

180

cahiers
de la fondation
nationale
des sciences
politiques

JOSEPH DANIEL

GUERRE
ET
CINEMA

ARMAND COLIN



Dans une étude qui tend à saisir l'univers politique français à travers le cinéma, Joseph Daniel pose, en fait, le problème du cinéma politique.

Le thème de la guerre permet d'éclairer les grands conflits idéologiques et, notamment, le jeu des valeurs chauvines ou pacifistes, dans une société qui est pratiquement demeurée sous les armes pendant soixante-quinze ans.

Au-delà des aspects historiques et anecdotiques des films, analysés ou évoqués par centaines, les observations et exemples proposés par l'auteur conduisent à poser concrètement les questions principales : comment les luttes entre peuples se lisent-elles dans le miroir cinématographique ? Comment se construisent à leur propos les tabous et les stéréotypes ?

En dernière analyse, ce sont les incertitudes et les équivoques du cinéma dit politique qui s'imposent à l'esprit.

*A LA MÉMOIRE
DE JEAN TOUCHARD*

**guerre
et
cinéma**

ISBN de la version numérique : 9782724684865

**FONDATION NATIONALE
DES SCIENCES POLITIQUES**

**Cahiers de la fondation nationale
des sciences politiques**

JOSEPH DANIEL

180

**GUERRE
ET
CINEMA**

**grandes illusions et petits soldats
1895-1971**

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	11
------------------------	----

Première Partie

DE SARAJEVO A SIGMARINGEN

I Paix armée, paix reconquise (1895-1920)	25
Chap. I : LA PAIX EN PÉRIL : NAISSANCE DU FILM DE GUERRE (1895-1914).	25
<i>Le complexe des vaincus</i>	25
<i>La tentation pacifiste</i>	28
<i>Veillée d'armes</i>	30
Chap. II : L'ÉCOLE DE L'HÉROÏSME (1914-1918)	34
<i>Pourquoi cette guerre, et contre qui ?</i>	37
Effacer l' « année terrible »	37
L'Allemagne éternelle	37
<i>Héroïsme et dévouement : la population dans la guerre</i>	41
Le défenseur du sol	41
Les soutiens du front	43
<i>Les moyens de la guerre : force et ruse</i>	47
<i>Images des Alliés</i>	49
<i>L'Etat, l'armée, la guerre et le cinéma</i>	52
<i>Faiblesses de l'épopée, lacunes du témoignage</i>	55
Chap. III : LENDEMAIN DE GUERRE (1918-1920)	59
<i>Variations sur le bleu horizon</i>	60
<i>Ambiguïtés du pacifisme</i>	63
<i>Le cinéma hors de la guerre</i>	69

II. Du traité de Versailles à l'esprit de Montoire	71
Chap. IV : LE TRIOMPHE DE L'EXOTISME (1920-1937)	71
<i>Origines d'une désaffection</i>	72
<i>Amours exotiques et héroïsme maritime (1920-1928)</i>	74
<i>Grand large et sable chaud (1928-1937)</i>	77
L'appel de l'Outremer	77
La mer	79
Le sable	81
<i>L'exotisme contre le pacifisme : le mythe de la belle guerre</i> ..	86
Chap. V : DU CULTE DU SOUVENIR A L'AFFIRMATION PACIFISTE (1927-1936)	90
<i>Un phénomène international et français</i>	91
Des motivations politiques et psychologiques	91
Une exploitation commerciale et technique	92
<i>Positions de principe</i>	94
<i>Les contraintes de la commémoration</i>	98
Les batailles et les chefs	98
Le documentaire comme thérapeutique	104
<i>Des idées et des mythes</i>	106
Le modèle triangulaire	107
Une image de la société et de l'armée	109
Une mythologie peu pacifiste	112
<i>Quatre films isolés qui donnent à penser</i>	116
Le constat, ou les pacifismes ambigus	116
Les solutions, ou les pacifismes utopiques	123
<i>La situation en 1936</i>	129
Chap. VI : LES GRANDES ILLUSIONS : PAIX OU VICTOIRE (1937-1939) ..	132
<i>L'arrière-garde du pacifisme</i>	135
L'illusion de Renoir	135
La prémonition de Gance	144
<i>L'espionnite ressuscitée</i>	149
Une psychose d'avant-guerre	149
Les « bons » et les « méchants »	150
<i>Les certitudes de la victoire</i>	154
L'unité	154
La force	160
L'alliance	166

<i>Des voix discordantes</i>	168
Un pays désarmé?	168
Une société en décomposition?	169
L'école de la confiance	170
Chap. VII : ANNÉES DE GUERRE, ANNÉES DE SILENCE (1939-1944)	173
<i>Du réarmement des esprits à l'attente des événements</i>	176
« On les aura »	176
« Faut pas s'en faire »	181
<i>L'occupation : didactisme et allusions</i>	184
Situation et organisation du cinéma	184
La foi pétainiste	188
La tentation fasciste	194
Une résistance à demi-mots	198
<i>Le cinéma en marge de la guerre?</i>	201
Le legs du passé	202
Le clivage de l'occupation	203

Seconde Partie

DE LONDRES A HANOI

I. Entre l'euphorie et le mutisme (1944-1956)	207
Chap. VIII : AGE ÉPIQUE, IMAGES D'EPINAL (1944-1950)	207
<i>De l'exil à la Libération</i>	210
L'imagination des exilés	210
Le témoignage des combattants	212
Les limites à respecter	213
<i>L'ennemi héréditaire sur le sol national</i>	215
Les tares du germanisme et les perversions du nazisme	215
L'occupation, atteinte aux libertés	220
<i>La France est dans la Résistance</i>	224
Un peuple qui ne s'est pas soumis	225
Un ramassis de traîtres	235
Le ton et l'audience	238
<i>Alliés et Français dans le conflit militaire</i>	241
Allié oublié, allié privilégié	241
Armée ignorée, armée magnifiée	243
<i>Signification du conflit, portée de la victoire</i>	247
Le cinéma de la bonne conscience	248
Au-delà des mythes simplificateurs	250
<i>Un bilan décevant</i>	258

Chap. IX : LE CINÉMA HORS DU PRÉSENT (1951-1956)	261
<i>Une inspiration essoufflée?</i>	262
<i>La peur de l'actualité</i>	265
La guerre de Corée	265
Loinaine Indochine	268
Le sable encore chaud	269
<i>Des héros fatigués</i>	271
Les résurgences du passé et leur transfiguration comique ..	272
La levée des tabous	273
L'impossible retour	280
<i>La guerre sans dentelles</i>	282
Le musée permanent de la guerre	283
La nuit et le brouillard	286
II. De la guerre d'Algérie à la paix générale (1957-1971). ..	295
Chap. X : EN DEÇA DE LA GUERRE D'ALGÉRIE (1957-1961)	295
<i>Un cinéma gaulliste première manière?</i>	296
<i>Des nuances et des doutes</i>	303
Une imagerie nouvelle	304
Un ennemi méconnaissable	311
Ne pas aller trop loin	316
Rires et frissons : un cinéma « compensateur »	319
<i>L'insolite, l'absurde et l'horrible</i>	321
Un univers de cauchemar	321
Forcer le regard	323
<i>La crise de décolonisation</i>	329
L'Indochine rétrospectivement	329
L'Algérie hors des écrans	335
Chap. XI : À LA DÉCOUVERTE DE LA PAIX (1962-1971)	340
<i>L'Algérie et ses retombées</i>	341
Cinéma parallèle, cinéma marginal	342
Les circuits commerciaux	347
Retombées et prolongements	356
<i>La guerre fait recette</i>	364
Le ressort colonial	365
La Résistance au meilleur prix	367
Vingt ans après, le retour des commémorations	372

<i>Le cinéma au présent</i>	377
Le souvenir n'est pas commémoration	377
Le sens actuel du passé : de la Résistance à la Révolution ?	385
Prendre date dans l'actualité	388
 CONCLUSION	 397
<i>Un état d'esprit : « apolitisme » et consensus</i>	398
<i>Esquisse d'un schéma d'ensemble</i>	408
 APPENDICE : Sur « <i>Le chagrin et la pitié</i> »	 415
 BIBLIOGRAPHIE	 419
 INDEX DES NOMS CITÉS	 427
 INDEX DES FILMS CITÉS	 439

Toute guerre, vue de loin, est comme un jeu abstrait, qui n'offense point la vue.

ALAIN

INTRODUCTION¹

L A FALLU près d'un demi-siècle pour que la formule de Louis Delluc selon laquelle en France « le cinéma n'est pas pris au sérieux par les gens sérieux »² perde de son bien-fondé.

On trouvait certes des cinéastes et des critiques qui ne réduisaient pas le fait filmique au divertissement, au spectacle ou à l'œuvre d'art. On connaissait quelques philosophes, psychologues et sociologues qui s'interrogeaient sur le pouvoir de fascination du cinéma, sur ses fonctions récréatives et sur sa singularité comme moyen d'expression. On n'ignorait pas les études sur son histoire, son esthétique, ses techniques et, plus rarement, son économie. Mais le contenu même des films, quoique souvent évoqué, faisait — et fait encore — surtout l'objet de considérations anecdotiques qui ne cherchaient pas

1. Le présent volume reprend l'essentiel de notre thèse pour le doctorat de recherche (mention « Études politiques »), présentée à la Faculté des lettres et sciences humaines de Paris, sous la direction de M. Jean Touchard : DANIEL (Joseph), *Le thème de la guerre dans le cinéma français (1895-1969)*, Paris, Fondation nationale des sciences politiques, 1969, 2 vol., ronéoté, xv-600 p.

Il va de soi que l'étude que l'on va lire n'aurait pu être réalisée sans des concours extérieurs nombreux, désintéressés et efficaces. Celui, d'abord, de M. Jean Touchard, secrétaire général de la Fondation nationale des sciences politiques, qui a bien voulu diriger nos travaux et qui, de même que ses collègues et collaborateurs, ne nous a pas mesuré son soutien ni ses encouragements. Ceux de MM. Henri Agel et Gilbert Cohen-Séat, et du père José Peña, qui ont accepté de nous éclairer de leurs conseils et suggestions. Ceux, encore, de Mme Mary Meerson, responsable de la Cinémathèque française, et de M. Raymond Borde, conservateur de la Cinémathèque de Toulouse. Ceux des cinéastes qui nous ont accordé de fructueux entretiens : MM. Claude Autant-Lara, Raymond Bernard, Alain Resnais et Pierre Schoendoerffer.

Que tous trouvent ici la sincère expression de notre gratitude. On nous permettra enfin de dire notre reconnaissance à ceux de nos amis sans qui ce travail n'aurait pas été entrepris, et à notre épouse sans qui il n'aurait pas vu le jour.

2. *Paris-Midi*, 13 juil. 1918, p. 3.

à le replacer dans un ensemble plus large : l'historien pouvait avoir une vision synthétique de la technique du montage rapide ou des influences baroques dans l'art du film, il répugnait d'ordinaire à l'étude thématique du cinéma.

Cette hésitation tenait à des causes diverses : primauté de la forme — qui implique le refus de mettre sur le même plan des films d'inégale valeur — absence d'une vision à long terme des rapports entre spectateur et spectacle et, par dessus tout, inébranlable attachement au dogme de l'unicité de l'œuvre d'art. On ne parvenait pas à imaginer le créateur, tout lié qu'il soit à des influences esthétiques et techniques, comme soumis aux mêmes contraintes, aux mêmes informations, aux mêmes courants politiques et aux mêmes préjugés que la foule de ses contemporains.

Les « gens sérieux » s'avançaient donc rarement à analyser à la fois un sujet, les manières dont il avait été traité à des époques données, les réactions du public dans son ensemble ou dans certaines de ses catégories et la position des autorités. Cette carence se justifiait largement, à notre sens, par un fait propre à susciter toutes les méfiances : une telle démarche est de caractère politique.

Politique d'abord en ce qu'elle tient compte des rapports entre l'artiste, l'Etat, le public — qui n'est autre qu'une partie, réduite il est vrai³, des citoyens — les mouvements d'opinion, les intérêts financiers, les groupes de pression. Mais politique surtout en ce qu'elle voit dans le cinéma un support d'idéologie et pose en principe que le film ne saurait être un produit neutre, indifférent à l'état d'une société, à ses croyances et à ses rêves.

L'objection surgit aussitôt — surtout dans un pays où la seule mention de la politique évoque injustices, mauvais coups et « combines » : chercher, voir ou mettre « de la politique » dans ce moyen de récréation ou d'information, n'est-ce pas l'altérer, le dénaturer ? Le mot d'ordre lancé par Lénine en 1922 : « Le cinéma, de tous les arts, pour nous le plus important » n'a rien de rassurant à cet égard, pas plus que celui qui s'inscrit aux portes de Cinecittà sous Mussolini : *La cinematografia è l'arma la piú forte*. L'usage fait par les pays autoritaires et totalitaires du « moyen le plus puissant de la pensée humaine qui ait été inventé depuis la découverte du caractère d'imprimerie »⁴ a confirmé dans leur opinion ceux qui pensaient que l'art cinématographique ne pouvait toucher à la politique — assimilée

3. « Deux Français sur trois ne vont jamais au cinéma », rappelle DURAND (J.), « Le film et son marché », *Esprit*, juin 1960, p. 1024. Durand, qui fonde sa statistique sur la population totale, ne tient compte que des « habitués » de cinéma.

