Maréchal - « Oui, d'accord, et puis il est très régulier. Mais. Écoute, suppose un seul instant que toi et moi on tombe dans la purée. Et bien, on sera deux purotins. Tandis que si ça lui arrive à lui et bien il restera toujours monsieur de Boeldieu. Bah, qu'est-ce que tu veux. Quoi, pis toi aussi t'as été un type épatant dans le fond. Tu nous as presque tous nourris avec les envois de ta famille. »

Rosenthal - « C'est de la vanité. Tu sais au fond, je suis très fière d'être d'une famille riche et quand je vous invite à ma table, c'est pour moi l'occasion de le montrer. La foule croit que notre gros défaut c'est l'avarice. Grave erreur,



Images non disponibles

Jean Renoir, *La Grande illusion* [DVD],
Irvington, Criterion Collection, 1999 (c1937).
(1h05min50 – 1h06min55)

nous sommes souvent généreux. Hélas, en face de cette qualité, Jehovas nous a largement dotés du péché d'orgueil.»

Maréchal - « Oui. Ohh! Tout ça c'est des histoires. Moi j'men fous de Jehovas. Tout ce que je vois c'est que t'as été un bon copain. Bah ça mon vieux, qu'est-ce que tu veux? »⁵⁵

Alors que le capitaine de Boeldieu et le lieutenant Maréchal sont de la même origine, ce dernier se considère néanmoins plus près du lieutenant Rosenthal. Et l'image appuie cette impression d'intimité qu'ils partagent, mais qu'ils ne peuvent retrouver avec le capitaine. Les choix de dispositifs sont nettement différents. Les capitaines baignent dans un espace luxueux, alors que les lieutenants partagent un petit environnement modeste. Les capitaines transportent avec eux plusieurs habits, alors que les uniformes des lieutenants sont communs. Deux réalités sociales les séparent.

Le film permet aussi les rapprochements entre le lieutenant Maréchal et le lieutenant Rosenthal. Ce dernier incarne l'étranger et casse les préjugés portés contre les juifs. Rosenthal entretient de bonnes relations avec ses compatriotes et leur offre même généreusement la nourriture qu'il reçoit de sa famille. De plus, il devient même plus patriote que les lieutenants d'origine française lorsque vient la question de la défense du pays.

Rosenthal - « En somme, tu veux t'évader pour te distraire. »

Carette - « Voilà! »

[...]

Maréchal - « Ah! Moi c'est pour faire comme tout le monde. Et puis ça m'embête d'être ici pendant que les autres se font pincer la gueule »

Boeldieu - « Pour moi, la question ne se pose pas. À quoi sert un terrain de golf? À jouer au golf. Un court de tennis? À jouer au tennis. Un camp de prisonniers ça sert à s'évader. Qu'est-ce que vous en pensez Rosenthal, vous qui êtes un sportif? »

[...]

Rosenthal - « C'est possible, mais vous autres vieux français de vieilles souches, tous réunis, vous ne possédez pas 100 mètres carrés de votre pays. Et bien les Rosenthal ont trouvé le moyen en trente-cinq ans de s'offrir trois châteaux historiques avec chasse, vergers, clapiers, garennes et trois galeries d'authentiques ancêtres au grand complet. Si vous croyez que ça ne vaut pas la peine de s'évader pour défendre tout ça... »⁵⁶

⁵⁵ Jean Renoir, *La Grande illusion* [DVD], Irvington, Criterion Collection, 1999 (c1937). (1h05min50 - 1h06min25)

⁵⁶ *Ibid.* (31min03 - 32min06)

Malgré ses origines étrangères et sa religion, Rosenthal semble être le seul à vouloir véritablement s'enfuir de la prison pour retourner défendre les terres françaises de l'invasion allemande. Le lieutenant juif devient donc aussi Français que les autres lieutenants.

La Grande Illusion transpose donc la vision d'une Europe en paix en démontrant qu'il y a plus de ressemblances entre Français, Allemands et Juifs qu'entre les citoyens d'un même pays. Les nationalités ne devraient pas empêcher la fraternisation et les rapprochements avec les populations voisines.

