

Raphaël Caillard

Représentations des veuves de la Grande Guerre à l'écran (1926-2009)



Mémoire de M2 Histoire des régulations sociales
sous la direction de M. Yves Denéchère
2012-2013

Remerciements

Je remercie M. Yves Denéchère pour ses conseils et ses encouragements et M. Eric Pierre.

Je remercie également le personnel de la Cinémathèque française pour son accueil et ses renseignements.

Merci enfin à mes parents, Elisabeth et Michel Caillard, pour leur soutien et leur relecture attentive.

Couverture : Henri Desfontaines, *Le film du poilu*, 1928

Introduction

A l'approche du centenaire du déclenchement de la Grande Guerre, le souvenir du sacrifice de tous les soldats ayant participé au conflit réapparaît à la surface de la mémoire collective. A l'heure où la Première Guerre mondiale revient sur le devant de la scène, il convient de rappeler que les victimes ne se comptaient pas uniquement dans les rangs militaires. Les civils ont, eux aussi, subi leur lot de souffrances et, parmi eux, les veuves de guerre.

L'historiographie ne s'est intéressée qu'assez récemment à ce groupe social et, plus particulièrement, à la dimension spécifique du deuil pendant la Grande Guerre. Dans notre précédent travail, nous avons tenté de privilégier une approche culturelle de la figure de la veuve¹, à travers trois journaux d'anciens combattants du Maine-et-Loire. Etudiant plus particulièrement une série de poèmes publiés par la veuve Louise Ménard-Lemeunier entre 1923 et 1924, il nous a paru intéressant de nous pencher à présent sur les représentations des veuves françaises dans l'audiovisuel au long du XXe siècle.

Commençons par définir les principaux termes de notre sujet : veuves de guerre, histoire culturelle, histoire des représentations, et cinéma.

A la sortie du conflit, le nombre de veuves de guerre s'élève à environ à 600 000 dans l'ensemble du pays. Leur situation est souvent difficile : elles manquent de ressources, quand elles travaillent, elles sont moins payées que les hommes, elles élèvent seules les enfants.

Les ébauches du statut de veuve de guerre remontent à l'époque napoléonienne, lorsque l'empereur cherchait à montrer sa gratitude envers les grognards de sa Grande armée. En ce qui concerne le premier conflit mondial, la loi considère comme veuves de guerre les épouses de soldats et marins tués au combat ou morts des suites de blessures ou maladies contractées au front. Ce statut leur donne droit à une pension en vertu de la loi du 31 mars 1919, dite loi Lugol.

¹ Raphaël Caillard, *Les veuves de guerre à travers trois journaux d'anciens combattants du Maine-et-Loire, 1919-1939*, mémoire de Master 1, Angers, 2012, 96 f.

En étudiant les représentations des veuves de guerre, le présent travail s'inscrit donc dans une histoire des mentalités.

Dans le domaine qui nous intéresse, le terme de représentation est à prendre dans le sens psychologique, c'est-à-dire une perception, une image mentale dont le contenu se rapporte à un sujet ; en l'occurrence, une catégorie de femmes.

Ce domaine historique - nous y reviendrons – a vu le jour dans les années 1970, sous le nom de Nouvelle histoire ou troisième génération de l'école des Annales. Ce courant a donc pour ambition d'établir une histoire des mentalités qui passe par l'étude des représentations collectives et des structures mentales des sociétés.

Nous nous proposons d'étudier les représentations des veuves de guerre à travers un corpus d'œuvres audiovisuelles, c'est-à-dire des films sortis au cinéma et films de télévision (nous reviendrons plus loin sur le détail de ces œuvres).

Il ne s'agit pas d'établir ce que ces œuvres nous apprennent sur les veuves de guerre, mais plutôt de voir dans quelle mesure les représentations de celles-ci sont conformes à la réalité, ainsi que de noter ce que ces films nous apprennent sur le contexte de leur création et de leur diffusion. Telle était la démarche de Marc Ferro et de Pierre Sorlin qui, dans les années 1970, ont proposé de partir des images du cinéma pour remonter, par l'interprétation historique, au monde qui les a produites.

Notre analyse porte sur les œuvres audiovisuelles des années 1920 aux années 2000. Nous n'étudierons pas les films sortis pendant le conflit, puisque – nous y reviendrons également – nombre d'entre eux étaient des œuvres de propagande.

Les premières fictions mettant en scène des veuves sont donc sorties dans les années 1920 (le film étudié le plus ancien est *Gribiche*, de Jacques Feyder, sorti en 1926), et elles se sont succédé au long du siècle, pour parvenir à l'œuvre la plus récente, *Blanche Maupas*, de Patrick Jamain, téléfilm diffusé en 2009.

Il convient à présent de revenir plus précisément sur l'historiographie des veuves, des mentalités et du cinéma.

I - Historiographie

Histoire des veuves de la Grande Guerre

Rappelons, au préalable, la législation concernant les veuves de guerre, véritable point de départ de leur condition.

Nous l'avons vu, la loi Lugol prévoit une pension qui s'échelonne sur trois barèmes distincts (le montant de chaque pension est également différent selon le grade du soldat tué). Le taux exceptionnel ne fait plus référence au lieu de la mort du soldat mais à la cause de la mort, c'est-à-dire s'il est mort suite à des blessures reçues au combat. Le taux ordinaire est accordé aux veuves dont le mari est mort suite à une maladie contractée au front. Enfin, le taux de réversion est accordé à la veuve dont le mari dispose déjà d'une pension d'invalidité au moins égale à 60 %. Les veuves qui touchent une pension de réversion ne sont donc juridiquement pas des veuves de guerre, mais des veuves de la guerre, leur mari étant décédé après son retour du front, dans son foyer.

Précisons ici que, nous intéressant aux représentations des veuves, nous nous intéresserons également aux « veuves blanches », c'est-à-dire aux fiancées non mariées qui ont perdu leur compagnon. Si juridiquement elles ne peuvent pas être considérées comme des veuves de guerre, cette figure est assez prisée dans les œuvres que nous avons consultées. Il conviendra donc d'en rendre compte.

En pratique, la loi de 1919 accorde à la veuve d'un simple soldat une pension annuelle de 800 francs (pour les taux exceptionnels et ordinaires) à laquelle s'ajoute une majoration de 500 francs par enfant mineur à charge. Cette pension ne permet pas à la veuve de subvenir entièrement à ses besoins et à ceux de ses enfants. Le législateur avance, pour ce fait, l'argument que la veuve peut toujours prendre le chemin du travail pour compenser. Mais en réalité, les femmes salariées sont largement dépendantes de leur mari. Ceci s'explique par le manque ou l'absence de formation professionnelle et le fait que le salaire d'une femme est, à cette époque, inférieur à celui d'un homme.

A titre de comparaison, en 1921, le revenu d'un fonctionnaire en début de carrière est plus de quatre fois supérieur à la pension d'une veuve de simple soldat. Il apparaît donc que

l'Etat n'a pas assuré la réparation promise aux 600 000 veuves de guerre françaises. La loi de 1919 prévoyait une réévaluation des pensions en fonction du coût de la vie, mais ceci n'a pas été appliqué.

Après ces précisions nécessaires sur le statut des veuves de guerre, il convient de mettre en lumière les travaux qui ont porté sur le sujet.

Les études sur les femmes pendant la guerre se sont développées après l'apparition de l'histoire du genre. Les premiers travaux portent surtout sur l'avancée du combat féministe pendant la Grande Guerre. Françoise Thébaud s'est interrogée sur le fait de savoir si la guerre de 1914 avait accéléré l'émancipation féminine. Elle conclut dans l'ouvrage *La femme au temps de la guerre de 14*² que le conflit a plutôt été une parenthèse sans suite.

Dans le même sens, Mary Louise Roberts écrit, en 1994, que les représentations des femmes indépendantes ou sans enfants pendant et après la guerre révèlent « comment la société française a reconstruit les notions globales de stabilité et d'instabilité après le choc de la guerre ».

On voit donc que l'histoire des femmes pendant la guerre est très teintée de féminisme. En ce qui concerne les veuves de guerre, les travaux sont récents.

Stéphane Audoin-Rouzeau a publié, en 2001, un ouvrage tout à fait particulier sur le deuil : *Cinq deuils de guerre, 1914-1918*³. Il résume l'ambition qui l'a amené à réaliser ce travail dès la première page : « Saisir au plus près, saisir au cœur la douleur laissée par la grande vague de 1914-1918, une fois celle-ci enfin retirée⁴ ». Il s'est donc basé sur des journaux, tenus principalement par des femmes (pas forcément des veuves, on y trouve le récit de vie de sœurs, mères, grands-mères), pour mettre en évidence les étapes du deuil et, plus largement, le parcours de ces personnes endeuillées une fois la guerre terminée.

² Françoise Thébaud, *La femme au temps de la guerre de 14*, Paris, Stock, 1986.

³ Stéphane Audoin-Rouzeau, *Cinq deuils de guerre, 1914-1918*, Paris, Noesis, 2001, 261 p.

⁴ Stéphane Audoin-Rouzeau, *Ibid*, p. 9.

Stéphanie Petit publie en 2007 un ouvrage sur les spécificités du deuil pendant et après la Grande Guerre⁵. Elle relativise dans cet ouvrage ce qu'elle appelle le mythe de la veuve éternellement éplorée, à la manière des pleureuses antiques, en partant du constat que 42% des veuves de guerre se sont mariées en secondes noces entre 1919 et 1939⁶.

Nous noterons l'article de Peggy Bette dans la revue *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*⁷ paru en 2008. L'auteure constate que si le deuil a été largement étudié, aucune approche socio-économique de la situation de veuve de guerre n'a été réalisée. Elle part donc du principe qu'en s'attachant uniquement au deuil, la veuve ne peut pas sortir de la catégorie des victimes de la guerre. Les questionnements qui ont guidé son travail ont donc été les suivants : « Que sait-on de leur âge, des professions qu'elles exercent, des liens familiaux ou associatifs qu'elles tissent ? Que sait-on des stratégies qu'elles élaborent et mettent en œuvre pour s'adapter à leur nouvelle vie ?⁸ ». Il faut préciser que les veuves étudiées par Peggy Bette ont vécu dans la région du Lyonnais, or, la plupart des veuves de guerre françaises vivent en milieu rural. Il ressort donc de son travail une grande diversité de situations et elle rejoint la constatation qu'Antoine Prost avait formulée sur les anciens combattants : « L'analyse sociologie définit [le groupe social] par une pluralité cohérente de traits distinctifs⁹ ». En effet, les situations des veuves apparaissent comme trop hétérogènes pour former un groupe distinct. Cependant quelques traits spécifiques apparaissent : l'âge (autour de la trentaine), l'activité professionnelle, un efficace réseau relationnel. Au vu de ces considérations, il nous faudra remettre en question cette hétérogénéité du groupe social que constituent les veuves de guerre.

L'histoire culturelle

Définissons maintenant le concept d'histoire culturelle, dans lequel s'inscrit notre travail. Cette notion s'est petit à petit imposée dans le champ historiographique français et international depuis les années 1980. En effet, les pays anglo-saxons ont leur « Cultural history », l'Allemagne, la « Kulturgeschichte ».

⁵ Stéphanie Petit, *Les veuves de guerre, d'éternelles endeuillées ?*, Paris, Cygne, 2007.

⁶ Stéphanie Petit, *Ibid.*, p. 11.

⁷ Peggy Bette, « Veuves et veuvages de la Première Guerre mondiale, Lyon, 1914-1924 », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, numéro 98, 2008.

⁸ Peggy Bette, *op. cit.*, p. 191.

⁹ Antoine Prost, *op. cit.*, t.I, p. 2.

L'expression « histoire culturelle » est déjà parfois utilisée à partir de la fin des années 1960 et au cours des années 1970 (Maurice Crubellier, par exemple, et son *Histoire culturelle de la France*¹⁰) mais c'est surtout à partir des années 1980 que cette catégorie historiographique arrive sur le devant de la scène. Les principaux instigateurs de cette nouvelle tendance sont Roger Chartier et Pascal Ory, qui publient plusieurs articles et manifestes fondateurs. A la fin des années 1990 apparaissent deux formes d'institutionnalisation de l'histoire culturelle avec la série *Histoire culturelle de la France*¹¹, au Seuil, dirigée par Jean-François Sirinelli et Jean-Pierre Rioux, et la création d'une association professionnelle, l'Association pour le développement de l'histoire culturelle.

L'histoire culturelle n'a pas été créée *ex nihilo* : elle est bien le fruit d'une généalogie particulière. On peut lui trouver des origines en remontant jusqu'à Marc Bloch et ses *Rois thaumaturges*, qui avait pour ambition de se lancer dans une psychologie historique, puis Lucien Febvre, qui a « à la fois défendu, dans quelques textes théoriques de l'Entre-deux-guerres (« la sensibilité en histoire »), et illustré, dans le livre deuxième de sa *Religion de Rabelais*, le projet d'une histoire de l'*outillage mental* et de *structures* qui ne le sont pas moins¹² ». L'histoire culturelle puise également ses origines dans l'histoire des mentalités, florissante dans les années 1960-1970. Ce moment historiographique fonctionne d'abord comme un moyen de lancer des enquêtes sur des sujets jusque là inimaginables comme la sexualité, la fête, la mort¹³. Dans ce domaine, les pionniers sont par exemple (en France) : Michel Vovelle, François Lebrun, Jean-Louis Flandrin, Mona Ozouf.

Au niveau des sujets auxquels s'attache l'histoire culturelle, François Dosse note que : « les idées, la pensée, l'imaginaire, la religion, l'identité et les rituels, la langue et les images, les œuvres et les objets, la création et la réception... : la liste est presque infinie des objets dont l'histoire culturelle peut revendiquer le traitement autour de la notion de culture¹⁴ ».

Attachons-nous maintenant à identifier quelles sources utilise l'histoire culturelle. Pascal Ory explique que « tout est source, tout est public » ; en effet, de par la nature du champ culturel, aucune source ne peut être exclue *a priori*. Pour illustrer ce propos, l'auteur

¹⁰ Maurice Crubellier, *Histoire culturelle de la France (XIXe-XXe siècle)*, Paris, Armand Colin, 1974.

¹¹ Jean-François Sirinelli, Jean-Pierre Rioux (dir.), *Histoire culturelle de la France*, Paris, Seuil, 1998, 4 tomes.

¹² Pascal Ory, *L'histoire culturelle*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 34.

¹³ Pascal Ory, *Ibid.*, p. 35.

¹⁴ C. Delacroix, F. Dosse, P. Garcia, N. Offenstadt (dir.), *Historiographies I, Concepts et débats*, Paris, Gallimard, 2010, p. 186.

prend l'exemple de son ouvrage¹⁵ : « Le livre que vous lisez en ce moment même est un objet économique, résultat d'une chaîne de production et médiation *ad hoc*, mais par sa maquette, par les prérequis de son image éditoriale, enfin par sa prédétermination à un certain usage social, il est aussi susceptible d'une analyse en termes culturels, touchant à l'histoire de l'édition, du didactisme, de l'historiographie, des institutions universitaires, etc. »

En ce sens, le cinéma apparaît comme un objet pertinent pour une étude d'histoire culturelle.

Concernant particulièrement notre sujet, il convient de rappeler que le primat de l'histoire culturelle s'étend aussi au domaine de la Grande Guerre. Le développement de ce moment historiographique fait que des historiens comme Jean-Jacques Becker, Jay Winter ou Stéphane Audoin-Rouzeau s'intéressent aux témoins de la Grande Guerre : leurs écrits sont réédités, des inédits sont publiés.

Il convient maintenant de présenter l'Historial de Péronne, principal centre de recherche sur l'histoire culturelle de la guerre de 1914. Le but avoué de cette nouvelle histoire est de comprendre « l'incompréhensible¹⁶ » par le biais de questionnements que ne pouvaient s'être posés les historiens des années 1930, ceux-ci n'ayant évidemment pas connu la Shoah, les camps soviétiques et toutes les horreurs de la Seconde Guerre mondiale.

L'Historial de Péronne, entreprise muséographique de grande ampleur, a ouvert ses portes en 1992 et se veut résolument une entreprise internationale ; les tenues, objets, armes des soldats français et allemands y sont exposées ensemble, des chercheurs reconnus y ont contribué, comme Jay Winter et Gerd Krumeich. L'œuvre de l'Historial contribue au phénomène de « patrimonialisation » de la guerre, par le regain d'intérêt porté aux objets quels qu'ils soient : vêtements, armes, souvenirs, cartes postales, journaux, etc. Ce phénomène est d'autant plus d'actualité que nous approchons du centenaire de la guerre, célébré en 2014.

¹⁵ Pascal Ory, *Ibid.*, p. 47.

¹⁶ Jean-Baptiste Duroselle, *La Grande Guerre des Français, 1914-1918. L'incompréhensible*, Paris, Perrin, 1994.

En ce qui concerne les dernières directions de la recherche, une polémique a récemment eu lieu entre l'équipe de l'Historial de Péronne et d'autres historiens de la guerre de 1914 tels que Rémy Cazals, Frédéric Rousseau ou encore Antoine Prost. Cette polémique peut se résumer à une divergence d'opinions sur la dichotomie consentement/contrainte qui a servi à expliquer pourquoi les poilus ont tenu pendant quatre ans et surtout sur la méthode et les sources qui peuvent servir à étudier cette endurance¹⁷.

Pour résoudre la question, concilier les opinions et ainsi ouvrir de nouveaux chantiers, un groupe de recherche s'est constitué en novembre 2005 : le Collectif de recherche international et de débats sur la Grande Guerre (CRID 14-18). Ce groupe veut pratiquer une « science de plein air¹⁸ », c'est-à-dire mettre en valeur les acteurs de la guerre par le biais de toutes les formes d'histoire, qui implique « les acteurs de terrain, les sociétés savantes et les connaisseurs non-professionnels¹⁹ ». C'est notamment par le biais de ce collectif que la notion de « consentement patriotique » est maintenant largement remise en cause.

Au niveau de la recherche, l'accent est donc désormais mis sur la « culture de guerre », même si la notion ne fait pas l'unanimité chez tous les historiens. George Mosse avait élaboré le concept de « brutalisation » en 1990, mais il a fallu l'élargir au cas français, puisque l'historien allemand étudiait principalement la République de Weimar. C'est ainsi que la notion de « culture de guerre » a été élaborée dans l'ouvrage *Guerre et cultures*²⁰ (publié en 1994). Annette Becker et Stéphane Audoin-Rouzeau définissent ainsi ce concept : « un corpus de représentations du conflit cristallisé en un véritable système donnant à la guerre sa signification profonde [...] indissociable de la haine à l'égard de l'adversaire ».

Cependant, même si la culture de guerre a ouvert la voie à de nombreux travaux, tous les historiens ne sont pas d'accord avec ce concept, et ce pour au moins deux raisons. La première, et peut-être la plus évidente, est que si l'on considère la culture de guerre comme étant la manière dont les contemporains se sont représentés et ont représenté le conflit, ces représentations n'émanaient pas de toute la population, mais peut-être de certaines classes sociales, d'intellectuels de l'arrière²¹. La deuxième raison est que, comme le pense Rémy

¹⁷ Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia (dir.), *Historiographies, volume II, concepts et débats*, Paris, Gallimard, 2010, p. 1064-1066.

¹⁸ Charte du CRID 14-18, http://crid1418.org/a_propos/charte_ini.html.

¹⁹ Charte du CRID 14-18, *Ibid.*

²⁰ Jean-Jacques Becker (dir.), *Guerre et cultures, 1914-1918*, Paris, Armand Colin, 1994, 442 p.

²¹ Nicolas Offenstadt, Philippe Olivera, Emmanuelle Picard, Frédéric Rousseau (dir.), « A propos d'une notion récente : la culture de guerre », *Guerres, paix et sociétés, 1911-1946*, Neuilly, Atlande, 2004, p. 667-674.

Cazals, la plupart des soldats au front restent imprégnés par des représentations de temps de paix : le métier, la famille, la vie au village et les amis. Ceux-ci n'auraient pas été transformés en machines à tuer mais auraient extériorisé certains aspects violents de la vie civile comme les vengeances personnelles, le goût de la chasse²². C'est ainsi que certains historiens parlent de « culture de paix »²³.

De nouveaux chantiers sont donc ouverts : comment les poilus ont-ils ressenti la guerre ? Comment les Etats belligérants ont-ils maintenu l'armée et la population mobilisées ? D'autres chantiers sont ainsi revisités, à l'aune de nouvelles problématiques ; nous prendrons comme exemple l'histoire du commandement pendant le conflit, sujet traité depuis l'entre-deux-guerres. Il faut ici encore distinguer trois moments historiographiques. Le premier est le récit d'une période « héroïque », c'est-à-dire que les autorités militaires apparaissent comme ayant sauvé la patrie d'une grande menace, et ce avec une bravoure et une efficacité inébranlables. Un bon exemple de ce moment historiographique est l'ouvrage de Paul Painlevé, ministre de la guerre pendant le conflit : *Comment j'ai nommé Foch et Pétain*²⁴. Dans les années 1960-1970, de nombreuses interrogations sont posées sur les formes de commandement dans la première guerre industrielle à grande échelle (la toute première ayant été la guerre de Sécession américaine) ; de nombreuses critiques sont formulées à l'égard d'un commandement qui apparaît alors incompetent. La troisième période (années 1980-1990) correspond grosso modo à l'évolution de l'historiographie de la guerre en général : le concept de « learning curve » (littéralement « courbe d'apprentissage ») est élaboré par les historiens anglais ; cette nouvelle notion part du principe que les échecs de 1914-1917 ont permis au commandement d'acquérir, petit à petit, la capacité de mener les troupes à la victoire sur ces nouveaux champs de bataille. Ce point de vue est défendu par des historiens tels que Paddy Griffith²⁵ et Timothy Travers²⁶. Le commandement passe donc d'héroïque à incompetent, pour être considéré à la fin comme étant en période d'apprentissage, d'adaptation. Notons que cette hypothèse est encore en débat, l'historiographie n'étant jamais figée.

²² Rémy Cazals, Nicolas Offenstadt, « Du Bois-le-Prêtre au Front intérieur. Les expériences de guerre des Papillons », in Joseph, Lucien, Marcel et Marthe Papillon, *Si je reviens, comme je l'espère. Lettres du front et de l'arrière*, Paris, Grasset, 2003, p. 363-381.

²³ Nicolas Offenstadt, Philippe Olivera, Emmanuelle Picard, Frédéric Rousseau (dir.), *op. cit.*, p. 667-674.

²⁴ Paul Painlevé, *Comment j'ai nommé Foch et Pétain : la politique de guerre de 1917 : le commandement unique interallié*, Paris, Alcan, 1923, 424 p.

²⁵ Paddy Griffith, *Battle tactics on the western front. The british army's art of attack, 1916-1918*, New Haven, Yale University Press, 1994, 286 p.

²⁶ Timothy Travers, *The killing ground. The british army, the western front and the emergence of modern warfare*, Londres, Routledge, 1992, 232 p.

Histoire du cinéma, histoire et cinéma

Ce qu'on peut appeler l'histoire de l'art cinématographique n'a pas tardé à s'imposer. La première impulsion est partie des cinéphiles eux-mêmes, qui ont mis en place dans les années 1920 une première « archéologie des chefs-d'œuvre du nouvel art²⁷ » ; des personnages tels que Louis Delluc, Ricciotto Canudo ou encore Léon Moussinac ont eu pour ambition de constituer un « panthéon du cinéma » sur lequel de futurs chercheurs pourraient s'appuyer. Un premier choix de « classiques » s'est alors opéré, ainsi que la définition de certains styles, de certaines écoles. Des réputations ont été forgées, et par corollaire, des oublis.

Ces travaux de constitution d'un « panthéon du cinéma » ont été consacrés par la création, dans les années 1930, des premières cinémathèques européennes et américaines. Leur raison d'être était de conserver les corpus de films et d'œuvres nécessaires à la réalisation d'une véritable histoire de l'art cinématographique²⁸.

La première synthèse de l'histoire du cinéma a été réalisée par Georges Sadoul, et publiée en 1945 : l'*Histoire générale du cinéma*. Antoine de Baecque définit ainsi l'essence de ces gros volumes de référence : « Il s'agit de synthèses archivistiques et érudites tentant de raconter les débuts, l'épanouissement puis les évolutions du nouvel art à partir de ses grandes ruptures techniques, économiques et même sociales. »

La cinéphilie française, lors de son âge d'or des années 1950, s'appropriera cette histoire et la réinterprétera, au fur et à mesure des controverses et des nouvelles découvertes, des évolutions des différents cinéastes et du style de chacun.

L'histoire du cinéma des années 1950 et 1960 s'est clairement construite autour du goût pour la polémique. Chaque clan et chapelle nourrissait des admirations concurrentes. En pratique, ceci se traduit par de nombreuses publications de monographies, de recueils de critiques, de revues. Notons que les artisans de cette histoire de l'art cinématographique se méfiaient beaucoup de l'institution universitaire « considérée comme académique et surplombant, voire desséchant, ses objets d'études²⁹ ».

²⁷ Antoine de Baecque, *L'histoire-caméra*, Paris, Gallimard, 2008, p. 24.

²⁸ Antoine de Baecque, *Ibid.*, p. 24.

²⁹ Antoine de Baecque, *Ibid.*, p. 25.

Il convient maintenant de nous intéresser aux liens qui existent entre cinéma et histoire. Antoine de Baecque écrit que « le cinéma a été immédiatement attiré par l'histoire³⁰ » ; ceci s'explique, bien sûr, par le fait que les cinéastes y ont rapidement vu une intarissable source d'inspiration, mais surtout par le fait que le cinéma soit un outil extraordinaire pour raconter le passé. Il faut cependant apporter une nuance, selon Laurent Véray : « Un film historique n'est pas une tentative de reconstitution fidèle d'un événement réellement arrivé, mais une mise en scène fictionnelle ou documentaire, avec ses raccourcis, ses simplifications, à partir des représentations, symboliques ou authentiques, que la société s'en fait à un moment donné³¹. » Un film historique est donc à voir au présent, en lien avec le contexte de la société qui reçoit l'œuvre.

C'est ainsi qu'aux Etats-Unis, par exemple, David W. Griffith se lance dans une révision de l'histoire du pays avec le film *Birth of a nation*, qui fixe pour un temps le roman national américain. C'est également le cas pour Sergueï Eisenstein, qui filme d'une manière directe ou allégorique la Révolution bolchevique de 1917 et certains épisodes de l'histoire de la Russie, toujours en vue de justifier le point de vue révolutionnaire (on pensera par exemple au *Cuirassé Potemkine*, *Alexandre Nevski* ou à *Ivan le Terrible*). Toujours dans la même idée, Antoine de Baecque note que « en filmant ainsi l'histoire, Sergueï Eisenstein en souligne la portée collective. Les héros de l'histoire et du film qui la reconstitue ne sont plus les individus auxquels les spectateurs peuvent s'identifier, mais les masses d'ouvriers, de marins, de foules³² ».

En ce sens, Marc Ferro préfère au terme de « reconstitution » historique celui de « reconstruction » historique, dans la mesure où ces films permettent aux spectateurs de comprendre le phénomène révolutionnaire et de s'y identifier.

A partir du *Dictateur*, de Charles Chaplin, la plupart des grands films historiques seront aussi, et surtout, des films d'actualité, parlant autant de l'époque à laquelle ils ont été tournés (c'est-à-dire leur contexte) que du passé qu'ils cherchent à reconstituer (leur sujet).

³⁰ Antoine de Baecque, *Histoire et cinéma*, Paris, Les cahiers du cinéma, 2008, p.7.

³¹ Laurent Véray, *La Grande Guerre au cinéma, de la gloire à la mémoire*, Paris, Ramsay, 2008, p.7.

³² Antoine de Baecque, *op. cit.*, p.11.

Le rapport entre cinéma et histoire s'établit encore dans le fait que les régimes totalitaires des années 1920 et 1930 y ont eu recours allégrement comme vecteur de propagande, à la fois en l'encourageant et en le contrôlant.

Le philosophe Gilles Deleuze avance que la réelle césure dans l'histoire du cinéma n'est pas due à une quelconque évolution technique, mais bien à un événement : la Seconde Guerre mondiale. Au-delà de l'incommensurabilité de ce conflit, les images qui en ont été rapportées ont durablement changé la relation entre cinéma et histoire : « Le cinéma a dû changer parce que plus personne n'était innocent après ces images³³ ». Pensons par exemple à Samuel Fuller à Falkenau, qui commença à filmer des images des camps car il se sentait forcé par les circonstances.

Pour terminer ce rapide tour d'horizon des principaux liens entre cinéma et histoire, nous pouvons grossièrement qualifier les films sortis pendant la guerre froide de fictions de crise, pour dédramatiser la menace d'un nouveau conflit. La Nouvelle vague, quant à elle, constituait plutôt, pour les cinéastes de ce courant, une manière d'échapper aux engagements obligés en considérant leur époque avec une certaine mélancolie, de par l'impression d'être passés à côté de l'histoire, d'être arrivés trop tard après la résistance au nazisme et un certain âge d'or du cinéma. Antoine de Baecque écrit que c'est là, paradoxalement, une façon de faire œuvre historique : « la Nouvelle vague a pu saisir son temps parce qu'elle était mal à l'aise et en porte-à-faux avec lui³⁴ ».