4. BENOIT-LÉVY (J.), *Les grandes missions du cinéma*, Montréal, Parizeau, 1945, p. 11.

à la seule propagande — que par un détournement de ses fonctions naturelles, par une anormale perversion.

Les régimes où règne cette conception « libérale » ne se font pourtant pas faute de donner ou de laisser donner, à l'occasion, une coloration politique manifeste à leur production cinématographique. Mais il s'agit le plus souvent de périodes brèves et exceptionnelles : tension internationale ou guerre, crise politique, élections.

Les films ainsi produits ne remettent jamais, ou presque jamais, en cause l'ordre établi, la morale majoritaire et les opinions les plus répandues, mais participent au contraire de courants qui leur sont favorables.

Jaurès notait déjà, à propos du théâtre,

« (qu'il) n'est pas, et par sa constitution ne peut être une force d'avant-garde, (qu'il) ne proclame les idées que bien longtemps après qu'elles aient été proclamées ailleurs, dans le livre, (qu'il) ne proclame les idées que lorsqu'elles sont arrivées déjà par le livre, par la parole, par le roman, par la science, à un degré de maturité sociale où ces idées s'imposent au vaste public ... Les pouvoirs dirigeants, les sociétés s'effraient beaucoup plus des idées nouvelles portées à la scène que des idées nouvelles propagées par le livre. Les idées nouvelles portées à la scène, les revendications des classes souffrantes et montantes portées sur le théâtre, ce n'est plus seulement l'idée nouvelle allant trouver l'individu dans le recueillement de la lecture solitaire; c'est le prolétaire, c'est l'exploité, c'est l'écrasé, se dressant en quelque sorte en chair et en os et réclamant de tous son affranchissement! »⁵

Appliquées au cinéma, ces remarques sur la défense de la société contre la contestation prennent plus de force encore. On voit même soutenir que le conformisme est pour le cinéma la seule politique tolérable⁶. La censure veille, en cas de besoin, à faire face aux atteintes dont le groupe social pourrait se sentir victime⁷.

Le spectateur s'arrêtera probablement à ces signes extérieurs, à la propagande manifeste, contre laquelle il s'insurgera ou à laquelle il souscrira. Il limitera la dimension politique du cinéma à des circonstances exceptionnelles et à la défense de principes susceptibles

5. « Le théâtre social », *Pages choisies*, Paris, F. Rieder et Cie, 1922, pp. 73-74.

6. « Non, non, écrit un journaliste — en temps de guerre il est vrai — le cinéma n'est pas une tribune de réunion électorale, encore moins une feuille d'idées avancées. C'est un instrument de propagande, sans doute, mais de propagande saine et droite, n'ayant pas pour objet la modification des régimes politiques établis. Lorsque la volonté unanime d'un peuple les renverse, c'est autre chose : il y a là, en effet, un événement d'histoire dont nous pouvons nous emparer par la suite » : DRUHOT (L.), « Ce qu'il ne faut pas faire », *Le Courrier cinématographique*, 15 sept. 1917, p. 4.

7. « ... Au niveau de la société, tout appareil de censure est la réponse anticipée d'un groupe à l'agression dont il se sent menacé, au danger précis qu'il entrevoit aussi bien qu'à l'idée vague qu'il se fait des risques visant son équilibre » : COHEN-SÉAT (G.), BRÉMOND (C.), *Problèmes actuels du cinéma et de l'information visuelle*, t. 1, *Problèmes sociaux*, Paris, P.U.F., 1959, pp. 63-64.

d'unir et non de diviser. De la propagande même, il attendra paradoxalement qu'elle ne dissimule pas son visage, quitte à dénoncer son caractère outrancier.

Cette conception reste très majoritaire, surtout dans le public. On voit pourtant s'esquisser, parmi les « gens sérieux » qui s'intéressent au cinéma, un changement d'optique de plus en plus net : colloques, séminaires, cours universitaires, articles de presse, numéros spéciaux de revues spécialisées, livres de toutes sortes, manifestent une singulière prise d'intérêt pour les aspects sociologiques et idéologiques du vain divertissement cinématographique. L'historien Marc Ferro explique qu'il doit pour une part au dépouillement d'archives cinématographiques ses « hypothèses et orientations de recherche » sur la Grande guerre, assurant que « l'image et la fréquentation du film obligent à ressusciter la psychologie des hommes de ce premier XX^e siècle, à retrouver leurs aspirations, ce qui m'a semblé aussi important que l'étude des mécanismes économiques ou des calculs de la politique »⁸.

Notre démarche s'inscrit dans ce mouvement qui, sans nier qu'il existe des films manifestement politisés et d'autres non manifestement politisés, n'accepte pas la division du cinéma en deux secteurs dont l'un, marginal, serait « politique » ou « engagé », et l'autre, le plus important, serait « neutre ». Produit d'un système socio-économique, résultante de courants culturels, reflet des préoccupations et des rêves d'une communauté, tout film participe de la civilisation dans laquelle il se situe, de sa morale, de ses valeurs, de ses institutions. Implicitement ou explicitement, il porte sur elles un jugement en même temps qu'un témoignage. A côté des films d'information et des films dits « d'opinion », on retrouve la masse des ouvrages « dont le contenu reflète le plus fidèlement les courants généraux d'une production cinématographique donnée, à un moment donné »⁹, et plus largement les « courants généraux » d'une époque. Une première caractéristique de cette série d'ouvrages est donc l'existence de mythes communs, exprimés sous la forme de stéréotypes que l'on retrouve — avec, évidemment, des variantes — dans des films par ailleurs souvent dissemblables.

Un film ne peut, comme un livre, être fait pour le seul plaisir de son auteur qui le destinerait à ses tiroirs : son coût de production suffit à ne pas en faire un objet pour soi. Il se définit par rapport à un public, en une double relation où chaque terme modèle l'autre. D'une part le cinéma, du fait de son pouvoir de fascination et de

8. *La Grande guerre 1914-1918*, Paris, Gallimard, 1969, p. 9.

9. GULLOT (A.), « Aspects politiques du cinéma américain », *L'Année sociologique*, Paris, P.U.F., 1960, p. 113.

persuasion, agit sur les spectateurs, de façon complexe d'ailleurs¹⁰. Mais tout aussi important est le mouvement inverse : l'immense majorité de la production filmique se conforme (fût-ce pour les orienter) aux désirs réels ou supposés des masses consommatrices, dont le poids financier est décisif. Il faut donc compléter l'étude du contenu même des films par celle de l'accueil que les masses réservent à cette production et celle du retentissement particulier de cette production dans des groupes politiques, culturels ou sociaux déterminés. A quoi il convient d'ajouter l'intervention des pouvoirs publics. Ceux-ci, en tant qu'expression politique des forces dominantes de la société, favorisent l'apparition et la diffusion de certains films, freinent, modifient ou interdisent la réalisation et la distribution d'autres films : on ne saurait, de ce fait, négliger leur attitude.

Comme tout moyen d'expression, le cinéma a donc une dimension politique qu'il est possible de mettre en lumière dans la plupart de ses œuvres : dimension qui, comme il est normal, est plus facile à cerner dans celles dont le sujet relève explicitement du domaine politique (pouvoir, problèmes sociaux, relations internationales, etc.) Parmi d'autres thèmes, la guerre nous a paru fournir un terrain d'étude privilégié.

Elle constitue une source presque permanente de l'inspiration cinématographique, qui retrouve en elle ses éléments fondamentaux : action, mouvement, situations dramatisées, oppositions tranchées, propulsion à l'épique. En est résulté un genre cinématographique — à l'instar du *western* ou du *thriller* — le « film de guerre », suffisamment riche pour se prêter à l'observation sur une longue période. Le cinéma est le témoin de toutes les guerres de notre siècle.

Quelles sont les caractéristiques de son témoignage ? Quels regards le film porte-t-il sur un conflit donné, et quand les porte-t-il ? Quelles significations peut revêtir un décalage dans le temps entre l'événement et son évocation ? Evocation vaut-elle représentation, et pourquoi l'une est-elle préférée à l'autre ? De ce témoignage, quelles

10. « Le cinéma, écrit Bazin, est un langage qui se présente sous les aspects du monde sensible et qui vise à se confondre avec lui. De ce privilège, il tire son extraordinaire pouvoir de persuasion. Les autres arts ne peuvent tout à fait se cacher des moyens qu'ils utilisent ... Un orateur " parle bien ", mais il parle, quand le film ne fait mine que de montrer et bénéficie ainsi du privilège favorable de l'objectivité » : BAZIN (A.), in CHEVALLIER (J.), EGLY (M.) et al., *Regards neufs sur le cinéma*, Paris, Ed. du Seuil, 1963, p. 16. On se gardera cependant de croire que cette persuasion est parfaitement efficace et qu'elle emprunte le banal circuit de la causalité directe et immédiate. Un seul film, quel qu'il soit, n'est d'ailleurs jamais que d'une action limitée s'il ne s'intègre pas dans un courant : ce qu'ont fort bien compris les propagandistes totalitaires, colorant idéologiquement l'ensemble de leur production cinématographique, y compris les films « anodins ».

sont les lacunes et quels sont les points forts ? Pourquoi et comment l'image des conflits se transforme-t-elle dans le temps ?

Ces interrogations en appellent d'autres. La guerre reflète en effet, dans un pays et à un moment donnés, un certain état de la pensée, de l'économie, des rapports sociaux, du niveau scientifique et technique. Même compte tenu de ses fonctions de camouflage des dissensions et conflits internes aux camps opposés, nous la tenons pour une expression dramatisée et paroxystique de la vie politique intérieure et internationale, et pouvons admettre que, quand il aborde le phénomène-guerre, le cinéma constitue une sorte de condensateur d'attitudes politiques diffuses auxquelles il donne rarement une forme aussi explicite. Les renseignements obtenus par l'analyse des films ne portent pas seulement sur la manière dont est vu tel conflit particulier, mais s'élargissent à des représentations plus globales et plus durables : celle du pouvoir, celle des relations hiérarchiques, celle du système économico-social, celle des types nationaux. Au politique s'adjoint le mythique : sens de l'honneur, beauté du geste, valeur de la mort, signification du sacrifice. Quand le cinéma aborde le thème de la guerre, c'est une masse d'informations, dont la portée n'est pas indifférente à l'étude de l'opinion, qui est rendue plus accessible.

Une de nos préoccupations est donc de mettre en lumière des courants de pensée et des lignes de force, de dégager des évolutions en cherchant leur origine et leurs modes de transmission. C'est dire que les œuvres isolées et marginales nous intéressent surtout quand elles annoncent l'apparition de constantes nouvelles.

Des conflits déterminés, évoqués dans un pays donné à l'usage des spectateurs de ce pays : nous postulons l'existence de caractéristiques nationales spécifiques, sans nier pour autant les rapports avec des productions étrangères et l'influence de celles-ci sur le fond et sur la forme de l'expression filmique nationale. Une étude comparée du thème de la guerre dans divers cinémas serait passionnante et nécessaire, mais elle dépasse largement les limites de nos ambitions et de nos possibilités.

Nous nous proposons en effet de suivre l'évolution du thème de la guerre à travers le cinéma français ¹¹. Il faut préciser ici nos grandes orientations.

11. Préciser quels films nous tiendrons pour français n'est pas chose simple. On ne peut retenir comme absolue la règle du pavillon officiel (c'est-à-dire d'ordinaire le critère de la nation productrice) : nombre de films, qu'il serait absurde d'exclure du cinéma français, sont produits avec des capitaux étrangers, et l'inverse est quelquefois vrai. Nous retenons en général le critère de la nationalité des réalisateurs et scénaristes, mais nous y adjoindrons exceptionnellement certains films réalisés en France, avec des équipes françaises, sur un sujet concernant notre pays, par un réalisateur étranger. De même, nous considérerons comme étrangers les films de cinéastes français travaillant hors de France : nous ferons de très rares exceptions à cette règle, non sans motiver ces cas particuliers.

Le début de notre étude se situe en 1914 (d'où le titre de notre première partie : « De Sarajévo à Sigmaringen »). Il nous a cependant semblé intéressant de rappeler, dans un bref chapitre préliminaire, la « préhistoire » des relations entre le cinéma et la guerre. Comme toute préhistoire, celle-ci ne manque pas de laisser des traces dans l'histoire elle-même, tout en fournissant des éléments de comparaison et de contraste.

A quels films nous intéresserons-nous ? D'abord à ceux qu'on appelle couramment les films de guerre, c'est-à-dire aux films de fiction dont le cadre et le sujet sont constitués par un conflit armé, et qui nous donnent à voir un ou plusieurs combats entre forces adverses. Se limiter à ces films aurait deux inconvénients majeurs : d'abord exclure les documentaires et films de montage ; ignorer surtout les ouvrages dont la guerre n'est que la toile de fond et ceux qui, sans montrer de lutte armée, en évoquent les caractères, les suites et résonances. Aussi parlerons-nous des « films sur la guerre », expression purement opératoire qui regroupe tout film évoquant, à un moment ou à un autre, la guerre en général ou un conflit particulier, à condition que cette évocation ait une certaine importance dans la conduite du récit, dans l'existence des personnages et dans les rapports qu'ils entretiennent, ou dans la morale de l'œuvre. Le film de guerre stricto sensu ne constitue qu'une faible partie de ce que nous appellerons le film sur la guerre.