Le film suggère la fin d'une époque. Le règne des officiers de carrière doit laisser place à un nouveau monde. Rosenthal et Maréchal vont survivre à cette guerre, alors que le capitaine de Boeldieu choisit de se sacrifier afin de leur permettre de s'échapper. « Par cet acte à la fois patriotique et noble, l'aristocrate donne la prééminence au sentiment national et ouvre l'avenir aux représentants du monde démocratique nouveau.»⁵⁷

Tout comme Renoir, les anciens combattants constatent que la guerre n'a pas permis le rapprochement des peuples et que la société est toujours divisée. Les différentes générations s'opposent par leurs pensées distinctes. Il ne s'agit donc pas de division sociale, mais plutôt de rivalités entre les âges. « Notre génération est écrasée dans un étau, prise entre les aînés qui ne veulent rien céder - et dont les temps sont pourtant révolus - et les cadets, qui veulent nous passer sur le corps.»⁵⁸

L'humanisme et l'optimisme de l'oeuvre de Renoir permet donc de croire que l'Europe peut vivre en harmonie en abolissant les vieilles structures sociales.

« Je pense qu'entre des peuples qui sont géographiquement groupés comme les peuples d'Europe, il doit exister une sorte de lien fédéral ; ces peuples doivent avoir à tout instant la possibilité d'entrer en contact, de discuter leurs intérêts, de prendre des résolutions communes, d'établir entre eux un lien de solidarité, qui leur permettent de faire face, au moment voulu, à des circonstances graves si elles venaient à naître. C'est ce lien que je voudrais m'efforcer d'établir. »⁵⁹

⁵⁷ Shlomo Sand, *Op. cit.*, p.97

⁵⁸ M. Lehmann, ancien combattant cité dans Antoine Prost, *Les Anciens combattants 1914-1940*, *Op. cit.*, p.199

⁵⁹ Discours d'Aristide Briand le 5 septembre 1929 cité dans Yannick Muet, *Op. cit.*, p.32

Conclusion

*« Pensez-vous que la guerre elle-même puisse inspirer des œuvres dignes d'intérêts? »
« Certes et il faut le souhaiter. Il ne faut pas qu'une leçon aussi violente fût perdue »
Guillaume Apollinaire, Revue Sic, été 1916*

En conclusion, nous pouvons affirmer que la présence de la Grande Guerre dans le cinéma français entre 1918 et 1939 répond à un souci de la préservation de la mémoire. Les cinéastes, en tant qu'anciens combattants, utilisent le film afin de perpétuer le souvenir de la «génération du feu».

Le film de guerre permet aux auteurs de rétablir certains faits omis par l'Histoire officielle. Les auteurs offrent leur témoignage afin de rendre la réalité du front telle qu'ils l'ont vécu. Grâce à un souci du choix des détails, des décors, des costumes et des acteurs, les cinéastes font revivre les champs de bataille. Cette réalité qui ne figurait pas dans les actualités filmées est désormais accessible à la population civile.

La représentation cinématographique permet également aux anciens combattants de faire connaître leurs impressions sur les différents acteurs de la guerre : le soldat français, l'ennemi et la femme. Les poilus ont une vision de la guerre diamétralement opposée à celle de la population française. Ils ne voient pas la guerre de la même façon que les non-combattants. Ils ne se sentent pas concernés par l'image héroïque du soldat projetée par les pouvoirs publics. Le cinéma s'inspire de nouvelles vagues littéraires pour rétablir le héros collectif, leur permettant d'affirmer leur identité. Les anciens combattants ont aussi une opinion singulière sur l'ennemi. Si les médias présentent l'Allemand comme un être barbare, les artistes choisissent pour cible la modernité. L'avant-garde artistique brise les lignes classiques pour rendre l'abstraction des combats sur le champ de bataille. Cette définition de l'ennemi influ-

ence les fictions en braquant la menace sur les canons. Quant à la femme, les anciens combattants résistent à sa quête de liberté accentuée par la guerre. Les personnages féminins enfermés dans des rôles bien définis n'ont pas la possibilité de s'émanciper.

Cependant, si nous constatons un témoignage vivant de la part des poilus sur la Grande Guerre, la représentation de l'Histoire n'est pas continue ou uniforme. Le discours des anciens combattants dans le cinéma de guerre ne traite pas uniquement la reconstitution de 14-18. Ils utilisent cette réalité vécue pour influencer leur présent et leur futur. Les témoignages varient et s'adaptent au gré des changements socio-politiques. Les fictions ont recours au passé afin d'en faire un message.