Si les cinéastes, comme nous venons de le voir, se sont intéressés très tôt à l'histoire, les historiens, au contraire, ne se sont penchés dessus, en tant que réel objet d'étude universitaire, qu'assez récemment. Marc Ferro (Ecole des hautes études en sciences sociales) et Pierre Sorlin (Institut d'études et de recherches cinématographiques de l'université Paris-III), dans les années 1970, ont dénoncé le peu de cas fait aux films dans les études historiques. Ils ont ainsi proposé de partir des images du cinéma pour remonter, par l'interprétation historique, au monde qui les a produites.

Marc Ferro, né en 1924 à Paris, d'origine juive par sa mère, s'engage dans la Résistance en 1944. Il enseigne ensuite pendant huit ans à Oran, de 1948 à 1956. Il revient à

³³ Antoine de Baecque, *op. cit.*, p.31.

³⁴ Antoine de Baecque, *op. cit.*, p.40.

Paris et commence à se spécialiser, au début des années 1960, sur l'histoire soviétique : sa thèse porte sur la Révolution russe de 1917 ; notons que pour ce travail, il se basa en partie sur des archives audiovisuelles. Il enseigne par la suite à l'Ecole polytechnique, puis devient directeur d'études à l'Ecole des hautes études en sciences sociales. C'est à partir de ce moment qu'il commence à s'intéresser de plus près aux liens entre cinéma et histoire.

Nous rejoignons donc ici le credo de l'histoire des mentalités, puisque l'ambition de ces chercheurs n'était pas de juger de ce qu'un film peut nous apprendre sur l'événement qu'il raconte, mais sur la société qui l'a produit.

Marc Ferro, dans un article fondateur des *Annales ESC* de 1973, justifie ainsi le choix de son sujet d'étude : « Partir de l'image, des images. Ne pas chercher seulement en elles illustration, confirmation, ou démenti à un autre savoir, celui de la tradition écrite. Considérer les images telles quelles, quitte à faire appel à d'autres savoirs pour les mieux saisir. Déjà, les historiens ont remis à leur place légitime les sources d'origine populaire, écrites d'abord, puis non-écrites : folklore, arts et traditions populaires, etc. Il reste à étudier le film, à l'associer au monde qui le produit. L'hypothèse ? Que le film, image ou non de la réalité, document ou fiction, intrigue authentique ou pure invention, est Histoire ; le postulat ? Que ce qui n'a pas eu lieu (et aussi, pourquoi pas, ce qui a eu lieu), les croyances, les intentions, l'imaginaire de l'homme, c'est autant l'Histoire que l'Histoire³⁵ ».

Dans la décennie s'organisent séminaires, colloques et rencontres, ouvrages et publications collectives sont publiés sur le lien entre cinéma et histoire. Comme nous disions, l'objectif était de mieux comprendre la société à certains moments-clés au moyen du cinéma : la révolution soviétique, le Front populaire, l'occupation et la collaboration en France, les films nazis, les représentations de la Révolution française à l'écran, par exemple, par le biais de films de Jean Renoir, Fritz Lang, Sergueï Eisenstein, Abel Gance, Stanley Kubrick, David Lean³⁶.

Il s'agissait ainsi de se démarquer de l'approche érudite, intime et savante des cinéphiles pour historiciser le cinéma. Marc Ferro publie en 1977 le recueil de textes *Cinéma et histoire*, qui devient rapidement à la fois une référence et le nom d'une discipline nouvelle.

³⁵ Marc Ferro, « Le film, une contre-analyse de la société ? », *Annales ESC*, 1973, vol. I.

³⁶ Antoine de Baecque, *op.cit.*, p.27.

Les artisans de cette nouvelle discipline ne sont pas des cinéphiles, leur ambition est de construire un « dispositif épistémologique inédit, jeu de miroirs entre le cinéma et un état de la société qui l'a produit, le considère et le comprend³⁷ ».

Notre sujet étant les représentations des veuves de la Grande Guerre au cinéma, il convient maintenant de s'arrêter sur les liens entre le premier conflit mondial et le septième art. S'il est vrai que les films historiques contribuent à façonner l'imaginaire national, c'est d'autant plus vrai pour un événement matriciel tel que la Grande Guerre, avec ses dix millions de morts, dont 1,4 millions en France, ce qui en fait le pays où les pertes ont été les plus élevées. Selon Laurent Véray, la Grande Guerre est devenue une « métaphore des horreurs du siècle³⁸ ». Il explique, bien sûr, ceci par le côté incommensurable et inédit du conflit : « La Grande Guerre contient une formidable brassée de destins glorieux ou tragiques où se mêlent l'individuel et le collectif. Elle permet d'exprimer des espoirs et des craintes. D'où la place exceptionnelle qu'elle occupe au cinéma. Nombreux sont les films, en effet, consacrés à 14-18 : bellicistes ou dénonciateurs, épiques ou intimistes, consensuels ou polémiques³⁹ ». Outre l'immense coût en vies humaines de la guerre, il faut noter que la modernité dans la violence, la brutalité de cette première guerre industrielle à grande échelle a fortement marqué les cinéastes, qui y ont vu une matière très cinématographique, et l'occasion de concevoir de nouvelles formes de mise en scène.

C'est ainsi que, décennie après décennie, la présence de la guerre dans la société française et au cinéma s'est maintenue. Cependant, le regard porté sur le conflit a subi de nombreuses fluctuations.

Nous distinguerons donc quatre périodes principales dans l'évolution de la représentation de la Grande Guerre au cinéma :

- La première peut être qualifiée de phase patriotique et héroïque. Les films sont clairement destinés à affirmer l'identité nationale. Les bornes chronologiques peuvent être établies entre 1914, dès le début du conflit, et 1919, jusqu'au moment de la signature du traité de Versailles. Une grande partie de la production cinématographique de la période est

³⁷ Antoine de Baecque, *Ibid.*, p.27.

³⁸ Laurent Véray, *op. cit.*, p.7.

³⁹ Laurent Véray, *Ibid.*, p.7.

constituée des actualités filmées. La Section cinématographique de l'armée est chargée de tourner des images pour satisfaire la demande d'information de la population et le besoin de propagande du gouvernement. Si les bandes d'actualités sont contrôlées par le gouvernement, les fictions sont indépendantes (bien que la censure veille en aval). Des cinéastes se spécialisent dans le genre, tels que Louis Feuillade, Gaston Ravel, Louis Mercanton ou encore Léonce Perret. Ce dernier, particulièrement prolifique, réalisa de nombreux films aux titres sans équivoque : *Françaises, veillez !* (1914), *L'Union sacrée* (1914), *France et Angleterre for ever* (1915), *Une page de gloire* (1915) ou encore *L'Angélus de la victoire* (1916).

- La deuxième phase, commémorative, est plus réaliste et foncièrement pacifiste, liée à l'hégémonie du mouvement combattant pendant l'Entre-deux-guerres, elle s'étale de 1919 à 1939, lorsque le déclenchement du second conflit mondial prend le pas sur le souvenir du premier. En effet, la mobilisation culturelle ne s'arrête pas avec la fin des hostilités. Le retour d'un esprit nationaliste se matérialise également dans le milieu du cinéma. En octobre 1919, La Cinématographie française écrit : « Le film français ne doit pas se contenter d'être un film d'agrément ; il doit, à cette heure, aider à la reconstitution nationale ». C'est ainsi que sortent des films qui ont pour ambition de rappeler le sacrifice des poilus et de contribuer au travail de mémoire, dans l'esprit de « la der des ders ». Nous citerons *Lest we forget*, de Léonce Perret (1918, « N'oublions jamais », en français), *Les quatre cavaliers de l'apocalypse*, de Rex Ingram (1922), *Le film du poilu* (1928), d'Henri Desfontaines, dont nous reparlerons ; et sûrement le plus célèbre, considéré comme un chef d'œuvre du cinéma français, *La grande illusion* (1937), de Jean Renoir.

- De 1947 à 1989, la production cinématographique traitant de la Grande Guerre peut être qualifiée de critique, anticonformiste, tendant parfois vers l'antimilitarisme. Ce dernier point est particulièrement vrai depuis le film de Stanley Kubrick *Les sentiers de la gloire* (1957), œuvre qui marque un réel tournant dans l'histoire du cinéma de la Première Guerre mondiale. L'intérêt du public pour la guerre de 1914 pendant cette période a également été nourri par la diffusion de plusieurs films et documentaires télévisés à l'occasion du cinquantième du conflit. Nous citerons simplement l'émission *1914-1918 : la Grande Guerre*, dont le développement fut confié à Marc Ferro. Diffusée en 1964, cette émission montrait des images d'archives sans commentaires de témoins ou d'historiens. Franco-allemande, elle a été diffusée dans les deux pays le même jour à la même heure. Nous citerons également *Le diable au corps* (1947) de Claude Autant-Lara, qui fut chargé de controverse,

puisqu'il raconte la liaison passionnelle entre une jeune épouse d'un soldat au front et un lycéen ; *Pour l'exemple* (1964), de Joseph Losey, qui traite des mutineries de 1917 et des soldats fusillés pour l'exemple, selon l'expression consacrée ; *Johnny s'en va-t-en guerre* (1971) de Dalton Trumbo, film américain qui raconte les conséquences de la guerre par le biais d'un jeune soldat sur son lit d'hôpital, réduit à l'état d'homme-tronc, aveugle, sourd, muet, la mâchoire emportée. Laurent Véray écrit que, d'une certaine façon, le corps individuel souffrant devient l'expression du corps collectif. *La vie et rien d'autre* (1989) de Bertrand Tavernier, sur lequel nous reviendrons plus longuement, s'inscrit dans cette période de contestation au cinéma.

- Enfin, la quatrième phase commence en 1989, à la veille de la chute du communisme. Elle y est intrinsèquement liée : le retour de la guerre en Europe (en ex-Yougoslavie, par exemple) effraie les populations ; Laurent Véray écrit à ce sujet : « C'est un peu comme si, dans le cadre des préoccupations actuelles pour renforcer les liens européens, et alors que les derniers anciens combattants disparaissent, il fallait forcément partir de cette tragédie sanglante, et de son supposé pouvoir unifiant (à la différence la Seconde Guerre mondiale et de l'Occupation), pour façonner une autre manière de comprendre le présent et d'y trouver – ce que peut paraître paradoxal – des raisons d'espérer mieux vivre ensemble⁴⁰ ». Dans cette configuration, nous trouvons des films tels que *Capitaine Conan* (1996) de Bertrand Tavernier, *Marthe, ou la promesse du jour* (1997) de Jean-Loup Hubert, *La chambre des officiers* (2001), de François Dupeyron ou encore *Joyeux Noël* (2005) de Christian Carion, qui reflète bien la problématique européenne de cette période. *Un long dimanche de fiançailles* (2004), de Jean-Pierre Jeunet, sur lequel nous nous pencherons également, s'inscrit dans cette phase.

II - Problématique

Au vu de ces considérations, il convient donc maintenant d'énoncer la problématique à laquelle nous tenterons de répondre dans cette étude. Il s'agit d'abord de caractériser l'évolution des représentations des veuves de guerre dans l'audiovisuel au long du XXe siècle et au début du XXIe siècle. S'il paraît évident que, plus le temps s'écoule, plus le regard porté

⁴⁰ Laurent Véray, *Ibid.*, p.9.

sur le passé et les modalités de sa représentation se modifient, tout film garde cependant malgré lui l’empreinte de son contexte. En effet, en fonction des enjeux du moment de création et de diffusion de l’œuvre, les cinéastes changent leur interprétation du sujet et contribuent à remanier les codes. Nous nous poserons donc la question suivante : dans quelle mesure les représentations des veuves de la Grande guerre proposées par un siècle de cinéma correspondent-elles à la réalité ?

Liste chronologique des sources audiovisuelles

- *Gribiche*, Jacques Feyder, 1926, 112 minutes, muet, cinéma (France)
- *Le film du poilu*, Henri Desfontaines, 1928, 90 minutes, cinéma (France)
- *La chienne*, Jean Renoir, 1931, 91 minutes, cinéma (France)
- *La grande illusion*, Jean Renoir, 1937, 117 minutes, cinéma (France)
- *Le voile bleu*, Jean Stelli, 1942, 112 minutes, cinéma (France)
- *L’adieu aux armes*, Charles Vidor, 1957, 146 minutes, cinéma (Etats-Unis)
- *Les dames de la côte*, Nina Companeez, 1979, cinq épisodes de 75 minutes, télévision (France)
- *La vie et rien d’autre*, Bertrand Tavernier, 1989, 135 minutes, cinéma (France)
- *Un long dimanche de fiançailles*, Jean-Pierre Jeunet, 2004, 134 minutes, cinéma (France)
- *Blanche Maupas*, Patrick Jamain, 2009, 90 minutes, télévision (France)

III - Plan

Pour répondre à la problématique énoncée au-dessus, nous privilégierons une approche thématique du contenu des films visionnés. En effet, certaines représentations se chevauchant, nous nous sommes rendu compte que l’évolution des figures de veuves de guerre n’est pas une ligne simple faite de successions bien tranchées mais plutôt un enchevêtrement de représentations. C’est pourquoi un plan chronologique ne nous paraissait pas pouvoir être la structure la plus pertinente à notre étude.

Ainsi, nous étudierons d’abord les premiers temps du veuvage : la vie des couples avant la mort du compagnon (tant que celle-ci est mise en scène, évidemment), l’annonce de la mort, puis le travail de deuil.

Ceci nous amènera ensuite à considérer le parcours des veuves elles-mêmes, une fois les premières douleurs apaisées, que ce soit en temps de guerre ou en temps de paix. Nous nous attacherons donc à détailler leurs occupations, leurs emplois, leurs rapports sociaux, et, question importante pendant l'Entre-deux-guerres : le remariage.

Dans une troisième partie, plus courte, nous tenterons d'expliquer clairement en quoi la veuve de guerre au cinéma est plurielle. Nous devons donc mettre en évidence l'omniprésence du défunt, puis détailler les trois grandes figures de veuves et leurs interrelations dans un même personnage ; ceci dans l'optique d'établir si les veuves représentées dans les films relèvent davantage de l'allégorie ou du personnage réaliste.

I – Les premiers temps du veuvage

A – La vie du couple avant la mort du soldat

Pour comprendre le personnage de la veuve de guerre, l'étude de la vie du couple, avant la mort du soldat, peut s'avérer déterminante. Nous étudierons ici les origines sociales des époux (ou fiancés, le cas échéant) présentés dans les différentes œuvres cinématographiques, les liens qui les unissent et leurs activités. Cependant, tous les films ne présentent pas les couples avant la mort du mari. Parmi notre corpus, ceux-ci sont même minoritaires : *Un long dimanche de fiançailles*, *Les dames de la côte* et *Blanche Maupas*.

Des gens ordinaires, un train de vie modeste

La plupart des protagonistes des films que nous avons visionnés sont en effet le plus souvent d'extraction populaire. Nous avons recensé 15 principales veuves de guerre ; il peut s'en trouver d'autres, mais celles-ci ne sont alors que de simples figurantes ou ont un rôle très mineur. Parmi ces 15 femmes, deux seulement proviennent de sphères plus hautes de la société : Fanny Villatte dans *Les dames de la côte* et Irène de Courtil dans *La vie et rien d'autre*. La première est née dans une famille bourgeoise de Normandie (on ne connaît pas l'origine de leur fortune, probablement des rentes de leurs terres) ; la deuxième est la veuve d'un ingénieur issu d'une famille d'industriels, fort impliquée dans la vie politique nationale (le beau-père d'Irène est sénateur).

Mis à part ces deux femmes, toutes les autres vivent plutôt modestement. Nous verrons plus loin le détail de leurs activités.

Le milieu social des personnages peut évidemment être évalué par la nature de leur habitation. Etablissons donc un rapide tour d'horizon des logements des couples. Il convient d'abord de préciser que seulement trois veuves habitent à la campagne, l'une dans une ferme (Elsa dans *La grande illusion*), l'autre dans une petite maison isolée (Mathilde dans *Un long dimanche de fiançailles*) et la dernière dans une maison de fonction dans l'école d'un petit village de Basse-Normandie (Blanche Maupas). Fanny Villatte (*Les dames de la côte*) ne vit

en effet que pendant sa jeunesse dans le manoir familial de Normandie, elle s'installe ensuite à Paris chez une tante. Ceci peut déjà entraîner le commentaire suivant : la majorité de la population française étant rurale pendant la Première Guerre mondiale, notre panel ne reflète pas à la réalité. Peggy Bette, dans son étude socio-économique des veuves du Lyonnais, écrit : « les cas des veuvages étudiés ici illustrent les réactions de femmes domiciliées dans l'une des plus grandes villes de France [...]. Leurs situations ne sont pas celles de la majorité des veuves de guerre qui résident pour la plupart en milieu rural⁴¹ ». Elle ajoute plus loin : « Certaines femmes risquent plus que d'autres de devenir veuves de guerre, notamment les femmes des campagnes⁴². »

Nous ne pouvons qu'émettre des hypothèses sur les raisons qui ont poussé les cinéastes à privilégier le cadre citadin. Un élément de réponse peut être la volonté d'accentuer l'effet dramatique : la solitude de la veuve est exacerbée au milieu du tumulte de la ville, alors qu'en campagne, elle bénéficie plus facilement du réseau de solidarité local. Dans nos deux films les plus anciens (*Gribiche* et *Le film du poilu*), les veuves habitent un petit appartement de deux pièces assez similaire, seules avec leur fils (voir annexe 1). L'image de la femme seule avec sa progéniture, livrée à la ville hostile peut s'expliquer par la peur suscitée par l'exode rural commencé au XIXe siècle⁴³.

Parmi celles qui résident à la campagne, aucune ne vit dans la pauvreté : les époux Blanche et Théophile Maupas, tous deux instituteurs, constituent en quelque sorte une partie de la « haute société » du Chefresne, village d'environ 600 habitants à l'époque. Mathilde, quant à elle, vit dans la petite maison bretonne de son oncle et sa tante, sur la côte. Telle qu'on la voit à l'écran, celle-ci ne correspond pas à la réalité de l'habitat paysan en Bretagne à l'époque. Ainsi, les habitants possèdent un poste de téléphone à leur domicile, dont ils font un usage assez intensif. Il paraît assez anachronique qu'une modeste famille de paysans bretons dispose d'un tel matériel (pour avoir un ordre de grandeur, la France comptait en 1910 à peine 200 000 abonnés) ; ceci peut cependant s'expliquer par la nécessité de simplifier les communications dans la mise en scène. Il faut y voir une habitude du réalisateur Jean-Pierre Jeunet à « muséifier » le passé, à livrer des images pittoresques, au sens étymologique du terme. Dans un article publié dans *Le Nouvel Observateur*, le cinéaste déclarait : « Je ne peux

⁴¹ Peggy Bette, « Veuves et veuvages de la Première Guerre mondiale, Lyon (1914-1924 », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, volume 98, 2008, p. 191.

⁴² Peggy Bette, *Ibid.*, p. 193.

⁴³ Serge Bernstein, Pierre Milza, *Histoire de la France au XXe siècle, 1900-1930*, Paris, Complexe, 1990.

pas envisager la guerre de 14 en couleurs actuelles. L’imaginaire français, depuis près de 100 ans, est nourri de ces photos bistres d’uncles morts posées sur les buffets près du calendrier des postes. Cet environnement est à mes yeux indissociable du souvenir⁴⁴. » Lorsqu’il contemple l’intérieur de la maison de l’oncle de Mathilde, le spectateur a, en effet, l’impression de regarder une carte postale, une scène de genre dans laquelle la brutalité de la guerre parviendrait à peine à troubler la quiétude rurale (voir annexe 2). Si le long métrage peut parfois coller assez harmonieusement à la réalité historique (notamment en ce qui concerne le vécu des personnages secondaires, les traumatismes de la guerre, le rôle des femmes), il n’en va pas de même pour la totalité du film.

Laurent Véray écrit : « *Un long dimanche de fiançailles* est l’archétype du film hanté par le passé. Un passé compulsivement visité et revisité. Le réalisateur a rassemblé la collection d’objets investis d’une valeur mémorielle la plus complète possible. Il suffit de penser aux décors remplis d’accessoires de la mesure bretonne [...]. Toutefois, loin de renforcer le vraisemblable, cette obsession du détail donne, au contraire, un côté fabriqué, trop lisse [...] tout en traduisant néanmoins cet attachement si caractéristique des Français pour les souvenirs, les vestiges du passé, la notion de patrimoine⁴⁵. »

Le foyer étant le lieu d’épanouissement de la famille, abordons à présent la question des enfants. Parmi les 15 veuves recensées, huit n’ont pas d’enfant (voire neuf, si l’on compte Louise, dans *Le voile bleu*, mais son cas est particulier : son enfant biologique est mort-né, mais étant nourrice, il est possible de dire qu’elle a développé des rapports maternels avec certains des enfants qu’elle a élevé). Plus de la moitié de ces femmes ne sont donc pas mères, ce qui, statistiquement, ne correspond pas à la réalité : environ deux tiers des veuves de la Grande Guerre avaient au moins un enfant. Dans les films étudiés, une veuve a cinq enfants (Elodie Gordes dans *Un long dimanche de fiançailles*), une veuve a deux enfants (Blanche Maupas) et quatre autres ont chacune un enfant (Juliette Morel dans *Le film du poilu*, Elsa dans *La grande illusion*, Anna Belot dans *Gribiche* et Léone Manière dans *Blanche Maupas* – cette dernière est enceinte lors de la mobilisation de son mari).

Notons que parmi les femmes qui n’ont pas d’enfants se trouvent quatre veuves blanches : Valentina Lombardi et Mathilde dans *Un long dimanche de fiançailles*, Alice dans

⁴⁴ Jean-Pierre Jeunet, *Le Nouvel Observateur*, 21 octobre 2004.

⁴⁵ Laurent Véray, *La Grande Guerre au cinéma, de la gloire à la mémoire*, Paris, Ramsay, 2008, p. 216.

La vie et rien d'autre et Miss Barkley dans *L'adieu aux armes*. Rappelons que les veuves dites « blanches » sont les femmes dont le compagnon est mort alors qu'ils ne sont pas encore mariés. Elles sont par nature extrêmement difficiles à identifier de par le peu ou l'absence de documents relatifs à leur statut conjugal. Leur célibat peut cependant expliquer le fait qu'elles n'ont pas d'enfant et relativiser le ratio entre mères et « non-mères ». L'âge moyen de ces enfants est jeune ; s'il n'est donné dans aucun des films de notre corpus, nous pouvons estimer que le plus jeune a moins d'un an et les plus âgés pas plus de 10 ans.

Nous savons que la guerre a laissé environ 1,1 million d'orphelins, mais nous ne disposons pas de statistiques à l'échelle nationale concernant le nombre d'enfants par veuve. Nous nous reporterons donc à l'article de Peggy Bette sur les veuves du Lyonnais, tout en gardant à l'esprit que l'étude porte sur une grande agglomération. Les chiffres peuvent toutefois nous donner un ordre d'idée : « Alors que leurs maris meurent autour d'une trentaine d'années (32 ans en moyenne), leurs femmes deviennent veuves au même âge : 31 ans et demi en moyenne. A cet âge, deux tiers de ces femmes sont mères. Parmi ces dernières, 62% ont un enfant, 28% deux et 9% trois ou plus. Leurs enfants sont très jeunes. A la date de l'avis de décès du père, près de la moitié des aîné-e-s ou enfant unique ont un âge compris entre 2 et 7 ans⁴⁶. »

Nous pouvons ainsi constater que les films correspondent ici relativement bien à la réalité.

Des liens amoureux

Parmi notre corpus, trois films nous présentent la vie des couples avant la mort du compagnon : Raoul et Fanny, Blanche et René dans *Les dames de la côte*, Mathilde et Manech dans *Un long dimanche de fiançailles* et Blanche et Théophile dans *Blanche Maupas*. Trois de ces couples sont montrés comme amoureux et très attachés ; le couple Fanny/Raoul, lui, est particulier, nous y reviendrons.

Blanche et René se fiancent lors d'un bal donné par les maîtres de celle-ci dans le manoir de Feuilleforte, propriété de la famille Villatte. Cette scène rapide se déroule à

⁴⁶ Peggy Bette, « Veuves et veuvages de la Première Guerre mondiale, Lyon (1914-1924) », *op. cit.*, p. 193.

l'extérieur, sous une fenêtre. Il en va de même pour leur mariage : célébré en petit comité, tous deux rentrent chez eux en calèche. René dit à Blanche :

« Si t'es si triste de quitter Feuilleforte, fallait y rester !

- Tais-toi, bêta ! Si j'étais pas triste, c'est que j'aurais pas de cœur, t'y gagnerais pas !⁴⁷ »

Cet échange complice illustre la simplicité de la relation entre les deux personnages. Ceci reste manifeste jusqu'au départ de René pour le front, à la fin du deuxième épisode. Il n'est fait mention d'aucune crise dans le couple. Notons que ces deux personnages sont secondaires.

De même, pour Manech et Mathilde dans *Un long dimanche de fiançailles*, à ceci près que ces deux personnages sont de tout jeunes adultes (au début du film, il est dit de Manech : « Le cinquième était un bleuet, sobriquet de la classe 17. Il manquait cinq mois pour avoir vingt ans⁴⁸ » - elle aussi en a 19). L'amour qui les unit est rappelé tout au long du film, notamment par le signe « MMM » (« Manech aime Mathilde ») que le jeune homme grave sur des rochers, sur la cloche de l'église de leur village et sur un tronc d'arbre calciné alors qu'il se trouve dans le no man's land. De nombreux flashbacks racontent leur relation, depuis la rencontre vers l'âge de six ou sept ans. Leur couple a ceci de particulier qu'elle est totalement exclusive : les retours en arrière montrent toujours les deux adolescents seuls, dans des endroits isolés (le clocher de l'église, le phare). L'impression créée est bien celle d'un seul individu ; en effet, dès le début du film, la voix off annonce « Si Manech était mort, Mathilde le saurait. Depuis l'avis de décès, elle se raccroche obstinément à son intuition comme à un fil ténu. Jamais elle ne se décourage⁴⁹. »

Blanche et Théophile Maupas ne dérogent pas à la règle et forment, eux aussi, un couple uni et amoureux. Parmi les quatre couples que nous évoquons ici, c'est le seul à avoir des enfants (deux filles). La première scène du film illustre tout à fait leur situation : la famille, entièrement habillée de blanc, part à vélo pique-niquer au bord d'une rivière (voir annexe 3). Les deux jeunes filles essaient d'attraper des papillons sous le regard bienveillant

⁴⁷ Nina Companeez, *Les dames de la côte*, épisode 2, 2h22'.

⁴⁸ Jean-Pierre Jeunet, *Un long dimanche de fiançailles*, 9'.

⁴⁹ Jean-Pierre Jeunet, *Ibid.*, 12'.

mais empreint d'un soupçon d'inquiétude maternelle de Blanche, alors que Théophile fait la sieste, le chapeau sur le visage. Précisons que le téléfilm commence réellement directement sur cette scène, dans le sens où le spectateur est directement immergé dans un moment privé et agréable de la vie de la famille, comme pour mieux contraster avec le malheur qui va s'abattre sur elle. La veille du départ de son mari pour le régiment, Blanche revêt sa robe de mariage pour lui plaire et ainsi nous rappeler l'innocence et la pureté de leurs sentiments. Il est évident qu'aucune ombre ne pèse sur le couple, à l'instar des deux autres.

Si l'amour est ainsi omniprésent, c'est évidemment pour établir un contraste avec ce qui va suivre : la guerre, la mort de l'époux, le drame. De plus, il convient de rappeler que ces trois films sont récents. Le plus anciens d'entre eux, *Les dames de la côte*, date de 1979. Depuis les années 1960, la famille traditionnelle est remise en question, au profit de l'individu et de l'épanouissement personnel ; Dominique Borne l'écrit ainsi : « L'autre aspect du changement est la transformation du couple. Certes, la famille traditionnelle n'a pas disparu, mais le couple n'est plus cette cellule stable dont on disait naguère qu'elle était indispensable à l'existence-même d'une société. Le couple contemporain a rééquilibré les rôles⁵⁰. » Il poursuit : « Ces dernières remarques ne sont pas réflexions de moraliste. [...] Nous retrouvons ici les débats contemporains sur le retour à l'individualisme⁵¹. » Présenter à l'écran des couples amoureux s'avère donc plus efficace pour susciter l'adhésion et la compassion du public. Plutôt que de représenter le cadre de base de la société, le couple est, dans ces films, un moyen d'épanouissement de deux individus.

Si les sentiments amoureux dominent visiblement dans les relations de couple avant la mort du mari, l'ambiance est différente entre Fanny et Raoul dans *Les dames de la côte*. Lors du bal pendant lequel Blanche et René se fiancent, Fanny et Raoul dansent ensemble. La mise en scène suggère qu'une sorte de coup de foudre s'est produit entre eux. La scène suivante les montre, le lendemain, sur une plage où Raoul a donné rendez-vous à Fanny. L'air sérieux et grave, il lui dit : « Je voudrais vous enfermer dans une pièce toute noire et sans fenêtre, où vous ne verriez que moi⁵². » Notons au passage le vouvoiement, qui non seulement, rappelle l'origine bourgeoise des deux jeunes gens, mais instaure une distance certaine entre eux. La réplique en elle-même laisse poindre le principal problème auquel devra faire face le couple :

⁵⁰ Dominique Borne, *Histoire de la société française depuis 1945*, Paris, Armand Colin, 2000, p. 89.

