

# La Grande Guerre dans le cinéma français après 1945

William Delvaux  
Lycée Val de Durance  
Pertuis

## Introduction

Dans ce travail, issu d'une réflexion menée dans le cadre d'une formation académique sur Cinéma et histoire, nous avons choisi de réduire notre champ d'étude aux œuvres cinématographiques françaises postérieures à la Deuxième Guerre. Cependant, il convient de préciser que les liens entre la Grande Guerre et le cinéma se sont tissés dès le début du conflit. Ainsi, Laurent Veray (*La Grande Guerre au cinéma, de la gloire à la mémoire*, Ramsay, 2008) distingue trois phases dans la production cinématographique de la Grande Guerre :

- La phase héroïque et patriotique (1914/1920)
- La phase commémorative, réaliste et pacifiste (1925/1939)
- Une phase critique (avec des regards antimilitaristes, anticonformistes sur la Grande Guerre)

Les cinéastes ont donc posé sur la Grande Guerre des regards changeants qui permettent d'insister sur trois points que l'on doit toujours avoir à l'esprit lorsque l'on exploite des films avec les élèves :

- les cinéastes sont des artistes qui exposent leur vision de la Grande Guerre (point de vue personnel)
- Les cinéastes sont des hommes de leur temps ; leurs créations s'inscrivent dans un contexte particulier qui les influence, les inspire (et il ne faut pas négliger dans cette inspiration la recherche historique...)
- Les cinéastes sont créateurs de représentations : ils participent à la construction d'une mémoire collective sur la Grande Guerre avec un impact sans doute supérieur au discours des enseignants. Pour le professeur, l'enjeu est donc de s'emparer avec les élèves d'extraits d'œuvres et de les confronter aux apports de la recherche historique récente pour « accrocher » au discours cinématographique sur la Grande Guerre les connaissances les plus exactes et les plus nuancées.

Dans cette optique, il faut souligner que, depuis 30 ans, l'histoire de la Grande Guerre a connu un fort renouvellement historiographique. Celui-ci a été notamment impulsé par l'histoire culturelle qui a placé au cœur des débats universitaires l'adhésion des sociétés à un conflit d'une violence inégalée. Les historiens de ce courant historiographique ont proposé la notion du consentement des soldats à la guerre pour expliquer les raisons de la ténacité de ces derniers face à des souffrances extrêmes.

La thèse du consentement n'a cependant pas fait l'unanimité : les représentants de l'histoire sociale ont cherché à démontrer qu'il ne fallait pas négliger la part de

contrainte pour expliquer le comportement des soldats (question à se poser pour eux : comment ces soldats ont-ils été tenus ?).

On peut d'ores et déjà affirmer que la plupart des films français postérieurs à 1945 peuvent difficilement permettre aux élèves d'avoir un point de vue nuancé sur les débats si on les laisse seuls face aux œuvres. Elles permettent en effet plus aisément de faire intérioriser la thèse de la contrainte plutôt que celle du consentement. L'impression qui ressort du visionnage de la plupart des films, c'est l'image de soldats victimes de la Grande Guerre, immergés dans un conflit absurde et soumis à une discipline militaire impitoyable (I<sup>ère</sup> partie).

En revanche, il existe des films qui proposent un regard plus proche des orientations dominantes de la recherche actuelle sur le consentement des sociétés, notamment les films de Bertrand Tavernier (II<sup>ème</sup> partie).

Enfin, il existe des films qui prennent la Grande Guerre comme cadre de l'action, mais plus pour critiquer la société de leur temps que pour présenter une vision vraisemblable de la période 1914/1918 (III<sup>ème</sup> partie).

I) Quelles représentations dominantes véhiculent les films sur la Première Guerre mondiale ?