Le traité de Versailles insuffle un espoir de changement dans les années vingt. Les Français croient que la guerre apportera la paix entre les nations européennes. Les anciens combattants profitent de cette vague pacifique pour réhabiliter l'Allemand dans l'Histoire. Les fictions opposent l'impérialisme germanique, aux traits et caractéristiques vieillissés et démodés, au jeune peuple allemand respectueux et humain. La guerre aura permis d'ébranler l'ordre ancien, qui brimait la population, et d'accoucher de la République de Weimar. La représentation de la guerre semble rapprocher davantage les soldats français et allemands que les anciens combattants et la population française. Les poilus ne ressentent pas l'appartenance à l'armée, mais restent distants de la population civile. L'autorité militaire est représentée loin du front, communiquant à distance avec les lignes arrière par téléphone ou courrier. Les soldats semblent abandonnés par l'état-major. L'insouciance de la population française irrite les survivants de la guerre qui souhaitent voir le sacrifice de leurs compatriotes reconnus. La marche des morts et leur présence par la surimpression cherchent à conscientiser la population sur le coût en vie humaine qu'a engendré le conflit. Les anciens combattants espèrent que leur mémoire ne sera pas gâchée.

Néanmoins, les tensions diplomatiques au tournant des années trente laissent présager une autre guerre. Alors que l'inquiétude s'empare de la France, les anciens

combattants s'enlisent dans un discours pacifiste pour préserver la paix. Abel Gance crée des associations d'images dans le but de choquer et surtout d'effrayer le spectateur ayant oublié les ravages de la guerre. Raymond Bernard et Jean Renoir proposent, quant à eux, un appel à l'union des peuples. Le cinéaste crée des affinités entre les personnages qui se complètent, se comprennent et s'accordent mieux qu'avec leur propre peuple respectif. L'image crée de multiples rapprochements entre les divers peuples européens, afin d'éteindre la montée du nationalisme. La notion de frontière vole en éclat. La nation, cloîtrée dans un espace déterminé, devient un principe abstrait. Les autorités s'efforcent de protéger des limites qui sont des inventions des hommes, alors que tous semblent égaux. Les anciens combattants projettent donc sur grand écran leur expérience de la guerre afin de changer le monde. Ils veulent éviter une nouvelle guerre en créant des rapprochements entre les nations. L'ennemi devient la division des classes qui engendre les inégalités.

La fiction est un témoignage historique en trois temps, car les anciens combattants offrent une représentation historique de la Grande Guerre, proposent une relecture de l'histoire par le souvenir et mettent en scène le temps présent. Le cinéma offre de nouvelles possibilités d'interprétations pour l'historien des sociétés.

Enfin, cette étude se consacrait exclusivement aux oeuvres françaises. Le discours des anciens combattants est par extension celui du peuple vainqueur de la guerre. Mais qu'en est-il du cinéma de guerre allemand? Comment, à la même époque, les anciens combattants projettent-ils la guerre dans les fictions? Observons-nous les mêmes caractéristiques dans leur témoignage? Nous pouvons croire que le discours des soldats allemands puisse être différent devant la défaite. Bien que le régime applique une censure, l'oeuvre de Pabst *Kameradschaft - La tragédie de la mine* a néanmoins été produite dans l'esprit d'union des peuples et de préservation de la paix. Une comparaison pourrait donc être établie par une étude complémentaire sur le discours des anciens combattants dans le cinéma allemand de l'entre-deux-guerre.

Bibliographie

1. *Études*

BECKER, Annette, « Prisonniers civils et militaires de la Grande Guerre », *La Guerre Imaginée, l'historien et l'image*, Paris, S. Arslan, 2002, p.161 à 168.

BECKER, Annette, « Tortured and Exalted by War. French Catholic Women, 1914-1918 », dans Nicole Ann Dombrowski *Women and War in the Twentieth Century*, NewYork, Routledge, 2004, p.42 à 55.

BECKER, Jean-Jacques, « La Première Guerre mondiale dans la littérature romanesque de l'entre-deux-guerres », dans Gérard Canini, *Mémoire de la grande guerre*, Nancy, Presses universitaire de Nancy, 1989, p.75 à 86.

BIMBENET, Jérôme, *Film et histoire*, Paris, Armand Colin, 2007, 286p.

CADÉ, Michel, « La Grande Guerre dans le cinéma français : une mise à distance », *Traces de 14-18*, sous la dir. Sylvie Caucanas et Rémy Cazals, Carcassonne, Les Audois, 1997. Adresse URL : <http://www.imprimerie-d3.com/actesducolloque/cinema.html>. Consulté le 16 juin 2008.

CROCQ, Louis, *Les traumatismes psychiques de guerre*, Paris, O. Jacob, 1999, 422p.

DAGEN, Philippe, *Le silence des peintres; les artistes face à la Grande Guerre*, Paris, A. Fayard, 1996, p.338

DANCEL, Brigitte, « L'Histoire immédiate de la guerre de 1914-1918 dans les écoles de la Somme (1919-1925) », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 183 (1996), p.83-98.