⁵¹ Dominique Borne, *Ibid.*, p. 89.

⁵² Nina Companeez, *Les dames de la côte*, épisode 2, 2h15'.

la jalousie malade de Raoul qui ne réussira pas à s'accorder à la jeunesse insouciante de Fanny.

Le spectateur assiste à l'évolution de leur relation amoureuse : Raoul passe son temps à tester les sentiments de Fanny où à lui reprocher son indifférence (« Je vous ai écrit 38 lettres, depuis mon départ. Et vous, combien ? – Des tas, non ? – 17⁵³ »). Celle-ci tente de s'accommoder de son caractère mais n'y parvient pas.

A la fin du deuxième épisode, Raoul est mobilisé et part à la guerre. Alors qu'il se trouve dans une zone un peu en retrait du front (le bruit du canon est tout de même assez proche), Raoul essaie d'écrire une lettre à Fanny. Il entend deux soldats discuter à quelques mètres. Le premier revient de permission, à Paris, et raconte la vie à l'arrière : « Elles vivent sans nous, les femmes. [...] Tu veux que j'te dise ? Quoi qu'il en soit les hommes ont perdu la guerre. Les Boches comme les Français⁵⁴. » Sur ces entrefaites, un autre soldat signale à Raoul que sa cousine l'attend au quartier général du bataillon. Surpris, il s'y rend, et retrouve en fait Georgette, son ancienne maîtresse. Visiblement troublé par le dialogue des deux soldats, il l'emmène dans un hôtel où ils couchent ensemble, trompant ainsi Fanny.

Au début du troisième épisode, Raoul profite d'une permission pour rentrer dans son village de Normandie. Il demande à Fanny de l'épouser en la soumettant au chantage suivant : si elle refuse, il s'expose volontairement au feu de l'ennemi. Piégée, elle accepte.

Nous retrouvons ici le thème de l'adultère, trahison suprême, véritable phobie chez les poilus. Un bon mot existe dans la zone de l'avant pour qualifier ce sentiment : « Près du front, loin du cœur. » Cette peur, ce traumatisme laissera des séquelles longtemps après la fin de la guerre, comme en témoigne la parution, en 1923, du *Diable au corps*, de Raymond Radiguet. Une jeune femme, fiancée à un poilu, se lance dans une relation passionnée avec un lycéen. Cinq ans après la fin du conflit, le livre crée un véritable scandale et montre que les blessures ne sont pas cicatrisées. Face à cette phobie de l'adultère, si le véhément Raoul ne recule pas devant le chantage affectif pour assurer ses arrières, l'image du soldat isolé et accablé par le malheur doit cependant être nuancée. Dans *Misères et tourments de la chair*, Jean-Yves Le Naour écrit : « A côté des réactions de violence qui vont jusqu'au crime, les combattants ont

⁵³ Nina Companeez, *Ibid.*, 2h28'.

⁵⁴ Nina Companeez, *Ibid.*, 3h10'.

souvent recours à la justice, réclamant le divorce et entamant des procédures depuis les tranchées. Ils sont aidés dans leur besoin de justice par la vigilance sociale et la sensibilité accrue des Français qui flétrissent unanimement la trahison patriotique et affective⁵⁵. »

Des personnages actifs

Si l'amour contribue à créer un sentiment d'empathie chez le spectateur, le travail agit de même. En effet, le malheur paraît d'autant plus implacable lorsqu'il s'abat sur une prolétaire méritante plutôt que sur une riche oisive. Les quatre couples évoqués plus haut travaillent tous, sauf Mathilde, dans *Un long dimanche de fiançailles*. Ceci s'explique par son infirmité : ayant développé la poliomyélite à l'âge de cinq ans, celle-ci ne peut pas se déplacer sans boiter. Si Fanny ne travaille pas au départ, rappelons qu'elle est issue d'un milieu bourgeois où le travail de la femme n'était pas courant. Raoul, quant à lui, est encore étudiant. Quand il part au front, Fanny s'engage pourtant comme infirmière.

Les autres personnages ont des métiers variés : Blanche et Théophile Maupas sont tous deux instituteurs dans leur village du Chefresne. Après son départ au front, Blanche récupère en plus le poste de secrétaire de mairie qu'occupait son mari. Leur âge précis n'est pas mentionné, seulement le fait qu'ils ont tous deux la quarantaine (ce qui ne correspond pas à la réalité : Théophile Maupas a, certes, 40 ans lors de son exécution, le 17 mars 1915, mais Blanche est beaucoup plus jeune que lui).

Si Mathilde ne travaille pas, Manech assiste son père, gardien de phare. Il est dit que le jeune avait l'habitude de secourir les gardiens en danger pendant les tempêtes, preuve de son grand courage.

Dans *Les dames de la côte*, Blanche est domestique, son mari René est cocher. Le téléfilm commence d'ailleurs sur une scène qui montre l'ardeur de Blanche à la tâche : sa sœur Georgette et elle arrivent chez la famille Villatte en quête d'un emploi ; si Blanche se montre motivée, sa sœur crée le scandale en déclarant qu'elle juge dégradant de devoir travailler. Blanche commence ainsi son métier de domestique au manoir de Feuilleforte. C'est

⁵⁵ Jean-Yves Le Naour *Misères et tourments de la chair durant la Grande Guerre. Les mœurs sexuelles des Français, 1914-1918*, Paris, Aubier, 2002, p. 223.

là qu'elle rencontre René, le cocher de la famille Decourt. Elle conservera cette occupation jusqu'à la mort de son époux.

Si Fanny et Raoul ne travaillent pas au début de l'histoire, ceci peut s'expliquer par leur jeunesse et leur milieu social. Ils se rattrapent cependant, Raoul en partant au front, Fanny en s'engageant comme infirmière de nuit dans un hôpital de Normandie. On apprend, au début du quatrième épisode que Fanny a pris la place de l'instituteur du village, parti au front. Plus loin, elle détaille ses journées à son ami Marcel : elle est à l'école de 9 heures à 12 heures et de 14 heures à 16 heures, puis à l'hôpital jusqu'à 2 heures du matin⁵⁶.

Les films nous montrent donc des femmes qui travaillent, et ce avant le début de la guerre. Outre l'avantage dramatique de faire travailler la femme, ceci constitue bien une réalité historique. Christine Bard, dans *Les femmes dans la société française au 20^e siècle*, écrit : « Une vision manichéenne s'est vite imposée : celle d'un avant-1914 où elles auraient été confinées au foyer, celle d'un après où elles auraient, « en remplaçant les hommes », commencé leur émancipation⁵⁷ ».

En effet, aucune de ces femmes n'est simple mère au foyer, et leur présence au travail n'a pas commencé en 1914. Dès le XIX^e siècle, les industriels recherchent la main-d'œuvre féminine, peu payée, plus docile et moins exigeante ; la part des femmes dans l'industrie atteint ainsi un maximum de 35% en 1914. Cependant, les exploitations agricoles familiales retiennent encore un gros tiers de la main-d'œuvre à la veille du conflit⁵⁸.

Peggy Bette parle en ces termes des femmes françaises : « Elles n'ont pas attendu la guerre pour entrer sur le marché du travail : près de la moitié des femmes retrouvées dans le recensement de 1911 déclarent une profession à cette date. Parmi elles, un bon tiers sont ouvrières, un petit tiers sont boutiquières, souvent collaboratrices de leur mari, et le dernier tiers se compose d'un nombre équivalent d'employées et de domestiques, notamment de concierges⁵⁹. » Pour établir cette répartition, l'auteure s'est basée sur la typologie créée par

⁵⁶ Nina Companeez, *op. cit.*, épisode 4, 1h24'

⁵⁷ Christine Bard, *Les femmes dans la société française au 20^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 12.

⁵⁸ Christine Bard (dir.), *Un siècle d'antiféminisme*, Paris, Fayard, 1999, p. 47.

⁵⁹ Peggy Bette, « Veuves et veuvages de la Première Guerre mondiale, Lyon (1914-1924) », *op. cit.*, p. 194.

Sylvie Schweitzer dans *Les femmes ont toujours travaillé : une histoire du travail des femmes aux XIXe et XXe siècles*⁶⁰.

B – La mort du compagnon

Le veuvage survient bien évidemment à proprement parler à la mort du mari ou du compagnon, dans le cas des veuves blanches. Ce traumatisme fondateur conditionne ensuite la psychologie et la ligne de conduite des épouses. Nous verrons tout d’abord que la mort n’est pas montrée à l’écran, nous tenterons d’expliquer pourquoi. Ensuite, le porteur du message et les conditions de réception de l’avis de décès revêtent également leur importance. Nous tenterons de mettre cela en perspective avec les travaux existant sur le sujet. Enfin, nous nous pencherons sur les réactions des veuves lorsqu’elles apprennent la nouvelle.

Une mort passée sous silence

La mort du mari est généralement occultée du film. Les seules exceptions sont dans *Un long dimanche de fiançailles* et *Blanche Maupas*. Dans le premier film, on suit les errements de cinq mutins jetés par-dessus le parapet de la tranchée française, jusqu’à la mort de trois d’entre eux. Ces trois décès sont expliqués dans une séquence du film par un des soldats présents dans la tranchée le jour de l’exécution⁶¹. Célestin Poux raconte ainsi la mort d’Ange Bassignano, Francis Geignard et Kléber Bouquet :

- Ange Bassignano (surnommé Droit commun) : « Celui-là, c’est un caporal de chez nous qui lui a réglé son compte ». En effet, le soldat Bassignano avait confectionné un drapeau blanc et se rendait vers la tranchée allemande en criant qu’il n’avait rien contre les Allemands et qu’il n’était pas français, mais corse. Le caporal Thouvenel, avant de lui tirer dans le dos depuis la tranchée française, s’exclame : « Ah, il est pas français ? Eh bien on va annuler son extrait de naissance. »

⁶⁰ Sylvie Schweitzer, *Les femmes ont toujours travaillé : une histoire du travail des femmes aux XIXe et XXe siècles*, Paris, Odile Jacob, 2002.

⁶¹ Jean-Pierre Jeunet, *op. cit.*, 1h13’ – 1h20’.

- Francis Geignard (surnommé Six-sous) : Il commençait à être rongé par la gangrène. On le voit se relever au milieu du no man's land en criant : « Avant de mourir, j'ai une dernière volonté : je voudrais pisser debout, comme un homme ! » Il se met ensuite à chanter avant de se faire tirer dessus par les Allemands.

- Kléber Bouquet (surnommé Bastoche) : « Bastoche était tellement bien planqué qu'on arrivait pas à le localiser. Même au lever du jour, quand il a répondu à l'appel de son nom, personne a pu le situer. A croire qu'il était ventriloque, dans le civil. N'empêche qu'il s'est quand même fait descendre par l'Albatros (avion de chasse allemand). » En effet, après avoir lancé une grenade sur la queue de l'appareil, le soldat Bouquet se fait tuer par le mitrailleur embarqué.

Dans *Blanche Maupas*, nous assistons à l'exécution des quatre caporaux tenus responsables de l'échec d'un assaut, dont Théophile, le mari de Blanche. Cette scène nous rappelle *Les sentiers de la gloire*, de Stanley Kubrick. La réalisation est sensiblement la même. L'exécution est filmée en plongée, ce qui rend compte de la déshumanisation de ces soldats (notamment avec le détail de l'officier commandant le peloton qui, à la fin, tire une balle dans la tête de chacun des caporaux). La mort de Théophile est racontée à sa veuve par un soldat présent ce jour-là : « Pendant qu'on leur bandait les yeux, un soldat greffier a lu le jugement qui les condamnait à mort. Ils ne disaient rien. Ils étaient pâles. [...] On a fait défiler les soldats devant les dépouilles. Il y en a qui pleuraient, d'autres qui serraient les dents. C'était vers les sept heures du matin⁶² ».

Si ces quatre morts sont montrées à l'écran d'une manière explicite, voire théâtralisée, dans *Blanche Maupas* ; dans les autres films, soit il n'est pas du tout fait mention de la mort de l'époux, soit la cause en est tue. Ceci n'est pas dû à une quelconque pudeur, mais reflète bien la réalité historique. Stéphanie Petit écrit : « Pour la veuve du militaire tombé au champ d'honneur, les conditions de mort de son mari demeurent le plus souvent énigmatiques. Cette carence informative s'avère, en l'occurrence, omniprésente dans le cas de la Première Guerre mondiale en raison de la mort de masse, du nombre de disparus et de la violence des combats, conséquence directe de la guerre totale et nullement celle a priori du franchissement successif de seuils de « brutalisation » jamais atteints auparavant⁶³ ».

⁶² Patrick Jamain, *Blanche Maupas*, 1h02'.

⁶³ Stéphanie Petit, *Les veuves de la Grande Guerre, d'éternelles endeuillées ?*, Paris, Cygne, 2007, p. 87.

Quand les raisons de la mort ne sont pas mentionnées dans les films, il nous est cependant possible de les imaginer. Nous disions que les personnages des œuvres étudiées étaient généralement d'origine modeste. Françoise Thébaud écrit : « Toutes les Françaises n'ont pas les mêmes chances de voir rentrer leur fils et leur époux⁶⁴. » Les femmes vivant en zones rurales ont plus de risques que d'autres de devenir veuves de guerre : la majorité de l'infanterie de l'armée française est constituée par les maris de ces mêmes femmes. Ils sont donc plus exposés que les cavaliers, les artilleurs ou les soldats du génie. Les veuves de simples soldats sont en effet les plus nombreuses (autour de 60%⁶⁵). Notons que les veuves de militaires de carrière constituent moins de 5% des veuves⁶⁶.

Or, la guerre reste une boucherie, et dans les tranchées ou sur le no man's land, les hommes meurent généralement décapités, les entrailles à l'air, le corps en charpie. Dans ces conditions, il est facilement compréhensible que les camarades du mort, au moment d'informer la nouvelle veuve, préfèrent garder le silence ou mentir par omission quant aux réelles circonstances de la mort du soldat. Stéphanie Petit constate : « Si certains spécialistes du deuil prônent le contraire, en militant en faveur d'une confrontation brutale à la réalité pour une réparation intégrale, durant la Grande Guerre, il semblerait toutefois qu'on ait quand même préféré la dissimulation des faits⁶⁷ ». Nous pouvons également imaginer que les circonstances exactes de la mort de chaque soldat a pu être tue dans les films étudiés par souci de représenter l'ensemble des hommes tombés. Le but serait ainsi de mettre l'accent sur l'aspect aveugle et massif de la mort, telle qu'elle a pu être pendant la Grande Guerre.

Il est donc légitime de se poser la question suivante : si la mort est généralement passée sous silence, pourquoi est-elle explicitement montrée dans deux films ? Premièrement, ceci peut s'expliquer par les besoins de la narration. Dans *Blanche Maupas* et *Un long dimanche de fiançailles*, les morts ont été condamnés pour insubordination et mutilation volontaire. C'est ce qui déclenche le combat de la veuve Maupas et l'enquête de Mathilde pour retrouver son fiancé. Pour le cheminement de ces deux femmes, il importe donc de connaître les circonstances précises des exécutions.

⁶⁴ Françoise Thébaud, *La femme au temps de la guerre de 14*, Paris, Stock, 1986

⁶⁵ Peggy Bette, « Veuves et veuvages de la Première Guerre mondiale, Lyon (1914-1924) », op. cit., p.193.

⁶⁶ Peggy Bette, *Ibid.*, p. 194.

⁶⁷ Stéphanie Petit, *Les veuves de la Grande Guerre, d'éternelles endeuillées ?*, Op. cit., p. 88.

La deuxième raison est davantage d'ordre conjoncturel. En filmant ces exécutions, le cinéaste peut montrer l'inhumanité et la cruauté du commandement de l'armée française pendant la guerre. Dans son ouvrage *Les fusillés de la Grande Guerre et la mémoire collective (1914-2009)*⁶⁸, Nicolas Offenstadt explique que l'intérêt du public pour la Première guerre mondiale s'est accru depuis une vingtaine d'années, et que la répression au sein des armées y tient une place importante. Il écrit : « Plus largement, cet intérêt s'inscrit dans les retours multiples sur les passés de souffrances, sur l'empathie manifeste pour les « victimes » de l'histoire⁶⁹. »

La dénonciation des exécutions pour l'exemple sert également à diverses associations pacifistes à lutter contre les guerres actuelles : « Les victimes du militarisme d'alors servent à la dénonciation de la guerre en général et des interventions armées en cours. Depuis dix ans, ce militantisme n'a cessé de se développer et de s'élargir⁷⁰. »

Le messenger et l'annonce de la mort

Parmi les films étudiés, deux d'entre eux racontent l'annonce de la mort du compagnon : *Blanche Maupas* et *Les dames de la côte*.

Dans le premier film, deux gendarmes apportent au maire du Chefresne l'avis de décès de Justin Manière. Il va voir Blanche : « C'est à moi de lui dire... Mais peut-être qu'entre femmes ce sera moins difficile pour elle. Et puis moi, ça va m'aider⁷¹ ». A la nuit tombée, ils se rendent tous deux chez Léone, la femme de Justin, pour lui porter la nouvelle. Celle-ci ouvre la porte, souriante, Blanche et le maire sont vêtus de noir, ce dernier enlève son chapeau. Ils n'ont pas besoin de dire un mot pour que la jeune femme comprenne.

Plus tard, c'est à Blanche d'endurer ce moment⁷². Lors d'une journée patriotique, celle-ci reçoit, dans sa classe, le maire et les notables du village. Juste avant cette scène, les gendarmes portent le pli au petit groupe : le curé ouvre la lettre et la donne au maire : « Pas un mot à Blanche. Pas maintenant. » Après une rapide cérémonie dans la classe de Blanche, le

⁶⁸ Nicolas Offenstadt, *Les fusillés de la Grande Guerre et la mémoire collective (1914-2009)*, Paris, Odile Jacob, 2009

⁶⁹ Nicolas Offenstadt, *Ibid.*, p. 207.

⁷⁰ Nicolas Offenstadt, *Ibid.*, p. 217.

⁷¹ Patrick Jamain, *Blanche Maupas*, *Op. cit.*, 17'

⁷² Patrick Jamain, *Ibid.*, 29'-35'.

maire retrouve Léone à la mairie. Il lui dit ne pas avoir le courage de lui annoncer, Léone propose de l'accompagner. Le maire décide de remettre sa visite au lendemain. Entretemps, le vaguemestre apporte à Blanche une lettre écrite par les camarades de tranchée de Théophile, dans laquelle ils assurent la jeune femme de leur soutien et proposent leur témoignage, sans plus d'explication. Le soir venu, le maire frappe à la porte, chez Blanche, accompagné de Léone. La scène est sensiblement la même que précédemment : sans un mot, le maire retire son chapeau et Blanche comprend tout de suite la raison de leur visite.

Les choses se déroulent différemment dans *Les dames de la côte*. La première à perdre son mari est Blanche, la domestique. Par une soirée d'orage, dans un salon du manoir de la famille Villatte, on lit et commente les nouvelles du front. Entre dans la pièce Clémence, une des maîtresses de maison, habillée en noir, l'air grave. Elle et Blanche vont s'asseoir dans un vestibule ; la scène est filmée en plongée : « Il faut être courageuse, Blanche. René a été tué près d'Ypres, en Flandres. Il a été cité à l'ordre de l'armée pour son comportement courageux. Tu recevras sa décoration des mains du maire⁷³ ».

L'annonce de la mort de Raoul à Fanny Villatte est différente, même si c'est le même personnage, Clémence, triste femme acariâtre, qui apporte la nouvelle. La tante de Fanny l'apprend en premier : « J'ai le regret de vous apprendre que Raoul a été tué le 23 octobre à la Malmaison, près du Chemin des Dames. Il a été décoré à titre posthume de la Légion d'honneur. Monsieur le maire la remettra lui-même à Fanny⁷⁴. » C'est alors que la jeune femme surprend leur conversation ; ayant noué une aventure avec Marcel, le frère de Raoul, elle demande, anxieuse : « Marcel est mort ? » ; Clémence lui rétorque vertement : « Si Marcel était mort, je n'aurais rien à faire ici. Tu n'es ni sa mère, ni sa femme ». C'est seulement à ce moment là que Fanny prend conscience de sa méprise.

Dans ces cas de figure, la nouvelle de la mort du mari est apportée par quelqu'un de relativement proche de la veuve : le maire et Léone dans *Blanche Maupas* sont deux amis, et Clémence, à défaut d'avoir des liens affectifs avec sa domestique et Fanny, est la patronne de l'une et la grand-tante de l'autre. Ceci respecte assez bien la réalité historique dans le sens où ce genre de nouvelles est apporté de préférence par un proche, plutôt que par la voie officielle et impersonnelle d'un avis délivré par la mairie. Il arrive même souvent que les poilus eux-

⁷³ Nina Companeez, *Les dames de la côte*, *Op. cit.*, 3h04'

⁷⁴ Nina Companeez, *Les dames de la côte*, *Op. cit.*, épisode 4, 2h08'.

mêmes écrivent une lettre-testament pour leur épouse, en demandant à l'un de leur camarades de l'envoyer, le cas échéant. Par exemple, Marc Bloch, le 1^{er} juin 1915, rédige une lettre à l'attention de ses parents.

Gabriel Perreux, qui a travaillé sur la vie à l'arrière pendant le conflit, écrit, à propos de la terrible nouvelle : « Le plus souvent, elle parv[enait] par un télégramme officiel. A la campagne, c'est le maire, ou un ami qui l'apporte, embarrassé, gauche, maladroit. A Paris, des employés spécialisés touchent trois francs pour la « corvée », [...]. Certains maires se sont émus de la banalité quelque peu indécente du procédé. Aussi ont-ils préféré confier la mission à des femmes qui ont perdu un fils ou un mari. [...] Points noirs, dames en noir, croix noires, porteuses de mort, tels sont les noms dont on affuble ces messagères⁷⁵ ». Notons que le personnage de Clémence, dans *Les dames de la côte*, ressemble à cette description.

Si nous savons comment Théophile Maupas est mort, nous ignorons les causes du décès des trois autres personnages (nous savons seulement que deux d'entre eux ont été décorés à titre posthume). Les circonstances exactes de la mort sont souvent cachées, pour ne pas accabler davantage la famille. Les militaires ont en effet élaboré une sorte de « stratagème curatif » pour la veuve. Stéphanie Petit a dressé un tableau des lettres-types de condoléances (voir annexe 4). Elle écrit : « De leur confrontation, sept thèmes récurrents ont ainsi pu être mis en exergue : la fraternité des tranchées, l'indication du lieu de sépulture – dans le meilleur des cas -, la cause du décès avec des précisions sur le lieu, la date, voire l'heure ainsi que la mort sans souffrance, l'héroïsme et, pour finir, l'homme très regretté⁷⁶ ».

C'est ainsi que, dans les lettres des camarades aux veuves, les mentions suivantes reviennent très souvent : « une balle en plein front », « une balle meurtrière brise ce noble front », « il n'a pas souffert », « ces traits étaient calmes et attestaient qu'il n'avait pas souffert ».

Parmi les cas qu'elle a étudiés, Stéphanie Petit raconte celui du lieutenant Artus et du sergent Marquizeaud. Lorsqu'ils arrivent en première ligne, les deux hommes se promettent de prévenir la famille de l'autre en cas de décès de l'un d'entre eux. Ils ne se connaissent pourtant pas avant la guerre, mais Corne et Souligonne, leurs villages respectifs, sont

⁷⁵ Gabriel Perreux, *La vie quotidienne des civils pendant la Grande Guerre*, Monaco, Hachette, 1966, p. 32.

⁷⁶ Stéphanie Petit, *Les veuves de la Grande Guerre, d'éternelles endeuillées ?*, *Op. cit.*, p. 90.

proches l'un de l'autre. Quand la mort frappe le sergent Marquizeaud, Artus dépêche son épouse auprès de la famille du défunt.

Cette attention portée à la famille d'un camarade mort ne s'arrête pas là. La plupart des soldats nourrissent une correspondance assez fournie avec la veuve de leur compagnon décédé. Il arrive même, lors d'une permission ou après l'armistice, que cet échange soit honoré d'une visite de courtoisie.

Affronter la nouvelle

L'annonce de la mort du compagnon est bien évidemment le moment de l'extrême douleur. Nous passerons assez rapidement sur ce point, puisque la réaction est assez similaire dans tous les cas : déni, larmes et colère.

Dans *Blanche Maupas*, lorsque Léone Manière apprend la mort de son mari, elle pleure et tombe dans les bras de Blanche, en disant juste ces mots : « Mais qu'est-ce qui est arrivé à mon Justin ?⁷⁷ ». La scène, très courte, ne dure pas plus de dix secondes.

La scène où le maire et Léone viennent annoncer la terrible nouvelle à Blanche est plus longue. Immédiatement après avoir compris de quoi il s'agit, la jeune femme supplie ses filles de l'attendre dans la chambre. Celles-ci refusent, voyant qu'il se passe quelque chose de grave. Elles viennent donc prendre leur mère dans leurs bras en lui demandant ce qui est arrivé à leur père. Le maire et Léone repartent sans avoir dit un seul mot, après que Blanche leur a dit : « C'est bon, j'ai compris, j'ai compris⁷⁸ ». Ceux-ci ayant franchi le seuil, Blanche s'agenouille, enlaçant toujours ses filles.

Dans *Les dames de la côte*, la réaction des deux femmes – Blanche et Fanny – est plus violente que dans le téléfilm de Patrick Jamain.

Dans une séquence assez longue⁷⁹, Blanche paraît d'abord incrédule face à la nouvelle, puis elle réagit vivement dès que Clémence, sa patronne, annonce que le maire lui portera la

⁷⁷ Patrick Jamain, *Blanche Maupas*, Op. cit., 18'.

⁷⁸ Patrick Jamain, *Ibid.*, 35'.

⁷⁹ Nina Companeez, *Les dames de la côte*, Op. cit., 3h03'-3h08'.

décoration de son mari : « Il peut la garder. Taisez-vous. Taisez-vous ! » En hurlant ces dernières paroles, elle se prend la tête dans les mains, Clémence la libère de son service pour la nuit. Au plan suivant, nous retrouvons Blanche dans sa chambre, hébétée. Elle caresse une photo de René en uniforme, se parle à elle-même, puis hume ses vêtements restés accrochés dans la pièce. Elle murmure : « Je voulais tellement te consoler d'avoir eu peur... J'aurais tellement aimé te consoler d'avoir vu... ». Elle s'assoit ensuite au pied de son lit, serre les bottes de son mari contre elle et éclate en sanglots.

Fanny, quant à elle, se met à crier dès que Clémence lui apprend la nouvelle, jette le manteau qu'elle porte sur ses épaules et part courir dans le parc du manoir en hurlant.

Dans tous les cas, le messenger se trouve toujours gêné et maladroit, gardant le plus souvent le silence, à l'instar du maire et de Léone dans *Blanche Maupas*. Ce ne sont pas les mots savamment choisis, mais plutôt la gaucherie et le regard fuyant du pauvre chargé de cette mission qui insinuent d'abord le doute dans l'esprit de la femme, puis l'inquiétude. En ce sens, les mises en scène des réactions telles que nous les avons décrites sont en deçà de la réalité ; trop rapides, elles constituent un déclencheur dans le scénario, mais ne reflètent pas la dimension fondatrice d'un tel traumatisme. Stéphanie Petit a recueilli un témoignage d'un orphelin de guerre, chez qui l'annonce de la mort a terriblement marqué l'esprit. Plus de 90 ans après les faits, devant l'auteure, il réussit à se remémorer le moment où les deux gendarmes ont annoncé la nouvelle à sa mère : « Assise dans un fauteuil, elle m'avait pris sur ses genoux. Elle ne pouvait s'arrêter de pleurer. Elle pleurait tout en me caressant la tête⁸⁰. »

La vraie veuve Maupas publie, en 1934, un livre dans lequel elle raconte son combat pour la réhabilitation de la mémoire de son mari⁸¹. Il y est raconté à la troisième personne la soirée où le maire vint annoncer à Blanche la mort de Théophile ; devant l'attitude embarrassée du maire : « debout, le chapeau à la main, la tête baissée [...], Blanche arrache violemment son chapeau, tomba sur une chaise. Puis, elle se leva comme mue par un ressort, tordit ses bras, poussa un long cri de bête qu'on égorge [...] retomba sur sa chaise, avant d'expirer un « ah » profond, et, sa tête se penchant de plus en plus, l'un des spectateurs crut qu'elle mourait⁸² ». Face à la réalité, il convient de préciser que le téléfilm *Blanche Maupas*

⁸⁰ Stéphanie Petit, *Les veuves de la Grande Guerre, d'éternelles endeuillées ?*, *Op. cit.*, p. 64.

⁸¹ Blanche Maupas, *Le fusillé*, Paris, Maison coopérative du livre, 1934, 288 p.