1) La victimisation des soldats dans le cinéma français après 1945 : une tragédie en 4 actes

Le sentiment que les soldats ont été avant tout des victimes et non des acteurs consentants ressort de la mise en scène des violences subies, de la mort de masse qui en découle et du caractère effroyable des blessures physiques et psychiques qui marquent les corps et les esprits. Les images ancrent avec force l'idée du soldat « chair à canon » pris dans des combats auxquels ne semble adhérer qu'une hiérarchie incompétente, prête à sacrifier des milliers de soldats pour des offensives infructueuses et prompte à réprimer sévèrement le moindre écart de conduite.

a) La violence des combats : acte 1

Les cinéastes postérieurs à la Deuxième Guerre mondiale héritent d'une manière de filmer la guerre réaliste (voir la phase pacifiste de l'entre-deux-guerres et des films tels que À l'Ouest rien de nouveau, L. Milestone, États-Unis, 1930 ou Les Croix de bois, R. Bernard, France, 1932).

Cela les met, d'une certaine façon, en phase avec les problématiques récentes de l'histoire de la Première Guerre mondiale qui ont placé la focale sur l'expérience combattante.

Cependant, se pose toujours le même problème pour les cinéastes quand il s'agit de représenter la violence et de la dénoncer : comment montrer les combats sans tomber dans le spectaculaire, l'esthétisation, le caractère héroïque ?

Pour éviter cet écueil, le choix des cinéastes est souvent de filmer au plus près l'expérience du soldat et d'immerger le spectateur dans l'action pour développer

l'empathie. On retrouve cette préoccupation, par exemple, dans Joyeux Noël (Christophe Carion, 2005) quand le lieutenant Français Audebert (Guillaume Canet) — qui organisera par la suite une trêve de Noël avec le lieutenant allemand, Horstmayer (Lucas Belvaux) — doit mener un assaut contre une tranchée adverse. Christophe Carion fait le choix de filmer la séquence en caméra portée pour être au cœur de l'action et insister sur la peur des hommes puis le déchaînement de violence collective et individuelle. L'instabilité voulue de la caméra, les changements de plans rapides renforcent l'idée de confusion et de fragilité des destins.

Les combattants, dans ce film, sont violents par obligation ; la preuve en est qu'ils saisissent rapidement l'occasion d'établir une trêve de Noël avec des ennemis dans lesquels ils semblent reconnaître avant tout des compagnons de souffrance. L'œuvre de C. Carion se situe incontestablement dans une veine pacifiste ; elle est aussi à replacer dans le contexte de la construction européenne, de l'affirmation répétée de la solidarité de l'amitié franco-allemande au moment des débats sur l'élaboration d'une constitution européenne (2005).

Si l'on met ce film en perspective avec la recherche historique, il convient cependant d'insister avec les élèves sur le caractère exceptionnel des fraternisations de Noël : sans nier le phénomène, il ne s'agit pas de le considérer comme un phénomène massif, généralisé et réitéré chaque année du conflit. Le haut commandement français, après Noël 1914, fait en sorte que ces fraternisations ne soient plus possibles. Par ailleurs, les historiens de l'histoire culturelle soulignent que le caractère cumulatif de la haine entre les belligérants rend aussi de moins en moins possible ce genre d'attitudes.

#### b) Le caractère effroyable des blessures : acte 2

Un autre film à succès des années 2000 a également contribué peu ou prou à conforter la représentation du soldat victime : il s'agit de La chambre des officiers (F. Dupeyron, 2001, d'après un roman de M. Dugain), récit de l'histoire d'Hadrien Fournier (Denis Podalydès) qui, dès le début de la guerre, a la mâchoire arrachée par un obus allemand et qui est ensuite soigné au Val de Grâce à Paris.

Le film permet de prendre conscience du caractère exceptionnel des violences faites aux corps pendant la Grande Guerre. Comme le souligne Sophie Delaporte, jamais les barrières du péritoine et de la boîte crânienne n'ont été si fréquemment franchies, jamais les corps n'ont été montrés si cisailés et si démembrés ; la faute en revenant essentiellement à l'usage massif de l'artillerie lourde et à la projection des éclats d'obus.

La scène au cours de laquelle Hadrien Fournier découvre la gravité de ses blessures — d'ailleurs fort probablement inspirée de « Johnny got his gun » de Dalton Trumbo, 1971 — est particulièrement poignante et montre toute la détresse d'un homme qui perd son intégrité physique et pour lequel commence un triple combat : contre la douleur, pour s'accepter soi-même dans un corps mutilé et pour se faire accepter par les autres malgré sa monstruosité.