L'étendue de notre projet nous a imposé d'éliminer les actualités filmiques de notre champ d'étude. Nous en avons également exclu le film de propagande militaire ou gouvernementale, mais seulement quand il s'écarte des voies commerciales de diffusion et se limite à des catégories de spectateurs réduites et déterminées : films d'instruction militaire ou civique, films destinés aux troupes ou aux habitants — métropolitains ou indigènes — de certaines colonies, etc.¹².

Fallait-il faire cas des formes « sauvages » de diffusion et tenir compte des films réalisés et projetés clandestinement, au risque d'en parler, quelquefois, sans les avoir vus personnellement ? La rareté de ces productions et l'intérêt du phénomène qu'elles constituent nous ont poussé à répondre affirmativement.

Un des problèmes les plus difficiles que nous ayons rencontrés a été l'énormité d'une documentation filmique qu'il nous était impossible de consulter dans sa totalité ni même, pour le film muet, dans

12. « Un film de propagande est un film qui vise à propager une cause, dans un esprit d'efficacité immédiate, en direction d'un public déterminé, et en situant en second plan les soucis de rentabilité commerciale et la finalité esthétique » : CHEVASSU (F.), « Le film de propagande », *Image et son*, nov. 1965, p. 12. Nous reprenons cette définition, mais ne tiendrons compte que des films qui étendent le « public déterminé » à l'échelle d'une nation (la France ou un pays étranger que l'on cherche à atteindre) et qui, bien que n'attachant qu'une importance secondaire à la « rentabilité », ont choisi les voies de la distribution commerciale.

sa majorité. Nous éviterons en conséquence de traiter longuement d'ouvrages dont nous n'avons eu connaissance que par des comptes rendus critiques, des résumés ou, au mieux, des scénarios. Il nous faudra cependant évoquer moins sommairement quelques productions importantes que les aléas de la distribution, ainsi que les difficultés qu'il y a à obtenir des projections particulières, ne nous ont pas permis de voir. De nombreux films ont, par ailleurs, disparu ou sont introuvables : ce qui explique que nos premiers chapitres fassent une très large place à la documentation livresque et critique.

Dans cette masse de documents le meilleur côtoie l'écrasante masse du pire. Essayant de ne pas rejeter un film sous prétexte de médiocrité, de laideur ou d'in vraisemblance, nous nous efforçons de nous tenir à deux critères qui ne sont pas sans se contredire fréquemment. Le premier est facilement appréciable, puisqu'il s'agit du succès commercial. Le second fait beaucoup plus appel à notre subjectivité : toujours en nous plaçant d'un strict point de vue politique, nous tentons d'apprécier ce que nous appelons, faute de mieux, l'« importance » intrinsèque d'un film (c'est-à-dire sa singularité novatrice ou, au contraire, son caractère tardif dans une évolution qui le dépasse) et son « importance » extrinsèque (le fait qu'il donne naissance à un courant cinématographique ou qu'il soit un exemple particulièrement représentatif et achevé d'une catégorie de films).

Il nous semble également intéressant de nous placer au niveau de l'auteur et à celui du spectateur, paradoxalement oublié dans la majorité des travaux consacrés à l'art pourtant populaire qu'est le cinéma. Les renseignements accessibles sont, il est vrai, plus riches sur le premier que sur le second.

Scénaristes et réalisateurs ne manquent pas de s'expliquer sur leurs films dans des articles, entretiens ou mémoires, et certains d'entre eux acceptent de rencontrer le chercheur. Du public au contraire nous ne savons que peu de choses. L'indice de fréquentation des salles est un grossier instrument de connaissance, qui peut cacher nombre de malentendus entre l'ambition de l'auteur et la compréhension qu'en a le public. Les sondages sont rarissimes en ce domaine, et le plus souvent orientés dans un sens publicitaire : même si nous avons eu les moyens d'en administrer à des échantillons représentatifs du public français (et il est bien évident qu'il y a divers publics suivant les types de films), ils n'auraient pu porter que sur des ouvrages très récents, pour éviter les décalages chronologiques entre film et spectateurs.

En choisissant de prendre appui sur la critique cinématographique, nous nous sommes rallié à une solution dont nous n'ignorons pas les limites. Nous avons sélectionné divers journaux et revues de toutes

tendances politiques¹³ et cherché à confronter les jugements qu'ils portent sur les films que nous étudions. Cette méthode, courante dans l'étude de l'opinion, a des inconvénients évidents. D'abord et surtout parce qu'elle est au cœur de ce « point de vue culturériste »¹⁴ qui fait apprécier une manifestation de la civilisation de masse, faisant appel à l'affectif et aux sens plus qu'à l'intellect, à l'aide des critères intellectuels en usage chez les minorités cultivées. Ensuite parce que, au moins depuis la Libération, la critique cinématographique française est très politisée, ce qui risque de déformer l'image qu'on pourrait se faire du public à travers elle, d'autant plus que nous privilégions ceux des journalistes qui accordent une grande part à la signification politique des films. Nous nous heurtons aussi au fait que certains journaux accordent beaucoup plus d'importance que d'autres — parfois dans la même tendance politique — à des films que voient pourtant toutes les catégories du public. Nous sous-estimons l'indifférence politique en accordant une prime aux plus avisés d'entre les spectateurs. De plus, le dépouillement de la presse est long et ingrat. Faute d'une meilleure solution, et quitte à rappeler à l'occasion les divergences entre la presse et ses lecteurs devant les mêmes films, nous pensons néanmoins que l'hypothèse de travail qui pose que la critique représente un peu le public n'est pas trop insatisfaisante¹⁵.

S'il nous a semblé nécessaire de compléter l'étude des rapports créateurs-films-public par l'évocation des immixtions de la censure et des organismes financiers, il convient de signaler qu'en ce domaine les renseignements sont rares et fragmentaires, et parfois déformés ou erronés.

Une fois défini globalement l'objet du présent travail, certains points restent à préciser.

Nous définissons la guerre comme la lutte armée, généralement sanglante, entre groupements organisés, que cette lutte se déroule entre Etats, à l'intérieur d'un même Etat, entre entités politiques aspirant à la reconnaissance juridique internationale, ou enfin entre un ou plusieurs de ces Etats et une ou plusieurs de ces entités. Nous excluons de notre champ d'étude les succédanés de ces conflits en

13. On en trouvera la liste p. 419. Le critère de choix entre divers organes de presse d'une même tendance est généralement l'importance du tirage. Nous avons tenté de concilier une certaine représentativité avec la présence d'un critique susceptible de porter sur les films un jugement d'ordre politique, ce qui suppose quelques corrections au critère du tirage.

14. COHEN-SÉAT (G.), BRÉMOND (C.), *op. cit.*, p. 80.

15. Si elle ne représente pas vraiment le public, du moins la critique contribue-t-elle à l'orienter dans le choix de ses spectacles. Un sondage de 1954 indique que le public français choisit les films qu'il va voir « à égalité d'après les comptes rendus des critiques, d'après les conseils d'amis ou la rumeur publique, et enfin d'après les photos ou le générique » : HOURDIN (G.), « Psychologie du public français », *Chronique sociale de France*, juil.-oct. 1954, p. 349.

temps de paix — guerre froide, guerre secrète, etc. — et les oppositions sanglantes entre individus et groupes tels que clans ou gangs.

À quelles guerres nous arrêter ? Il nous semble que le public se sent plus concerné, sur le plan politique, par l'évocation d'événements proches, surtout s'il en a été le contemporain : on peut avancer l'hypothèse que, sauf exception, un spectateur d'aujourd'hui aura, au vu d'un film sur la guerre de Cent ans, des réactions qui ressortiront plus de l'esthétique, de l'émotivité, du plaisir intellectuel ou du divertissement que d'un ordre politique simple, immédiatement perceptible et transposable au présent. Nous nous limiterons aux seuls films qui peuvent avoir, pour le public, valeur d'actualité, et notre étude englobera l'évocation filmique de tous les conflits qui se situent entre les combats de 1870 et la guerre du Vietnam. Cette règle connaîtra de rares exceptions qui concerneront des films portant sur une période antérieure, mais auxquels un rapprochement délibéré ou accidentel avec le présent donne un intérêt « actualisé ».

Il nous arrivera, occasionnellement, de faire allusion à des œuvres étrangères quand une comparaison nous paraîtra intéressante. Nous confronterons aussi quelquefois le film au livre ou au théâtre, notamment pour nous demander quelle est la part spécifique de sa manière d'aborder le thème de la guerre.

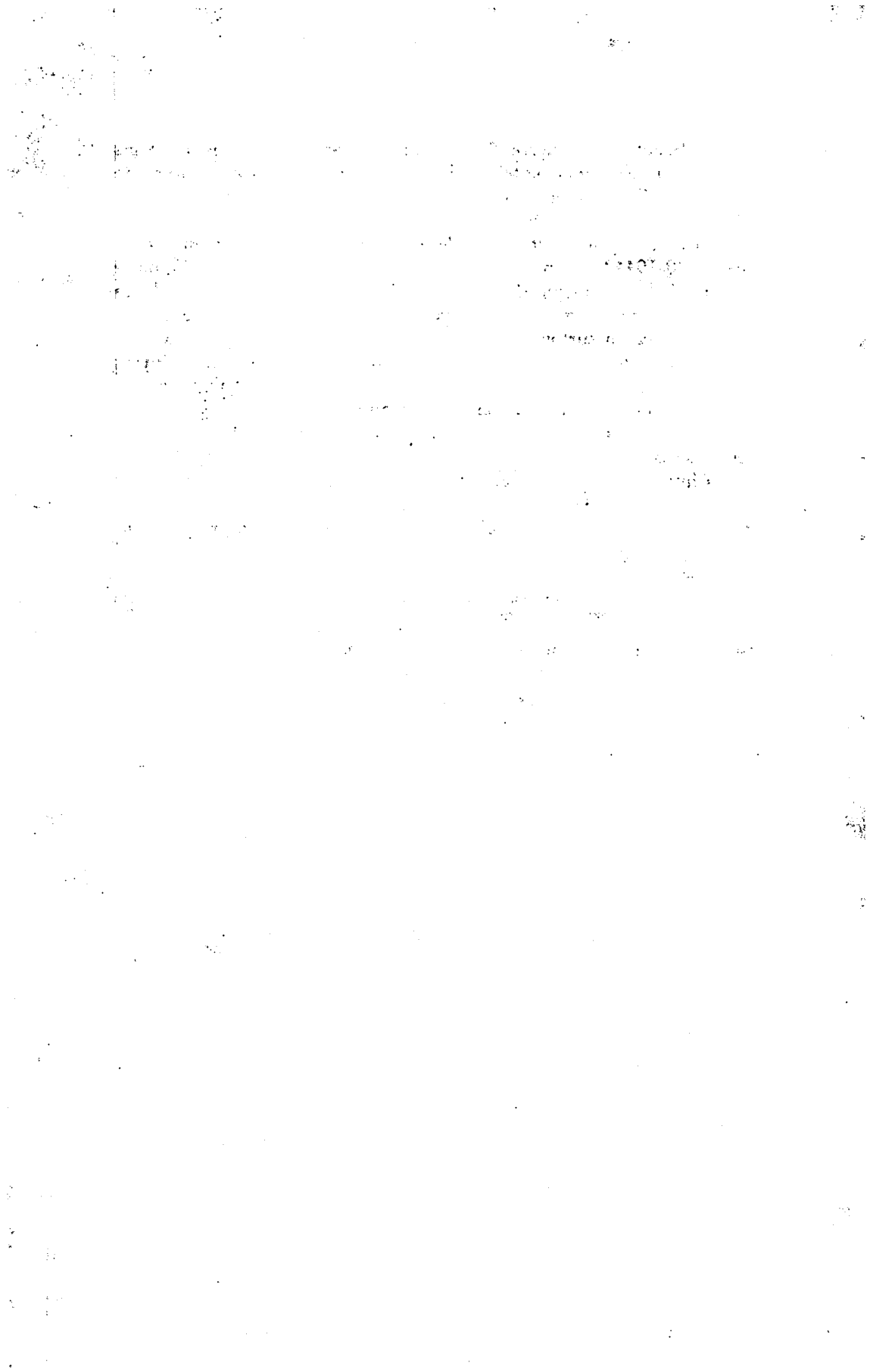
Les derniers choix portent sur la méthode. Les tenants des méthodes dites « quantitatives » verront que nous ne les avons pas appliquées, laissant donc une large part à notre subjectivité et donnant à notre recherche une allure plus littéraire que scientifique. Nous n'avons pas encore découvert de méthode d'analyse quantitative applicable de façon satisfaisante au cinéma.

Nous pouvions enfin choisir entre deux extrêmes : la démarche synthétique, avec ce qu'elle comporte d'abstrait et de généralisateur, et celle, chronologique, qui risque de sacrifier la clarté à la cohérence.