⁸² Blanche Maupas, *Ibid.*, pp. 60-61.

atténue grandement l'angoisse de Blanche : en effet, celle-ci ne reçoit qu'une lettre de camarades de tranchée de son mari le jour-même où l'on vient lui annoncer sa mort. Or, en réalité, Blanche sait depuis plusieurs jours que son mari est en danger et qu'il est aux prises avec la justice militaire. Un peu plus loin dans son ouvrage, la veuve Maupas donne cette autre description d'elle-même à ce moment fatidique : « Elle avait vieilli de dix ans. Dans ses yeux pâles passa une flamme de démence. Elle promena lentement la main sur son front, ses doigts s'attardant comme s'ils cherchaient quelque chose, puis la fixité effrayante du regard se dissipa et fit place à une expression de dureté bientôt suivie d'une autre pleine de défi. Elle se leva, ses lèvres exsangues remuèrent, mais aucun bruit n'en sortit. Elle regarda le maire qui venait sans doute, par ces quelques mots, de chasser la folie de ce cerveau surchauffé⁸³. »

Dans *Les dames de la côte*, la réaction de Blanche, moins spectaculaire, est pourtant assez réaliste : il est tout à fait courant que les veuves se réfugient dans les affaires de leur défunt mari. Ceci peut parfois aller jusqu'à créer une sorte de culte au mort, à partir de photographies, d'objets lui ayant appartenu. Cependant, ce genre de réactions n'apparaît qu'à un stade plus avancé du deuil, que nous allons maintenant aborder.

C – Le travail de deuil

Après l'annonce de la mort du mari et les premières manifestations de la douleur commence le nécessaire processus de deuil. Nous constaterons d'abord que l'enterrement est généralement absent des films étudiés. Il conviendra d'expliquer pourquoi. S'ensuit une période de dépression dont nous verrons les modalités. Cependant, la veuve est rarement seule pendant cette phase et peut compter sur le soutien de la famille et des amis.

L'ellipse de l'inhumation

Parmi les films étudiés, un seul met en scène l'inhumation du soldat mort : il s'agit de *Blanche Maupas*, où l'on assiste à l'enterrement de Justin et de Théophile. Si l'enterrement est rarement montré dans les films, c'est pour la simple raison que, souvent, il n'a pas pu avoir lieu. En effet, si la guerre a laissé environ 1,4 million de morts en France, il faut

⁸³ Blanche Maupas, *Ibid.*, p. 62

compter environ 260 000 militaires portés disparus (hommes de troupe et officiers confondus). On peut donc estimer qu'environ un quart des proches de soldats morts n'ont aucune sépulture sur laquelle se rendre. Ceci est représenté dans *La vie et rien d'autre*, de Bertrand Tavernier. Le commandant Dellaplane est, en effet, chargé de retrouver les disparus – ou plus certainement leur dépouille – sur les lieux des hostilités. Après la bataille, il est en effet rare de pouvoir enterrer les morts. Quand c'est possible, ils sont enfouis à la va-vite, sommairement.

L'absence de la dépouille du défunt est une caractéristique assez spécifique au deuil de la Première Guerre mondiale. Elle en ralentit fortement la résolution. Louis-Vincent Thomas écrit que « L'absence du corps ne fait que redoubler l'absence de la mort qui est déjà absence, portant ainsi atteinte à l'équilibre des vivants [...]. Le cadavre est en effet acteur à part entière dans le rituel funéraire⁸⁴. » Il poursuit sur l'aspect thérapeutique de la présentation du corps du défunt : « guérir ou prévenir l'angoisse de ceux qui survivent en négociant, par le biais du symbole, le non-sens de la mort. [...] Le corps absent introduit donc un non-lieu insupportable. D'où la nécessité de parades symboliques pour fonder le rituel sur un lieu-substitut⁸⁵. »

Pendant le conflit, le transfert des corps du front vers le lieu d'origine est sévèrement réglementé et même interdit en 1915. Suspendue en 1917 par Clemenceau à cause du moral en berne de la population française, l'interdiction est à nouveau en vigueur en 1919 (le transfert est enfin rétabli en 1920). Seulement, pendant ces périodes d'interdiction, certains proches de soldats décédés n'hésitent pas à se mettre hors-la-loi en allant eux-mêmes exhumer clandestinement les dépouilles. Les raisons qui poussent des endeuillés à se livrer à cette périlleuse tâche restent énigmatiques : est-ce pour conserver l'individualité du disparu et éviter qu'il soit noyé parmi la multitude d'autres tombes, ou est-ce simplement pour conserver le corps près de chez soi et pouvoir plus aisément se recueillir sur la sépulture ? Mais là n'est pas le propos. Toujours est-il que : « 240 000 corps, toutes périodes confondues, furent restitués aux familles françaises, soit 30% des tombes identifiées⁸⁶ ». Bien conscient de l'importance d'un tel voyage, l'Etat français s'engage à payer le train chaque année pour ce pèlerinage.

⁸⁴ Louis-Vincent Thomas, *Rites de mort : pour la paix des vivants*, Paris, Fayard, 1985, p. 141.

⁸⁵ Louis-Vincent Thomas, *Ibid.*, p. 143.

⁸⁶ Stéphanie Petit, *Les veuves de la Grande Guerre, d'éternelles endeuillées ?*, *Op. cit.*, pp. 70-71.

Ceci est illustré dans *Un long dimanche de fiançailles* : Mathilde se rend sur la tombe de Manech, dans un cimetière militaire (voir annexe 5). Sa sépulture en bois peint en blanc, ornée d'une cocarde tricolore, paraît complètement perdue parmi toutes les autres⁸⁷. La scène commence par trois rapides plans successifs : le premier, un plan serré, nous montre la tombe de Manech ; puis un gros plan nous montre son nom sur la croix ; enfin, un plan large montre Mathilde, assise devant la tombe. Son personnage est centré au bas du cadre, et paraît écrasé par la multitude de croix à l'alignement caractéristique des cimetières militaires.

Nous évoquions plus haut le travail de recherche du commandant Dellaplane, dans *La vie et rien d'autre*. Précisons que ce film met également en scène la recherche et la désignation du Soldat inconnu, dans la citadelle de Verdun, avant que celui-ci soit transféré à Paris, sous l'Arc de triomphe.

En effet, ce genre de problématique est tout à fait important à l'époque. Si les familles n'ont pas de sépulture sur laquelle se recueillir, il leur faut un lieu, un personnage auquel s'identifier. C'est ainsi que fleurissent littéralement après la fin du conflit, les ossuaires, les nécropoles nationales, les monuments aux morts. Stéphanie Petit écrit que ces édifices jouent « un rôle primordial de catalyseur dans le travail de deuil de toutes ces familles⁸⁸ ». Elle poursuit : « D'après les registres de la tour lanterne de Notre-Dame de Lorette, Madame veuve Meslage se rendit chaque année avec son fils à la chapelle de cette immense nécropole afin de se recueillir devant la plaque commémorative où figurait le nom de son défunt mari dont le corps n'a jamais été retrouvé. Elle avait ainsi l'impression de se rapprocher de lui et de l'endroit où il avait rendu l'âme. Ce pèlerinage annuel s'inspire d'ailleurs grandement de celui effectué par les catholiques à la Toussaint⁸⁹. » Dans notre étude sur les veuves au travers de journaux d'anciens combattants du Maine-et-Loire, nous avons recensé des poèmes écrits par Louise Ménard-Lemeunier, entre 1923 et 1924. L'un d'eux s'appelle justement *Jour de Toussaint*⁹⁰ (voir annexe 6). La fin de ce texte illustre tout à fait ce propos sur l'absence de la dépouille :

« Tous n'ont pas, cependant, pour ceux qu'ils ont perdus,
A l'ombre d'un clocher, une tombe en partage.

⁸⁷ Jean-Pierre Jeunet, *Un long dimanche de fiançailles*, *Op. cit.*, 1h10'.

⁸⁸ Stéphanie Petit, *Les veuves de la Grande Guerre, d'éternelles endeuillées ?*, *Op. cit.*, p. 69.

⁸⁹ Stéphanie Petit, *Ibid.*, p. 69.

⁹⁰ *Le trait d'union*, novembre 1924, A.D. Maine-et-Loire, 126 JO 1.

Combien parmi nos morts ne sont pas revenus,
Dans leur pays natal, reposer au village !
Les parents de ceux-là restent seuls au foyer.
Qu'iraient-ils faire ainsi dans une nécropole ?
Leurs regards embués n'ont pas où se poser,
Car leur esprit, au loin, bien tristement s'envole. »

Citons un passage du film de Bertrand Tavernier qui illustre cet élan national d'érections de monuments aux morts. Dans cette scène à l'humour noir, le maire d'un petit village vient voir le commandant Dellaplane en espérant que celui-ci puisse l'introduire auprès du préfet dans l'espoir de changer les limites de la commune : « C'est simple : sur notre commune, la Cagne, 17 mobilisés. La chance a voulu que... pas un mort. Pas un seul. Mais du coup ce n'est plus une chance. Déjà, les réflexions, vous vous en doutez, et en plus, tout le monde a priorité sur nous. Jamais un centime, ni du canton, ni du département, ni des ministères... [Or,] sur la Blétairie, une grande ferme, entre nous et Souville, ils ont eu deux morts : un commis et l'aîné des fils. Il suffirait de rectifier le territoire des communes ! En mettant la ferme chez nous, ça nous ferait deux morts ; eux, ils en ont plus de trente... Le tort serait pas grand⁹¹ ». Cette réflexion explique – à l'extrême, évidemment – l'incroyable ferveur autour de ces monuments qui ont contribué à créer un culte national.

Après avoir vu les raisons pour lesquelles l'enterrement était absent des films de notre corpus, revenons sur les scènes des inhumations des soldats Justin Manière et Théophile Maupas.

Pour Justin⁹², Blanche, Léone et le maire sont tous les trois à l'entrée de l'église du village, de noir vêtus. De nombreux villageois se tiennent à leur gauche. A leur droite, quatre soldats transportent le cercueil du jeune homme, recouvert d'un drapeau tricolore. Nous n'assistons pas à la cérémonie religieuse, seulement à l'entrée du cercueil dans l'église, porté par le maire et trois autres notables. Une ellipse nous amène directement à l'enterrement en lui-même. Isolée dans un coin du cimetière, la tombe est recouverte de bouquets. Le maire prononce ces quelques mots : « Ici, c'est pas une tombe, mon Justin, mais un carré sacré, où repose un enfant du Chefresne. Un enfant du Chefresne mort pour la France... Et c'est pour

⁹¹ Bertrand Tavernier, *La vie et rien d'autre*, 1989, 132 minutes, 1h22'.

⁹² Patrick Jamain, *Blanche Maupas*, *Op. cit.*, 20'.

ça que cet endroit est sacré ». S'ensuit un plan sur la couronne de fleurs avec la mention « A mon époux », puis un dernier plan sur Blanche qui soutient Léone.

Pour Théophile⁹³ (voir annexe 7), les choses se déroulent différemment : dans le téléfilm, Blanche ne sait pas que son mari a été fusillé au moment où le cercueil arrive devant l'église. Au départ, la configuration est la même que lors de la cérémonie de Justin. Les choses se gâtent lorsque le maire reproche aux soldats qui ont déposé le cercueil de ne pas avoir salué le défunt ni d'avoir présenté les armes, ce qui a été fait pour Justin. Le capitaine lui répond, lettre à l'appui, que « ce sont les ordres, le caporal Maupas n'est pas mort au combat ». Blanche ne comprend pas ce qui se passe, s'empare du papier en murmurant, puis en hurlant : « Ils l'ont fusillé... Ils l'ont exécuté... Ils ont tué Théo ! Oh mais c'est pas vrai, mais ils sont devenus fous ! Mais regardez ! [...] passé par les armes après dégradation militaire ! ». Hors d'elle, elle montre la lettre à l'assistance. Vétard, le patriote intransigeant et borné du village, insiste alors pour que le curé ne fasse pas sonner le glas, et ajoute : « Mais attention, pour l'inhumation, il n'a pas droit au carré sacré ! Maupas ne peut pas être enterré à côté des morts pour la patrie. Ah, pas question ! ». Au moment d'entrer dans l'église pour la cérémonie religieuse, Blanche explose : « Gardez votre glas, votre messe, vos cloches, votre bénédiction. C'est votre église qui n'aura pas l'honneur de recevoir Théo ». Le parvis de l'église se vide. On retrouve Blanche et quelques amis devant la tombe de Théo, à l'écart. A l'arrière-plan, nous distinguons le reste de l'assistance qui se recueille devant la tombe de Justin, dans le carré sacré. A propos du glas, Stéphanie Petit écrit : « Un jour, « un maladroit informa [Blanche] de ne pas s'étonner [si on ne sonnait] pas le glas », la mort d'un condamné – soit d'un homme mis au ban de la société – devait rester silencieuse. Les cloches remplissent – ou plutôt remplissaient – cette fonction sociale de messagère. Elles informaient notamment la communauté sur le décès d'un des siens. Un « contrat social » s'établissait alors entre les endeuillés et les paroissiens. Ces derniers leur apportaient un soutien indispensable à la réalisation de leur travail de deuil, en échange de quoi ils s'engageaient à respecter les convenances sociales⁹⁴ ».

En réalité, le corps du caporal Théophile Maupas a d'abord été enterré à Souain, là où il est mort, et n'a été transféré en Normandie qu'en 1933. Dans ce cas, pourquoi montrer son

⁹³ Patrick Jamain, *Ibid.*, 36'.

⁹⁴ Stéphanie Petit, *Les veuves de la Grande Guerre, d'éternelles endeuillées ?*, *Op. cit.*, p. 107.

inhumation ? De même, il y a fort peu de chance que le corps de Justin Manière ait été rapatrié.

Les raisons sont sûrement, encore une fois, de l'ordre de la simplification narrative, mais aussi de l'ordre symbolique. En effet, l'aspect solennel et lacrymal de l'inhumation de Justin contraste fortement avec le fiasco de la cérémonie en l'honneur de Théophile. L'objectif est de montrer l'humiliation que subit Blanche, lorsqu'elle apprend, devant tout le monde, que son mari a été condamné et exécuté.

Une phase de dépression

Il est évident que les sentiments de solitude et de profonde tristesse ne sont pas l'apanage exclusif des deuils de guerre. Cependant, les circonstances font que ces sentiments se trouvent largement amplifiés, du fait de l'état psychologique de ces femmes déjà très éprouvées par des nuits d'insomnies, un doute perpétuel et la douloureuse attente du courrier. A ce sujet, nous voyons clairement les traits du visage de Blanche Maupas se décomposer dès que le facteur lui apporte son courrier à l'école. Stéphanie Petit écrit : « Loin d'être préparée à cette mort – qui s'avérerait pourtant plus que probable dans ce contexte guerrier - , ces femmes avaient tenu psychologiquement jusqu'à ce jour fatidique en luttant en permanence contre cette éventualité. Les épouses ne pouvaient en conséquence être réceptives à cette terrible fatalité qui les frappait de plein fouet dès lors qu'elles s'y étaient fermées⁹⁵ ». En effet, en temps « normal », le deuil est plus facile à faire lorsque le défunt est mort des suites d'une maladie, voire même d'un accident.

Or, parmi les films de notre corpus qui relatent la mort du mari (soit *Les dames de la côte*, *Un long dimanche de fiançailles* et *Blanche Maupas*), cette phase de dépression est loin d'être explicitement montrée au spectateur. Si Léone Manière et la veuve Maupas sont habillées en noir lorsqu'elles se trouvent à l'extérieur, aucun plan ne les montre seules et désespérées, lors de moments d'abattement. Blanche enchaîne rapidement sur l'enquête des circonstances exactes de la mort de son époux.

⁹⁵ Stéphanie Petit, *Ibid.*, p. 67.

Dans *Les dames de la côte*, nous n'avons pas plus de détails sur la douleur que peut ressentir Blanche. Son travail de deuil passe visiblement par des changements dans sa vie : le lendemain de l'annonce de la mort de René, elle informe sa patronne Clémence qu'elle quitte son service et part travailler dans une usine de munitions (nous y reviendrons).

Fanny, par contre, accuse le coup de la mort de son époux, mais pas forcément à cause de la tristesse induite par la perte de l'homme qu'elle aimait. Rappelons qu'ils se sont mariés à cause du chantage de Raoul ; or, le scénario nous fait comprendre qu'il s'est effectivement exposé au feu par jalousie et colère, après que Fanny lui a avoué qu'elle ne l'aimait pas. Si la jeune femme est triste, c'est parce qu'elle se sent coupable de la mort de son époux. Un soir, elle entre dans la chambre d'une de ses tantes, dont elle est très proche. Elle lui demande si elle peut rester avec elle. Sa tante lui répond :

« Ecoute mon petit, tu dois cesser de te sentir coupable.

- C'est impossible.

- Non. Il y a beaucoup de femmes qui n'aiment pas leur mari. Elles en ont le droit.

- Je ne devais rien lui dire. Je lui ai dit pour lui faire du mal. J'ai été horrible avec lui. J'ai crié : « Ne me touchez pas, je ne vous aime pas ! » Je crois... Je crois que je lui ai dit pour qu'il meure. Je voulais qu'il meure. Je savais que je le désespérais. Je savais qu'il était assez fou pour repartir et pour se faire tuer !

- Calme-toi, maintenant ! ça suffit. L'Europe entière est à feu et à sang, toutes les vies sont bouleversées, si elles ne sont pas anéanties ; et toi qu'est-ce que tu es là-dedans ? Une petite fille emportée par la tempête, comme les autres. S'il n'y avait pas eu la guerre, pour commencer tu n'aurais pas épousé Raoul. Pour finir, il ne se serait pas fait tuer⁹⁶. »

Après cette scène, Fanny décide d'aller rejoindre une autre de ses tantes à Paris, où elle mènera une vie nocturne effrénée. Nous y reviendrons également.

La culpabilité est en effet un autre aspect spécifique aux deuils de la Première Guerre mondiale. Ce sentiment, relevé par plusieurs auteurs dans l'étude individuelle de veuvages⁹⁷, revêt trois composantes différentes : l'impression de responsabilité, de non-assistance au

⁹⁶ Nina Companeez, *Les dames de la côte*, *Op. cit.*, épisode 3, 2h10'

⁹⁷ Peggy Bette, dont nous avons déjà mentionné l'ouvrage, et Stéphane Audoin-Rouzeau, dans *Cinq deuils de guerre, 1914-1918*, Paris, Noesis, 2001, 260 p.

défunt et le fait de n'avoir rien ressenti au moment de la mort du mari. La culpabilité est souvent amplifiée, à cause de caractéristiques relatives au décès du soldat propres à la Grande Guerre. L'époux qui part combattre pour protéger sa famille et son foyer. Celui-ci est souvent très jeune : « la mort d'un adulte en pleine force de l'âge a toujours eu l'amer goût de l'inacceptable. Ainsi, même si la veuve n'en était pas toujours consciente, le poids de cette responsabilité – bien qu'indirecte – l'accablait tout autant, sinon plus, que celui de son absence à l'heure de sa mort⁹⁸ ».

Les psychologues estiment habituellement la durée du deuil « ordinaire » d'un an environ⁹⁹. Or, dans le cas de la Première Guerre mondiale, cette durée est plutôt estimée à trois voire quatre ans.

Si la phase de dépression n'est pas flagrante dans les films les plus récents, elle est plus probante dans les anciens films. Par exemple, dans *Le film du poilu*, le premier plan nous montre Juliette Morel, jeune veuve, chez elle, endormie sur son travail de couture¹⁰⁰. Elle est habillée en noir, à l'intérieur-même de son appartement, et affiche toujours un air grave et triste.

Dans *La chienne*, de Jean Renoir, Adèle vit avec son nouveau mari, Maurice, après la mort de son premier époux pendant la guerre (en réalité, celui-ci n'est pas mort, mais cela n'enlève rien au comportement d'Adèle, qui est celui d'une veuve) ; or, un portrait de son premier mari, en uniforme, trône au-dessus d'un buffet. Nous reviendrons plus loin sur ce plan significatif, mais notons que ceci était courant : les veuves, pour faciliter le deuil, organisent presque toutes un espace de recueillement chez elles, une sorte d'autel « à la mémoire du défunt, en accrochant au mur de leur chambre ou en posant sur le buffet de la grande salle la photo du cher disparu en uniforme, accompagnée parfois de ses médailles et de ses citations qui pouvaient d'ailleurs être elles aussi encadrées¹⁰¹ ».

⁹⁸ Stéphanie Petit, *Les veuves de la Grande Guerre, d'éternelles endeuillées ?*, Op. cit., p. 79.

⁹⁹ http://med2.univ-angers.fr/discipline/psychiatrie_adulte/cours/70-deuil.htm

¹⁰⁰ Henri Desfontaines, *Le film du poilu*, 1928, 108 minutes, 1'.

¹⁰¹ Stéphanie Petit, *Les veuves de la Grande Guerre, d'éternelles endeuillées ?*, Op. cit., p. 76.

Nous avons vu dans cette partie consacrée aux premiers temps du veuvage que les veuves viennent globalement d'un même horizon ; elles partagent de nombreux traits communs : jeunesse, liens d'amour avec leur mari, ardeur à la tâche. Les différences entre ces personnages de fiction et la réalité sont cependant assez nombreuses. Le traitement de la mort du mari est tout à fait différent selon les films, de même pour le travail de deuil. Il convient maintenant de voir comment se déroule le veuvage en lui-même.

II – Le parcours d’une veuve de guerre : entre libre-arbitre et contrainte sociale

A – Emplois et occupations des veuves

Il convient de voir dans les films sélectionnés comment vivent les veuves après la mort du mari, au moment où le travail de deuil est déjà bien entamé. Nous nous attacherons dans un premier temps aux différentes activités de ces femmes (qu’elles exercent une profession ou non) puis nous verrons que nombre d’entre elles occupent un métier d’intérêt général, au service d’autrui.

Des veuves actives...

Nous avons vu plus haut, dans notre corpus, qu’aucune veuve ne sombre dans une dépression totale. Au contraire, toutes retrouvent rapidement une activité, professionnelle ou non. Celles qui n’exercent pas un métier à proprement parler consacrent leur énergie, dans la plupart des cas, à une quête : rechercher les causes de la mort du mari ou retrouver son corps.

Tel est le cas de Mathilde et Tina Lombardi dans *Un long dimanche de fiançailles* et Irène de Courtil dans *La vie et rien d’autre*. C’est également le cas de Blanche Maupas, qui conserve son métier d’institutrice au début de son enquête sur les raisons de l’exécution de son époux, puis est contrainte de l’abandonner.

Dans *Un long dimanche de fiançailles*, Mathilde et Tina Lombardi sont deux personnages antagonistes. Nous avons déjà décrit la première, jeune fille à la santé fragile mais au grand courage et qui ne doute jamais de la survie de son fiancé. La seconde, Tina, est une prostituée corse, fiancée au soldat Ange Bassignano, un des cinq condamnés à mourir dans le no man’s land, au-delà du parapet de la tranchée française de Bingo Crepuscule (voir annexe 8).

Si Mathilde enquête dans le seul espoir de retrouver Manech et de poursuivre leur histoire comme avant la guerre, Tina est mue par la vengeance. Elle s’emploie, sans états d’âme, à éliminer tous ceux qu’elle considère responsables de la mort de son homme. Elle

finira par se faire arrêter, juger puis guillotiner. Malgré leurs différences, les deux femmes ont en commun le fait d'être victimes de guerre, et de s'être fait enlever leur compagnon. Tina Lombardi l'exprime ainsi : « Vous êtes la seule à qui j'accepte de parler, parce que je sais qu'on se ressemble : tout ce que j'ai fait vous auriez pu le faire. [...] Vous et moi on a mené à peu près la même enquête... chacune à notre manière¹⁰² ».

Ces deux femmes ne sont pas mariées à leur compagnon, et constituent donc des veuves « blanches ». Ces personnages très romancés – voire caricaturaux – sont cependant bien ancrés dans les représentations de la Grande Guerre du début du XXI^e siècle. Le personnage de Tina, profondément antimilitariste, ne dénonce pas tant l'incompétence et l'absurdité du commandement pendant la guerre (comme a pu le faire Stanley Kubrick dans *Les sentiers de la gloire*¹⁰³), mais bien le pouvoir arbitraire de l'armée qui lui a enlevé son bonheur personnel : « Je pensais plus qu'à une chose : supprimer tous ceux qui avaient fait souffrir mon Nino¹⁰⁴. »

A propos des motivations et de la quête du personnage principal, Laurent Véray commente : « Le film est aussi traversé par d'autres temporalités plus proches de nous. Il suffit de penser au comportement de l'héroïne : c'est une jeune femme active et moderne (elle téléphone beaucoup et utilise tous les moyens de transport disponibles, alors que dans le roman, plus sérieusement handicapée, elle se déplace peu et procède surtout par échanges épistolaires), mais dont la ténacité et le dynamisme n'ont qu'un rapport lointain avec la condition féminine après la guerre. Sans être non plus un modèle d'émancipation, puisque tout son combat vise à reconstituer la petite cellule idéale que constituait son couple avant les hostilités¹⁰⁵. »

Cette quête est sensiblement la même pour Alice et Irène de Courtil dans *La vie et rien d'autre* (voir annexe 9). La première occupe un poste d'institutrice avant qu'un ancien combattant vienne reprendre son poste. Elle se retrouve ensuite serveuse dans le café d'un village qui se reconstruit après la guerre. Irène, elle, est l'épouse d'un grand bourgeois. La première recherche son fiancé, l'autre son mari, tous deux portés disparus trois ans plus tôt.

¹⁰² Jean-Pierre Jeunet, *Un long dimanche de fiançailles*, *Op. cit.*, 1h32'.

¹⁰³ Stanley Kubrick, *Les sentiers de la gloire*, 1957, 88 minutes. Le film est sorti en France 18 ans plus tard, en 1975. Le film a été censuré entre autres raisons à cause de la trop mauvaise image de l'armée française qu'il donnait.

¹⁰⁴ Jean-Pierre Jeunet, *Un long dimanche de fiançailles*, *Op. cit.*, 1h35'.

¹⁰⁵ Laurent Véray, *La Grande Guerre au cinéma, de la gloire à la mémoire*, *Op. cit.*, p. 216.

Nous apprendrons par la suite qu'elles recherchent en fait le même homme. Leurs recherches les mèneront, avec l'aide du commandant Dellaplane, d'hôpital en hôpital, puis dans la zone de Verdun. Ces recherches se font en temps de paix, après l'armistice. Nous avons évoqué la difficulté de faire le deuil en l'absence du corps. C'est d'autant plus difficile de le faire lorsque le compagnon est porté disparu. Que faire ? Continuer l'investigation ou accepter l'idée qu'il ne reviendra pas ? Irène décide d'abandonner les recherches lorsqu'elle commence à tomber amoureuse du commandant Dellaplane. Nous reviendrons plus loin là-dessus.

Stéphanie Petit écrit que « le deuil d'un soldat porté disparu est un deuil qui ne dit pas son nom¹⁰⁶ ». Certaines veuves rejettent longtemps ce qui constitue une évidence : leur mari ne reviendra plus, et sombrent dans une attente pathétique. Jean-Yves Le Naour, dans *Le soldat inconnu vivant*, raconte que des dizaines de familles qui n'ont pas pu se résoudre à faire le deuil ont reconnu leur disparu en un soldat amnésique, interné dans un hôpital psychiatrique du Rhône¹⁰⁷.

Outre ces veuves qui cherchent leur disparu, se trouvent bien sûr des femmes qui continuent à travailler, à braver le quotidien, tant bien que mal.

Dans les films de notre corpus, parmi les quinze principales veuves que nous avons recensées, nous avons ainsi classé leurs métiers (si le compte atteint 19 individus, c'est que certaines d'entre elles ont pratiqué plusieurs métiers successivement) :

- trois infirmières : Fanny et Blanche (*Les dames de la côte*), Miss Barkley (*L'adieu aux armes*) ;
- trois institutrices : Blanche (*Blanche Maupas*), Fanny (*Les dames de la côte*), Alice (*La vie et rien d'autre*) ;
- trois vendeuses : Elodie Gordes - vendeuse sur le marché (*Un long dimanche de fiançailles*), Fanny - libraire (*Les dames de la côte*) ; Alice - serveuse (*La vie et rien d'autre*) ;
- deux agricultrices : Léone (*Blanche Maupas*), Elsa (*La grande illusion*) ;
- deux ouvrières : Blanche (*Les dames de la côte*), Anna (*Gribiche*) ;

¹⁰⁶ Stéphanie Petit, *Les veuves de la Grande Guerre, d'éternelles endeuillées ?*, Op. cit., p. 71.

¹⁰⁷ Jean-Yves Le Naour, *Le soldat inconnu vivant*, Paris, Hachette, 2002, 221 p.

- deux femmes sans profession : Irène de Courtil (*La vie et rien d'autre*), Mathilde (*Un long dimanche de fiançailles*) ;
- une couturière : Juliette (*Le film du poilu*) ;
- une nourrice : Louise (*Le voile bleu*) ;
- une femme au foyer : Adèle (*La chienne*) ;
- une prostituée : Tina Lombardi (*Un long dimanche de fiançailles*)

Nous nous permettrons de faire une entorse à la chronologie et de commencer par évoquer la situation des travailleuses en temps de paix. Il est intéressant de noter que si plusieurs de ces femmes ont pu être institutrices ou infirmières pendant la guerre, elles ne le sont plus après l'armistice, et retournent à des occupations de simples employées.