Le film est manifestement en phase avec les recherches récentes sur deux aspects : les évolutions de la médecine pendant la Grande Guerre et la réinsertion dans la société française des gueules cassées.

Sur ces sujets, on peut citer notamment les travaux de Sophie Delaporte : *Gueules cassées de la Grande Guerre*, 1996 et *Les médecins dans la Grande Guerre*, 2003. Cependant, même si cette œuvre cinématographique permet d'aborder ces thèmes, on ne trouve, là encore, aucune trace de la thèse du consentement du soldat à la guerre.

#### c) Le soldat, victime de séquelles morales et psychiques insupportables : acte 3

Victimes d'une violence meurtrière et destructrice des corps, les soldats montrent aussi souvent, dans les films, leur refus et leur peur de la guerre par la fuite dans la folie. Nombreuses sont en effet les œuvres où les scènes de démente sont présentes :

- Un long dimanche de fiançailles (Jean Pierre Jeunet, 2004 d'après un roman de Sébastien Japrisot) : le jeune Manech devient amnésique à la suite des chocs psychologiques subis lors des combats.
- Les âmes grises (Yves Angelo, 2005) : un jeune instituteur est pris d'une crise de folie pendant qu'il fait cours.
- Le voyage de la veuve (Philippe Laïk, 2008) : le bourreau Daibler ne supporte pas le vacarme des obus.

Dans Les Fragments d'Antonin (Gabriel Le Bomin, 2006) la folie est même au cœur de l'intrigue. Le film montre un médecin qui cherche à comprendre la folie d'un de ses patients en le soumettant à des stimulations auditives et visuelles. Ces stimulations sont l'occasion de retours en arrière qui mettent en évidence la façon dont l'expérience des combats a conduit Antonin Verset (Gregori Bérangère) à la folie.

Une nouvelle fois, il est possible de souligner les liens du film avec les recherches récentes sur les séquelles psychiques des soldats de la Grande Guerre, recherches qui sont elles-mêmes les héritières de l'intérêt porté par les chercheurs aux syndromes post-traumatiques des vétérans du Vietnam puis des participants aux guerres du Golfe et aux conflits en ex-Yougoslavie. Pour la France, on peut citer la récente synthèse d'Hervé Guillemain et de Stéphane Tison, *Du front à l'asile*, 2013.

#### d) Le soldat, Victime de sa hiérarchie et de la discipline militaire : acte 4

Dernier acte du processus de victimisation du soldat par le cinéma : l'injustice de la discipline militaire.

Après Les sentiers de la gloire (S. Kubrick, 1957), en effet, l'aveuglement de la discipline militaire joue souvent un rôle important dans l'intrigue : on peut citer pour exemples Capitaine Conan (B. Tavernier, 1996), Le Pantalon (Y. Boisset, 1997), Un long dimanche de fiançailles (Jean Pierre Jeunet, 2004), Les Fragments d'Antonin (Gabriel Le Bomin, 2006).

De nombreux films ont ainsi intégré dans leur scénario le thème des « fusillés pour l'exemple » avant que des travaux d'historiens ne s'emparent de cette question pour évaluer le phénomène, en établir une chronologie sur l'ensemble du conflit et en définir les ressorts. Ils ont contribué, de ce fait, à renforcer dans la mémoire collective l'idée que le soldat combattait seulement contraint et forcé n'ayant le choix qu'entre mourir sous le feu ennemi ou sous les balles du peloton d'exécution.

Les recherches sur les mutins et les fusillés de la Grande Guerre permettent aujourd'hui d'avoir une vision plus nuancée sur l'ampleur des mutineries et des désobéissances, leurs motifs, le nombre des exécutions et la façon dont elles se répartissent sur l'ensemble du conflit : les travaux de G. Pedroncini (*Les mutineries de 1917*, 1967) de N. Offenstadt (*Les fusillés de la Grande Guerre et la mémoire collective*, 1999), du général Bach (*Fusillés pour l'exemple, 1914/1915*, 2003) ont ainsi apporté des éclairages nouveaux sur la question.