DANIEL, Joseph, *Guerre et cinéma, Grandes illusions et petits soldats*, Paris, Armand Colin, 1972, 452p.

DARÉ, Yannick, *Histoire sociale du cinéma français*, Paris, La Découverte, 2000, 120p.

- DELAGE, Christian, « Cinéma, Histoire, La réappropriation des récits », *Vertigo, Le cinéma Face à l'Histoire*, no.16, p.13 à 22.
- DELAGE, Christian et ROUSSELLIER, Nicolas, « Présentation » *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1995, Volume 46, Numéro 1, p.3-4.
- DELAGE, Christian et GUIGUENO, Vincent, *L'Historien et le film*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 2004.
- DEMM, Eberhard, « Barbusse et son Feu, La Dernière Cartouche de la Propagande de Guerre Française », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 197 (2000), p.43-63.
- DIEHL, Gaston, *F. Léger*, Paris, Flammarion, 1985, 96p.
- DUBY, Georges, « L'historien devant le cinéma », *Le Débat*, no.30, mai 1984.
- FAUCHEREAU, Serge, *Fernand Léger : un peintre dans la cité*, Paris, Armand Michel, 1994, 128p.
- FERRO, Marc, *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, 1993, 290p.
- FRIDENSON, Patrick, « The impact of the First World War on French workers », dans Richard Wall et Jay Winter *The Upheaval of War. Family, Work and Welfare in Europe, 1914-1918*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p.235 à 248.
- FONTANA, David, *Le langage des symboles*, Paris, Gründ, 2004, 320p.
- GARÇON, François et SORLIN, Pierre, « Marc Ferro, de Braudel à Histoire parallèle », *Cinéma et histoire - autour de Marc Ferro*, dir. François Garçon, *CinémAction* n° 65, septembre 1992, éd. Corlet – Télérama, p.45 à 57.
- GIRAULT, René et FRANK Robert, *Turbulente Europe et nouveaux mondes, 1914-1941*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2004, 513p.
- GOLDMANN, Annie, « Dépasser le stade de l'interprétation », *CinémAction, Cinéma et histoire autour de Marc Ferro*, sous la dir. François Garçon, Corlet-Télérama, no.65, 1992, p.37 à 40.

- HENNEBELLE, Guy, « La marque Ferro », *Cinéma et histoire - autour de Marc Ferro*, dir. François Garçon, *CinémAction* n° 65, septembre 1992, éd. Corlet - Télérama, p.5 à 8.
- HORNE, John, *1914, les atrocités allemandes*, Paris, Tallandier, 2005, 640p.
- JEANCOLAS, Jean-Pierre, *Le cinéma des Français, 15 ans d'années trente (1929-1944)*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2005, 389p.
- LAGNY, Michèle, « Après la conquête, comment défricher? » *Cinéma et histoire - autour de Marc Ferro*, dir. François Garçon, *CinémAction* n° 65, septembre 1992, éd. Corlet - Télérama, p.29 à 36.
- LAGNY, Michèle, *De l'histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992, 298p.
- LAGNY, Michèle, « L'imaginaire de la guerre dans le cinéma français », dans Gérard Canini, *Mémoire de la grande guerre*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1989, p.115 à 128.
- LAGNY, Michèle, *Générique des années 30*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 1986, 221p.
- NÉRET, Gilles, *Léger*, Paris, Nouvelles éditions françaises, Paris, Casterman, 1990, 155p.
- NIOGRET, Philippe, *La revue Europe et les romans de l'entre-deux-guerres (1923-1939)*, Paris, L'Harmattan, 2004, 318p.
- MARIE, Michel, «Texte et contexte historique en analyse de film» *Cinéma et histoire- autour de Marc Ferro*, dir. François Garçon, *CinémAction* n° 65, septembre 1992, éd. Corlet - Télérama, p.22 à 28.
- MUET, Yannick, *Le débat européen dans l'entre-deux-guerres*, Paris, Économica, 1997, 158p.
- OFFENSTADT, Nicolas, *Les Fusillés de la Grande Guerre et la mémoire collective (1914-1999)*, Paris, Odile Jacob, 1999, 350p.