Suivre la simple succession des conflits en ignorant la date à laquelle le cinéma les évoque aboutirait à des contresens : le traitement d'un sujet n'est pas dissociable du moment où il intervient, et on sait qu'un scénario-prétexte permet d'aborder un thème actuel sous des dehors historiques ou imaginaires. Aussi, plutôt que de suivre le fil des luttes, nous préférons nous attacher à l'histoire du film et de ses publics, n'hésitant pas, éventuellement, à rapprocher des productions contemporaines portant sur des conflits différents. Mais il importe, inversement, de n'être pas prisonnier d'une telle démarche : une chronologie trop astreignante, interdisant de bousculer les années pour souligner permanences et changements, appauvrirait, sous prétexte de rigueur dans les dates, une étude dont la comparaison est une des dimensions fondamentales.

De Sedan à la guerre du Vietnam apparaissent, dans les films sur la guerre, divers points de clivage étroitement liés à l'histoire de notre pays. Si l'on admet que l'Occupation et la Libération constituent la charnière fondamentale de ces soixante-dix années d'histoire du cinéma et d'histoire tout court, deux périodes s'ordonnent autour de l'axe 1940-1944¹⁶. L'une, sortie de l'amertume qu'engendre 1870, puise l'essentiel de son inspiration dans la Grande guerre, avec un silence dans les années vingt et un achèvement confus dans les années quarante. L'autre vit surtout du souvenir de la Résistance. Née du combat contre l'occupant, elle se trouve confrontée avec de nouveaux foyers d'incendie, mais ne porte que médiocrement témoignage sur les conflits coloniaux. L'une a connu vingt ans d'une paix relative, interrompue de bruits d'armes, au rythme d'une tension internationale sans cesse accrue, l'autre ne retrouve cette paix qu'une fois que de nouvelles luttes, sur d'autres terrains, sont parvenues à leur terme. Avec la fin de la tragédie algérienne, le thème de la guerre peut disparaître de l'inspiration cinématographique ; il peut aussi connaître un nouvel âge.

16. Les dates n'ont souvent qu'une valeur relative : les délais de confection d'un film contribuent à ce que l'on puisse considérer comme contemporains des ouvrages qu'un an ou deux séparent. Nous donnons en général la date de sortie des films, tout en précisant, s'il en est besoin, celle de la production.



DE SARAJEVO A SIGMARINGEN

LES FRÈRES LUMIÈRE présentent le cinématographe en décembre 1895, à égale distance des traités de Francfort et de Versailles qui consacrent respectivement la défaite de la France et celle de l'Allemagne. L'agitation boulangiste s'est résorbée et, en dépit de l'affaire de Panama et de la récente crise anarchiste, les Français vivent une période de calme relatif, avant que n'éclate au grand jour, en 1897-1898, l'affaire Dreyfus. Sur les fronts extérieurs — à l'exception de l'Afrique — la France connaît une paix à laquelle la convention militaire franco-russe apporte de nouvelles garanties.

Paix qui ne tarde pas à donner des signes de fragilité, mais d'abord sur des terrains où la France n'est pas directement impliquée : guerres gréco-turque (1897), hispano-américaine (1898), russo-japonaise (1904). Les crises marocaines, la tension entre le camp franco-anglais et les Empires centraux, les nouvelles secousses balkaniques enfin, précipitent le monde vers l'explosion de l'été 1914.

Le cinéma connaît, quant à lui, une vie mouvementée. Après un premier engouement pour cette innovation technique, dans laquelle on ne voit le plus souvent qu'un jouet pour adultes, de nombreuses salles ferment : il n'y a jamais, au tournant du siècle, plus de dix salles ouvertes à la fois à Paris¹.

La situation a considérablement évolué en 1914. Le cinéma a connu une forte expansion, la production de films est abondante, et les

1. SADOUL (G.), *Histoire générale du cinéma*, t. 2, *Les pionniers du cinéma 1897-1909*, Paris, Denoël, 1947, p. 130. La thèse de Sadoul sur le déclin du cinéma est vigoureusement contestée et qualifiée de « légende » par DESLANDES (J.), RICHARD (J.), *Histoire comparée du cinéma*, t. 2, *Du cinématographe au cinéma 1896-1906*, Paris, Casterman, 1968, pp. 143 et 164.

salles, multipliées, remplacent progressivement les projections ambulantes du cinéma forain.

Dès lors, et en dépit de crises diverses — mobilisation, difficultés économiques ou politiques, concurrence étrangère — le cinéma, muet puis parlant, s'affirme et se développe au cours d'une période particulièrement meurtrière. Mais, contemporain de la Grande guerre et de ses suites, de la guerre du Rif, de la tragédie espagnole et du second conflit mondial, il n'est qu'un médiocre témoin de son temps, et se cantonne généralement dans des positions prudentes et sûres. A l'occasion, il demeure en retrait sur une opinion publique moins lente à évoluer que lui.

Des œuvres isolées se distinguent pourtant qui, avant la première, puis la seconde conflagration générale, font figure d'avertissement. D'autres, plus nombreuses, naissent des conflits en cours ou en prolongent la représentation — et la commémoration — en temps de paix. Les unes et les autres peuvent s'ordonner autour de deux grandes périodes. La première, qui va de l'avant-guerre à la paix retrouvée, est évidemment dominée par l'imminence, puis par l'éclatement et le déroulement, enfin par les lendemains de la Grande guerre. Cette inspiration de caractère presque monolithique ne survit pas au Traité de Versailles : le mythe « bleu horizon » voisine avec la mystique coloniale, la représentation du passé avec d'hypothétiques ouvertures sur l'avenir. Née dans les tumultes de la victoire, cette seconde période prend fin dans les silences qui suivent la défaite.

I. PAIX ARMÉE, PAIX RECONQUISE (1895-1920)

CHAPITRE I

La paix en péril : naissance du film de guerre (1895-1914)

ENCORE BALBUTIANT, le cinéma fait d'emblée partie de l'arsenal des moyens d'expression des grandes nations en guerre, illustrant les péripéties des conflits où elles sont engagées, les enrichissant parfois d'épisodes imaginaires ou d'appréciations officielles.

Lointains ancêtres de nos actualités et documentaires de guerre, sont produites quelques bandes d'« information », plus souvent tournées à Vincennes qu'au Transvaal, et où la romance l'emporte volontiers sur le souci d'authenticité¹. Mais l'essentiel, une génération après Sedan, n'est évidemment pas là.

LE COMPLEXE DES VAINCUS

Arrachés aux souvenirs militaires de l'autre Empire, les vaincus de 1871 ont redécouvert la défense de leur sol et l'occupation étrangère. Dans son *Dictionnaire des idées reçues*, Flaubert peut ajouter une rubrique « Francs-tireurs : plus terribles que l'ennemi »².

La mystique de la revanche, formidable source d'inspiration pour littérateurs³ et politiciens, s'abreuve aux souvenirs de « l'année terrible ». Elle perd, certes, de son omniprésence à la fin du siècle, mais garde une grande vigueur, et l'armée de 1870, l'armée « trahie » qui n'a pu éviter la tache sombre sur la carte de France, conserve l'essentiel de son prestige.

À son tour, le cinéma puise également dans les souvenirs de la

1. Cf. DANIEL (J.), *op. cit.*, p. 3.

2. FLAUBERT (G.), *Dictionnaire des idées reçues*, Paris, Jean Aubier, 1953, p. 77.

3. Voir DIGEON (C.), *La crise allemande de la pensée française (1870-1914)*, Paris, P.U.F., 1959, p. 50.

résistance nationale, oubliant volontiers les épisodes désastreux de la guerre impériale. Ne pouvant chanter le geste d'événements victorieux, il ne veut retenir que des faits qui, pour s'être achevés tragiquement, n'en conservent pas moins une glorieuse auréole.

Il découvre sa double vocation d'édification et de commémoration avec la vogue des « tableaux vivants », courts épisodes où, à la première ou la dernière image, les figurants se figent dans la posture tragique des personnages d'une peinture populaire : le procédé de l'arrêt brutal sur une image attendue ne manque pas d'un certain effet prenant et exaltant, ajoutant à l'envolée héroïque de ces « tableaux vivants » l'immobilisme des monuments aux morts qu'ils constituent, en dernier ressort.

En 1897, un opérateur des usines Lumière, puis Méliès, mettent en image la toile réputée du peintre militaire Alfred de Neuville, *Les dernières cartouches*, donnant ainsi au film de guerre un de ses thèmes favoris : la résistance désespérée. Très largement répandu par la gravure, ce tableau assez médiocre illustre, en effet, un épisode célèbre de la guerre de 1870 : retranchés dans une maison de Bazailles, des soldats français tirent leurs ultimes coups de feu contre les Prussiens, mettant fin à une défense longue et héroïque face à un ennemi supérieur en nombre et en armes.

On retrouve ici des thèmes popularisés par la littérature depuis une génération déjà : un combat inégal, mais impitoyable, où le Français, méprisant les armes scientifiques qui l'écrasent, lutte pied à pied, sans moyens, et préfère périr plutôt qu'abandonner. Si le combat s'achève sur une défaite, du moins l'élan patriotique aura-t-il été indiscutable, le courage indomptable, et l'honneur sauf. Ce n'est plus le mythe de David terrassant Goliath, diffusé au lendemain de Sedan par une littérature qui cachait « une défaite immense sous une multitude de petites victoires »⁴, mais on ne trouve là, non plus, rien qui rappelle *La débâcle*, publiée par Zola en 1892.

Le nombre de ses illustrateurs témoigne de l'audience d'une telle imagerie : le cinéaste Lear réalise en 1898 une contrefaçon des *Dernières cartouches*, suivi par Pathé en 1899. D'autres bandes illustrent des sujets analogues, telle cette *Défense du drapeau due*, en 1897 ou 1898, à un opérateur Lumière : autre reconstitution à caractère patriotique, pompeusement qualifiée d'« actualité reconstituée », alors que cette « actualité » a près de trente ans.

L'énorme popularité de telles bandes ne se dément pas, au moment où se développe, pourtant, une littérature antimilitariste et antirevancharde, où les vaudevilles militaires ne sont pas toujours tendres pour l'armée, et où l'affaire Dreyfus remet en question le rôle et l'influence

4. *Ibid.*, p. 64.

de celle-ci. Ainsi trouve-t-on au catalogue de Georges Méliès (qui fut cependant caricaturiste dans la revue antiboulangiste *La Griffes* sous le pseudonyme de Géo Smile) des titres tels que *Le régiment*, *Grandes manœuvres*, *Sac au dos !*, *Libération des territoriaux* en 1896, et, en 1897, *Von Bismarck*, *Les apprentis militaires*, aux côtés de divers épisodes de la guerre gréco-turque réalisés en studio au printemps de la même année⁵.

Ces films patriotiques avant la lettre (le terme ne sera consacré qu'à la Grande guerre), expression cinématographique d'un « complexe de vaincus », atteignent un public aussi large que varié. Public habituel du cinéma, mais aussi public des « caf' conc' », qui intègrent avec un grand succès les films militaires à leurs programmes ordinaires⁶, public encore des patronages religieux qui projettent *Les dernières cartouches* en même temps que *L'arroseur arrosé*, et mêlent tableaux comiques et œuvres édifiantes⁷. Participant à une mystique commune à toute la nation, les spectateurs les plus différents viennent applaudir ou verser des larmes sur les mêmes bandes, également exaltantes pour tous.

Il semble cependant que, peu après le début du siècle, la production et la diffusion de films embouchant le clairon de Déroulède se soient quelque peu ralenties : les années dites de « défense républicaine » se démarquent par rapport à l'« agitation nationaliste » qui les a précédées, et le film se met, avec retard, au diapason d'une littérature moins chauvine.

Aussi les principales firmes se limitent-elles à l'évocation de conflits étrangers, mais qui ne sauraient être indifférents aux Français. La guerre russo-japonaise tient une place de choix dans les catalogues de l'année 1904 : chez Pathé, Lucien Nonguet réalise une série de bandes sur ce thème, la Marne remplaçant, pour le tournage, les fleuves mandchous. A la fois le plus spectaculaire de ces films et l'exemple de conformisme politique le plus révélateur, *La catastrophe du Petropavlovsk* mérite une mention particulière. Exécuté en maquettes, il nous montre un navire russe coulé en rade de Port-Arthur⁸. Pour plaire à tous les publics, Pathé a découvert le suprême

5. SADOUL (G.), *op. cit.*, t. 1, *L'invention du cinéma. 1832-1897*, p. 375.

6. Voir DANIEL (J.), *op. cit.*, pp. 7-8.

7. *Ibid.*

8. Le thème des combats navals connaît, et pour de longues années encore, une vogue qu'il semble bien avoir perdue aujourd'hui. Ainsi Méliès réalise-t-il au printemps de 1898 une *Explosion du cuirassé Maine en rade de La Havane, collision et naufrage en mer*, dans le style des « batailles de cuirassés » exhibées à l'époque dans certains cirques. Inspirée de la guerre hispano-américaine, cette bande fait suite à une adaptation théâtrale du même sujet par Méliès. Elle connaîtra au moins un *remake* en juillet 1913. Aux Etats-Unis, la catastrophe du *Maine* a donné naissance à plusieurs films, dont une œuvre de propagande intitulée *Déchirons le drapeau espagnol*.

stratagème : les forains peuvent achever la projection, au choix de leur clientèle, sur l'un des deux sous-titres fournis par la firme en six langues : « Vive le Japon ! » ou « Vive la Russie ! » Premier exemple, le plus frappant sans doute, des efforts sans cesse prodigués par les producteurs pour éviter les frictions politiques et les prises de position trop nettes qui risquent de susciter à la fois le courroux des autorités et la défection des spectateurs.