Le retour des hommes à la fin du conflit n'arrête le travail féminin. Celui-ci reste en effet élevé pendant l'Entre-deux guerres : un actif sur trois est une femme¹⁰⁸. Nous avons déjà cité Peggy Bette qui avançait que, parmi les femmes qui déclarent une activité, environ un tiers sont ouvrières, un autre boutiquières, et un dernier tiers employées, domestiques, concierges, etc. Si une part importante de ces femmes travaille dans l'industrie du textile et du vêtement, cela ne se voit pas dans les films ; seule Juliette, dans *Le film du poilu*, est couturière chez elle. Christine Bard avance en effet : « le travail à domicile, qui occupe officiellement en 1936 250 000 personnes, en grande majorité des femmes, paraît grandement sous-estimé (il concernerait en réalité un million de personnes)¹⁰⁹ ». Parmi les deux autres ouvrières, on sait que Blanche (*Les dames de la côte*) est embauchée dans une usine d'armement après la mort de son époux, mais on ne sait pas ce qui est produit dans l'usine où travaille Anna, la mère de Gribiche. Or, comme nous disions, 1,9 million de femmes travaillent dans l'industrie en 1921, où, toujours selon Christine Bard, « leur sort est en effet plus enviable que celui des isolées travaillant à domicile¹¹⁰ ».

En ce qui concerne l'agriculture, notre corpus n'est pas non plus représentatif de la réalité. La guerre a eu pour conséquence d'augmenter au niveau de 13% la part des femmes parmi les chefs d'exploitations agricoles en 1921¹¹¹. Parmi elles se trouvent souvent de jeunes veuves. Précisons que seuls les salariées de l'agriculture ont un statut professionnel au regard

¹⁰⁸ Christine Bard, *Les femmes dans la société française au XXe siècle*, op. cit., p. 59.

¹⁰⁹ Christine Bard, *Ibid.*, p. 60.

¹¹⁰ Christine Bard, *Ibid.*, p. 63.

¹¹¹ Christine Bard, *Ibid.*, p. 61.

du droit : celles-ci sont 340 000 en 1926 ; les agriculteurs exploitants sont environ trois millions, la même année. Parmi nos films, seules Léone et Elsa sont agricultrices, l'une française, l'autre allemande.

En ce qui concerne le tertiaire, nos films sont plus fidèles à la réalité ; même si elles changent de métier, les veuves qui occupaient des postes dans ce secteur y restent : « Jusqu'à la Première Guerre mondiale, les femmes étaient plus nombreuses parmi les ouvriers que parmi l'ensemble des employés et cadres. C'est l'inverse à partir de l'Entre-deux-guerres. En 1926, 33% des employés de l'industrie sont des femmes, 40% des employés du commerce, des banques, et s'occupant des « soins personnels », 40% des employés du service public¹¹². »

Peggy Bette ajoute que : « parmi les femmes qui ne déclarent pas de profession précise, la plupart se disent « ménagères », ce qui laisse planer le doute sur leur inactivité¹¹³ ». Parmi les films de notre corpus, une seule femme peut rentrer dans cette catégorie floue de « ménagère », c'est Adèle, dans *La chienne*. Christine Bard écrit, dans un chapitre de son ouvrage *Les femmes dans la société française au XXe siècle* intitulé « La ménagère, ange du foyer » : « L'Entre-deux-guerres vante une nouvelle image de la ménagère. Elle est, de préférence, une femme qui se consacre entièrement à son foyer, de préférence, une mère attentive à l'éducation, au bonheur, à la réussite de ses enfants ; une épouse, on l'a vu, qui doit contribuer à l'épanouissement du couple¹¹⁴. »

Il convient de dire que le personnage d'Adèle ne rentre absolument pas dans ce cadre. Cette femme est acariâtre, avare, et déteste ouvertement son second mari. Elle passe son temps à le rabrouer et à freiner son goût pour la peinture : « Encore en train de faire l'idiot avec de la peinture ? J'ai pas le temps de m'amuser, moi, je suis allée chercher les revenus de mes obligations¹¹⁵. » Ainsi, nous pouvons dire que le réalisateur Jean Renoir a sûrement voulu créer un décalage entre son personnage et l'image régnante de la veuve et de la femme au foyer pendant l'Entre-deux-guerres ; Adèle est en effet une épouse exécrationnelle, au fond méchant, c'est-à-dire tout le contraire de ce que les autres films nous montrent des veuves.

¹¹² Christine Bard, *Ibid.*, p. 63.

¹¹³ Peggy Bette, « Veuves et veuvages de la Première Guerre mondiale, Lyon (1914-1924) », *Op. cit.*, p. 194.

¹¹⁴ Christine Bard, *Les femmes dans la société française au XXe siècle*, *Op. cit.*, p. 48.

¹¹⁵ Jean Renoir, *La chienne*, 1931, 91 minutes, 22'.

... au service des autres

« Je veux pas rester ici. Je veux pas être domestique, ça sert à rien ; je veux servir à quelque chose. A l'usine, à Villedieu, ils embauchent pour faire des obus et puis tout ça. Ils ont besoin de monde. Il faut bien qu'on la gagne, cette guerre... Faut bien que tous ceux qui sont morts soient pas morts pour rien ». C'est sur ces mots que Blanche quitte son service de domestique, dans *Les dames de la côte*¹¹⁶, pour devenir « munitionnette », c'est-à-dire employée dans une usine d'armement. Ces femmes sont emblématiques de la participation féminine à l'effort de guerre, d'autant plus dans un secteur aussi masculin que celui de la métallurgie. Leur recrutement commence en 1915, en dernier recours, après celui des civils réformés, des coloniaux, des étrangers. L'Etat et les associations féminines encouragent et organisent l'embauche de ces femmes. C'est une aubaine pour celles qui ne peuvent pas survivre sans le salaire de leur mari mobilisé. Christine Bard, toujours dans *Les femmes et la société française*, écrit : « Les hauts salaires offerts tentent aussi de nombreuses bonnes et couturières. En dépit des réserves des moralistes (sur la mixité des ateliers) et des hygiénistes (sur la pénibilité du travail), les femmes dans les usines de guerre sont applaudies : les circonstances expliquent ce retournement complet des réactions¹¹⁷. » En effet, le travail des femmes dans l'industrie était jusque là relativement mal vu. Cependant, si leurs salaires sont assez attractifs (notamment grâce aux tarifs fixés par l'Etat), ils restent bien inférieurs à ceux des hommes : 7,50 francs à 12 francs par jour pour les femmes, contre 8,50 francs à 18 francs par jour pour les hommes. Si Blanche dit s'engager dans les industries d'armement pour être utile, c'est bien parce que « dans la plupart des films, [...] les femmes font la preuve de leur bravoure en s'engageant par leur travail dans la guerre économique¹¹⁸ ». La jeune femme raconte ainsi son expérience à l'usine : « Au début ça m'a bien plu. Le travail était dur. Le soir on en avait mal aux bras tellement c'était lourd à bouger tous ces obus. [Puis] un jour, je me suis dit que j'en avais assez de fabriquer des engins qui tuent. Je sais pas pourquoi j'y avais pas pensé avant...¹¹⁹ »

Nombre des veuves rencontrées dans les films de notre corpus exercent, pendant le conflit, une occupation à travers laquelle elles sont amenées à aider directement leur prochain : notamment institutrices et infirmières.

¹¹⁶ Nina Companeez, *Les dames de la côte*, Op. cit., épisode 3, 3h08'.

¹¹⁷ Christine Bard, *Les femmes dans la société française au XXe siècle*, op. cit., p. 20.

¹¹⁸ Laurent Véray, *La Grande Guerre au cinéma, de la gloire à la mémoire*, Op. cit., p. 39.

¹¹⁹ Nina Companeez, *Les dames de la côte*, Op.cit., épisode 3 (deuxième partie), 44'.

En 1914, le corps enseignant de l'école primaire publique comptait 59% de femmes. Si le métier d'institutrice implique le célibat au XIXe siècle, il n'en va plus de même au XXe. « Au contraire, le mariage entre instituteurs est encouragé et s'avère très commode pour l'administration. L'institutrice s'occupe des plus petits, son image maternelle est renforcée par son statut d'épouse de l'instituteur. C'est une des rares professions où les femmes sont payées à l'égal des hommes¹²⁰. » Blanche Maupas est donc dans son temps. Mathilde Dubesset et Michelle Zancarini-Fournel, dans une étude menée à Saint-Etienne, ont montré que les seuls vrais métiers féminins admis et socialement reconnus sont ceux de sage-femme et d'institutrice¹²¹. Donner la vie et éduquer sont des métiers qui prolongent les rôles féminins de la sphère privée¹²². En revanche, nous n'avons aucun renseignement sur la manière dont Fanny accède au poste d'institutrice, dans *Les dames de la côte*. De même pour Alice dans *La vie et rien d'autre*. Au début du film, celle-ci doit laisser sa place à l'ancien instituteur qui revient de l'hôpital militaire, mutilé. L'inspecteur d'académie le lui dit en ces termes : « Jacques Le Cordier, instituteur titulaire, vient reprendre sa place dans nos rangs. Et sa place, mademoiselle, c'est la vôtre. » L'instituteur en question, gêné de prendre ainsi le poste d'Alice, lui dit :

« Rien ne vous presse, mademoiselle ! Je suis du pays, j'ai où me loger, dans la famille.

- Moi aussi je sais où loger.
- D'autant que j'ai perdu l'habitude, ils me font presque peur, ces gamins.
- Ils sont gentils¹²³. »

Sur quoi elle part en pleurant (voir annexe 10). Ce cas de figure pouvait en effet arriver, lorsqu'une jeune femme remplace un instituteur dans un village où l'école n'a qu'une classe, ou ne nécessite pas de deuxième enseignant. A partir de ce moment, Alice va occuper le poste de serveuse dans le café-restaurant du village, en espérant trouver mieux, pendant qu'elle cherche son fiancé.

¹²⁰ Christine Bard, *Les femmes dans la société française au XXe siècle*, op. cit., p. 79.

¹²¹ Mathilde Dubesset, Michelle Zancarini-Fournel, *Parcours de femmes. Réalités et représentations. Saint-Etienne 1880-1950*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1993.

¹²² Christine Bard, *Les femmes dans la société française au XXe siècle*, op. cit., p. 64.

¹²³ Bertrand Tavernier, *La vie et rien d'autre*, Op. cit., 15'.

Rappelons que le film de Bertrand Tavernier s'inscrit dans ce que Laurent Véray appelle l'époque des représentations « porteuses de contestation ». En effet, cette contestation ne s'applique pas seulement au commandement et à la guerre en elle-même, mais aussi à tout ce qu'il y a autour. Le réalisateur en profite pour dénoncer le traitement fait aux femmes. Nous avons vu qu'il n'est pas historiquement exact que le nombre d'institutrices ait diminué après la guerre. Il a au contraire augmenté, pour atteindre 66% en 1931. Même si le travail des femmes a connu un certain reflux après la fin des hostilités, il n'est pas juste de dire que celles-ci ont été renvoyées dans leurs foyers après le retour des hommes, sans autre forme de procès (à part le coup dur porté aux ouvrières de guerre : le 13 novembre 1918, un avis du ministre Louis Loucheur les enjoint à retourner à leurs anciennes occupations, les obus étant devenus inutiles¹²⁴). Laurent Véray relève en effet « l'humour corrosif de l'auteur de *Coup de torchon* [Bertrand Tavernier], et cette volonté de dérision teintée d'un antimilitarisme un peu primaire qui nuisent parfois à la qualité de la mise en scène¹²⁵. »

« Quand son mari est mort, elle est rentrée à l'usine, à Villedieu. Puis après elle s'est engagée comme infirmière¹²⁶. » C'est ainsi que la mère de Blanche raconte le parcours de sa fille à Fanny dans le troisième épisode des *Dames de la côte*. La jeune femme prendra même sa tâche extrêmement à cœur, sombrant dans l'épuisement avec de retrouver Louis, son ancien maître de maison. En effet, si le courage et la virilité des hommes peut librement s'exprimer au front, les femmes sont capables d'héroïsme dans le soin de blessés. Le féministe Léon Abensour écrit en 1917 : « Quiconque pense à la femme française de 1914 se représente une jeune infirmière drapée dans le voile blanc ou bleu, semillante malgré la coiffe monastique où brille une croix de sang. » Notre corpus de films, nous l'avons dit, comporte trois infirmières : Blanche et Fanny dans *Les dames de la côte*, et miss Barkley dans *L'adieu aux armes*.

Pendant le conflit, les trois millions de blessés français peuvent compter sur 120 000 femmes du Service de santé militaire : 30 000 salariées, 70 000 bénévoles, 10 000 religieuses et 10 000 visiteuses (qui se déplacent à domicile). Les bénévoles sont affiliées à la Croix-Rouge qui recense, à ce moment-là, 250 000 adhérentes. Elles travaillent généralement à l'arrière, dans les hôpitaux militaires ou civils réquisitionnés. Tel est le cas de Fanny qui est employée dans son village de Normandie. Blanche et miss Barkley, par contre, œuvrent dans

¹²⁴ Françoise Thébaud, *La femme au temps de la guerre de 14*, Paris, Stock, 1986, 319p.

¹²⁵ Laurent Véray, *La Grande Guerre au cinéma, de la gloire à la mémoire*, *Op. cit.*, p. 192.

¹²⁶ Nina Companeez, *Les dames de la côte*, *Op. cit.*, épisode 3 (deuxième partie), 32'.

des hôpitaux proches du front. Les infirmières ne sont admises à « l'avant » qu'à partir de 1915, certaines dans des « auto-chir », salles d'opération ambulantes où elles sont exposées au feu. Parmi ces femmes, 74 sur 850 infirmières y laissent la vie¹²⁷. Notons que les décorations sont nombreuses, parfois à titre posthume.

Les infirmières ne peuvent bien sûr pas se substituer aux médecins, à part dans des cas d'extrême urgence. Salariées ou bénévoles, quasiment toutes ont reçu une formation, elles sont capables de préparer les opérations, changer les pansements, diagnostiquer l'état des blessés et signaler des complications, le cas échéant. Christine Bard note : « Elles doivent aussi prodiguer un réconfort moral et effectuer des tâches domestiques. Or le « nursing » n'est pas perçu comme un savoir acquis ; il exploite, pense-t-on, les ressources de la « nature » féminine. La femme est « l'infirmière-née » dit un médecin¹²⁸. » Les commentaires sur les infirmières et leur participation à l'effort de guerre sont généralement positifs, rares sont les voix qui s'élèvent contre ce système.

Si les institutrices et infirmières représentent dans l'imaginaire de l'Entre-deux-guerres l'allégorie de la femme au service de la patrie, il est un autre métier survalorisé dans un des films de notre corpus : celui de nourrice. Dans *Le voile bleu*, de Jean Stelli, Louise devient nourrice après la mort de son époux et de son enfant, décédé à la naissance. En sortant de l'hôpital après cet accident tragique, une infirmière conseille à Louise de penser à l'avenir. Cette dernière répond : « Ce petit, c'était tout pour moi, c'était toute ma vie¹²⁹. » Même si elle a une pension de veuve de guerre, elle décide de travailler. On lui propose un poste de nourrice. Au départ réticente à s'occuper d'enfants d'autres personnes, elle accepte rapidement. Plus elle se prend d'affection pour les enfants qu'elle élève, plus elle renonce à mener une vie normale pour se consacrer uniquement à cette tâche. Elle avoue : « Ma vie s'est arrêtée quand j'ai perdu le mien [son enfant]¹³⁰. » Elle s'occupera de nombreux enfants au cours de sa longue carrière, et tous lui feront la surprise, lors de la fin lacrymogène du film, de se réunir pour passer le réveillon de Noël avec elle.

Jean Stelli a réalisé ce film en 1942, c'est-à-dire en plein régime de Vichy, pendant la Seconde Guerre mondiale. Louise est le parfait prototype de la morale pétainiste « travail,

¹²⁷ Christine Bard, *Les femmes dans la société française au XXe siècle*, Op. cit., p. 18.

¹²⁸ Christine Bard, *Ibid.*, p. 18.

¹²⁹ Jean Stelli, *Le voile bleu*, 1942, 112 minutes, 5'.

¹³⁰ Jean Stelli, *Ibid.*, 20'.

famille, patrie ». Elle repousse de nombreuses demandes en mariage pour se consacrer uniquement à ses enfants ; elle ne cesse jamais de travailler, même parvenue à un âge assez avancé ; elle élève des enfants qui ne sont pas les siens, consciente qu'ils représentent l'avenir de la nation. Son voile bleu de nourrice, par-dessus sa tenue noire de veuve, lui donne des airs de religieuse. Elle a tout d'une sainte.

En juillet 1940, le gouvernement de Vichy annonce sa volonté de prendre en charge le secteur de la famille pour conduire une politique de relèvement de la natalité et de redressement moral¹³¹. Christophe Capuano écrit : « La politique de la famille entreprise sous Vichy a donc été présentée par ses acteurs mêmes comme une politique publique d'une ampleur inégalée, comme semble d'ailleurs le confirmer une série d'indicateurs : présence de la famille dans les discours, la propagande et les fêtes du régime – en particulier la fête des mères - , abondance de littérature et de projets politiques particulièrement ambitieux, créations institutionnelles à affichage familial mais aussi mesures particulièrement emblématiques comme l'adoption de lois interdisant l'embauche des femmes dans la fonction publique, restreignant le divorce ou créant des associations familiales semi-publiques¹³². »

Ainsi, l'attachement obsessionnel de Louise à ses enfants est manifeste tout au long du film. Lorsque Gérard, un petit garçon de bonne famille, lui demande de lui raconter une histoire avant de dormir, la nourrice débute ainsi : « Je vais te raconter une belle histoire, c'est l'histoire d'une pauvre fille qui n'avait plus aucun petit garçon à aimer¹³³. » Visuellement, il est intéressant de noter que Louise est le plus souvent habillée en noir, d'une manière austère, même si son caractère ne l'est pas. Cependant, chaque fois qu'elle arrive dans une nouvelle maison pour s'occuper d'un nouvel enfant, elle est habillée en blanc, comme si elle retrouvait une certaine virginité d'une fois sur l'autre.

L'« ordre moral » de Vichy a pour objectif de réprimer l'alcoolisme, l'adultère, la prostitution, l'avortement et l'homosexualité. Le régime affiche l'ambition d'être révolutionnaire. Seulement, dans les faits, la politique familiale de Vichy apparaît assez timide. Le régime est, sans nul doute, plus efficace dans la propagande ; c'est ainsi que Louise

¹³¹ Christophe Capuano, *Vichy et la famille, réalités et faux semblants d'une politique publique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, 354 p.

¹³² Christophe Capuano, *Ibid.*, p. 13.

¹³³ Jean Stelli, *Le voile bleu*, *Op. cit.*, 37'.

s'inscrit pleinement dans la vision de la femme telle qu'on veut la forger à cette période, elle est « une personne de haute moralité, avec du tact et de l'éducation¹³⁴ ».

Les veuves sont donc des femmes actives, souvent au service de leur prochain pendant la guerre. Nous pouvons remarquer que ce sont surtout les films récents (mis à part *Le voile bleu*) qui les présentent comme infirmières ou institutrices. Le cinéaste a, peut-être, la volonté de replacer les femmes dans le déroulement de l'histoire en leur attribuant une place jugée valorisante. C'est ainsi que certaines professions sont totalement absentes dans les films de notre corpus : notamment les métiers de bureau, auxquels les femmes commencent à accéder massivement pendant l'Entre-deux-guerres (dactylographes, sténotypistes, mécanographes, etc.). Pourtant, ces métiers qui ne sont pas situés en bas de l'échelle sociale représentent un réel progrès¹³⁵. La nécessité de constituer des personnages charismatiques et attachants au cinéma explique certainement en partie ce genre d'oubli et les prises de liberté que nous avons exposées dans cette partie. Mais cela peut aussi mettre en évidence une continuation du mythe de la femme « maternelle par nature » dans les représentations contemporaines. Si le cinéma privilégie l'infirmière à la secrétaire, c'est parce qu'il faut montrer d'une manière spectaculaire que ces veuves sont braves, que ce sont des « héroïnes dont l'action s'avère souvent décisive¹³⁶ ». Le personnage de la veuve de guerre, relativement courant au cinéma à partir de 1916, loin d'être réaliste, est même théâtralisé. Laurent Véray cite le cas de *Mères françaises* (1917), de Louis Mercanton et René Hervil, où une veuve parvient à surmonter le chagrin de la perte de son fils et de son mari en continuant à se dévouer corps et âme pour la patrie. C'est, en un sens, l'attitude de Louise dans le film de Jean Stelli, et de Blanche dans *Les dames de la côte*. Il est donc possible de dire que cette représentation a fait florès tout au long du siècle.

Le quotidien des veuves peut parfois être terrible, mais il n'est pas montré au cinéma. Nous nous permettrons de citer un fait divers que nous avons déjà étudié auparavant (paru dans le *Ralliement*, un journal d'anciens combattants du Maine-et-Loire, en octobre 1925). Une veuve, Mme Berbudeau, prise d' inanition, a été retrouvée sans connaissance sur les marches de l'hôtel de ville de Paris. Elle s'y rendait pour trouver du secours suite à la saisie

¹³⁴ Jean Stelli, *Ibid.*, 28'.

¹³⁵ Christine Bard, *Les femmes dans la société française au XXe siècle*, *Op. cit.*, p. 64.

¹³⁶ Laurent Véray, *La Grande Guerre au cinéma, de la gloire à la mémoire*, *Op. cit.*, p. 39.

de tous ses biens¹³⁷. Ce genre d'histoire pathétique, qui se termine invariablement par un appel à l'union des veuves, est assez courant.

B – Rapports sociaux avec les femmes, avec les hommes

Il convient à présent d'appréhender les relations des veuves dans leur vie quotidienne. Nous évoquerons d'abord les cercles de soutien de la veuve, et verrons qu'ils ne sont larges. Il nous faudra ensuite envisager les relations des veuves avec le sexe opposé, qui sont souvent empreintes de retenue et de pudeur ; nous évoquerons enfin le cas particulier des veuves de fusillés, notamment Blanche Maupas. L'ostracisme dont elle est victime dans son village est largement mis en scène dans le téléfilm de Patrick Jamain.

Les cercles de soutien

En règle générale, parmi les films de notre corpus, les veuves ne bénéficient pas d'un grand cercle de relations aptes à les soutenir pendant l'épreuve qu'elles traversent. Stéphane Audoin-Rouzeau, dans son ouvrage *Cinq deuils de guerre*, présente – comme son nom l'indique – les parcours de plusieurs familles endeuillées par la mort de cinq soldats pendant le conflit. En évoquant ces cinq situations, il fait référence à ce qu'il appelle le « cercle de deuil ». Celui-ci est composé des gens touchés, affectés, par la mort d'un proche, hiérarchisé en fonction de la proximité familiale et affective. Prenons l'exemple du cercle de deuil d'Emile Clermont, décédé le 15 mars 1916 :

« Emile disparu, le premier cercle de deuil paraît assez restreint : pas de grands-parents et pas de parents, le père et la mère d'Emile étant morts dix ans environ avant la guerre. Des cinq enfants du couple, l'un d'eux, Didier, frère cadet d'Emile, était mort également en juin 1911. Le premier cercle est donc limité au frère aîné d'Emile, François, d'un an plus âgé que son cadet, et de deux sœurs, Marguerite [...] et Louise [...]. Au sein de ce premier cercle de deuil, c'est cette dernière qui occupe la place déterminante.

¹³⁷ Raphaël Caillard, *Les veuves de guerre à travers trois journaux d'anciens combattants de Maine-et-Loire (1919-1939)*, mémoire de M1, Angers, 2012.

Un second cercle se dessine, comprenant la tante d'Emile [...] et aussi le tout jeune fils de son frère François, Guy, né peu de temps avant le conflit et dont Emile, célibataire et sans enfant, s'était beaucoup occupé au cours de l'année 1914. [...]

A ce second cercle s'en ajoute un troisième, toujours difficile à dessiner avec exactitude : celui des amis d'Emile¹³⁸. »

On nous excusera cette longue citation, mais elle rend bien compte de ce que l'auteur appelle un « cercle de deuil ». En comparaison avec d'autres, Stéphane Audoin-Rouzeau juge ce cercle assez restreint. Autre dimension du cercle de deuil : les personnes qui le composent sont généralement aptes à se soutenir les unes les autres dans l'épreuve. Or, dans les films étudiés, les veuves paraissent généralement seules face à la mort de l'être aimé, mis à part dans *Les dames de la côte* ; en effet, ce téléfilm racontant la vie de deux familles au début du siècle, les interactions entre les personnages sont plus manifestes.

Dans notre corpus, la famille ne constitue pas un soutien (sans évoquer les enfants qui, le cas échéant, accompagnent la veuve et jouent un rôle particulier sur lequel nous reviendrons). Elle est même le plus souvent absente (à part, comme nous disions, dans *Les dames de la côte*, et *Un long dimanche de fiançailles*, où Mathilde est soutenue par son oncle et sa tante, chez qui elle vit).

Dans *Gribiche*, le seul ami avec qui Anna passe vraiment du temps est Philippe, le contremaître de l'usine dans laquelle elle travaille. Ils finiront d'ailleurs par se marier.

Dans *Le film du poilu*, Juliette Morel passe beaucoup de temps avec Marcel Lambert, ancien poilu. De tout le film, on ne la voit avec personne d'autre.

Adèle, femme de Maurice dans *La chienne*, n'est jamais vue avec quelqu'un d'autre que son mari.

Elsa, dans *La grande illusion*, vit seule avec sa fille unique. Ce personnage dégage une vive impression de solitude.

Nous avons évoqué plus haut le cas de Louise, dans *Le voile bleu*. Celle-ci tire un épanouissement manifeste de la compagnie des enfants qu'elle élève, et qui lui rendent son amour à la fin du film, tous ensemble, lors du réveillon de Noël. A côté des enfants, le seul

¹³⁸ Stéphane Audoin-Rouzeau, *Cinq deuils de guerre, 1914-1918*, Paris, Noesis, 2001, 260 p., pp. 56-57.

véritable ami de Louise est Antoine Lancelot, le fabricant de jouets chez qui elle va acheter des cadeaux, et qui devient, au fil du temps, un fidèle allié.

Miss Barkley, dans *L'adieu aux armes*, est un personnage solitaire et énigmatique. Son fiancé est mort sur les champs de bataille de France. Elle semble froide et inaccessible jusqu'à ce que débute son idylle avec l'ambulancier Frederic Henry.

Dans *La vie et rien d'autre*, Alice et Irène sont soutenues dans leurs recherches, mais aussi moralement par le commandant Dellaplane. Cependant, la complicité la plus probante est celle qui existe entre les deux femmes.

Mathilde, dans *Un long dimanche de fiançailles*, est certes épaulée par son oncle et sa tante, mais aussi par d'autres personnages plus ou moins inattendus : le facteur, l'avocat qui gère l'héritage de ses parents décédés, les anciens combattants et les autres veuves qu'elle est amenée à rencontrer au fil de son enquête.

Blanche Maupas, enfin, fréquente souvent Léone, son amie également veuve et le maire du Chefresne. Elle est aidée par la Ligue des droits de l'homme et les anciens camarades de tranchée de son époux, Théophile.

Nous reviendrons dans le point suivant sur les liens entre veuves de guerre et anciens combattants, mais précisons ici qu'il était très fréquent que les veuves trouvent du soutien auprès d'autres veuves. Cela passe bien évidemment par les rapports amicaux, tels que ceux qui existent entre Blanche et Léone. En réalité, au-delà de ces aides individuelles, des associations commencent à se développer pendant le conflit pour les réunir et leur venir en aide. Celles qui naissent pendant la guerre sont plutôt orientées vers le secours immédiat, l'assistance et le réconfort moral, pas encore vers le militantisme et la défense des droits.

Citons, par exemple, l'Association nationale pour la protection des veuves et des orphelins de guerre de la duchesse d'Uzès ou l'Assistance mutuelle des veuves de la guerre, créée par l'académicien Frédéric Masson le 31 mai 1915. Dans cette dernière association, la cotisation annuelle pour une veuve est de 18 francs par an et six francs par enfant. Les femmes reçoivent, en échange, une allocation maladie de 2,50 francs par jour et des secours en cas d'invalidité. Il existe également une caisse de prêts qui parraine une maison de travail où les veuves fabriquent jouets et bibelots¹³⁹.

¹³⁹ Françoise Thébaud, *La femme au temps de la guerre de 14*, Paris, Stock, 1986, p. 208.

L'organisation la plus importante est l'Association d'aide aux veuves des militaires de la Grande Guerre, présidée par le général Lacroix. Egalement créée en 1915, cette association s'occupe, dans le même esprit, de 10 000 veuves de guerre et de 15 000 orphelins. En 1917, on compte 14 associations du même type regroupées au sein du Comité d'entente des œuvres, s'occupant des mères, des veuves et des orphelins de la guerre¹⁴⁰.

Il convient tout de même de se demander pourquoi, dans les films, les veuves bénéficient de si peu de soutien de la part de leur famille. Sans vouloir tomber dans la facilité, il nous paraît tout de même possible de dire que c'est encore une fois à cause de la nécessité de simplifier le scénario : premièrement, trop de personnages nuiraient à la bonne compréhension de l'intrigue et au rythme de l'œuvre ; deuxièmement, la dimension solitaire de la veuve ne fait que rendre plus sensible au spectateur l'épreuve qu'elle traverse, ainsi que la tension dramatique.