- PEDRONCINI, Guy, *Les mutineries de 1917*, Paris, Presses universitaires de France, 1983, 328p.
- POIRIER, Léon, *Verdun, visions d'histoire*, Paris, Jules Talandier, 1928.
- POLETTI, Frederico, *Art au XXe siècle, I. Les avant-gardes*, Paris, Hazan, 2006, 383p.
- PORTES, Jacques, « Hollywood et la France 1896-1930 », *Revue Française d'Études Américaine*, France, no 59, 1994, p. 25 à 34.
- PITHON, Rémy, « Cinéma et Histoire : Bilan historiographique », *Vingtième siècle, Revue d'histoire*, no.26, avril-juin 1995, p.5 à 13.
- PROST, Antoine, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, 330p.
- PROST, Antoine, *Les Anciens combattants 1914-1940*, Paris, Gallimard, 1977, 246p.
- PROST, Antoine, *Penser la Grande Guerre*, Paris, Seuil, 2004, 340p.
- PUGET, Clément, *Verdun... de Léon Poirier*, 1895, no45, p. 5 à 29.
- ROBERT, Jean-Louis, « Women and work in France during the First World War », dans Richard Wall et Jay Winter *The Upheaval of War. Family, Work and Welfare in Europe, 1914-1918*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p.251 à 266.
- SAND, Shlomo, *Le XXe siècle à l'écran*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, 519p.
- SEIGNOBOS Charles et LANGLOIS, Charles-Victor, *Introduction aux études historiques*, Paris, Kimé, 1992, 284p.
- TISON, Hubert, « Verdun dans les manuels de l'enseignement primaire (1920-1995) », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 182 (1996), p. 57-75.
- VATIN, Philippe, « Du pacifisme des artistes pendant la Grande Guerre », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, avril 1988, no. 150, p.17 à 43.

VÉRAY, Laurent, « Abel Gance, cinéaste à l'œuvre cicatricielle », *1895*, no 31, Abel Gance, nouveaux regards, 2000, [En ligne], mis en ligne le 6 mars 2006. URL : <http://1895.revues.org/document54.html>. Consulté le 22 mai 2008.

VÉRAY, Laurent, « La Grande Guerre dans le cinéma français : de l'exaltation patriotique à la mémoire de 1925 à nos jours » dans Anne Dumenil, Nicolas Beaupré, Christian Ingrao, *1914-1945. L'ère de la guerre, tome 1*, Paris, Agnès Viénot, 2004, p.207-228.

VÉRAY, Laurent, *La Grande Guerre au cinéma de la gloire à la mémoire*, Paris, Ramsay Cinéma, 2008, 237p.

VIRY-BABEL, Roger et CORMIER, Béatrice, « Verdun au cinéma », dans Gérard Canini, *Mémoire de la grande guerre*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1989, p.397 à 408.

VIRILIO, Paul, *Guerre et cinéma, Logistique de la perception*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1984, 147p.

WEBER, Alain, *Cinéma(s) français 1900-1939, pour un monde différent*, Paris, Séguier, 2002, 317p.

2. Documents audio-visuels

BERG, Brigitte, *Le retour des otages* [DVD], Paris, Les documents cinématographiques, 2004. (66min)

BERNARD, Raymond, *Les croix de bois* [DVD], Eclipse Serie 4, Criterion Collection, 2007 (c1932). (114min)

BERNARD, Raymond, *Les Otages* [DVD], Paris, Les Documents Cinématographiques, 2004(c1939). (101min)

GANCE, Abel, *J'accuse* [VHS], Californie, Connoisseur Video Collection, 1937. (125min)

GANCE, Abel, *J'accuse* [VHS], France, Movie Classics, 1918. (107min)

LITVAK, Anatole, *L'Équipage* [DVD], Paris, Pathé, 2007 (c1935). (97min)

POIRIER, Léon, *Verdun, visions d'histoire* [DVD], Toulouse, La Cinémathèque de Toulouse, 2006 (c1927-1928). (151min)

RENOIR, Jean, *La Grande illusion* [DVD], Irvington, Criterion Collection, 1999 (c1937). (114min)

3. Documents de références

KORESKEY, Michael, « Eclipse series 4 : Raymond Bernard », *The Criterion Collection*, [En ligne], mis en ligne le 24 juillet 2007. URL: <http://www.criterion.com/current/posts/587>. Consulté le 2 août 2009.

« Le cinéma français des années vingt dans la revue 1895 », *1895*, n°33, Dictionnaire du cinéma français des années vingt, 2001, [En ligne], mis en ligne le 26 juin 2006. URL : <http://1895.revues.org/document105.html>. Consulté le 3 juin 2009.

Musée de la Grande Guerre en picardie, mis en ligne le 26 février 2009. Adresse URL: <http://www.historial.org/index.php/activites-des-historiens/activites-des-historiens/>. Consulté le 14 avril 2009.