En fonction de ces éclairages, on peut d'ailleurs préférer, avec les élèves, travailler sur un extrait du Pantalon d'Yves Boisset dont l'intrigue se situe au début du conflit plutôt que sur un film dont l'action se déroule au cours de l'année 1917. Cela peut permettre de déconnecter le thème des « fusillés pour l'exemple » des mutineries de 1917 et d'insister sur l'idée que les deux tiers des fusillés français sont exécutés lors des premiers mois de la guerre. Par comparaison, sur les 30 ou 40 000 mutins estimés après l'offensive du Chemin des Dames, il n'y aura qu'une trentaine de fusillés.

Au bout du compte, la grande majorité des films français participe à la construction d'une mémoire collective où la victimisation du soldat de la Grande Guerre domine. L'exploitation raisonnée d'extraits de ces œuvres peut être un apport précieux pour étudier l'expérience combattante, mais, le plus souvent, ils sont difficilement exploitables pour évoquer le consentement et l'adhésion des soldats au conflit.

## 2) La guerre des tranchées : un *topos* de la production cinématographique.

L'image du soldat uniquement victime n'est, cependant, pas la seule véhiculée par la production cinématographique française : ainsi, quand on regarde la plupart des films, on ressort avec la curieuse impression que la guerre de mouvement n'a jamais existé...

La tranchée apparaît, en effet, comme une figure incontournable de la représentation cinématographique de la guerre 1914/1918. Elle semble un passage obligé pour situer et ancrer l'action tout comme la tour Eiffel ou *Big Ben* permet de transporter tout de suite le spectateur à Paris ou à Londres.

De fait, la guerre de mouvement apparaît rarement dans les films : elle est mise en scène très rapidement au début de la Chambre des officiers et, plus longuement, dans Capitaine Conan, où B. Tavernier s'intéresse à l'offensive de septembre 1918 des armées de l'Entente dans les Balkans.

Pour confirmer l'idée que la guerre des tranchées semble un « incontournable » dans un film sur 14/18, il est d'ailleurs très révélateur de noter que, même dans La Victoire

en chantant (J.-J. Annaud, 1976) qui fait le récit d'un combat entre Français et Allemands aux confins du Cameroun, c'est sur la guerre des tranchées que le réalisateur insiste alors qu'elle n'a été que très marginale dans les combats dans les territoires coloniaux.

### 3) Des femmes au comportement souvent exemplaire

Parmi les représentations dominantes générées par les films postérieurs à 1945, il faut insister sur les portraits de femmes dessinés par les cinéastes. Les recherches historiques insistent en effet aujourd'hui, d'une part, sur le brouillage des rôles sexués induits par la guerre (les femmes qui exercent des métiers auparavant réservés aux hommes) et, d'autre part, sur les efforts faits par la propagande pour maintenir l'image féminine « traditionnelle » (maternité, douceur, féminité)

Or, dans les films, apparaît peu le brouillage des rôles sexués et les images dominantes de la femme sont justement plutôt celles véhiculées par la propagande de la Grande Guerre : avec une grande constance, on retrouve en effet la figure de la femme victime (victime du deuil notamment) et celle de la femme qui soulage les souffrances physiques (infirmières) et morales (correspondance assidue des fiancées ou des épouses). À ces deux figures vient s'ajouter celle de la femme antimilitariste dans le cadre d'une production cinématographique orientée vers la construction d'un message pacifiste.

Un des exemples les plus emblématiques est celui du principal personnage féminin du Voyage de la veuve. Ce film raconte en effet le trajet d'un petit groupe de personnes chargé de transporter, en 1918, la guillotine de Paris en Belgique à la suite d'une demande du gouvernement belge qui veut procéder à l'exécution d'un homme qui a assassiné son épouse. Parmi ces personnes, une femme est présente et elle est à la fois infirmière, veuve de guerre et pacifiste. En bref, il s'agit d'un véritable concentré des différentes images de la femme qui s'inscrivent dans les esprits lorsque l'on s'intéresse aux films sur la Première Guerre mondiale.