LA TENTATION PACIFISTE

Mission informative avec des actualités plus ou moins librement reconstituées, rôle d'édification et d'exaltation avec les tableaux vivants et autres ouvrages patriotiques : le cinéma a, quelques années après son apparition, appliqué deux démarches essentielles à l'exploration du thème de la guerre.

La dernière décennie de paix le voit découvrir le pacifisme.

Timidité du cinéma ? L'antimilitarisme, qui fleurit aux étalages des libraires en ces années de « défense républicaine », ne semble guère trouver d'expression cinématographique. Le pacifisme, par contre, inspire quelques œuvres. Trois d'entre elles méritent attention, dont deux sont dues à Georges Méliès.

Les premiers des onze tableaux de *La civilisation à travers les âges* (Méliès, 1908) — « Caïn et Abel », « L'inquisition à travers les âges », etc. — retracent la longue suite de crimes et de carnages que constitue la « Civilisation », pour déboucher sur les espoirs de paix apparus au début du siècle. Le dixième tableau représente « La Conférence de La Haye » (1907) : dans une salle où le mot *Pax* est écrit en plusieurs endroits, des délégués de toutes les nations — en uniforme — prêtent un serment commun face à un orateur qui brandit l'écriteau : « Arbitrage, limitation des armements, fraternité ». Foi dans l'entente universelle que dément vite l'amertume du dernier tableau, ironiquement qualifié de « Triomphe de la paix » : après une bagarre burlesque entre diplomates, « la dernière scène donne une idée des résultats de la Conférence de la paix. On voit des soldats morts et blessés gisant sur un champ de bataille et, dominant le tout, l'ange de la destruction tenant à la main un glaive de feu, les pieds posés sur un canon »⁹.

Le maître de Montreuil est resté très fier de ce film, qui ne connaît pas le succès auquel il l'a cru destiné. Cinq ans plus tard, Méliès semble avoir perdu ses derniers espoirs : sa nouvelle bande, *Les crimes de l'humanité* — proche de *La civilisation* par son rappel

9. Méliès, cité par SADOUL (G.), *op. cit.*, p. 469.

des atrocités qui entachèrent l'histoire — ne fait même plus référence aux possibilités d'entente internationale. En 1913, les chances de paix se sont estompées, et les bruits d'armes inspirent à Méliès l'évocation d'une conflagration généralisée : perspective sévère, qui vaudra au film un total insuccès commercial. Le public applaudit rarement les Cassandre.

Maudite soit la guerre : la production franco-belge d'Alfred Machin (mai-septembre 1913) ne tient sans doute pas toutes les promesses de son titre. Le film est néanmoins exceptionnel à plus d'un égard : des moyens très importants — l'armée belge a fourni fantassins, voitures et avions ; une technique spectaculaire — Machin est déjà un spécialiste de la prise de vues aériennes¹⁰ ; une nette volonté de se heurter à la marée montante du bellicisme ; une conscience aiguë des caractères d'une guerre moderne. Machin est en avance sur son temps, sur les cinéastes qui délaissent la politique comme sur les états-majors qui doutent encore de l'avenir militaire de l'aviation.

Elle est certes conventionnelle cette idylle entre deux enfants de nations sœurs (un aviateur et sa fiancée) qu'interrompt brusquement la fantaisie de deux chefs d'Etat. Les deux peuples, qui ne se haïssent point, sont brutalement jetés l'un contre l'autre, et les engins qu'ils expérimentaient jadis ensemble deviennent les moyens de se porter la mort. Les images sont d'une violence inhabituelle au cinéma de l'époque :

« C'est l'horrible conflit, préparé de longue date par les progrès de la science de destruction : l'armée des airs bombardant et anéantissant l'armée de terre, la flotte aérienne détruite par le feu, tandis que les torpilleurs infimes font sauter les cuirassés, ces géants de la mer. Puis c'est l'horreur des champs de carnage, les cadavres écrasés, grimaçants, béants, aux uniformes teints de boue et de sang, mornes dépouilles que la mort rend monstrueuses et qui, quelques heures ou quelques jours auparavant, étaient des jeunes gens pleins de vie, de santé, d'espoir, de tendresse et de souvenirs ... »¹¹

La dénonciation du fléau n'exclut d'ailleurs pas des notations moins pacifistes : l'héroïsme est tout de même magnifié dans cette lutte fratricide, et c'est avec courage que, dans les deux pays, les hommes savent mourir. Aussi quand le film est présenté de nouveau en mai 1914, quelques jours avant Sarajevo (il connaît alors un succès beaucoup plus ample qu'à sa première sortie), un critique cinématographique peut-il rappeler sans mauvaise conscience que « dans l'état actuel de la société les armées sont nécessaires. Mais la guerre, dont l'organisation est un patriotique devoir, n'en est pas moins par elle-

10. LACASSIN (F.), « Alfred Machin », *Anthologie du cinéma*, nov. 1968, pp. 442-443.

11. *Le Courrier cinématographique*, 23 mai 1914, p. vi.

même un fléau qu'on ne peut s'empêcher de maudire »¹². Le cinéma associera souvent sa condamnation, même sincère, du fait guerrier et de ses conséquences, avec une exaltation plus ou moins sommaire des valeurs qu'il met à l'honneur : force, courage, respect de la hiérarchie, sentiment national, etc.

VEILLÉE D'ARMES

1913 : la seconde guerre balkanique, dernier conflit européen avant la conflagration mondiale, constitue un test ultime pour le cinéma. Va-t-il demeurer pacifiste, conserver une difficile neutralité ? Avec un grand documentaire intitulé *Sous la mitraille* (réalisé par le cinéaste Robert et présenté à Paris en novembre 1913), il choisit à la fois de dénoncer les horreurs de la guerre, de chanter le courage des combattants et de se placer aux côtés de la Serbie, de la Grèce et de la Roumanie¹³. Présenté par le distributeur Louis Aubert avec une certaine délectation morbide¹⁴, le film a peut-être, par sa brutalité, provoqué dans les rangs du public une tardive prise de conscience des dangers qu'il risque d'encourir : « Le spectacle est émouvant, certes, mais il est vrai, et si quelques femmes s'évanouissent devant les pages sanglantes que déroule sur l'écran du Cinéma-Palace, l'objectif implacable, bien des hommes pâlisent et sentent perler sous la paupière, le cristal d'une larme »¹⁵.

12. *Ibid.*, p. v. Francis Lacassin (*op. cit.*, p. 459) ne parle pas de la première sortie du film, situe la seconde le 5 juin 1914, et assure que, « par des placards publicitaires longs, circonstanciés et embarrassés », Pathé présentait le film comme informant le public « de toutes les ressources techniques dont un pays pouvait disposer pour sa défense lors d'une guerre moderne ».

13. Déjà Gaumont a présenté en juin 1913 un film sur la guerre balkanique, *Le baiser rouge*, qui met l'accent sur les destructions, le carnage, l'horreur du conflit.

14. « ... Le spectateur haletant y suivra pas à pas, jour par jour, la marche des armées, la famine des habitants, leur effroyable misère ... Il assistera à des charges héroïques à la baïonnette, où la mort fauche à grands coups dans les rangs des soldats, frappés par les balles ... Les champs de bataille développeront devant lui leurs replis sinistres. Les ambulances où agonisent des centaines de blessés au visage convulsé de souffrance, auxquels les admirables femmes de la Croix-Rouge prodiguent l'ultime consolation, livreront leurs secrets douloureux. Enfin, les cimetières où pourrissent pêle-mêle, dans la terre froide et nue d'une plaine désolée, tant de braves gens, apporteront un dernier frisson d'horreur » : cité par DES ANGLÉS, *Comœdia*, 30 oct. 1913, p. 4.

15. *Comœdia*, 5 nov. 1913, p. 4. Il est vrai que, quelques jours plus tard, le même journal note — et c'est moins rassurant pour la paix — qu'on remarque dans le public « beaucoup de spectateurs à l'allure martiale. Bon nombre d'officiers suivent, en effet, avec grande attention, cette guerre réelle où l'on peut assister successivement à la marche en avant des armées, au choc de ces deux forces, aux charges de cavalerie, d'infanterie, au milieu du fracas des canons, du sifflement des balles, à l'explosion des obus », *Comœdia*, 7 nov. 1913, p. 4.

Mais il est trop tard pour s'étendre sur l'atrocité des conflits : toutes les évocations cinématographiques de la guerre se rangent désormais à l'école de l'héroïsme et de la grandeur. La fin de l'année 1913 voit le paradoxal triomphe d'*Héroïsme de Française*, bande allemande interdite dans son pays d'origine, mais que le public croit être de production française¹⁶. Patriotisme agressif, esprit de revanche : comme tout le pays, submergé par le flot du sentiment majoritaire, le cinéma se place résolument sous les auspices de la « loi de trois ans ». Une véritable psychose héroïque s'empare de lui, caractérisée d'abord par l'exhumation des souvenirs de 1870. L'année 1914 voit paraître une nouvelle adaptation, plus ample dans ses moyens, des *Dernières cartouches* (à partir, cette fois, d'un roman de Jules Mary). Au mois de mai, le même sujet devient le point culminant d'un film d'Andréani et Paul d'Ivoi : *1870-1871, épisode sanglant de la maison tragique* (la sortie quasi simultanée de ces deux œuvres très proches exprime bien l'état d'esprit du moment). Spécialement composée pour le film, la musique qui s'ouvre sur *La Marche lorraine* provoque les applaudissements nourris des spectateurs, enthousiasmés par ces trente Français qui arrêtent pendant des heures plusieurs régiments prussiens. Fait d'armes inouï qui amène un ennemi stupéfait à s'incliner devant les rares survivants.

Le cinéma multiplie aussi les bandes qui préfigurent les « films patriotiques » du conflit imminent — genre dans lequel s'illustre particulièrement la firme Gaumont. Les titres sont éloquents : *À la gloire de l'armée française* (juillet 1913), *La Marseillaise*, *La voix de la patrie*, *Ne touchez pas au drapeau*, *Le rachat de l'honneur*. D'un film à l'autre se retrouve la même symbolique : drapeaux, sacrifices patriotiques, hymnes nationaux abondamment interprétés par des orchestres ou des phonographes. On défile interminablement, et une vie de Rouget de Lisle s'achève allégrement sur les troupes contemporaines en habit de parade (*La Marseillaise*, mai 1914).

La voix de la patrie (mars 1914), premier film « sérieux » de Léonce Perret, cinéaste et acteur comique très populaire mais peu exigeant quant à ses scénarios, se présente comme un « grand film patriotique avec défilé de troupes et accompagnement de musique militaire, tambours et clairons »¹⁷. Un capitaine français (Perret, affublé d'étonnantes moustaches en croc), inventeur d'une poudre explosive, y est victime des ténébreuses machinations de l'ennemi. Trois per-

16. Le film connaîtra à nouveau un vaste succès en février, puis en avril 1914, sous le titre : *L'année terrible 1870, ou l'héroïsme d'une Française pendant l'invasion*. Il s'agit de l'histoire d'une jeune Alsacienne animée d'un patriotisme vengeur, que les Prussiens condamneront à mort, mais qui sera sauvée in extremis par la bonne grâce d'un prince ennemi.

17. Programme du Gaumont Palace, cité par LAPIERRE (M.), *Les cent visages du cinéma*, Paris, Grasset, 1958, p. 122.

sonnages fondamentaux : le brave et intelligent capitaine, hélas criblé de dettes ; le traître, en l'occurrence son frère ; l'ennemi, au nom révélateur d'Otto Leepmann. Tout porte le capitaine à démissionner et, pour subsister, à vendre son invention aux forces adverses. Mais brusquement, « la voix de la patrie » lui dicte son devoir, alors qu'il « se dirige vers la fenêtre qu'il ouvre d'un geste résolu. Le régiment passe, précédé et suivi par des ouvriers et des citoyens dans l'âme de qui chante l'héroïsme. Le capitaine Paul d'Airvault va-t-il défailir, va-t-il envoyer cette démission qui l'élimine de l'armée ? Non ! L'âme de la patrie vient de le ressaisir, et le drapeau flotte, à ce moment, au-dessus du régiment qui passe ... »¹⁸

Dans l'atmosphère surchauffée des dernières semaines de paix, le très vaste succès, parisien et provincial, de cette bande sommaire, encourage l'apparition d'autres films de la même veine. Patriotisme exacerbé, sens de l'honneur, esprit de sacrifice, dénonciation des traîtres, « espionnite » caractérisent ce cinéma d'avant-guerre. En mai paraît un nouveau « Grand film patriotique Gaumont », *Le rachat de l'honneur* : « Montrant comment l'amour d'une mère et le culte du drapeau peuvent permettre de faire oublier le passé et de vivre une nouvelle vie, la tête haute, la croix des braves sur la poitrine, voilà une belle œuvre, saine, morale, vibrante de grands sentiments et qui saura toucher le cœur de tous ceux qui pensent haut et droit »¹⁹.

Même patriotisme moralisateur aux grands films populaires qui présentent, pour la fête nationale, *Ne touchez pas au drapeau*, de Jacques Roulet. « Drame militaire qui fera fureur et qui soulèvera partout l'émotion intense »²⁰ assure l'affiche du film, « grande scène patriotique » surenchérit *Le Journal*²¹.