Une certaine pudeur vis-à-vis des hommes

Le rapport entre les veuves recensées dans nos films et les hommes est ambivalent. Nous n'évoquerons évidemment pas ici les liens avec leur défunt mari, ce que nous avons fait auparavant, mais plutôt avec les hommes qui constituent les cercles de sociabilité que nous traitions au-dessus.

Trois de nos films les plus anciens présentent trois relations assez similaires et significatives :

- *Gribiche* (1926) : Anna Belot et Philippe Gavary, son contremaître. Si tous deux sont amis au début du film, il est évident que Philippe fait des avances à la mère de Gribiche. Celle-ci refuse pour son enfant : « Alors pourquoi ne veux-tu pas devenir ma femme ? – Tu oublies Gribiche¹⁴¹. » Il n'est pas dit si M. Gavary est un ancien combattant, ce qui peut avoir une grande importance à l'époque, nous le verrons.

- *Le film du poilu* (1928) : Juliette Morel et Marcel Lambert, un ancien poilu qui vit dans le même immeuble, sur le même pallier. La relation entre les deux personnages débute

¹⁴⁰ Christine Bard, *Les femmes dans la société française au 20^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 29.

¹⁴¹ Jacques Feyder, *Gribiche*, 1926, carton, 13'.

par l'affection qui naît entre M. Lambert et le fils de Juliette, dont on ignore le prénom. Si les mots permettent aisément de faire comprendre un sentiment au spectateur, dans le cinéma muet, la mise en scène et le jeu d'acteur remplissent ce rôle avec la même efficacité : ainsi, il est évident que Juliette éprouve de la timidité et une certaine gêne lorsque son fils sympathise ainsi avec un autre homme.

- *Le voile bleu* (1942) : Louise et Antoine Lancelot, le marchand de jouets.

Notons toutefois que Dominique, l'oncle d'un des enfants dont elle a la charge, tombe amoureux d'elle et lui déclare sa flamme. On sent bien que Louise est attirée, mais lorsqu'il lui dit son amour et propose de partir loin avec lui, celle-ci répond : « Vous savez que je me suis juré... » C'est le seul moment du film où la jeune nourrice hésite à abandonner sa mission quasi-sacerdotale.

Louise rencontre Antoine au début du film, dans son magasin, lors d'une scène comique où le marchand tente vainement de se débarrasser de ses clients pour rester seul avec la jeune femme. Celle-ci refusera toujours poliment ses avances, même lorsqu'Antoine propose qu'elle tienne le magasin, lui offrant ainsi plus de stabilité que son emploi de nourrice ; Louise répond simplement : « Si vous saviez comme c'est trop tard, maintenant...¹⁴² » Leur relation finit par se transformer en amitié profonde. Sans vouloir pécher par surinterprétation, il nous paraît possible de dire que le patronyme d'Antoine, « Lancelot », est assez significatif : discrètement amoureux, toujours noble et courtois, le marchand de jouets transgresse cependant les conventions en jetant son dévolu sur une veuve de guerre, qui a abandonné toute normalité dans son existence pour la sacro-sainte mission d'élever les chers enfants qui régénéreront la patrie. Ceci reste bien évidemment toujours à mettre en lien avec le contexte de création et de diffusion de l'œuvre : le régime de Vichy.

Si, jusqu'ici, les représentations des veuves paraissent assez fluctuantes au long du siècle, en voici une qui est clairement datée, et propre aux films les plus anciens : dans la sphère privée, les veuves sont montrées discrètes avec les hommes. Nous en avons déjà expliqué les raisons pour *Le voile bleu*, il convient maintenant d'explicitier pourquoi il en est de même dans *Gribiche* et *Le film du poilu*. Stéphanie Petit explique : « une nette évolution de l'acceptation du deuil de guerre et de son port sont constatables entre le moment où les canons

¹⁴² Jean Stelli, *Le voile bleu*, *Op. cit.*, 42'.

résonnaient et celui où ils se turent. Si au temps des hostilités, cette parure de pleureuse antique avait pu incarner, aux yeux de tous, la France menacée et meurtrie qu'il fallait impérativement défendre, quand les balles cessèrent de siffler, elle donna plutôt l'impression d'entacher d'anachronismes le silence de la paix¹⁴³. » En effet, pendant la guerre, une sorte de culte civique des morts glorieux est intégré par les veuves, culte qui leur enjoint de rester perpétuellement fidèles à leur cher sacrifié. Seulement, après le conflit, si certaines veuves continuent à porter le deuil, cela détonne avec l'ambiance des « années folles », pendant lesquelles les Français ne souhaitent qu'une chose : oublier le sang versé lors de ces cinq années de guerre meurtrière. Les réalisateurs de *Gribiche* et du *Film du poilu* prennent donc parti dans ce débat en présentant Anna et Juliette comme des veuves dignes, respectables, des veuves de héros. Leur deuil est plus difficile, les défunts étant idéalisés, vénérés. En somme, les cinéastes confortent l'image de la veuve éternellement éplorée, contribuant ainsi à établir une facette tenace de la mémoire de cette figure féminine qu'est la veuve de la Grande Guerre. Cependant, nous verrons ensuite en quoi cela n'est pas forcément contradictoire avec le thème du remariage.

Parmi les cercles de sociabilité des veuves dans les films, nous avons relevé le soutien récurrent des anciens combattants, notamment dans *Blanche Maupas*, *La vie et rien d'autre*, *Un long dimanche de fiançailles* et *Le film du poilu*. Les hommes voient souvent dans la situation des veuves une sorte de miroir de leur propre sacrifice pendant la guerre. Une des grandes sources d'indignation de l'ancien combattant est que l'Etat ne prenne pas davantage en charge la famille de leur camarade mort. Nous y reviendrons, mais c'est souvent la raison pour laquelle d'anciens poilus se marient avec une veuve de guerre.

Blanche Maupas, dans son enquête, est amenée à côtoyer régulièrement d'anciens poilus, au départ pour demander des renseignements plus précis sur les circonstances de la mort de son époux, et ensuite pour obtenir de l'aide dans ses démarches. C'est ainsi que dès le lendemain de la guerre, Julien, un ami et camarade de tranchée de Théophile, vient lui raconter sa mort, dans les détails. L'insistance avec laquelle la veuve demande des renseignements au jeune ancien combattant et sa soif de précisions ne sont pourtant pas l'apanage du deuil de la Grande Guerre. Il s'agit d'un processus psychologique assez classique de résolution d'un deuil consécutif à une mort violente avec absence de corps¹⁴⁴.

¹⁴³ Stéphanie Petit, *Les veuves de la Grande Guerre, d'éternelles endeuillées ?*, Op. cit., p. 111.

¹⁴⁴ Stéphanie Petit, *Ibid.*, p. 89.

Cependant, si Julien raconte avec moult précisions la mort de Théophile, les combattants cachent généralement l'horreur de la cause de la mort, pour aider la veuve à surmonter l'épreuve du décès de l'être aimé. Il ne faut cependant pas soupçonner les veuves de naïveté en pensant qu'elles croient sur parole un camarade de leur mari lorsqu'il leur affirme qu'une balle l'a frappé en pleine poitrine et qu'il est mort sur le coup. En effet, celles-ci constatent trop bien que les « gueules cassées » envahissent les rues, que les survivants souffrent de blessures horribles. Comment peuvent-elle croire que leur mari a échappé à toute souffrance en mourant paisiblement ?

Les rapports entre veuves et anciens combattants ne sont pourtant pas dénués d'ambiguïtés, bien au contraire. Nous avons mis en évidence le paradoxe dans lequel se trouvent les veuves pendant les « années folles » de l'Entre-deux-guerres : la volonté d'oublier la guerre s'oppose à celle de perpétuer le culte du souvenir du mort. A cela doit s'ajouter une troisième variable qui est bien celle du poids du mouvement combattant pendant la période. Dans sa thèse de référence, Antoine Prost a bien mis en évidence la puissance incontestable des anciens poilus jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, à tous les échelons du pays¹⁴⁵. Les anciens combattants exhortent en effet souvent les veuves à conserver le deuil : « par cette « consécration », ils espéraient ainsi garantir les meilleurs droits à réparation possible aux victimes de la guerre. [...] Conscients que l'amélioration éventuelle de leurs indemnités reposait sur une large adhésion participative de la population à la politique du souvenir, ils avaient donc délibérément placé au cœur même de cette orchestration du deuil de guerre, la veuve de leur camarade¹⁴⁶ ».

Dans le même sens, Antoine Prost définit les associations d'anciens combattants comme étant bien plus que des syndicats : des « confréries modernes, constituées pour rendre aux morts de la guerre le culte civique auquel ils avaient droit¹⁴⁷ ». Il ne faut cependant pas réduire le mouvement combattant à une réunion de manipulateurs qui exhibent la douleur des veuves de guerre pour gonfler le montant de leurs indemnités. Mais nous avons déjà remarqué, dans notre étude sur la vision des veuves par les hommes dans les journaux d'anciens poilus, que celles-ci ne sont pas sur un pied d'égalité avec le sexe opposé. Si elles adhèrent aux associations, elles n'occupent qu'extrêmement rarement des postes dans les

¹⁴⁵ Antoine Prost, *Les Anciens Combattants et la société française, 1914-1939*, 3 volumes : *Histoire, sociologie, mentalités et idéologies*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1977.

¹⁴⁶ Stéphanie Petit, *Les veuves de la Grande Guerre, d'éternelles endeuillées ?*, *Op. cit.*, p. 113.

¹⁴⁷ Antoine Prost, *Les Anciens Combattants et la société française, 1914-1939*, *Op. cit.*, vol. 2, *Sociologie*, p. 212.

bureaux de celles-ci ; leur vie privée (la question du remariage, notamment), défraie souvent la chronique, rappelant le débat constant entre pro et anti remariage.

Or, dans tous les films de notre corpus, cette relation ambiguë entre veuves et anciens combattants est totalement absente. Pour expliquer cela, il nous faut d'abord comprendre pourquoi, depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, les représentations de la Grande Guerre au cinéma sont fortement porteuses de contestation. Outre l'avancée de l'historiographie sur le sujet, ceci peut s'expliquer de la manière suivante : la Seconde Guerre mondiale est un paroxysme de violence. Après la Shoah, après les séquelles laissées par la période de l'Occupation, faire référence à la Grande Guerre paraît moins pertinent. Il faut ajouter à cela les révoltes des colonies pour l'indépendance, et en particulier la guerre d'Algérie de 1954 à 1962. Ces conflits contribuent à rendre le climat propice au développement d'un nouveau cinéma pacifiste, voire contestataire. Pendant cette période, les autorités françaises craignent que ces films influencent l'opinion publique. Elles y regardent donc de très près ; cette tentative de contrôle « se manifeste surtout par l'exercice plus ou moins autoritaire de la censure. Arguant de la nécessité d'éviter les abus, elle écarte tout ce qui risque de troubler l'ordre public. Du coup, pour contourner cet obstacle, plusieurs cinéastes procèdent à un retour sur le premier conflit mondial et, par un transfert de sens, cherchent dans la résurgence de ce passé une signification du présent¹⁴⁸ ».

Ceci étant ainsi posé, à partir de cette époque, nombre de films vont dénoncer de nombreux aspects de la guerre et, surtout, la guerre elle-même. Pour ce faire, il paraît donc plus judicieux de montrer les veuves, les anciens combattants et toutes les victimes de guerre marchant main dans la main, justement contre la guerre elle-même, plutôt que de respecter scrupuleusement la réalité historique et évoquer les dissensions et les paradoxes qui ont cours dans cette partie de la population française pendant l'Entre-deux-guerres. Ceci va de pair avec la mémoire de l'événement, qui est sûrement l'enjeu majeur des films contemporains sur la Première Guerre mondiale : pour se rappeler le sacrifice qu'ont consenti les Français pendant le conflit, montrons les survivants unis et soudés.

Si les veuves ont donc des rapports pudiques, chastes et modérés avec les hommes, notre corpus contient cependant quelques exceptions : Fanny dans *Les dames de la côte* et

¹⁴⁸ Laurent Véray, *La Grande Guerre au cinéma, de la gloire à la mémoire*, *Op. cit.*, p. 139.

Tina dans *Un long dimanche de fiançailles*. Nous avons déjà évoqué cette dernière, dont le rôle consiste surtout à être le pendant de Mathilde, l'héroïne du film. Il est néanmoins intéressant qu'un de nos films les plus récents (il date de 2004) continue de faire vivre la dichotomie « sainte/putain » en mettant en opposition deux personnages manifestement complémentaires.

Dans *Les dames de la côte*, Fanny pourrait presque correspondre aux critères de la « veuve joyeuse ». Après la mort de Raoul, celle-ci abandonne ses postes d'infirmière et d'institutrice pour partir à la capitale, vivre chez une de ses tantes. Elle y mènera une intense vie nocturne, où elle brûlera la chandelle par les deux bouts. Lors d'une fête, on la voit en robe de soirée, dos nu, les cheveux courts, flirtant avec des militaires américains. Toute la panoplie est là : porte-cigarette, rouge à lèvres, elle commande elle-même du Cognac (voir annexe 11)... La soirée est interrompue par un bombardement. La petite troupe continue à faire la fête après s'être réfugiée dans le métro. Fanny boit à la bouteille en regardant langoureusement un officier américain droit dans les yeux. Son frère, en désaccord avec ce comportement, lui assène : « Ne me fais pas enrager ce soir, Fanny, je pars en mission demain, tu feras ce que tu veux. » En lui répondant : « Je fais ce que je veux ! » Fanny embrasse l'Américain, sous les yeux d'un homme avec qui elle a « passé deux nuits ». Elle se tourne alors vers ce dernier, porte à nouveau la bouteille à ses lèvres et lui dit : « Sans rancune, et trinquons à la santé du maréchal Foch ! ». Après quoi, elle rentre chez elle accompagnée de l'Américain¹⁴⁹. Le lendemain, alors que Fanny se lève à 17 heures, sa tante lui reproche son train de vie : « Le jour, tu dors, la nuit je ne sais pas ce que tu fais, tu fumes et tu bois du café noir. » Notons qu'avant de partir à Paris, une des tantes de Fanny lui demande comment elle va payer son séjour. Celle-ci lui répond : « J'ai ma pension de veuve, ma tante, ne l'oubliez pas¹⁵⁰. »

Cette séquence regroupe les préjugés et les craintes que nourrit une partie de la population française à l'égard des veuves de guerre. Le soupçon a, en effet, longtemps pesé sur les quelque 600 000 veuves de guerre françaises de ne pas être des « héroïnes de la fidélité et des sacrifiées du souvenir ». ¹⁵¹ Le cas de Fanny est bien sûr exagéré, puisqu'elle ne paraît

¹⁴⁹ Nina Companeez, *Les dames de la côte*, *Op. cit.*, épisode 5, 2h30'.

¹⁵⁰ Nina Companeez, *Ibid.*, épisode 5, 2h22'.

¹⁵¹ Françoise Thébaud, *Histoire des femmes en Occident*, t.5, le XXe siècle, Paris, Perrin, 1992, p. 120.

pas porter le deuil et semble à peine troublée par la mort de son mari (bien que leur relation ait été assez particulière, comme nous l'avons vu). Jean-Yves Le Naour explique :

« A la plus grande indignation des moralistes, la tenue de deuil, tenue sacrée qui extériorise la mort et honore le défunt est transformée par la mode de guerre. Les robes noires raccourcissent et les voiles de crêpe se resserrent. Dès lors que la jeunesse et la beauté ne sont plus dissimulées, c'est la douleur elle-même qui est suspectée. Bientôt, la veuve n'est pas simplement perçue comme légère, mais directement assimilée à une prostituée. En effet, les jeunes femmes en deuil suscitent l'intérêt des hommes qui voient en elles des femmes accessibles, à l'affût d'une âme consolatrice. Pour satisfaire ces fantasmes, les prostituées se vêtent de noir, à moins que ce ne soit de véritables veuves privées de ressources qui trouvent dans le commerce de leur corps l'ultime rempart contre la misère¹⁵². »

Peut-être pouvons-nous voir, dans la vie parisienne du personnage de Fanny, la femme moderne, telle qu'on se la représentait dans les années 1970. Rappelons que Nina Companeez réalise son téléfilm en 1979, soit 11 ans après le mouvement de mai 1968, neuf ans après l'émergence du Mouvement de libération des femmes. De plus, la réalisatrice est une spécialiste des films légers, libertins ; ceux-ci sont sa marque de fabrique. La forte sexualisation de Fanny reflète certainement l'ambiance de l'époque de la libération sexuelle et du mot d'ordre « Jouissez sans entrave ». Cette liberté prise avec la figure de la veuve peut être mise en lien avec le fait que, dans les années 1970, la « génération du feu » commence petit à petit à disparaître. Notons que Fanny ne suivra pas longtemps ce mode de vie. Après une ellipse, le téléfilm nous amène à la fin du conflit, et nous la retrouvons travaillant comme employée de librairie. La métamorphose est frappante : le dos-nu a laissé la place au chignon serré, aux lunettes, à la tenue austère. La jeune femme ne semble plus trouver son plaisir dans la fête mais bien dans la solitude de la lecture. Nous ne nous permettrons pas de livrer une quelconque interprétation à ce brusque revirement, seulement quelques hypothèses : Fanny a-t-elle été prise de remords quant à sa conduite suite à la mort de Raoul ? A-t-elle seulement besoin de se libérer l'esprit alors que s'achève une relation avec un homme qu'elle n'aime pas ? Plus prosaïquement, Nina Companeez a-t-elle senti qu'elle allait trop loin dans la transgression du personnage de la veuve éternellement fidèle à la mémoire de son époux ?

¹⁵² Jean-Yves Le Naour, *Misères et tourments de la chair durant la Grande Guerre. Les mœurs sexuelles des Français, 1914-1918*, Op. cit., p. 81.

Le cas particulier des veuves de condamnés à mort

Nous avons vu que si Blanche Maupas a pu bénéficier du soutien de son amie Léone, du maire du Chefresne et de nombreux anciens combattants, elle a aussi subi l'ostracisme des habitants du village. La mise à l'écart commence dès la scène de l'inhumation de Théophile, lorsque Vétard, le nationaliste, refuse que le corps du caporal exécuté soit enterré dans le carré sacré du cimetière communal réservé aux morts pour la patrie. Dès le lendemain de la cérémonie, on voit que les femmes du village évitent Blanche, interdisant également à leurs enfants de jouer avec ses filles. Plus tard, le maire informe Blanche d'une pétition lancée par les familles du Chefresne pour qu'elle abandonne son poste d'institutrice. Voici la teneur de l'échange :

« En bref, c'est une pétition ?

- Ce serait plutôt une lettre, signée par les familles.

- Combien ? Combien de familles ?

- Beaucoup, Blanche. Beaucoup trop pour qu'il soit difficile de ne pas en tenir compte.

- Alors, vous n'allez plus me soutenir ?

- J'ai pas dit ça, Blanche. Mais il faut me comprendre.

- Elles exigent que je parte ?

- C'est à peu près ça. Elle disent qu'elles ne peuvent plus confier leur enfant à...

-... la femme d'un fusillé ? Donc forcément, un lâche ? Un traître ? »

Ce rejet dont fait l'objet la jeune femme la poussera à quitter le Chefresne pour la commune voisine de Sartilly.

Dans *Cinq deuils de guerre*, Stéphane Audoin-Rouzeau décrit surtout le combat de Blanche pour la réhabilitation de son époux. Il ne fait pas mention de l'ostracisme subi par elle. Stéphanie Petit, par contre, le commente, à partir de l'ouvrage de la veuve Maupas :

« Certes, les propos de Blanche sont à relativiser, mais nous ne devons pas douter de son témoignage lorsqu'elle souligne que le village entier se mobilisa pour mettre en œuvre son éviction de la paroisse en exigeant sa mutation : toutes les veuves de fusillés se retrouvèrent généralement seules face à leur désarroi. Aussi, pour ne pas sombrer dans la folie, Blanche n'eut-elle à sa portée plus qu'une seule échappatoire, celle de son combat. Pour

elle, Théo n'avait été que la pauvre victime d'une injustice. Elle se jeta donc à corps perdu dans la vaste tâche de reconstitution du drame. Elle voulait prouver à tous qu'elle était la veuve d'un innocent martyrisé¹⁵³. »

Blanche Maupas est un téléfilm de son temps. En racontant ainsi un destin individuel, face à l'adversité, Patrick Jamain contribue à faire entrer une frange des victimes de la Grande Guerre dans la mémoire collective. L'impact de la violence est en effet maintenant envisagé sous l'angle individuel. Cette évolution est à mettre en lien avec la mode des « excuses nationales » lancée il y a quelques années et du syndrome de « victimisation » qui tend à s'imposer¹⁵⁴. Ainsi, l'histoire est racontée du point de vue des victimes. La diffusion d'un téléfilm comme *Blanche Maupas*, en 2009, n'est pas le fruit du hasard. De nombreux facteurs font que le thème des fusillés pour l'exemple revient sur le devant de la scène. Nicolas Offenstadt les présente ainsi :

« En France particulièrement, la disparition du service militaire obligatoire au profit d'une armée de métier rend inopérants les discours sur les devoirs du citoyen soldat. Le mythe fondateur de la République française que fut longtemps la conscription [...] n'a plus besoin d'être soutenu en permanence. Il convient par ailleurs de souligner – pour la France, toujours – l'effet déclencheur du « syndrome de Vichy » et, dans une moindre mesure, des polémiques sur la guerre d'Algérie. Les âpres discussions sur les années noires ou sur la sanglante répression de la manifestation du 17 octobre 1961 facilitent en quelque sorte tout retour sur de plus ou moins semblables « points chauds ». Le « syndrome de Vichy » a ouvert – ou agrandi – les vannes de la mémoire conflictuelle. [...] La baisse du militantisme partisan, la désyndicalisation, l'illégitimité croissante des engagements fondés sur la théorie politique, contraignent des individus réformateurs à se replier sur le passé. Ils investissent alors les polémiques d'antan pour réactiver l'engagement présent¹⁵⁵. »

Dans *Un long dimanche de fiançailles*, si les veuves de condamnés ne semblent pas subir le même ostracisme, la problématique est tout de même identique : il s'agit de contribuer à un processus de patrimonialisation de la Grande Guerre, en rappelant le sort qui a pu être fait à certains soldats pendant le conflit.

¹⁵³ Stéphanie Petit, *Les veuves de la Grande Guerre, d'éternelles endeuillées*, Op. cit., pp. 107-108.

¹⁵⁴ Laurent Véray, *La Grande Guerre au cinéma, de la gloire à la mémoire*, Op. cit., p. 195.

¹⁵⁵ Nicolas Offenstadt, *Les fusillés de la Grande Guerre et la mémoire collective (1914-2009)*, Op. cit., pp. 199-200.

C – Des veuves qui se remarient

Dans ce chapitre consacré aux rapports sociaux des veuves de guerre, il convient maintenant d'aborder la question cruciale du remariage et de son traitement dans les films de notre corpus. Nous établirons d'abord un tour d'horizon des profils de ces femmes, puis des raisons qui les mènent au remariage. Enfin, nous verrons le cas particulier d'une nouvelle union « solidaire ». En 1934, le nombre de veuves remariées s'élevaient à 260 000, ce qui représente environ la moitié des femmes endeuillées par la perte de leur époux¹⁵⁶.

Quelles veuves convolent en secondes noces ?

Nous préférons tout de suite avertir le lecteur de la chose suivante : parmi les veuves qui retrouvent un compagnon dans les films étudiés, le remariage n'est pas toujours explicitement montré. Cependant, lorsque tel est le cas, la fin du film ne laisse que très peu de place au doute quant à des noces imminentes.

Parmi les dix œuvres étudiées, sept mettent en scène des couples qui se forment après la mort du premier conjoint : *Gribiche*, *Le film du poilu*, *La grande illusion*, *La chienne*, *L'adieu aux armes*, *Les dames de la côte* et *La vie et rien d'autre*.

Nous nous contenterons ici de donner les circonstances de la rencontre avec le nouveau mari, lorsque celles-ci sont connues. Nous expliquerons dans le point suivant les raisons du remariage ou de la remise en ménage.

Dans *Gribiche*, Anna se marie avec Philippe, son contremaître, relativement tôt dans le film. Nous voyons ce dernier faire des avances à la jeune veuve à la sortie de leur travail, puis nous les suivons de plus en plus souvent ensemble au restaurant, à la fête foraine, etc.

Le film du poilu met en scène la rencontre entre Juliette et Marcel extrêmement tôt dans le film. Ceux-ci commencent à se fréquenter surtout grâce au petit garçon de la veuve, qui aime passer du temps avec l'ancien combattant.

¹⁵⁶ Philippe Kah, *Les berceaux et les tombes. L'injuste situation des veuves de guerre remariées*, Lille, A.Durant, 2^e édition, 1934, p.32.

Dans *La chienne*, le couple Maurice-Adèle est bien installé. La mise en scène nous fait comprendre que le ménage n'est pas récent. Nous avons déjà dressé le portrait de la veuve, acariâtre, avare, tyrannique.

Dans *La grande illusion*, Maréchal tombe amoureux d'Elsa, la jeune paysanne allemande, veuve et mère d'une petite fille. Lors de son départ de la ferme pour la Suisse, il lui promet de revenir après les hostilités. Si la célèbre fin du film ne laisse aucun doute sur la survie des héros, nous ne savons pas si Maréchal tiendra parole.

Frederic Henry, dans *L'adieu aux armes*, rencontre Miss Barkley, jeune veuve blanche, dans l'hôpital où il est ambulancier. L'idylle entre les deux personnages naît rapidement dans la chambre où Frederic se remet d'une blessure à la jambe.

Dans *Les dames de la côte*, après avoir perdu René, Blanche part au front comme infirmière. Elle y soigne Louis Villatte, son ancien maître de maison. Ils tombent amoureux l'un de l'autre.

Dans *La vie et rien d'autre*, Irène de Courtil propose au commandant Dellaplane, qui l'a aidée dans la recherche de son époux, de partir avec elle pour vivre un nouvel amour. S'il est évident, pendant tout le long-métrage, que le commandant bourru est sous le charme de la veuve, il refuse. A la fin du film, nous le voyons parcourant les chemins de son domaine dans sa région natale. Irène, partie à New-York, reçoit une lettre de sa part, lui demandant de revenir. Il ne fait pas de doute, là encore, que les deux personnages vont se retrouver.

Irène de Courtil doit avoir un âge plus avancé que les autres veuves mises en scène – mis à part Adèle, dans *La chienne*, mais nous pouvons supposer qu'elle était également très jeune à l'époque de son remariage avec Maurice Legrand. L'explication tient sans doute à son origine sociale : issue de la grande bourgeoisie, elle était mariée à un industriel devenu officier dans le génie. Ces militaires de haut rang étaient généralement plus âgés que les simples soldats de l'infanterie. Rappelons ce qu'a établi Peggy Bette : « Alors que leurs maris meurent autour d'une trentaine d'années (32 ans en moyenne), leurs femmes deviennent veuves au même âge : 31 ans et demi en moyenne¹⁵⁷ ». Si nous ne connaissons pas précisément leur âge, les veuves des films doivent sans aucun doute correspondre à ce critère.

Nous nous permettons de livrer rapidement quelques éclaircissements juridiques sur le statut de la veuve remariée. La loi de 1919, dite « loi Lugol », qui instaure le statut de veuve

¹⁵⁷ Peggy Bette, « Veuves et veuvages de la Première Guerre mondiale, Lyon (1914-1924) », *Op. cit.*, p. 193.

de guerre, stipule que si une veuve convole en secondes noces elle aura toujours droit à une pension, et ce en vertu du droit de réparation que nous avons expliqué. En effet, ce principe de réparation étant censé dédommager un préjudice moral, il ne peut être question de prétendre, dans ce cas précis, qu'une veuve estime son « dommage » (la perte de son premier époux) « réparé » dès qu'elle trouve un second mari.

Cependant, certains députés s'acharnent à vouloir supprimer la pension pour les veuves remariées, avançant des raisons économiques. La suppression est donc prévue dans le rapport budgétaire de 1926. Mais le débat s'intensifie et les députés décident finalement de geler le taux de pension des veuves remariées à partir de 1925, au taux de 1919, soit 800 francs annuels. Le débat en reste là pour les années 1920. Les veuves remariées sont toujours considérées comme « abusives ». Un décret de 1933 envisage de les ficher.

En 1937, il est décidé que les pensions des veuves remariées, révisées plusieurs fois pendant les années 1930, ne le seront plus. Cependant, le maréchal Philippe Pétain, chef de l'Etat français, les suspend pour de bon en 1941 en reprochant aux veuves remariées d'avoir trahi la mémoire de leur mari défunt¹⁵⁸.

L'amour comme principale raison du remariage

Parmi les films de notre corpus, les veuves qui se remarient le font généralement par amour pour leur nouveau compagnon. Il importe de préciser que, dans cinq cas sur sept, la veuve jette son dévolu sur un soldat ou un ancien combattant.