Bien entendu, il a existé des infirmières, des veuves de guerre, des femmes pacifistes, mais, avec les élèves, il ne faut pas oublier de préciser que cette vision du rôle des femmes pendant la Grande Guerre est partielle. On peut rappeler, à ce propos, que les associations féministes françaises ont fait taire leurs revendications internationalistes pour participer à l'union sacrée ou bien encore qu'un personnage comme Édith Cavell, infirmière, a été surtout apprécié et reconnu pour son désir de soigner le plus efficacement les soldats afin de les voir repartir le plus rapidement possible au combat (Voir à ce sujet l'ouvrage de Carol Mann, *Femmes dans la guerre*, Pygmalion, 2010).

Quand on se penche sur les œuvres cinématographiques françaises sur la Grande Guerre après 1945, on se rend vite compte que le choix d'extraits de film comme « documents » de cours doit, d'une part, toujours s'accompagner d'un regard critique pour ne pas conforter un certain nombre de représentations dominantes véhiculées sur 14/18 et, d'autre part, s'inscrire dans une démarche qui ne peut faire l'économie d'une confrontation avec d'autres documents afin de construire, avec les élèves, une vision du conflit qui intègre les avancées de la recherche historique la plus récente.

Dans cette optique, on peut souligner tout l'intérêt d'utiliser les films de B. Tavernier pour aborder les questions traitées par l'histoire culturelle : ce réalisateur offre en effet, souvent, sur la Première Guerre mondiale, un regard qui diffère de celui de la majorité des autres œuvres cinématographiques.

II) Des regards différents sur la Première Guerre mondiale.

1) Capitaine Conan (Bertrand Tavernier, 1996) : l'antithèse du soldat victime ?

Avec Capitaine Conan, on constate un double décalage par rapport aux autres films :

- Un décalage dans l'espace : le théâtre des opérations se situe dans les Balkans (Bulgarie) alors que la localisation la plus fréquente de l'action dans les autres films est le front franco-allemand.
- Un décalage dans la représentation du combattant : Capitaine Conan propose une vision du combattant qui se démarque de celle du soldat victime du conflit. Le capitaine Conan est le chef d'un commando qui « nettoie les tranchées » et lance des attaques-surprises sur les défenses adverses. Conan et ses hommes tuent les « yeux dans les yeux » ; Conan aime la guerre qui lui permet toutes les transgressions par rapport aux normes de la vie civile : multiples aventures féminines, adrénaline de l'action meurtrière...

La scène de l'assaut dans les montagnes bulgares est particulièrement représentative des intentions de B. Tavernier : en montrant, en parallèle, les mouvements des troupes « conventionnelles » et de celles du commando du capitaine Conan, il veut mettre en lumière le fait que Conan et ses hommes ne mènent pas la même guerre que les autres soldats : pour les troupes « conventionnelles » la guerre est subie tandis que pour le commando la guerre est consentie, source d'action et de transgressions.

Avec Capitaine Conan, on s'éloigne de la représentation du soldat victime ; on dépasse même l'image du soldat simplement consentant pour mettre en valeur l'image dérangeante d'un combattant qui aime tuer.

Le retour à la vie civile est d'ailleurs pour Conan impossible : la dernière scène montre un homme diminué physiquement et mentalement, miné par l'alcool, la maladie... l'inaction.

P.Torreton, qui incarne Conan dans le film, compare dans une interview son personnage à une machine de guerre qu'on aurait laissé rouiller dans un hangar à la suite d'un conflit.

2) La Vie et rien d'autre (Bertrand Tavernier, 1989)

Avec La Vie et rien d'autre, Bertrand Tavernier inscrit de nouveau sa réflexion dans le cadre de thématiques également étudiées par l'histoire culturelle. Le film se situe en 1920, soit deux ans après la fin des hostilités. Par rapport aux problématiques scientifiques actuelles, l'œuvre du cinéaste se rattache donc aux études sur les sorties de guerre qui tendent à montrer, d'ailleurs, que la fin des combats ne signifie pas la fin des effets de la guerre.

On peut dès lors s'appuyer sur ce film pour aborder des questions qui rejoignent les préoccupations des recherches récentes. Grâce à cette œuvre, il est en effet possible d'évoquer avec les élèves, tout d'abord, la lenteur de la démobilisation : la présence massive d'uniformes de poilus témoigne, en effet, que de nombreux hommes sont encore mobilisés. Par ailleurs, même parmi les hommes démobilisés, le paletot bleu horizon continue à être la règle (*cf.* le paysan qui laboure son champ en portant son vieil uniforme).