L'intention édificatrice, l'attachement aux symboles patriotiques, l'exaltation du don de soi sont évidents, et soulignés encore par la présentation publicitaire du film : « Au moment où la France, dans un but de conquête, voit tomber ses enfants soit au Maroc, soit dans les airs, il sera bon de sentir vibrer les cœurs de tous ceux qui en cas de péril n'hésiteraient point à sacrifier leur existence pour défendre leur patrie menacée »²².

Ainsi, quelques années après la littérature (*La patrie en danger*, *Histoire de la guerre future*, de Paul d'Ivoi et du colonel Royet, paru en 1905 ou *L'appel des armes* d'Ernest Psichari, publié en 1912),

18. Scénario publié par Gaumont, cité par SADOUL (G.), *op. cit.*, t. 3, *Le cinéma devient un art 1909-1920*, vol. 1, « L'avant-guerre », p. 200.

19. Publicité Gaumont in *Le Courrier cinématographique*, 9 mai 1914, p. 31.

20. D'après *Cinéma 64*, mai 1964, p. 35.

21. *Le Journal*, 10 juil. 1914, p. 7.

22. Présentation publicitaire in *Comœdia*, 10 juil. 1914, p. 4.

le cinéma français prépare-t-il le public à la guerre qui s'annonce. Ce serait s'illusionner, pourtant, que d'exagérer la portée de cette préparation.

En effet, les divers films prémonitoires — ou simplement nationalistes — se perdent, malgré leur succès, dans un flot d'ouvrages qui n'affichent pas les mêmes préoccupations : en les privilégiant, nous perdrons de vue leur caractère minoritaire. Les pouvoirs publics sont encore loin de voir dans le cinéma un moyen de propagande — tout en s'inquiétant, paradoxalement, de l'usage politique que l'adversaire pourrait en tirer. À l'incitation, ils préfèrent la proscription avec ses conséquences absurdes : les auteurs de bandes sur la guerre de 1870 doivent réaliser de singulières acrobaties, car l'image de soldats prussiens en uniforme est prohibée des écrans...²³

Sa fonction étant de faire vibrer la corde patriotique, le cinéma ne donne guère conscience au public du tribut de sang qu'il doit se préparer à payer : la « fleur au fusil » ignore l'horreur des batailles. Mais quelques productions isolées préfigurent parfois le pire : ainsi Henri Fescourt imagine, dans *La mort sur Paris* (mars 1913), un canon à longue portée qui pourrait jeter des obus sur Paris. Cinq ans plus tard, la Grande Bertha donnera à cette œuvre d'anticipation une dimension poignante.

Pour l'heure, le cinéma demeure avant tout un spectacle, et un critique peut écrire, non sans regret : « Cette prodigieuse invention, le cinématographe, nous donne, certes, de belles évocations de la guerre. Quel dommage, cependant, que son essor n'ait pas coïncidé avec ces époques où les troupes combattaient encore en rangs serrés et où une bataille formait véritablement tableau ! Vous représentez-vous Fontenoy, Iéna, Waterloo, au cinématographe ? »²⁴

Mais l'assassinat de Sarajevo, puis l'entrée en guerre, assigneront au cinéma de nouvelles finalités. Le temps n'est plus au divertissement, ni au spectacle, et certains imaginent que, toutes les énergies nationales étant mobilisées, l'invention des frères Lumière ne doit pas échapper au sort commun. C'est ce que veut croire le journaliste Jean-Louis Croze qui, le 29 juillet 1914, définit la future fonction du film : le cinéma sera « l'école de l'héroïsme »²⁵.

23. Les municipalités appliquent diversement, il est vrai, les consignes d'une censure encore inorganisée. On a même vu, par exemple, le maire du Havre suspendre en juin 1914 la projection d'*Héroïsme de Française*, pour ne pas choquer les citoyens allemands qui se trouvent dans la ville : CROZE (J.-L.), *Comœdia*, 19 juin 1914, p. 4.

24. NAUDEAU (L.), « Le cinéma à la guerre », *Le Journal*, 5 déc. 1913, p. 7.

25. « L'école de l'héroïsme », *Comœdia*, 24 juil. 1914, p. 4.

CHAPITRE II

L'école de l'héroïsme (1914-1918)

LES DERNIERS JOURS DE PAIX, les premiers jours de guerre, voient les Français habités par « cet enthousiasme prodigieux qui fait que l'on veut marcher sans savoir jusqu'où, à la suite d'une troupe bien disciplinée et résolue »¹. Les actualités cinématographiques, qui semblent promettre une rapide victoire, sont vigoureusement applaudies. Quelques semaines, quelques mois au plus, paraissent suffire pour laver l'affront de 1870. « Plus nombreux, plus recueillis, et soudain plus enthousiastes que jamais, les Parisiens viennent au cinéma où désormais va battre dans les bravos l'espoir, la gloire et le frisson héroïque des luttes sans doute prochaines, l'âme sublime de notre pays », note Jean-Louis Croze, qui poursuit :

« L'autre soir, j'ai sur l'écran contemplé le cortège armé des trois nations amies². J'ai présent dans le cœur, aux yeux comme aux oreilles, à la fois cette suite de tableaux grandioses, symboles de calme et de force, et les hurras sans fin dont on accueillit le moindre d'entre eux.

L'heure est à la beauté, demain viendra la peine, après-demain la gloire. Allons vers tout cela. Beaucoup d'entre nous ont connu l'Année terrible, vengeons celle-ci en créant l'Année triomphante...

Il n'y a plus que le cinéma pour retracer l'épopée, plus que la France pour la vivre !³ »

En fait le cinéma doit très vite interrompre ses activités, semblant donner raison au directeur du *Courrier cinématographique* qui, le 1^{er} août 1914, assurait que « notre industrie, plus que toute autre, serait mortellement frappée, si demain une mobilisation générale arrêta pour un temps les battements du cœur de la France »⁴. A la hâte Max Linder réalise *Le 2 août 1914*, petit film de circonstance,

1. ALAIN, *Mars ou la guerre jugée*, Paris, Gallimard, 1950, p. 13.

2. Russie, Angleterre et France.

3. *Comœdia*, 31 juil. 1914, p. 4.

4. LE FRAPER (C.), « Vive la paix », *Le Courrier cinématographique*, 1^{er} août 1914, p. 3.

avant de partir au front⁵. La production s'effondre, alors que techniciens, acteurs et réalisateurs quittent les studios — réquisitionnés par l'autorité militaire — pour les casernes. Les usines de cellulose ne font plus de pellicule, mais des explosifs et d'autres produits indispensables à l'armée. Sous forme de dynamite, des stocks de film vierge ou impressionné partent littéralement en fumée.

L'autorité militaire, à qui sont transférés tous les pouvoirs de police détenus par maires et préfets⁶, se contente d'interdire les prises de vues dans la zone des armées. N'ayant pas songé que le cinéma puisse avoir un rôle à jouer dans la guerre, l'Etat ne l'y incite pas, n'en fait pas un moyen de propagande et ignore le marasme de la production. Censeur, il se borne à contrôler que rien ne porte atteinte à l'optimisme des civils ou à celui des combattants.

L'Allemagne, quant à elle, a pressenti le rôle du cinéma en cas de conflit, et organise en conséquence un service cinématographique de l'armée, qui fournit à l'arrière des informations fraîches sur la guerre. Elle met également au point une action sur les troupes, et multiplie les projections sur le front (elle a cinq cents écrans militaires sur le front occidental et trois cents sur le front oriental)⁷. Elle envoie enfin dans les pays neutres des bandes de propagande que la France semble laisser sans répliques.

Après quelques mois d'attente, la mobilisation des distractions suit celle des hommes. Le théâtre Ba-ta-clan rouvre ses portes, en décembre 1914, sur une revue de Celval et Charley intitulée *Pour le drapeau*, et présente un *Vive France!* en février 1915. La Comédie-Royale illustre *L'aube de la revanche* en janvier, alors que le théâtre du Moulin-Rouge monte une *Revue tricolore* en février. Les Folies-Bergères affichent *En avant!* en février, *Sous les drapeaux* en juin. La caricature politique fleurit, les cartes postales s'ornent de soldats aux aguets, de bambins casqués et d'Alsaciennes en costume. Les Pieds-Nickelés eux-mêmes, traditionnels héros de l'incivisme, font leur devoir de citoyens⁸.

Profitant de la mise en sursis de quelques réalisateurs, acteurs et techniciens, et du dégagement de certains studios, le cinéma, à l'instar des industries « frivoles », va contribuer à son tour à l'effort

5. Cette bande fera une nouvelle carrière à Paris en avril 1916.

6. Application de la loi du 9 août 1849 par le décret du 2 août 1914 « portant déclaration de la mise en état de siège de l'ensemble du territoire ».

7. JEANNE (R.), FORD (C.), *Histoire encyclopédique du cinéma*, t. 1, *Le cinéma français 1895-1929*, Paris, R. Laffont, 1947, p. 152. D'autre part, sur l'initiative de Ludendorff, les Allemands fondent en 1917 la B.U.F.A., firme dont la première mission est de tourner des films documentaires pour les troupes : BARDÈCHE (M.), BRASILLACH (R.), *Histoire du cinéma*, t. 1, *Le muet*, Paris, Les Sept couleurs, 1964, p. 190.

8. Cf. FORTON (L.), *Les Pieds-Nickelés s'en vont en guerre. 1913-1917*, Paris, Ed. Azur, 1966.

guerrier. Est-ce une réponse aux attentes du public, le désir sincère de jouer un rôle national, ou bien un prétexte pour sortir d'une situation économique désastreuse ? Tous ces éléments interviennent en fait, encore que le dernier paraisse déterminant⁹. Lente d'abord, la reprise s'accélère dans les premiers mois de 1915. Le film patriotique triomphe et connaît un essor qu'aucun genre cinématographique n'a sans doute jamais atteint, en France, sur une aussi courte période¹⁰.

Les films patriotiques sont des œuvres de fiction dont l'intrigue dissimule les intentions avec plus ou moins d'habileté. Rassurer l'arrière et y maintenir un moral élevé, accroître la combativité et assurer une cohésion maximale face à l'adversaire sont leurs objectifs essentiels. On y retrouve donc toujours les mêmes principes de base : exalter les grandes vertus nationales (courage, dévouement, discipline, sens du devoir), magnifier les symboles patriotiques (drapeau, uniformes, hymnes, décorations), dénoncer les ennemis et les traîtres et flétrir leurs procédés, tout cela sans effrayer le public et sans manquer, surtout, de tenir la victoire pour assurée.

On hésite à qualifier ces bandes de films de propagande. D'abord parce que l'Etat ne prend pas la production cinématographique en charge, mais se contente de lui appliquer limitations et interdictions. Ensuite parce que l'évidence et le caractère pesant du contenu et de la forme adoptés par ces ouvrages en feraient des caricatures du film de propagande, s'ils n'en étaient pas les ancêtres. Ils sont plutôt l'équivalent — et parfois l'adaptation filmique — des feuilletons patriotiques de la presse. Comme ces films de fiction, les actualités renaissent progressivement, malgré l'intransigeance des pouvoirs publics qui, jusqu'en juin 1916, prohiberont toute prise de vues dans la zone des armées.

De cet ensemble de films se dégagent plusieurs grands thèmes que l'on peut ordonner en quatre rubriques : l'ennemi et les buts de guerre, les Français dans le combat, les moyens de la victoire, enfin les Alliés.

9. Premier à rouvrir ses studios, Léon Gaumont déclare sans ambages : « Que demande-t-on aujourd'hui ? Des films patriotiques ». Cité par SADOUL (G.), *op. cit.*, vol. 2, *La première guerre mondiale*, p. 36.

10. Il est malheureusement impossible de donner des chiffres, même imprécis, la liste des films patriotiques que nous pouvons établir n'étant pas exhaustive et comportant même, peut-être, des films cités deux fois sous des titres différents.

POURQUOI CETTE GUERRE, ET CONTRE QUI ?

Effacer l' « année terrible »

Revanche de l'invasion de 1870, la Grande guerre s'ouvre sur l'invasion de 1914, qui suffit désormais à mobiliser les énergies. Cette guerre vivra d'elle-même, se justifiant par son propre acharnement, oubliant presque ses origines et ses motivations. Certes, le thème de la revanche apparaît çà et là, mais on se réfère moins en 1915 qu'en 1913 à l'humiliation de Sedan. On verra plus tard un film intitulé *1871-1918* mais, au début de la guerre, les références à 1870 sont rares et rapides : Léonce Perret sortira, en janvier 1916, *Les poilus de la revanche* (situé au cours de la Grande guerre), le Film national présente une adaptation du roman de Victor Margueritte, *Les frontières du cœur* (janvier 1915).