Dans *Gribiche*, nous avons vu qu'Anna se remarie avec son contremaître Philippe. Les noces ont lieu alors que Gribiche est chez sa mère adoptive, Mme Maranet. Le spectateur apprend à la fin du film que, si Gribiche avait l'air si pressé de partir vivre chez cette femme, c'est parce qu'il a surpris une conversation : Philippe a demandé à Anna pourquoi elle ne voulait pas l'épouser. Celle-ci ayant répondu que c'était à cause de Gribiche, le petit garçon a saisi l'opportunité de s'éloigner de sa mère pour qu'elle puisse vivre l'amour qu'elle se refusait, par dévotion pour lui : « Je me suis en allé parce que je te gêrais et pour que tu

¹⁵⁸ Raphaël Caillard, *Les veuves de guerre à travers trois journaux d'anciens combattants de Maine-et-Loire (1919-1939)*, Op. cit.

épouses M. Gavary. Et puis maman, je sais que tu travailles tant pour arriver à m'élever¹⁵⁹ ». Nous avons vu que la jeune veuve se montrait assez timide face aux avances de son contremaître, pourtant, une scène nous prouve qu'elle est loin d'y être insensible : un dimanche matin, lors d'une grasse matinée, Anna rêve éveillée à une histoire avec Philippe. Un regard vers Gribiche qui dort à poings fermés dans sa chambre la replace cependant face à ses responsabilités¹⁶⁰.

Dans *La grande illusion*, Maréchal et Elsa passent la nuit de Noël ensemble. Le lendemain, le fugitif doit partir. Lors des adieux entre les deux personnages, Elsa fond en larmes et avoue : « Je suis restée trop longtemps seule. J'ai tellement attendu... Tu m'avais redonné le bonheur d'entendre un pas d'homme dans la maison¹⁶¹ » (voir annexe 12).

Dans *L'adieu aux armes*, l'histoire d'amour entre Miss Barkley et Frédéric Henry commence quasiment au début du film. Isolés dans une pièce d'hôpital de campagne, les deux personnages passent leur première nuit ensemble. Leur histoire débute dans la chambre d'hôpital où Frédéric se remet d'une blessure à la jambe. Prétextant le soigner, Miss Barkley l'y retrouve chaque jour, en amenant de l'alcool en cachette de la directrice de l'hôpital (voir annexe 13). Ils s'aiment dans cette pièce pendant plusieurs semaines, jusqu'à ce que Frédéric reprenne son service.

Dans le comportement assez frivole de Miss Barkley, nous retrouvons ici un mythe que nous n'avons pas encore évoqué. Si Françoise Thébaud affirme que l'infirmière fut « le personnage le plus louangé de la période¹⁶² », les suspicions apparaissent rapidement à l'encontre de ces femmes. On les accuse de « parader dans leur nouveau costume, et donc de le déshonorer¹⁶³ ». L'infirmière est, en effet, l'objet d'un fantasme sexuel durant la guerre ; selon le docteur Voivenel¹⁶⁴, les « anges blancs » auraient une « sexualité inconsciente ». Le médecin parle de caresses prodiguées aux blessés « sans s'en douter ». Il est cependant vrai que des relations affectives, voire des mariages, entre infirmières et militaires ont lieu. S'il est difficile d'en établir le nombre, la quantité de recommandations et de manuels de formation traitant du sujet en sont la preuve.

¹⁵⁹ Jacques Feyder, *Gribiche*, *Op. cit.*, 1h40'.

¹⁶⁰ Jacques Feyder, *Ibid.*, 18'.

¹⁶¹ Jean Renoir, *La grande illusion*, *Op. cit.*, 1h42'.

¹⁶² Françoise Thébaud, *La femme au temps de la guerre de 14*, *Op. cit.*, p. 84.

¹⁶³ Jean-Yves Le Naour, *Misères et tourments de la chair durant la Grande Guerre*, *Op. cit.*, p. 75.

¹⁶⁴ Paul Voivenel, *Avec la 67^e division de réserve*, Toulouse, L'archer, t.4, 1938, p. 97.

Frederic et Miss Barkley n'auront pourtant pas l'occasion de se marier. Après s'être échappés en Suisse, Miss Barkley meurt en mettant au monde leur bébé, lui aussi mort-né. Ce film est adapté du roman éponyme d'Ernest Hemingway, paru en 1929. Ce n'est pas un hasard si le film tiré du roman sort en 1957, après le second conflit mondial, en pleine guerre froide. Si le cinéma hollywoodien de cette époque est là pour « divertir, rassurer, mais aussi promouvoir l'American way of life¹⁶⁵ », les plaies de la Seconde Guerre mondiale sont encore béantes. Or, le message de fond du roman et du film est le suivant : la guerre est un cataclysme inévitable dans un monde absurde et cruel. La guerre est le prolongement de la cruauté d'un monde dans lequel l'amour est fragile et désarmé. C'est ainsi que le réalisateur Charles Vidor reprend le cadre de la Grande Guerre pour évoquer les inquiétudes de ses contemporains dans le début troublé de la seconde moitié du XXe siècle.

Dans *Les dames de la côte*, Blanche soigne Louis dans un hôpital, près du front. Elle décide de rentrer en Normandie pour s'occuper de lui. Une fois sa guérison achevée, la jeune veuve part vivre à Paris. Louis ira la retrouver, la ramènera en Normandie, et ils finiront par se marier. Leur vie de couple est tranquille : lui, lit le journal au coin du feu, le soir, pendant qu'elle tricote, assise à ses côtés. Clémence, la sœur de Louis, voit cependant d'un mauvais œil l'ancienne domestique prendre la place de maîtresse de maison (« Qu'un homme couche avec la bonne, passe. Mais qu'il en tombe amoureux, non¹⁶⁶ »). Nina Companeez crée une tension dramatique autour de l'élévation sociale de Blanche. Ceci nous paraît symptomatique d'un aspect des mentalités des années 1970. Outre le rejet de l'endogamie, peut-être pouvons y voir un pied de nez de la cinéaste aux anciennes institutions, dans un contexte où les femmes gagnent de l'autonomie, et où nombre d'anciennes barrières tombent devant elles. Lorsque Blanche fait remarquer à son nouveau mari que les enfants n'ont pas l'air heureux de la voir arriver, celui-ci lui répond simplement : « Ils finiront par l'être, et Clémence aussi se fera une raison !¹⁶⁷ » Quand Louis demande à Blanche si elle désire sa propre chambre, celle-ci bouscule une dernière fois les habits de son nouveau milieu en rétorquant : « Non, je veux faire comme les dames pas élégantes : je veux coucher dans la même chambre que mon mari¹⁶⁸ ! »

¹⁶⁵ Jean-Michel Valantin, *Hollywood, le Pentagone et Washington*, Paris, Autrement, 2003.

¹⁶⁶ Nina Companeez, *Les dames de la côte*, *Op. cit.*, 4^e épisode, 1h03'.

¹⁶⁷ Nina Companeez, *Ibid.*, épisode 5, 3h30'.

¹⁶⁸ Nina Companeez, *Ibid.*, épisode 5, 3h32'.

Dans *La vie et rien d'autre*, Irène déclare au commandant Dellaplane : « Voulez-vous de moi ? De moi telle que je suis ? [...] Il ne s'agit pas d'ouvrir un commerce ensemble, Monsieur Dellaplane. Il ne s'agit pas de confiance, il s'agit d'amour, de passion. Le temps d'un éclair peut suffire à décider de l'envie qu'on a d'être l'un à l'autre, à jamais¹⁶⁹. » Le spectateur comprend, au long du film, qu'Irène passe son temps à chercher son époux, mais que l'amour qu'elle lui porte a disparu. Nous reviendrons sur ce point.

Le remariage chez les veuves est fréquent. Rappelons qu'environ la moitié de ces 600 000 femmes, très souvent jeunes, ont convolé en secondes noces pendant l'Entre-deux-guerres. Nous avons déjà expliqué la difficulté de porter le deuil du héros alors que la fidélité éternelle à la mémoire du défunt est encouragée par les anciens combattants. Ce point de vue n'est pourtant pas unanime. Jean-Yves Le Naour écrit : « Sur ce sujet douloureux, deux camps s'opposent : ceux qui sont persuadés que les femmes resteront fidèles à la mémoire des héros, les hommes tombés dans cette guerre n'étant pas de ceux qu'on remplace ; et ceux qui sont convaincus que le cœur et la raison amèneront les femmes à se remarier pour donner de beaux enfants à la France qui en manque tant¹⁷⁰. » Précisons que si une veuve décide de se remarier, il lui vaut mieux attendre. Dès 1916, l'écrivain Charles Le Goffic qualifie ces femmes de « veuves pressées »¹⁷¹. Alors que l'article 228 du Code civil¹⁷² établit un délai de viduité de 10 mois, une morale tacite enjoint aux veuves d'attendre la fin du conflit pour se remarier ; c'est, selon l'avocat Henri Robert, « plus convenable ». Il convient d'ajouter que le remariage du veuf a toujours eu meilleure presse que celui des veuves. Stéphanie Petit explique : « En raison de la représentation sociale des sexes, l'épouse est considérée comme marquée par la semence de son mari, devenant ainsi son unique propriété. De ce fait, elle ne peut ensuite appartenir décemment à un autre homme, de surcroît, si le défunt est un héros¹⁷³. »

Ainsi, le débat qui entoure ce phénomène déchaîne les passions. En ce qui concerne *Gribiche* et *Le film du poilu*, réalisés tous deux pendant cette période, il nous paraît possible de dire que ces longs-métrages sont assez progressistes puisque prenant ouvertement parti pour le remariage de la veuve. Ceci prouve bien que le chemin de la veuve n'est pas tout tracé, mais oscille entre son libre-arbitre et nombres de pressions sociales.

¹⁶⁹ Bertrand Tavernier, *La vie et rien d'autre*, Op. cit., 1h55'.

¹⁷⁰ Jean-Yves Le Naour, *Misères et tourments de la chair durant la Grande Guerre*, Op. cit., p. 80.

¹⁷¹ *La Liberté*, 24 août 1916.

¹⁷² Jean-Yves Le Naour, *Misères et tourments de la chair durant la Grande Guerre*, Op. cit., p. 80.

¹⁷³ Stéphanie Petit, *Les veuves de la Grande Guerre, d'éternelles endeuillées ?*, Op. cit., p. 132.

Dans la plupart des cas, c'est bel et bien l'amour qui est la principale raison du remariage d'une veuve. Il nous faut mentionner l'exception, qui est bien évidemment le cas de Maurice et Adèle dans *La chienne*, de Jean Renoir. Le cinéaste ne nous donne aucune explication sur les circonstances de leur rencontre, mais insiste sur la haine mutuelle qui caractérise leur union. Cette femme passe son temps à dénigrer Maurice, le comparant à son ancien époux : « Un homme, lui. Un héros. Un de ces braves types qui sont allés se faire tuer en 1914¹⁷⁴. » Adèle est présentée comme veuve pendant les deux tiers du film, mais nous apprenons que l'adjudant Alexis Godard, son premier mari, est toujours vivant. L'ancien adjudant est réduit à l'état de clochard et d'ivrogne. Le spectateur se rend rapidement compte qu'il est également un escroc (voir annexe 14) :

« En septembre 1914, j'ai été porté mort au champ d'honneur. J'étais tout simplement prisonnier en Allemagne sous le nom d'un camarade tué dont j'avais ramassé le livret (il s'esclaffe) ! J'avais mis le mien à la place ! C'était pour échapper à ma femme, non pas à l'autorité militaire.

- Et après ?

- Depuis la paix, j'ai été un peu partout. Même en prison ! En somme, j'ai une affaire à vous proposer.

- Une affaire ?

- Supposez que je vienne vous dire : « Cette femme est à moi, vous n'êtes pas mariés, je la reprends. » C'est mon droit ! Et puis je suis un héroïque combattant, moi. Qu'est-ce que vous faisiez pendant que je me faisais tuer à la guerre ? Vous me preniez ma femme légitime ; qu'est-ce que vous auriez à me répondre ?

- Rien du tout, je n'aurais qu'à m'en aller. »

Sur ces entrefaites, Alexis demande à Maurice de lui verser 10 000 francs pour son silence. Voyant s'esquisser une échappatoire à son triste ménage, le comptable rétorque que c'est lui qui devrait partir, en tant qu'usurpateur : « C'est moi qui doit m'en aller. C'est moi qui doit me sacrifier. Vous êtes le mari légitime d'Adèle, vous avez le droit de priorité. L'usurpateur, c'est moi ! Tant que je ne savais pas, j'étais excusable, mais maintenant, je ne peux pas continuer, voyons !¹⁷⁵ » Après cet échange des plus hypocrites entre les deux hommes, Maurice réussira à trouver une astuce pour laisser Adèle à Alexis.

¹⁷⁴ Jean Renoir, *La chienne*, *Op. cit.*, 14'.

¹⁷⁵ Jean Renoir, *La chienne*, *Ibid.*, 49'.

Pour un film de 1931, cette séquence est totalement en porte-à-faux avec les valeurs véhiculées pendant l'Entre-deux-guerres : valorisation du héros, sainteté de la veuve, surestimation du sacrifice. Nous avons, au contraire, affaire à un lâche, un escroc et une femme si repoussante que ses deux maris se battent pour savoir lequel aura le malheur de la garder. Il est fort probable que Jean Renoir a sciemment détourné les personnages du héros et de la veuve par esprit de provocation, de contestation au culte civique des morts qui existait toujours, 13 ans après le conflit. Ainsi, il ne faut pas envisager de la même manière le détournement de la figure de la veuve éplorée tel qu'il est opéré par Nina Companeez et par Jean Renoir.

Il est cependant intéressant de noter qu'Alexis a échappé pendant si longtemps à Adèle probablement parce que celle-ci était aussi insupportable avec lui qu'avec Maurice. Or, Adèle reproche constamment au comptable sa façon de vivre et passe son temps à encenser son ancien époux. Son attitude peut s'expliquer par une des caractéristiques du deuil de la Grande Guerre : la survalorisation du mort au champ d'honneur. Propagé par les anciens combattants, ce discours est volontiers repris par les veuves, pour renforcer publiquement le poids de leur affliction. Or, dans le cas d'Adèle, est-ce de l'amnésie, de la schizophrénie ? Est-ce au contraire encore une manière de se moquer du culte des morts, que le cinéaste pouvait juger hypocrite ?

Le film du poilu : le cas d'une union « solidaire »

Parmi les œuvres cinématographiques étudiées, si les veuves se remarient souvent avec un ancien combattant, cela n'est pas forcément parce qu'une idylle passionnée s'est installée. *Le film du poilu* nous raconte le cas intéressant de Juliette Morel et Marcel Lambert. Nous avons déjà expliqué que les deux personnages commencent à sympathiser surtout par l'entremise du fils de Juliette, qui passe beaucoup de temps avec l'ancien combattant. Le réalisateur, Henri Desfontaines, se montre très pudique sur la relation entre les deux adultes : à aucun moment Marcel ne fait ouvertement d'avances à Juliette (à l'inverse de l'insistance de Philippe auprès d'Anna, dans *Gribiche*, par exemple). Le spectateur comprend cependant qu'une complicité s'installe lorsque Marcel invite la jeune veuve et son garçon à déjeuner dans son « petit caboulot habituel¹⁷⁶ ».

¹⁷⁶ Henri Desfontaines, *Le film du poilu*, Op. cit., 9'.

C'est la séquence finale du film qui nous laisse clairement entendre qu'une nouvelle union va naître entre Juliette et l'ancien poilu¹⁷⁷. La scène se déroule dans le cimetière militaire où repose le sergent Jean Morel, défunt mari de la jeune femme. Elle est entièrement filmée en légère plongée. Les trois personnages principaux se trouvent devant la tombe : un premier gros plan montre les inscriptions sur la sépulture ; puis Juliette en train de se recueillir. Un plan plus large présente la jeune veuve agenouillée à droite, regardant son fils qui fleurit la tombe, et Marcel, debout, à gauche. Celui-ci promène lentement son regard sur les tombes, placées hors-champ. Il a l'air pénétré par le souvenir du sacrifice de ses frères d'armes (ce sentiment est renforcé par le plan suivant où l'objectif se resserre sur son visage). Marcel repose ensuite les yeux sur la veuve et l'enfant, toujours affairé sur la tombe. Juliette lève lentement un regard empreint de tristesse vers lui. Elle prononce alors quelques mots à l'ancien combattant, en tendant le cou vers lui, l'air suppliant ; elle pose ensuite la main sur l'épaule de son fils (rappelons que le film est muet, aucun carton ne nous renseigne sur ses paroles). Marcel acquiesce alors gravement. Il se rapproche de Juliette. Tous deux se prennent la main. La jeune femme le fixe toujours, lui regarde par terre (voir annexe 15).

Si cette description précise peut nuire à la forte puissance évocatrice de la scène, il convient à présent de l'expliquer. En de telles circonstances, les mots de Juliette ne peuvent pas être une déclaration d'amour : de telles paroles sur la tombe du défunt seraient totalement inconvenantes (rappelons que *Le film du poilu* date de 1928). Le fait qu'elle pose la main droite sur l'épaule de son fils rend claire sa demande : donner un nouveau père à son enfant. Marcel accepte en lui prenant la main en retour. Il est alors intéressant de noter sa posture : il tend la main gauche à Juliette, et tourne donc le dos à la tombe du sergent Morel. Sans trop nous risquer sur la pente de la surinterprétation, nous pensons pouvoir dire que l'ancien combattant accepte de devenir le père du garçon, mais est tout de même honteux de prendre la place d'un héros, mort au champ d'honneur. Ce sentiment d'humilité est d'ailleurs renforcé par la légère plongée que nous évoquions. Pendant cette scène, le petit garçon est toujours penché sur la sépulture, preuve qu'il n'oublie pas qui est son vrai père. Si Marcel accepte la tâche d'aider Juliette à élever l'enfant, il ne faut pas y voir d'intentions égoïstes ou de désir charnel : il rend un service, il se dévoue, tout comme les dépouilles qui reposent autour de lui se sont dévouées à la patrie.

¹⁷⁷ Henri Desfontaines, *Ibid.*, 1h47'.

Le film du poilu est un des premiers « docu-fictions » de l'histoire du cinéma. Rappelons que le scénario du film sert surtout à donner un cadre à environ une heure et trente minutes de documents d'archives, tournés pendant la guerre. La visée de ce film n'est pourtant pas tant d'informer le spectateur sur la réalité de la guerre, mais bien de célébrer les morts et d'appeler au pacifisme. Le film est ainsi dédié : « A vous, les petits gars de l'avenir, à vous, les hommes de demain, ce film. Souvenez-vous toujours des images qui vont passer devant vos yeux : LA GUERRE¹⁷⁸. Soyez toujours fort pour toujours l'éviter¹⁷⁹ ». Signalons cependant que, si le film a pour ambition de dénoncer les horreurs de la guerre, les images d'archives diffusées ne sont généralement que des vues de troupes au cantonnement, des états-majors, des défilés militaires. Cela s'explique par le fait que les cinéastes de la Section cinématographique de l'armée n'étaient pas autorisés à évoluer dans les zones de combat, et que le matériel, lourd et encombrant, rendait l'aventure trop dangereuse. Seuls des artilleurs ont droit à quelques longueurs de pellicule, présentant ainsi des combattants en action.

Il s'agirait donc bien d'une union « solidaire ». A l'époque où le débat sur le remariage des veuves fait rage jusqu'à l'Assemblée nationale, il n'est pas rare, en effet, qu'un ancien poilu épouse une veuve pour des raisons pratiques, voire de survie. Des journaux d'anciens combattants de l'Entre-deux-guerres évoquent souvent ce phénomène. Le *trait d'union* de janvier 1939 (une publication angevine), propose ainsi plusieurs témoignages de veuves qui se sont remariées avec un ancien combattant, puis sont redevenues veuves :

« Veuve en 1915, nous dit l'une d'elles, par la mort de mon mari, tombé au front, je me suis remariée en 1919 avec un ancien combattant, qui avait été commotionné et gazé » ;

« Mon premier mari a été tué dans la Marne, en septembre 1918, me laissant seule avec enfants. Vous savez combien la vie est dure à une femme chargée de pourvoir à l'existence de deux petits. Je n'ai pas voulu leur donner un mauvais exemple, à ma fille surtout, en introduisant un ami dans la maison. J'ai préféré refaire un foyer légal et propre et, travaillant avec l'aide de mon second mari, qui était un ancien combattant et un honnête homme, élever dignement mes enfants et leur donner un métier. [...] Mon second mari est

¹⁷⁸ En capitales sur le carton.

¹⁷⁹ Henri Desfontaines, *Ibid.*, 28'.

mort il y a quelques mois. J'ai cinquante-cinq ans ; la maison qui m'emploie vient de fermer ses portes. Où irai-je chercher alors du travail ?¹⁸⁰ »

Ces deux citations nous montrent bien la réalité du phénomène. Il ne faut cependant pas y voir un remariage motivé uniquement par des considérations matérielles et financières ; de la complicité, de l'estime, de la sympathie sont souvent à la base de telles unions. Il convient de noter que l'accent est mis sur les enfants : le remariage sert à subvenir à leurs besoins et à leur assurer un parcours sûr. En ce sens, si le film de Henri Desfontaines n'est pas œuvre militante, il est cependant assez représentatif des convictions d'une partie de l'opinion qui soutient le remariage des veuves. Une autre publication angevine, *Le Ralliement*, explique de telles rencontres, et place toujours l'enfant au centre des préoccupations de l'ancien combattant. Cet article est original dans sa forme, puisque l'auteur se fait passer pour le fantôme d'un poilu mort au front, qui répond à un journaliste qui aurait insulté sa veuve :

« Il paraît que tu as pondu un article qui a fait rire tous les imbéciles aux dépens de ma veuve, vu qu'elle est remariée ? Je ne t'en fais pas mon compliment ! Tu ne sais peut-être pas qu'elle a trois gosses, dont le dernier n'avait que six mois quand la marmite m'est tombée dessus. Elle a tenu bon deux ans, sans l'aide de personne ; mais c'était la misère noire, l'atelier du matin au soir et les mioches dans le ruisseau. Un copain a eu pitié d'elle ; et puis, il l'a trouvée gentille, comme elle est, et bonne travailleuse. Elle, ça l'a émue, et, comme ils avaient chacun leur pension, ils se sont mariés »

L'auteur poursuit : « Crois-moi, ne dis plus rien au nom des grands morts : ton âme n'est pas assez grande. Pourquoi avons-nous donné notre sang ? Pour que la France soit sauvée, les Français unis et heureux, leurs foyers libres et prospères. Il nous plaît que nos veuves s'oublient elles-mêmes pour se consacrer à nos enfants et à notre souvenir, mais il ne nous déplaît pas qu'elles profitent de notre sacrifice pour bâtir un nouveau foyer¹⁸¹. »

Nous avons vu dans cette partie qu'au cinéma, la veuve de guerre travaille. Ceci correspond tout à fait à la réalité, puisqu'une simple pension ne suffit pas à la survie d'une

¹⁸⁰ *Le trait d'union*, janvier 1939, A.D. Maine-et-Loire, 126 JO 1.

¹⁸¹ *Le Ralliement*, décembre 1922, A.D. Maine-et-Loire, 110 JO 1.

jeune femme et de ses enfants. Elles bénéficient également du soutien des autres veuves et des anciens combattants. L'amitié entre ces deux groupes est indéniable dans les films de notre corpus, bien que nous ayons vu que la réalité soit plus nuancée. Notons que l'accent est largement mis sur la solitude des veuves. Le remariage, enfin, n'a rien d'anecdotique, et son traitement cinématographique occulte tous les débats que suscite cette question pendant l'Entre-deux-guerres.

III – La veuve de guerre : une figure plurielle

A – L’omniprésence du défunt

Au début de cette étude, nous avons expliqué les relations conjugales entre les personnages des films de notre corpus. Il convient maintenant d’envisager quelle place occupe le souvenir du mort : constitue-t-il un frein dans le parcours des veuves ou est-il au contraire une source de motivation pour affronter les aléas du quotidien ? Le rôle de l’enfant est également important, nous verrons en quelle mesure.

Le souvenir du mort : à la fois entrave et nouvel élan

Nous avons vu que la survalorisation de la mort au champ d’honneur est une caractéristique propre à la Première Guerre mondiale. Le culte civique des morts, mis en place pendant le conflit, érige chaque soldat tombé en vaillant protecteur de la patrie. Dans ce sens, Nicolas Beaupré écrit que : « le purgatoire avait cédé sous les coups de la mort de masse. Le sacrifice pour la patrie peut alors représenter une promesse de salut collectif, pour la patrie en danger, mais aussi de salut individuel, pour celui qui meurt¹⁸² ». Ainsi, le seul fait d’avoir pris part à la bataille de Verdun est considéré comme de l’héroïsme. Notons d’ailleurs que cette héroïsation du poilu, qui n’était, au départ, qu’un discours de propagande livré aux combattants, fut généralement assimilé par les veuves¹⁸³. Si le souvenir du mort est si important pour le deuil collectif, il l’est davantage pour le deuil individuel.

Nous avons également vu l’épineuse question du remariage. Parmi les arguments moraux avancés pour ou contre les secondes noces des veuves, le souvenir du défunt est récurrent. La terminologie du sacrifice est, en effet, à double tranchant pour les veuves de guerre : d’un côté elles doivent rester éternellement fidèles à la mémoire du défunt, vue la noblesse de la tâche accomplie ; d’un autre côté, les poilus se sont sacrifiés pour que leurs enfants puissent vivre heureux, même si cela passe par le remariage de leurs mères.

¹⁸² Nicolas Beaupré, *Ecrire en guerre, écrire la guerre, France-Allemagne, 1914-1920*, Paris, CNRS Histoire, 2006, p. 214.

¹⁸³ Stéphanie Petit, *Les veuves de la Grande Guerre, d’éternelles endeuillées ?*, *Op. cit.*, p. 104.

Parmi les films de notre corpus, un seul met en scène une veuve dont le souvenir du mari n'est même pas mentionné, il s'agit du *Voile bleu*. Nous avons vu que le personnage de Louise, plutôt que de sombrer dans la dépression, se fait la promesse de passer sa vie à s'occuper d'enfants, alors qu'elle perd le sien au début du film. Nous avons déjà mis l'accent sur la dimension religieuse du personnage, qui apparaît comme une sainte. En ce sens, la première séquence du long-métrage qui nous montre la mise au monde, puis la mort du bébé de la jeune femme, paraît être le résultat d'une conception virginale, quasiment au sens dogmatique du terme. Dans le contexte de la morale vichyste de la période, ceci peut expliquer le mystère qui plane autour du souvenir du défunt.

Dans les autres films, le souvenir de l'époux représente soit un frein soit une source de motivation dans les actions des veuves.

Le premier cas de figure est particulièrement flagrant dans *Les dames de la côte* et *Blanche Maupas*. Dans le téléfilm de Nina Companeez, nous avons vu que Fanny, après l'annonce de la mort de Raoul, s'enfuit à Paris pour y mener une vie dissolue. Cela dure jusqu'à la fin de la guerre, puis la jeune femme exerce le métier de libraire. Lorsque son frère lui rend visite dans sa boutique parisienne et qu'il lui propose de sortir, Fanny répond : « Je ne sors plus du tout, je rentre à la maison en partant d'ici, le soir, et parfois j'écris¹⁸⁴. » Nous comprenons alors, qu'après la mort de Raoul, elle a préféré tenter d'oublier sa relation avec son mari. Lorsqu'elle rentre en Normandie, elle se confesse à sa tante : « Je vous ai abandonnées, maman et vous. J'ai été horriblement égoïste. Je ne m'en suis pas rendue compte. Comment ai-je pu rester si longtemps sans revenir ici ? Je ne comprends pas. J'étais malheureuse. Je voulais guérir. Mais je n'ai pensé qu'à moi, moi, moi...¹⁸⁵ »

Avant son mariage, Fanny fréquente souvent Marcel, le frère de Raoul. Une grande complicité règne entre les deux personnages, sûrement des prémices de sentiments amoureux, mais comme le jeune homme ne réussit pas à se déclarer, son frère Raoul le coiffe sur le poteau en épousant Fanny. Marcel part, lui aussi, au combat en tant qu'engagé volontaire. A la fin du téléfilm, traumatisé par son expérience du front et de prisonnier de guerre, et connaissant le veuvage de Fanny, il décide de se rapprocher d'elle. Il lui rend visite dans sa boutique et lui propose de dîner ensemble, mais la jeune femme bredouille : « Ecoutez, je ne

¹⁸⁴ Nina Companeez, *Les dames de la côte*, *Op. cit.*, épisode 5, 2h47'.

¹⁸⁵ Nina Companeez, *Ibid.*, épisode 5, 3h15'.

sais pas quoi vous dire, maintenant.¹⁸⁶ » Elle demande qu'il la rappelle le lendemain. Cette conversation téléphonique montre que le souvenir de Raoul l'empêche d'aller plus loin avec Marcel :

« Quelle entrevue imbécile, non ?

- Si.

- Je ne veux pas que vous pensiez que je veux profiter de la mort de Raoul pour...

- Je ne le pense pas.

- Je ne suis pas venu à Paris pour vous voir, mais il est normal que je vienne vous voir, étant à Paris.

- Bien sûr.