L'importance et les enjeux du travail de deuil pour l'individu comme pour la collectivité constituent un autre thème majeur susceptible d'être abordé en recourant à des extraits de La Vie et rien d'autre. Ce thème, qui est le sujet d'un ouvrage d'Annette Becker publié presque en même temps que la sortie du film (*Les monuments aux morts : mémoire de la Grande Guerre*, 1989), est mis en scène de deux façons dans l'œuvre de B. Tavernier :

- D'une part en évoquant de façon humoristique les enjeux de la construction d'un monument aux morts pour une commune qui veut absolument son monument alors qu'aucun de ses « enfants » n'est mort pour la France !
- D'autre part, en faisant de la quête des disparus le fil conducteur du film : on voit ainsi les vivants errer à la recherche de leurs proches, dont le statut reste indéfini ; ils ne sont ni véritablement morts ni vraiment vivants et ils laissent les familles en proie à des sentiments divers et contradictoires qui vont de l'espoir des retrouvailles à la crainte du handicap terrifiant.

Le film suscite la réflexion sur un troisième thème : la permanence de la présence de la guerre dans des sociétés officiellement en paix. Ce caractère souterrain des effets de la guerre est symbolisé clairement d'au moins deux manières dans le film : en premier lieu, par les casques, les obus, les cadavres qui surgissent de la terre, remontent à la surface et continuent à empoisonner le quotidien des survivants (*cf.* la séquence du labour du paysan) et, ensuite, par les corps qu'on exhume du tunnel dans lequel un train a explosé. La portée métaphorique de ces scènes peut d'ailleurs permettre d'aborder la question de la « guerre de Trente Ans », du lien entre la Première et la Deuxième Guerre mondiale. La séquence du soldat inconnu et la présence à l'image d'André Maginot (alors ministre des Pensions) sont l'occasion pour Tavernier de renforcer l'idée d'une Première Guerre mondiale constituant la matrice de la Deuxième Guerre mondiale.

### 3) La victoire en chantant (J.-J. Annaud, 1976)

Comme Bertrand Tavernier, J.-J. Annaud, offre une vision décalée du conflit. La victoire en chantant est en effet à la fois un portrait au vitriol de la situation coloniale en Afrique noire et un regard sur la projection du conflit franco-allemand dans les colonies évoquant, notamment, l'implication forcée des indigènes dans un conflit qui les concernait fort peu.

Charge anticolonialiste, antimilitariste, contre le patriotisme cocardier, ce film a très peu de succès à sa sortie : on est dans un contexte où la société française veut tourner la page coloniale et où la Première Guerre mondiale n'a pas encore connu le



regain d'intérêt que l'on sait avec le renouveau historiographique des années 1980, renforcé par les commémorations de 1994 et de 1998.

Avec le film de J.-J. Annaud, on dispose d'une façon humoristique d'aborder les questions de l'extension mondiale du conflit, de l'implication des sociétés coloniales et des répercussions à plus ou moins long terme des sentiments de frustration des indigènes dont l'engagement dans la guerre n'a été que fort mal récompensé.

On peut noter, à ce sujet, que la figure du colonisé apparaît de plus en plus dans les films français sur la Première Guerre mondiale à partir des années 1980 même s'ils ne sont pas au cœur de l'intrigue (apparitions fugaces de troupes coloniales dans Capitaine Conan, Le voyage de la veuve, La Vie et rien d'autre, Les Fragments d'Antonin).

### III) Des films qui en disent plus sur leur période de création que sur la Première Guerre mondiale

Dans cette dernière partie, il convient de montrer que certains films, même s'ils s'inscrivent dans le contexte de la Première Guerre mondiale, sont pour leur réalisateur une façon détournée de critiquer la société dans laquelle ils vivent. Leur propos, ainsi, n'est pas prioritairement de proposer une réflexion sur un des aspects du conflit, mais d'inviter le spectateur à réfléchir sur la situation politique et sociale de leur propre époque. On prendra deux exemples :

- Le Diable au corps, C. Autant-Lara, 1947.
- Thomas l'imposteur, G. Franju, 1965.