Plus importantes et plus nombreuses sont les évocations des provinces perdues, et particulièrement de l'Alsace. C'est, en mars 1915, *La première classe en Alsace* (qui semble bien être une réplique de circonstance à la célèbre « Dernière classe » des *Contes du lundi*). Sur un sujet analogue paraît, à la même date, *Les deux écoles*. Un « drame patriotique émouvant »¹¹, *Les petits héros d'Alsace*, est à l'affiche en août. En janvier 1916, Henri Pouctal adapte pour Réjane la pièce qu'elle joue au théâtre depuis 1913, et qui a remporté un succès triomphal en février 1915. Produit avec de gros moyens, *Alsace s'achève* sur l'entrée des soldats français dans la province libérée : « La mise en scène grandiose de la prise de Thann, la charge victorieuse qui passe, enlevée par l'héroïque sonnerie de la charge et de *La Marseillaise* hurlante¹², empoignent les spectateurs d'une vibrante émotion patriotique ... C'est la patrie victorieuse qui passe ... »¹³

À trop vouloir chanter les provinces perdues et retrouvées, ces bandes atteignent parfois une naïveté consternante. La plus célèbre d'entre elles, qui se veut film d'actualité, ne présente-t-elle pas l'Alsace comme une fille dépoitraillée en costume régional, attachée à un poteau et gardée par un Prussien à l'air féroce, jusqu'à ce qu'un poilu la délivre des griffes du barbare ?

L'Allemagne éternelle

Tout aussi simpliste est la représentation de l'ennemi, qu'incarne le seul Allemand, adversaire immédiat, à l'exclusion de ses divers alliés. Évocation que ne facilite d'ailleurs pas la censure qui interdit l'appa-

11. *Le Journal*, 13 août 1915, p. 4.

12. Interprétée par l'orphéon de la salle de cinéma.

13. Présentation publicitaire du film, *Le Journal*, 15 janv. 1916, p. 4.

rition à l'écran d'uniformes ennemis¹⁴. Léon Gaumont écrit, à ce propos, à Louis Feuillade : « Voulez-vous penser, de votre côté, à la question : Pouvons-nous demander à nos metteurs en scène de nous soumettre quelques scénarios patriotiques où ne figurerait pas l'uniforme ennemi ? » Plus tard, il lui confirme qu'il fait faire « des pas et des démarches pour savoir s'il est possible de se procurer légalement des armes ou des costumes trouvés sur le champ de bataille »¹⁵. Questions qui ont un intérêt autre qu'anecdotique, car on y perçoit la totale méconnaissance qu'ont les autorités des nécessités de la propagande. Un journaliste, estimant que « l'exhibition (des films patriotiques) ne peut qu'être excellente et salutaire », proteste parfois contre cette conception de la censure :

« On se demande ... pourquoi la censure préfectorale¹⁶ s'obstine soit à couper toutes les parties où se trouvent des acteurs avec des uniformes autrichiens ou allemands, soit à les faire remplacer par des scènes où les mêmes personnages, avec les mêmes sentiments, agissant de la même façon et restant boches malgré tout, jouent en civil ?

Grâce aux films pris sur le front, où nous voyons très souvent de longues processions de prisonniers allemands, l'expérience fut cependant concluante. Il suffit de faire passer sur l'écran un avis, priant le spectateur de s'abstenir de manifester, pour que, à aucun moment, il n'enfreignît cette consigne.

Le public ne manifeste donc pas en voyant défilé devant lui des prisonniers allemands, il n'y a aucune raison pour qu'il en fasse autrement lorsque ce seront des acteurs français, amis ou alliés, qui auront, pour quelques instants, revêtu la peau du Boche »¹⁷.

Vaine protestation, que n'entendra pas une censure qui, dans le même temps, proscriit les œuvres de Wagner des scènes françaises.

Comme sur les affiches de l'époque¹⁸, les apparitions de l'ennemi dans les films patriotiques sont donc paradoxalement, relativement rares et brèves. Exception notable : des Allemands, espions ou prisonniers évadés, portent la tenue civile et, en dépit d'un faciès typique qui les a bientôt trahis, tentent perfidement de se mêler à la population.

Le boche — c'est pratiquement le seul terme qualifiant l'Allemand et, fait unique dans notre production cinématographique, il apparaît même dans des titres de films — est conforme au cliché sommaire qui s'est forgé depuis 1870. Discipliné, militaire jusqu'à la moelle, amorphe, inintelligent, il prétend parfois à un raffinement que sa

14. Règle qui connaît des exceptions : c'est, par exemple, le cas d'Alsace.

15. Cf. LACASSIN (F.), « Le roman vrai du cinéma français », *Cinéma 65*, avril 1965, p. 83.

16. Jusqu'à un arrêté du 16 juin 1916, c'est la préfecture de police qui accorde la « fiche de visa ». A Paris, le censeur est alors Xavier Guichard.

17. HUGON (A.), « Le film patriotique et la censure », *Le Journal*, 8 janv. 1916, p. 4.

18. Cf. RICKARDS (M.), *Affiches de la première guerre mondiale*, Paris, Albin Michel, 1968.

grossièreté naturelle contredit à tout instant : *Leur Kultur* (c'est le titre d'une bande de Léonce Perret), est évidemment un leurre. Quand resurgit l'ombre de l'Allemand rêveur légué par le romantisme, c'est pour en souligner l'anachronisme. Ainsi un des deux « boches » de *Vendémiaire* (Feuillade, 1918) s'isole-t-il pour jouer du violon et se remémorer son bonheur passé (image classique du foyer allemand où toute la famille en grande tenue joue de la musique et boit de la bière sous le portrait du Kayser). Mais son compatriote interrompt aussitôt cette méditation d'un autre âge. La voilà, l'Allemagne actuelle, sauvage (« Je me vante, assure-t-il, d'être le premier guerrier allemand qui ait fait usage des gaz empoisonnés »), monstrueuse et inhumaine (« Que représentent, face à notre *Kultur*, ces richesses naturelles qui n'ont eu besoin, pour exister, que du soleil, de l'eau, de la terre ? » hurle le barbare, en saccageant un vignoble français. « Nous, c'est par l'intelligence que nous dominerons le monde »), orgueilleuse et hégémonique (« Tout cela doit être à nous, Fritz, car nous sommes le peuple élu » dit-il, en montrant la terre de France).

Les voilà bien, les Prussiens : vandales, ivrognes, goinfres, maladroits, toujours prêts à s'emporter, d'une injustifiable arrogance. L'Allemand, c'est le soudard dans toute sa vilénie, l'envahisseur barbare des temps modernes. Sa moustache en croc, ses gestes malhabiles, ses regards imbéciles, ses sourires grimaçants, suscitent à la fois la joie, la peur et la haine. Comme au théâtre ou dans les pages comiques de la presse, on se gausse de son ridicule brutal et, dans *Herr Doktor* par exemple (Feuillade, 1917), on met « en relief la fourberie boche »¹⁹. En écho aux innombrables plaisanteries sur le « pain K.K. » et aux péremptores affirmations des journaux sur la famine chez l'ennemi, des « scènes à trucs » illustrent les *Effets des aliments de la Kultur*, ou bien nous montrent comment *Les victuailles de gretchen se révoltent*.

On affecte de se moquer de l'efficacité militaire adverse. Les Allemands bloquent-ils les ports ? On leur prouve, avec *Le blocus boche du Pas-de-Calais*, que la faune des mers y est indifférente. On dit leurs canons plus puissants ? Le cinéma organise *Un match entre 420 et 75*, qui démontre évidemment la supériorité du second ...

Plus qu'aucun autre, le soupçon d'avoir fauté avec l'envahisseur est infamant²⁰. Aussi *Les frontières du cœur*, qui évoque une liaison entre un Allemand et une Française dans l'atmosphère de 1870, aurait pu se distinguer du lot des autres films. Mais, bien entendu, l'antagonisme des races sépare inexorablement le protestant prussianisé de

19. Présentation publicitaire de *Herr Doktor*, *Le Journal*, 12 oct. 1917, p. 4.

20. Dans *Vendémiaire*, un père qui croit que sa fille a commis cette suprême faute la renie. Il découvrira par la suite que l'enfant qu'elle porte est le fils légitime de son époux français.

la douce catholique et, plus fort que l'amour, le sentiment patriotique décide de leurs sorts respectifs. « Spectacle unique, souligne une publicité, pour les amateurs de drames patriotiques, éducateurs et puissants. ²¹ » Et, pour mettre en valeur cette victoire du sentiment français, la firme éditrice précise que « cette œuvre a été soigneusement réglée pour y adapter les chants patriotiques suivants » : *Le Chant du départ*, *Le Régiment de Sambre-et-Meuse*, *Le Clairon*, *La Marseillaise*, puis *La Sonnerie au drapeau* et *La Charge* ²².

En un temps où la presse illustre à plaisir la « barbarie boche » par l'évocation de rapines, de viols, d'incendies et de mutilations, le stéréotype cinématographique de l'Allemand ne saurait exclure la sauvagerie et le sadisme. Mais, paradoxe pour un pays engagé dans une guerre totale, la censure elle-même impose de sévères limites à la représentation de la cruauté ennemie. Est en effet interdit, selon le mot du censeur Xavier Guichard, « tout ce qui est pénible pour les mères » ²³, depuis les cadavres et les blessés jusqu'aux inhumations et aux cimetières. S'il est quelque exception, c'est en contrepartie d'une morale patriotique. Ainsi en est-il du *Chemin de la Croix-Rouge* (Paul d'Ivoi, avril 1915) : sous les yeux d'une mère ligotée et suppliante, des Uhlans, implacables tortionnaires, criblent de balles son aîné et piquent le tout petit à une baïonnette. Mais la leçon suit aussitôt ce crime abominable : la malheureuse mère ira soigner les pioupious blessés. Ailleurs (*L'âme du bronze*) la mort prend un sens rédempteur, et la déroute de l'ennemi — avec *Marseillaise* et *drapeau* — la fait vite oublier.

En règle générale, les scènes de mort violente sont donc traquées par la censure qui pose ainsi des problèmes presque insolubles aux réalisateurs de films patriotiques ²⁴. Ridicule, stupide, bestial, l'ennemi ne doit tout de même pas terroriser les spectateurs, saper leur moral, et ouvrir ainsi la porte à la défaite. Son image doit seulement servir à galvaniser, au front, les énergies des poilus, tout en renforçant le moral de l'arrière.

21. *Le Journal*, 15 janv. 1915, p. 4.

22. Cité par BARDÈCHE (M.), BRASILLACH (R.), *op. cit.*, pp. 178-179.

23. Cité par JEANNE (R.), FORD (C.), *Le cinéma et la presse*, Paris, A. Colin, 1961, p. 202.

24. Les films qui n'ont rien à voir avec la guerre sont aussi, en principe, soumis à cette règle.

HÉROÏSME ET DÉVOUEMENT : LA POPULATION DANS LA GUERRE

Si, pour paraphraser la boutade américaine sur les Indiens, seul un Allemand mort est un bon Allemand, on peut ajouter tout de suite : un Français — vivant ou mort — est un bon Français. Les « embusqués » sont rares dans des films qui ne reflètent jamais les déchirements qui se font jour dans les rangs de l'armée. Au mieux une comédie comme *Bout-de-zan et l'embusqué* témoigne-t-elle, à sa manière, de l'existence de conflits, latents ou ouverts, entre le front et l'arrière. Le cinéma suggère au contraire l'idée d'une totale solidarité entre soldats et civils.

A ses yeux en effet l'action belliqueuse devient, pour les hommes valides, le premier critère de valeur, la source privilégiée du prestige, parfois l'instrument de la rédemption (thème explicite de *L'âme du bronze* ou d'*Héroïsme rédempteur*). Affectant de penser qu'il faut faire la guerre pour être un homme, il déconsidère indirectement les éventuels embusqués, en leur montrant combien ils seraient estimés s'ils servaient le pays : que de fois des vieillards, des femmes ou des enfants se méfient de jeunes gens en civil, puis découvrent, pleins d'admiration, que ceux-ci sont des soldats en permission ou en convalescence, souvent bardés de décorations pour une conduite sans faille ! Le véritable traître, par contre, est rare dans une production qui veut avant tout visualiser la légende et illustrer les vertus de la race dans la tourmente.

De multiples ouvrages font, à cette fin, l'apologie du soldat, et soulignent l'unité de la population, sur fond de fanfares et de tambours, des acteurs déclamant, pendant la projection ou entre deux films, des poèmes patriotiques.

Le défenseur du sol

Le poilu voit ses mérites décrits, sa vie quotidienne romancée, ses exploits chantés, ses victoires magnifiées, dans un très grand nombre de bandes, pour la plupart médiocres : *Le héros de l'Yser* (Léonce Perret, mai 1915), *Le Noël du poilu* (Feuillade, 1915), *Noël de guerre*, *Les vainqueurs de la Marne* (décembre 1915), *Le colonel Bontemps*, *Mort au champ d'honneur* (L. Perret, qui exalte cette fois-ci l'ardeur patriotique du paysan français), *Le poilu de la victoire* (scène comique avec le tourlourou Polin, alors célèbre), *L'empreinte de la patrie*, *Les poilus de la neuvième*, *Les poilus de la revanche* (L. Perret, janvier 1916), *Pendant la bataille*. Les officiers ne sont pas oubliés (Henri Diamant-Berger réalise en 1915 *Les gants blancs de Saint-Cyr*), ni les troupes coloniales (*Le triomphe du zouave*). La maison

Gaumont, spécialisée dans le film patriotique, est particulièrement prolifique en bandes au titre ronflant, et son cinéaste Léonce Perret, qui a décidément troqué la farce contre l'emphase nationaliste, paraît intarissable ²⁵.