#### 1) Le Diable au corps

Le Film de Claude Autant-Lara (1947), il faut le préciser, est une adaptation du roman de R. Radiguet paru en 1923. Claude Autant-Lara filme la passion amoureuse et charnelle de deux amants de 1917, un mineur et l'épouse d'un soldat mobilisé. C'est, pour le cinéaste, une manière de dénoncer la guerre, le patriotisme qui mobilise les hommes dans une œuvre collective de destruction aux dépens de l'épanouissement individuel, de critiquer les normes morales d'une bourgeoisie bien pensante influencée par la religion catholique, de montrer une femme et un jeune homme (des catégories souvent étouffées socialement et reléguées au second plan à la fin des années 1940) affirmer leur désir...

Le film fait scandale à l'occasion de sa sortie. Lors de sa présentation au Festival de Bruxelles, l'ambassadeur de France quitte la salle pendant la projection. Le film suscite dès lors les attaques tant des autorités religieuses et militaires que de la presse communiste, un Roger Vailland reprochant la peinture de jeunes gens marqués par le nombrilisme sentimental et l'apolitisme alors qu'un conflit mondial les concerne.

La scène de la fin a particulièrement concentré les critiques : les cloches de l'armistice sonnent devant une population en liesse et François, en état de choc face à son amour perdu, indifférent au sort collectif, va jusqu'à s'en prendre vertement à un porte-drapeau...

Étudier l'objet d'un scandale est toujours intéressant pour faire le point sur les évolutions des mentalités entre deux périodes différentes. Il va de soi que des élèves (et même beaucoup d'adultes !) ne voient plus aujourd'hui dans cette scène une occasion de scandale et il peut être pertinent de l'utiliser pour faire un état des lieux de la société française en 1947. L'utiliser pour évoquer la Première Guerre mondiale semble moins intéressant.

Même si ce film ne concerne pas directement notre étude consacrée aux œuvres françaises, on pourrait avoir une réflexion identique sur Les sentiers de la gloire : ne vaut-il pas mieux, aujourd'hui, exploiter ce film en se demandant pourquoi il a été censuré en France à sa sortie, en 1957, dans le contexte de la guerre d'Algérie ?

Pour en revenir au film Le Diable au corps, il paraît incontournable, en revanche, de faire le lien avec le livre éponyme en se demandant pourquoi ce dernier a fait aussi scandale en 1923, pour des raisons différentes d'ailleurs. Dans le livre, ce qui choque particulièrement cinq ans après l'armistice, c'est que R. Radiguet écorne l'image de la femme exemplaire et qu'elle ravive les craintes et les soupçons des anciens combattants sur la possible infidélité de l'épouse ou de la fiancée due à l'éloignement.

## 2) Thomas l'imposteur (Georges Franju, 1965)

Avec Thomas l'imposteur, on se trouve dans le même cas de figure que Le Diable au corps, le scandale en moins. Là encore, le cadre de la Première Guerre mondiale n'est qu'un prétexte. Le film raconte l'histoire d'une femme très indépendante qui impose sa volonté aux hommes pour organiser coûte que coûte une action de la Croix rouge en direction des blessés de la Grande Guerre ; pour cela, elle se sert de Thomas, jeune homme de 16 ans, qui se fait passer pour le neveu d'un célèbre général (De Fontenoy) pour participer à la guerre.

Ce film des années 1960 est à replacer dans le contexte du développement du féminisme et des suites de la guerre d'Algérie : Thomas renvoie en effet à ces jeunes appelés qui sont parfois partis en Algérie avec insouciance, pour voyager, quitter leur quotidien et qui ont, au minimum, perdu beaucoup de leurs illusions quand ils ont eu la chance de revenir vivants...

## Conclusion

En conclusion, même en se concentrant sur les films français postérieurs à la Deuxième Guerre mondiale, il est possible, si l'on choisit bien ses extraits, de dresser un portrait nuancé et relativement vraisemblable de la Première Guerre mondiale à condition d'exercer sur eux un regard critique s'appuyant sur les apports de la recherche récente et à condition de les confronter à d'autres documents qui permettent d'en révéler les manques ou d'en confirmer les apports.