Il n'a pas seulement des qualités de courage, d'abnégation ou d'ingéniosité, notre soldat, pas seulement un sens de l'honneur à toute épreuve. Il sait aussi faire taire ses élans sentimentaux au bénéfice de la patrie, quand il ne lui est pas donné de fondre les deux en une commune ardeur. Dans *Le printemps du cœur* (mai 1916), un brave garçon de quarante ans, que les passions n'ont jusque-là pas effleuré, découvre enfin un amour qui n'est pas partagé : il va donc bravement mourir à la guerre, réservant son dernier souffle à celle qu'il a tant aimée. Comportement exemplaire, et donné en exemple.

Le thème des amours croisés — pour la femme et pour la patrie — est d'ailleurs inépuisable. Parfois, seule la mort dénoue de tragiques dilemmes, comme dans *L'âme du bronze*, film d'Henry-Roussel, d'après Georges Le Faure.

On y voit un jeune capitaine « de très grand avenir » ²⁶ arriver dans une usine pour y mettre au point, à partir d'un bronze souple et résistant de son invention, un canon nouveau. Mais il s'éprend de la même femme que l'ingénieur en chef de l'usine — « technicien et praticien de grande valeur » ²⁷ — et bientôt ces deux Français s'opposent en une lutte fratricide que la jalousie seule motive :

« Au cours d'un accident de machine qui se produit à l'heure de la fonte, l'ingénieur qui pouvait sauver le capitaine le laisse froidement (*sic*) tomber dans le creuset rouge ²⁸. Et c'est ainsi que son âme passe dans le bronze du canon.

Mais (l'ingénieur) est mobilisé. La guerre, à laquelle il participe, nous le fait retrouver à la Marne, en pleine bataille. Nous avons vu Joffre dicter son ordre du jour fameux : "L'heure est venue de résister. Soldats, vous vous ferez tuer sur place plutôt que de reculer..."

Et (l'ingénieur) braque et sert son canon passionnément pour racheter par sa belle conduite le terrible mouvement de cœur qui l'a rendu coupable. Le courage est exaspéré chez lui. D'autant plus que dans le canon, à chaque instant, lui apparaît l'image du capitaine. Et jusqu'à la mort, il se bat pour libérer sa conscience. A la minute suprême, dans le canon démolé, l'ingénieur voit sa victime, enfin ... lui apporter le pardon » ²⁹.

« Tandis, précise le scénario, qu'au loin s'élance la cavalerie poursuivant l'ennemi en déroute, tandis que des cris de joie mêlés aux

25. Il réalise aux Etats-Unis, dans le même esprit, *Une page de gloire*, qui sort en novembre 1915.

26. Scénario du film. HENRY-ROUSSEL, *L'âme du bronze*, Paris, Publicité Wall, s d.

27. *Ibid.*

28. Le scénario précise que le capitaine repousse « la tentation mauvaise », mais qu'il est trop tard.

29. *Cinémagazine* n° 2, cité par LAPIERRE (M.), *op. cit.*, p. 131.

accents de *La Marseillaise* lui arrivent en rumeurs de triomphe, il entre dans la mort, enveloppé dans les plis du drapeau que l'ombre du capitaine incline sur son corps, déchiré, sanglant. ³⁰ »

Ainsi le devoir reprend-il ses droits sur les passions. Cas exceptionnel : dans la plupart des autres bandes, la femme tend plutôt à incarner ce devoir. Elle tient, dans l'image de la patrie et de la population en guerre, une place fondamentale.

Les soutiens du front

Unité, courage : deux termes qui résument, pour l'essentiel, l'image de la population civile dans la guerre. On ne se contente pas de soutenir le moral de l'arrière en lui montrant des défilés, revues, distributions de courrier, repas, remises de décorations ou spectacles aux armées : le cinéma lui propose sa propre image, fortement idéalisée.

En avril 1915, Louis Feuillade présente, chez Gaumont, un film sur l'*Union sacrée*, qui remporte un gros succès. Cette union de tous dans la guerre transparait dans les titres : Charles Quinel réalise une fantaisie intitulée *La concierge est mobilisée*, Jean Toulout tourne *La petite mobilisée*, et Feuillade conte dans *Fifi-Tambour* les tribulations d'un enfant de la balle à travers la guerre. Le petit René Poyen, qui jouait les enfants terribles dans l'immédiat avant-guerre sous le sobriquet de Bout-de-Zan, interprète de nouveaux succès comiques : *Bout-de-Zan veut s'engager* (décembre 1914), *Bout-de-Zan s'en va-t-en guerre* (mai 1915), *Bout-de-Zan et l'embusqué* (septembre 1915), *Bout-de-Zan et le poilu* (décembre 1915), sans compter un *Bout-de-Zan et l'espion*.

Les catégories de la population les plus traditionnellement oubliées sont mises à l'honneur. Ainsi les saltimbanques voient-ils Albert Dieudonné dire leur courage et leur sens patriotique dans un mélodrame intitulé *Gloire rouge*. Dans le même esprit, Feuillade donne, dans *Vendémiaire*, un rôle important à une honnête bohémienne dont le mari est mort pour la France.

Le courage est le complément de l'unité : la France est une nation héroïque, la guerre une *École de héros*. Les titres ne se distinguent même plus : *La petite héroïne*, *Son héros*, *Héros de 1916*, *Les petits héros d'Alsace*, *L'héroïsme de Paddy* (Abel Gance, 1916). D'autres, moins éloquents, couvrent la même réalité patriotique : *La munitionnette*, *Gosses dans les ruines*, *Mission mortelle*.

La seule étude des titres, rapportée à l'ensemble des films français sur la guerre, montre d'ailleurs que l'inflation de références à l'héroïsme, à la patrie et aux symboles nationaux — pour une production

30. Scénario déjà cité, p. 11.

élevée, il est vrai — est sans commune mesure avec aucune autre période (cf. tableau 1, page 45). Pour reprendre un titre de film, toutes les énergies se dépensent *Au service de la patrie*.

Ce thème se développe en une inépuisable apologie de la femme qui incarne à la fois l'arrière sur lequel on peut compter — la mère, la sœur, la fiancée, l'épouse — et l'image même de la patrie. Dualité qui en fait, objectivement, une sorte d'agent recruteur : devant l'écran le poilu sent confusément que ses amours sont inséparables de sa gloire.

Ainsi L. Perret produit pour Gaumont *Françaises, veillez !* (janvier 1915). Feuillade illustre les qualités de la race dans *Deux Françaises* (mai 1915), des films de série mettent en valeur *Les fiancés de 1914*, *Les filles du pays de France* et *Celles qui restent au logis*. Une bande intitulée *L'amour sacré* souligne plus encore la dualité amoureuse femme-patrie (mai 1915).

Les mères ont une place à part : le cinéma devine qu'il faut, à la fois, toucher leur sensibilité et en faire le symbole d'une nation douce à ses enfants mais inflexible devant ceux qui veulent les lui prendre. *Quand même !* s'exclame un titre de film (probablement de 1915) devant l'abnégation d'une mère : alors que son fils, convalescent d'une blessure, veut lui cacher que son mari est mort au champ d'honneur, elle-même dissimule la nouvelle au jeune soldat, persuadée qu'il l'ignore. Celles qui perdent leurs enfants sont invitées à trouver une consolation à servir le pays : l'héroïne du *Chemin de la Croix-Rouge*, dont les deux fils ont été suppliciés par l'ennemi, voit surgir la radieuse apparition de ses enfants : « Oublie tes fils morts, tes enfants sont, désormais, les blessés de la France ». Elle rejoint la Croix-Rouge, prodigue à des soldats blessés des soins maternels, et s'entend appeler « maman » par ces inconnus qu'elle sauve et qui la bénissent.

Car ces infirmières sont le substitut des mères, comme le sont les « marraines », qui s'occupent des poilus sans les connaître. Une bande comique traite des *Tribulations d'une marraine*, et Léonce Perret, infatigable, réalise pour Gaumont aux États-Unis *Les marraines de France*, film riche en sensations patriotico-sentimentales, et qui substitue à la perspective des tranchées celle, plus riante, de la Côte d'Azur.

Toute grande actrice a son « film patriotique » : *Les mères ennemies* (film de Germaine Dulac, 1916) pour Suzanne Despres, *Quand même !* pour Renée Carl, *Alsace* pour Réjane. Et, sur un scénario de l'académicien Jean Richepin, Sarah Bernhardt s'exhibe dans un film qui a bénéficié de moyens importants et d'une publicité exceptionnelle : *Mères françaises*.

TABLEAU 1 LES TITRES DES FILMS : APPARITION DE QUELQUES TERMES

	Avant 1914	1914-1920	1920-1937	1938-1940	1940-1944	1944-1950	1951-1956	1957-1962	1962-1970
Gloire	1					1	1		
Glorieux							1		
Honneur	1			3			1		
Héros		5		1					
Héroïne		1							
Héroïsme		4							
Héroïque			1	1					
Exploits		1							
Nation				1					
Nationale (Révolution).					1				
Pays		1							
France		11		3	1	1	1		1
Français		1		1	1				
Française		6							
Patrie	1	3						1	
Drapeau		3							
Marseillaise		1		1					
Sacré		2							
Défilé		1							
Légion d'honneur							1		

Ce tableau ne porte que sur les films recensés par nous et cités dans notre thèse de Troisième cycle. Il ne distingue pas les films selon leur longueur et ne sépare pas les films de propagande des autres films (on trouvera des tableaux plus complets en annexe de notre thèse, *op. cit.*, pp. 557-563). Le total des films recensés se ventile ainsi : avant 1914, 34 films ; de 1914 à 1920, 124 films ; de 1920 à 1937, 52 films (non compris les films d'espionnage de 1937) ; de 1938 à 1940, 47 films (y compris les films d'espionnage de 1937, non compris les films consécutifs à la défaite) ; de 1940 à 1944, 22 films (non compris les films réalisés clandestinement ou en exil) ; de 1944 à 1950, 54 films (y compris les films réalisés clandestinement ou en exil) ; de 1951 à 1956, 35 films ; de 1957 à 1962, 42 films ; de 1962 à 1970, 90 films.

Cet archétype du film patriotique mérite intérêt. Un journaliste nous le résume en restituant les sentiments du public :

« (Le scénariste) a su condenser, en des scènes splendides, toute l'épopée de cette guerre depuis le jour enthousiaste de la mobilisation jusqu'à celui de nos grandes victoires ; il a plus particulièrement situé son action dans cette ville mémorable, Reims, dont le martyr en fera pour les générations futures un objet de culte vénéré.

Nous assistons d'abord à l'annonce de la mobilisation générale, dans un petit village ; la fièvre du départ a gagné tous les habitants ; le maître d'école, le premier, donne l'exemple³¹. Depuis le plus humble jusqu'au plus riche, tous se mettent en route. C'est ainsi que le maître du château, un ancien officier, le commandant d'Urbex, part accompagné de son fils, officier lui aussi.

Bientôt nous sommes en pleine action ; nous voyons de vrais combats qui ont été pris (de quelle manière, nous l'ignorons) en pleine bataille. Les instants sont tragiques, toute la salle frémit en suivant sur l'écran ce spectacle grandiose d'un naturel saisissant.

Puis, c'est le soir, après la bataille, la relève des blessés, des mourants ; là, sont pantelants, le commandant d'Urbex et son fils, ramenés à l'ambulance où une mère héroïque veut les revoir une dernière fois ; cette scène est d'une grande beauté, car combien de nous sont atteints de la même façon dans ses affections. L'artiste incomparable qu'est Mme Sarah Bernhardt a fait vibrer tous les cœurs meurtris comme l'était le sien ...

Je n'exagère pas en disant que la salle entière pleurait ... Quel plus bel éloge faire à cette toujours admirable comédienne !

Maintenant, c'est, au village, l'arrivée du permissionnaire, le retour définitif du maître d'école (qui), devenu aveugle, n'accepte pas le sacrifice de sa douce fiancée ; elle épousera un bon garçon qui, plus heureux que lui, a pu sortir indemne des mêmes dangers malgré son courage que prouvent les croix qu'il porte sur la poitrine et qu'il a si vaillamment gagnées.

Le pauvre instituteur rendra encore des services ; il apprendra à la jeune génération les horreurs de la guerre, et la prophétie de Michelet s'accomplira : " Au vingtième siècle, la France déclarera la paix à l'univers " »³².

On retrouve ici les principaux éléments d'une mystique « bleu horizon » : l'enthousiasme du départ au front ; l'unité de la population dans le mélange des classes — depuis l'instituteur, « hussard noir de la République », jusqu'au châtelain ; le courage des combattants ; le soutien moral d'un arrière incarné par deux femmes — une paysanne et la châtelaine-infirmière-major — Madelons corrigées par la douceur maternelle ; les symboles nationaux (la même image réunit Sarah Bernhardt, une statue de Jeanne d'Arc et la cathédrale de Reims que protègent des sacs de sable) ; enfin la solennelle affir-

31. Il s'agit du grand acteur Gabriel Signoret, dont un critique a écrit qu'il « arracherait des larmes à une pierre tant il incarne le sentiment du devoir, l'héroïsme et l'esprit de sacrifice ». *Le Cinéma*, 12 oct. 1917, cité par LAPIERRE (M.), *op. cit.*, p. 125.

32. FLOURY (E.), *Le Courrier cinématographique*, 20 janv. 1917, p. 8.