- Il faut qu'entre nous les choses soient simples et claires.

- Elles sont simples : Raoul est mort mais c'est comme s'il était toujours vivant.

- Jurez-moi que vous n'avez pas pensé que j'allais profiter de la mort de mon propre frère pour me conduire avec vous d'une manière... méprisable.

- Je vous connais, Marcel. Je sais que vous avez un caractère noble. Je sais que vous ne pourrez jamais trahir la mémoire de Raoul. Pas plus que moi.¹⁸⁷ »

Le personnage de Fanny est complexe, cela se ressent dans cet échange : elle ne porte pas le deuil de Raoul d'une manière traditionnelle – au contraire, elle mène un style de vie réprouvé par les promoteurs du culte civique des morts – mais son souvenir l'empêche de s'engager avec quelqu'un d'autre. La mémoire de l'époux est ici un frein.

Dans *Blanche Maupas*, le souvenir de Théophile est, là encore, clairement une entrave à la possibilité d'un retour à une vie normale pour la jeune institutrice. Le combat pour la réhabilitation de sa mémoire est sa seule motivation. Lors de la dernière séance du tribunal chargé d'examiner la demande de réhabilitation des caporaux de Souain, le président demande à Blanche si elle a quelque chose à ajouter, si elle demande quelque chose. Elle répond : « Demander quoi ? Ma vie, perdue ? Mon bonheur ? Notre bonheur ?¹⁸⁸ »

¹⁸⁶ Nina Companeez, *Ibid.*, épisode 5, 3h12'.

¹⁸⁷ Nina Companeez, *Ibid.*, épisode 5, 3h14'.

¹⁸⁸ Patrick Jamain, *Blanche Maupas, Op.cit.*, 1h28'.

Dans les autres films, par contre, si le souvenir du défunt est toujours présent à l'esprit des veuves, il s'avère être un élément de motivation dans les existences de celles-ci.

Dans *L'adieu aux armes*, après leur première nuit passée ensemble, Miss Barkley avoue à Frederic Henry : « Ce n'est pas vous que j'embrassais. J'ai cru... ça semble fou... J'ai cru qu'il était revenu à moi dans la nuit¹⁸⁹. » Cependant, cette nuit scellera le début de leur idylle, qui se terminera d'une manière tragique.

Blanche, dans *Les dames de la côte*, décide de se rendre utile après la mort de son mari. En ce sens, son souvenir la pousse à changer de voie. Il y a de fortes chances que la jeune femme serait restée domestique si son mari était encore en vie.

Dans d'autres longs-métrages, le souvenir du mort a une signification ambivalente. Dans *La chienne*, de Jean Renoir, nous avons déjà relevé le fait que le cinéaste se moque du culte des morts en faisant passer Alexis Godard (le premier mari d'Adèle) pour un escroc sans scrupules. Seulement, dans le film, le poids du souvenir du « défunt » est assez flagrant. Celui-ci est marqué par la photo de l'adjudant en uniforme trônant au-dessus du buffet. Après un dîner avec ses collègues, Maurice Legrand rentre chez lui à pas feutrés pour ne pas réveiller sa femme. Peine perdue, celle-ci l'entend et se lève pour l'accabler. Pendant cette série de reproches, un plan serré en légère contre-plongée montre Maurice à gauche, Adèle à droite, et le portrait du militaire entre eux, dans son cadre ovale. La taille de la photographie et la longueur du champ nous donnent l'impression que l'ancien mari, fier, la main sur la hanche, toise le nouveau¹⁹⁰ (voir annexe 16). Nous avons déjà précisé que le fait de constituer une sorte d'autel à la mémoire du défunt est extrêmement courant chez les veuves et les endeuillés en général. Cette scène montre bien, cependant l'omniprésence du précédent époux dans la vie du ménage. Nous avons vu que la veuve Adèle ne devait pas être beaucoup plus avenante avec son premier mari qu'avec le second, ce qui peut poser la question, encore une fois, de la sincérité de l'attachement qu'elle porte à son souvenir. Le fait que la photo d'Alexis trône au-dessus du buffet peut, certes, s'expliquer par l'héroïsation du mort au champ d'honneur, mais aussi d'une autre manière. Stéphanie Petit explique : « Aussi, les familles exposèrent-elles le plus souvent celle où le poilu posait dans sa tenue bleu horizon. On peut donc se demander si cette photo leur servait à honorer le militaire mort pour le

¹⁸⁹ Charles Vidor, *L'adieu aux armes*, *Op. cit.*, 22'.

¹⁹⁰ Jean Renoir, *La chienne*, *Op. cit.*, 14'.

drapeau national ou bien davantage à se rappeler la dernière vision qu'elles avaient de leur homme juste avant qu'il ne quitte le foyer conjugal pour le front¹⁹¹. »

Dans *La grande illusion*, le cas du mari d'Elsa renforce ce que nous disions sur l'aspect pacifiste et contestataire du cinéma de Jean Renoir. La jeune femme montre une photographie de son mari à Maréchal. Elle explique qu'il est mort à Verdun. Seulement, sur le même cliché posent également ses trois frères. Ils sont morts à « Liège, Charleroi, Tannenberg... Nos plus grandes victoires¹⁹² ». Rappelons aussi que la jeune femme est allemande. Or, lorsque le film de Jean Renoir sort, en 1937, les relations internationales sont déjà troublées par la véhémence de l'Allemagne et les rodomontades d'Hitler. C'est à ce moment que les haines contre l'envahisseur germanique commencent à se raviver¹⁹³. Alors que le climat guerrier se fait à nouveau sentir en Europe, Jean Renoir préfère rappeler que, malgré la foi de ses contemporains en l'article 231 du Traité de Versailles, les Allemands aussi ont souffert. En rappelant que l'époux d'Elsa est mort à Verdun, le spectateur est mis devant cette évidence : le soldat français a tué. Or, cela ne va pas de soi dans les mentalités de l'Entre-deux guerres. Nicolas Beaupré, qui a écrit sur la littérature combattante de la Grande Guerre, avance qu'il existe chez les anciens poilus une « réticence à parler de violence(s), de l'acte de tuer [...]. La cruauté et la brutalité, comme formes extrêmes de la violence, sont attribuées à « l'autre », dans toutes les acceptions du terme¹⁹⁴ ». Le souvenir du mari d'Elsa représente, ici, la « mauvaise conscience » des anciens combattants français, qui leur rappelle qu'ils n'ont pas été que des victimes. En ce qui concerne la relation entre un Français et une Allemande, rappelons que la transgression a certaines conséquences, puisque Goebbels fait interdire le film en Allemagne en 1937. En France, le film disparaît des écrans pendant la « drôle de guerre », accusé de prôner l'alliance avec l'ennemi¹⁹⁵.

Nous pouvons avancer que le souvenir du défunt constitue une entrave dans la vie des veuves dans *La vie et rien d'autre* et *Un long dimanche de fiançailles*. Dans ces deux films, il est question de femmes qui enquêtent sur leur époux disparu. Dans le premier, Alice et Irène

¹⁹¹ Stéphanie Petit, *Les veuves de la Grande Guerre, d'éternelles endeuillées ?*, *Op. cit.*, p. 77.

¹⁹² Jean Renoir, *La grande illusion*, *Op. cit.*, 1h34'.

¹⁹³ Dans l'éditorial du *Trait d'union* de septembre-octobre 1939, M. Linville écrit ces quelques phrases paradoxales : « Nous n'avons, au fond de notre cœur, aucune haine contre le peuple germain, victime comme nous de la folie d'un mégalomane. Mais un peuple n'a-t-il pas les dirigeants qu'il mérite ? Ne sommes-nous pas obligés de constater à nouveau que les boches sont toujours les boches et que, seule, la force compte pour ces gens-là ? L'erreur de certains a été de l'oublier dès 1919 ».

¹⁹⁴ Nicolas Beaupré, *Ecrire en guerre, écrire la guerre, France-Allemagne, 1914-1920*, *Op. cit.*, pp. 122-123.

¹⁹⁵ Laurent Véray, *La Grande Guerre au cinéma, de la gloire à la mémoire*, *Op. cit.*, p. 131.

ont un aspect presque fantomatique lorsqu'elles errent sur les anciens champs de bataille, à la recherche d'informations, d'objets, d'indices. Le souvenir du disparu les guide dans le brouillard. Louise Ménard-Lemeunier compose en 1924 le poème *Voyage au front* (voir annexe 17) ; elle écrit :

« Dans les sites déserts, nul être vous accueille
Rivalisant entr'eux de tristesse et d'horreurs
Seuls, les pas incertains de quelques visiteurs
Troublent le grand silence où l'âme se recueille [...]
Une veuve parfois s'engage sur la route
Car les jours ont passé sans qu'elle ait oublié¹⁹⁶ ».

Ces vers reflètent tout à fait l'impression dégageée par les deux femmes dans le film de Bertrand Tavernier, jusqu'à ce qu'Alice se résigne et qu'Irène se rende compte qu'elle n'aime plus vraiment son mari.

Mathilde, même si elle retrouve son fiancé Manech, a mis sa vie entre parenthèses pour suivre toutes les pistes possibles. Nous avons déjà cité le cas de Tina Lombardi, la prostituée corse, qui ne vit que pour venger son amant, Ange Bassignano. Dans l'entrevue entre les deux jeunes femmes que nous avons déjà mentionnée, dans la prison, Mathilde remet à Tina une boîte à musique qui avait appartenu à son homme. A l'intérieur est caché le mot suivant : « La vengeance est inutile, essaie d'être heureuse, et ne gâche pas ta vie pour moi¹⁹⁷. » Mathilde est cependant récompensée de son opiniâtreté, puisqu'elle retrouve Manech à la fin du film. En évoquant le souvenir des sacrifiés, il est d'ailleurs intéressant de relever le fait que le jeune homme est amnésique, lorsque sa fiancée le retrouve ; il ne se souvient absolument de rien. Mais, plutôt qu'un handicap, cette perte de mémoire passe pour une chance : c'est une possibilité pour le jeune ancien combattant de redevenir un homme neuf, « sans haine puisque sans histoire, sans blessure puisque sans passé¹⁹⁸. » Dans son ouvrage *La Grande Guerre au cinéma*, Laurent Véray va plus loin puisqu'il voit une portée politique dans cette scène finale : « Un tel phénomène à l'échelle collective implique la possibilité de construire une Europe débarrassée de ses anciennes haines¹⁹⁹. »

¹⁹⁶ *Le trait d'union*, octobre 1924, A.D Maine-et-Loire, 126 JO 1.

¹⁹⁷ Jean-Pierre Jeunet, *Un long dimanche de fiançailles*, *Op. cit.*, 1h35'.

¹⁹⁸ Laurent Véray, *La Grande Guerre au cinéma, de la gloire à la mémoire*, *Op. cit.*, p. 219.

¹⁹⁹ Laurent Véray, *Ibid.*, p. 219.

Dans *Gribiche*, lors de la matinée où Anna rêve à un avenir avec Philippe, le spectateur peut clairement distinguer l'alliance de son premier mariage, qu'elle porte toujours. Si le souvenir de son époux est encore présent, ce n'est pas lui qui l'empêche de s'unir à Philippe mais plutôt la présence de son fils ; elle craint en effet que celui-ci se sente abandonné. La problématique est inversée dans *Le film du poilu*. Nous avons vu que Juliette demande à Marcel de l'épouser pour le bien-être de son fils. Si le traitement du sujet est différent, c'est toujours bien l'enfant qui est au centre du dilemme. Il convient à présent de voir quel est son rôle.

L'enfant, incarnation du souvenir de l'époux et garant de la régénération nationale

« Mais dans l'isolement que sa peine envisage,
Regardant tristement le chemin parcouru,
La mère, pour appui, cherche sur le visage
De son fils qui survit les traits du disparu²⁰⁰ »

Cette citation du poème *Veuves de guerre* (voir annexe 18) de Louise Ménéard-Lemeunier illustre bien le fait suivant : lors du processus de deuil, la veuve reporte souvent l'amour du défunt sur l'enfant, lequel occupe alors une place tout à fait particulière. Celui-ci devient le dépositaire du sacrifice des soldats et l'avenir prometteur de la nation. Au regard du traitement du thème des enfants dans les films de notre corpus, il est possible d'établir une césure : la Seconde Guerre mondiale. En effet, les films sortis avant mettent tous (à part *La chienne*) l'enfant au cœur des enjeux de la vie des veuves. Après le conflit, soit les veuves ne sont pas mères, soit l'enfant occupe une place secondaire. C'est le cas dans *Un long dimanche de fiançailles*, où la seule veuve mère est Elodie Gordes : son mari envisage de lui faire un sixième enfant dans l'espoir être démobilisé. En effet, les pères de six enfants sont retirés du front et rattachés à la classe 1887, l'idée étant qu'ils ont déjà bien mérité de la patrie dans la vie civile. Celle-ci se doit donc de les récompenser. Alexandre Millerand, alors ministre de la guerre, avait pris cet engagement en février 1915²⁰¹. Le second cas de figure est *Blanche Maupas*. Ses deux filles occupent des rôles très secondaires ; le principal intérêt dramatique de ces deux personnages est de mettre l'accent sur la solitude de l'institutrice. Celle-ci doit

²⁰⁰ *Le trait d'union*, septembre 1923, A.D. Maine-et-Loire, 126 JO 1.

²⁰¹ Jean-Yves Le Naour, *Misères et tourments de la chair durant la Grande Guerre, les mœurs sexuelles des Français, 1914-1918*, *Op. cit.*, p. 90.

faire face à la douleur de la perte de son époux, mais aussi à l'ostracisme qu'elle subit dans le village ; ostracisme que subissent également ses filles, qu'elle doit élever seule. En ce sens, lorsque Blanche apprend l'existence de la pétition contre elle dans le village, elle répond ainsi au maire : « J'ai choisi d'être la veuve Maupas. Mes filles n'ont pas choisi d'être ses orphelines ».

A l'inverse, parmi les films sortis avant la Seconde Guerre mondiale (et même pendant : *Le voile bleu*), les enfants sont l'objet d'une attention toute particulière. Nous avons déjà expliqué comment la mère de Gribiche est réticente à se remarier, à cause de son fils ; comment Juliette demande à Marcel d'être un père pour son enfant ; comment Elsa, dans *La grande illusion*, déplore sa table « devenue trop grande²⁰² », et le fait que sa fille grandisse sans père. Nous avons vu comment Louise renonce à sa vie pour élever la progéniture d'autres parents. *Le voile bleu* commence d'ailleurs ainsi : « Ce film est dédié à toutes celles qui sacrifient les joies de l'existence aux enfants des autres... A ces enfants qu'elles soignent, protègent, défendent et qu'il leur faut quitter et perdre à jamais, alors qu'elles les aiment peut-être comme s'ils étaient les leurs. »

Les enfants sont en effet au milieu de toutes les attentions, le repeuplement étant un enjeu d'importance après La Première Guerre mondiale ; cela peut expliquer la césure du second conflit mondial. Si le remariage des veuves de guerre est défendu par une partie des anciens combattants, c'est surtout pour cette raison, et non pas à cause de considérations féministes.

Précisons que les 600 000 veuves de guerre ont laissé 1,1 million d'orphelins, pour la plupart nés entre 1910 et 1916²⁰³. L'avenir de ces enfants constitue donc un enjeu important de l'Entre-deux-guerres. Conscient de l'importance de ce vivier potentiel, le mouvement combattant tente de grouper, sous son aile, les orphelins de guerre pour poursuivre le militantisme et appuyer ses revendications : « La génération du feu ne pourra se perpétuer que si cette « génération de la paix » assure le relais²⁰⁴. »

²⁰² Jean Renoir, *La grande illusion*, *Op. cit.*, 1h35'.

²⁰³ Olivier Faron, *Les enfants du deuil, orphelins et pupilles de la nation de la Première Guerre mondiale, 1914-1941*, La découverte, Paris, 2001.

²⁰⁴ Olivier Faron, *Ibid.*, p. 264.

Pendant la période envisagée, les préoccupations démographiques sont, en effet, importantes aux yeux des Français. Dans un souci de bonne gestion familiale, les élites prônent, jusqu'à la défaite de 1870 un certain malthusianisme. Selon l'économiste Jean-Baptiste Say : « Mieux vaut faire des économies que des enfants. » Or, après cet événement, les natalistes font à nouveau entendre leur voix en comparant continuellement la France à l'Allemagne. On rappelle qu'en 1800, la France était le pays le plus peuplé d'Europe, mais qu'à la fin du XIXe siècle, les 40 millions de Français sont, de loin, dépassés par les 65 millions d'Allemands. La Grande Guerre voit le succès des arguments natalistes : enfanter devient un devoir. Le mouvement se divise cependant en 1916, au profit des familialistes qui encouragent, certes, une forte démographie mais prônent également la primauté du cercle familial comme base de la société. Jean-Yves Le Naour précise que c'est à ce moment que « l'angoisse des contemporains se fait jour à l'égard de la féminisation de la société : des contingents de jeunes veuves sans enfants, « veuves blanches » et « inépousées » produits par la guerre risquent de ne jamais donner d'enfants à la France, à moins qu'on les en persuade ou qu'on les y oblige²⁰⁵ ».

Au-delà de ces considérations, la Grande Guerre pose la question de la régénération morale. L'idée est que l'épreuve entraîne la reprise d'une forte natalité, manifestation de « l'orgueil impulsif de la race²⁰⁶ ». Au retour du front, les soldats devront se livrer à ce devoir. La guerre est un tournant idéologique qui réhabilite la famille. Après la paix, il s'agit de « combler les vides », ce qui explique la défense du remariage des veuves et la prépondérance du thème des enfants et de leur avenir dans les films de notre corpus réalisés avant la Seconde Guerre mondiale. Un premier « baby boom » a lieu après le conflit – 834 000 naissances en 1920 – mais le redressement se tasse vite²⁰⁷. Le remariage des veuves contribue toutefois à ce redressement pendant l'Entre-deux-guerres, puisqu'en 1934, 240 000 veuves ont donné naissance à environ 500 000 enfants depuis la fin du conflit²⁰⁸.

²⁰⁵ Jean-Yves Le Naour, *Misères et tourments de la chair durant la Grande Guerre, les mœurs sexuelles des Français, 1914-1918*, Op. cit., pp. 84-85.

²⁰⁶ *L'illustration*, 20 mars 1916, « Les belles familles ».

²⁰⁷ Serge Berstein, Pierre Milza, *Histoire de la France au XXe siècle, 1900-1930*, Paris, Complexe, 1990, p. 398.

²⁰⁸ Philippe Kah, *L'injuste situation des veuves de guerre remariées*, Op. cit., p. 32.

B – Les trois grandes figures de veuves

Dans cette dernière partie, nous tenterons de décrire les trois principales figures de veuves de guerre que nous avons identifiées à partir de notre corpus. Cette catégorisation pourra paraître quelque peu artificielle, mais précisons tout de suite que plusieurs de ces représentations peuvent se fondre dans un même personnage.

La veuve « idéale »

Loin de nous l'idée de porter un quelconque jugement de valeur, ni de hiérarchiser notre catégorisation, nous entendons surtout par « idéale » la veuve telle que les contemporains du conflit ont pu se la représenter et la promouvoir, comme nous l'avons vu précédemment.

Cette veuve est donc vertueuse, dans tous les sens du terme. Au sens classique, elle fait montre d'une grande chasteté, de retenue vestimentaire, de modération et de tempérance. Au sens commun, elle cherche continuellement à faire le bien, et à éviter le mal, pour elle mais surtout pour autrui.

Elle est éternellement éplorée. C'est-à-dire que la durée minimale légale de viduité n'existe pas pour cette femme : elle doit être veuve toute sa vie. Ainsi, elle porte le noir en public, encore une fois loin de toute coquetterie. Il faut voir dans cette figure une dimension religieuse, une *pieta* pleurant, pour toujours, au pied de la tombe de son époux.

Cette veuve est également fidèle à la mémoire de son mari. Elle ne convole pas en secondes noces, partant du principe que son défunt héros n'est pas de ces hommes qu'on remplace. Elle est entièrement dévouée à ses enfants, puisque c'est là la nature et le but de toute femme, comme le disait Michelet : « Dès le berceau, la femme est mère²⁰⁹. » Elle ne peut plus enfanter mais peut devenir une tante attentionnée ou s'engager dans des œuvres sociales au service des mères et des enfants²¹⁰.

²⁰⁹ Christine Bard (dir.), *Un siècle d'antiféminisme*, *Op.cit.*, p. 43.

²¹⁰ Georges Duby, Michelle Perrot (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, t.5, *le XXe siècle*, *Op. cit.*, 121.

Parmi les films étudiés, une seule veuve peut correspondre à cette catégorie, c'est Louise, dans *Le voile bleu*, qui, même si celui-ci n'est pas mentionné, reste fidèle à la mémoire de son époux. Nous avons déjà expliqué le contexte de création et de diffusion du film, or ce personnage est en adéquation avec la représentation de la veuve telle qu'on peut la promouvoir pendant et après la Première Guerre mondiale.

Nous pouvons également rapprocher de cette catégorie les personnages de Juliette (*Le film du poilu*) et Blanche (*Les dames de la côte*). Ces deux femmes correspondent également aux critères énoncés ci-dessus, mis-à-part le fait qu'elles se remarient. Nuancions cependant : nous avons vu que le remariage de Juliette est seulement acte de solidarité, dénué de toute attirance charnelle. Blanche est une jeune femme volontaire, discrète, bien élevée, franche et un peu naïve, même si elle est bien consciente que la guerre l'a rendue « moins bécasse²¹¹ ». Elle se remarie avec l'homme qu'elle a soigné, devenu, lui aussi, veuf après la guerre. Elle aura donc tout le loisir d'exercer ses talents maternels.

La veuve « combattante »

Si la veuve « idéale » se dévoue entièrement au service des autres, celle que nous appellerons la veuve « combattante » livre toutes ses forces dans la réparation d'un tort. Le dommage qu'elle a subi est immense, et de sa résolution dépend la suite de sa vie. Elle est généralement victime : son affliction est injuste. En ce sens, elle est à l'image de son défunt mari, héroïque victime de la mort de masse de la Grande Guerre.

Cette femme est l'archétype du courage et de l'abnégation : elle poursuit son but sans ménagement pour son corps et son esprit. Elle est certaine de son droit et ne se remet pas en question un seul instant, malgré les mises en gardes éventuelles de son entourage.

Elle reste fidèle à la mémoire de son époux, bonne mère avec ses enfants. C'est particulièrement le cas de Blanche Maupas. Dans le téléfilm de Patrick Jamain, après la mort de Théophile, aucun homme n'approchera plus jamais l'institutrice jusqu'au dénouement : la réhabilitation de la mémoire des caporaux de Souain. Si ses filles peuvent au départ ressentir de l'incompréhension face au rejet dont elles sont victimes dans le village du Chefresne, leur

²¹¹ Nina Companeez, *Les dames de la côte*, *Op. cit.*, épisode 3 (deuxième partie), 44'.

mère les rassure et leur fait comprendre que, malgré la difficulté de la situation, elles doivent « faire face²¹² » et tenir bon parce que « c'est dur, mais sûrement pas autant que ce qu'a supporté Théo²¹³ ».

Nous ne prêterons pourtant pas à la veuve « combattante » des velléités d'émancipation. En effet, celle-ci s'insurge contre l'ordre établi pour demander réparation à un tort. En ce sens, cette figure de veuve ne remet pas en cause sa condition, elle veut retrouver sa situation perdue. C'est le cas de Mathilde et Tina Lombardi dans *Un long dimanche de fiançailles*. Les deux femmes mobilisent tous leurs moyens dans la recherche de leur amant. Certes Tina enfreint toutes les règles en assassinant ceux qu'elle juge coupables, mais elle le fait pour venger son homme, pas pour contester le système.

La veuve « émancipée »

Cette dernière figure de veuve est, en quelque sorte, le contre-exemple de la veuve « idéale », dans le sens où elle n'observe pas le deuil de la manière traditionnelle. Elle est ancrée dans les mœurs de son temps mais également animée par des préoccupations contemporaines à la réalisation du film.

Fanny, dans *Les dames de la côte*, peut correspondre à cette figure de veuve « émancipée ». Nous avons, en effet, vu qu'elle ne porte pas le deuil de Raoul de façon conventionnelle mais va, au contraire, brûler la chandelle par les deux bouts pendant sa période parisienne. Elle se repentira de son égoïsme auprès de sa tante, mais celle-ci lui donnera raison²¹⁴. En ce sens, Fanny se fonde dans les mœurs des « années folles », préférant oublier les souffrances consenties pendant le conflit et fermer les yeux sur les voiles des veuves de guerre. Nous ne confondons pourtant pas cette figure avec celle de la veuve « joyeuse ». En effet, pour Fanny, oublier Raoul s'avère nécessaire, mais elle ne considère pas pour autant trahir sa mémoire (c'est d'ailleurs ce qui l'empêche de nouer une relation avec Marcel).

²¹² Patrick Jamain, *Blanche Maupas*, *Op. cit.*, 49'.

²¹³ Patrick Jamain, *Ibid.*, 54'.

²¹⁴ Nina Companeez, *Les dames de la côte*, *Op. cit.*, épisode 5, 3h15'.

La veuve « émancipée » a grandi hors des schémas traditionnels : Fanny a été élevée dans un monde de femmes, principalement par ses tantes. Mathilde, qui correspond, dans un sens, à la figure de la veuve émancipée, a grandi avec son oncle et sa tante. Dans *Un long dimanche de fiançailles*, la jeune femme revêt des traits modernes en utilisant tous les moyens de transport à sa disposition, en faisant grand usage du téléphone, en se déplaçant seule.

La veuve « émancipée », malgré son affliction, conserve la fougue de la jeunesse. Mathilde est née en 1900, cette date charnière est significative : la jeune femme est née à l'aube d'un siècle nouveau, d'un siècle de modernité. Il est dit que Fanny lit le journal féministe *La voix des femmes*, et est une adepte de Nelly Roussel. Ce qui n'est pas négligeable, puisque celle-ci était une des premières femmes, avec Madeleine Pelletier, à militer pour que les femmes puissent librement disposer de leur corps. Dans ce sens, notons également que la sexualité de Fanny et Mathilde est abordée de manière explicite. La veuve « émancipée » peut ainsi être considérée comme représentant un certain progressisme et portant certaines revendications des luttes féministes.

Nous avons vu dans cette dernière partie que, si elles partagent des traits communs, les personnages des veuves de guerre sont complexes. L'omniprésence du souvenir du défunt est une caractéristique du personnage tout au long du siècle. L'enfant, quant à lui, ne joue pas le même rôle selon l'époque. Sa présence est essentielle dans le cinéma d'avant 1945 : il symbolise la régénération de la nation, la foi en l'avenir après le traumatisme de la guerre. En revanche, il devient secondaire dans les films de la seconde moitié du XXe siècle, étant le plus souvent réduit à un ressort dramatique. Nous avons ensuite défini trois grandes figures de veuves, mais il convient de préciser encore une fois que chacune de ces représentations peut se fondre dans un seul et même personnage.

Conclusion

A l'issue de cette étude, force est de constater que les représentations des veuves de guerre, dans les films de notre corpus, sont variées et complexes. Si des traits sont communs à ces personnages, leur traitement varie en fonctions du contexte de réalisation des films.

En premier lieu, nous avons vu que la vie du couple avant la mort du mari est rarement mise en scène. Celle-ci permet pourtant de comprendre le cheminement futur de la veuve et d'installer une tension dramatique forte. La plupart des personnages ont des origines populaires ou viennent de classes moyennes comme en témoigne leur lieu de vie. Dans les films, cependant, les veuves vivent le plus souvent à la ville alors que, dans la réalité, la plupart d'entre elles demeurent à la campagne.

Les relations amoureuses qui existent généralement entre mari et femme font contraste avec la douleur du deuil qui survient tôt dans les films. Ces sentiments nous renseignent également sur leur corollaire, la peur de la frivolité et de l'adultère de la femme pendant le conflit.

Dans quasiment tous les films, les femmes travaillent. Les métiers qu'elles exercent reflètent l'évolution de l'image de la femme au fil du siècle, même s'ils ne correspondent pas toujours à la réalité des choses.

La mort du conjoint est généralement passée sous silence, sauf quand elle constitue un traumatisme déterminant pour la veuve, comme dans le cas d'une exécution. Excepté dans ces situations particulières, le traitement de la mort à l'écran pendant le siècle est entouré de la même pudeur que pendant le conflit. L'ellipse de l'enterrement et le travail de deuil sont l'occasion d'évoquer la douleur qu'engendre l'absence du corps. Ce lieu de recueillement qui fait défaut a cruellement marqué les contemporains du conflit. Il a encore des résonnances dans des films contemporains comme *La vie et rien d'autre* ou *Un long dimanche de fiançailles*.

Dans un deuxième temps, nous avons pu appréhender les activités des veuves. Leur étude a été particulièrement importante pour l'élaboration des catégories de figures de veuves. La perception du travail des femmes, pendant et après le conflit, a également pu être envisagée ; nous avons notamment remarqué le poids de certaines représentations : celles de l'institutrice, l'infirmière ou la nourrice. Dans de tels métiers, où les femmes ont pu mettre en avant tous leurs « talents maternels instinctifs », ont laissé un souvenir durable dans la mémoire collective. C'est ainsi que la figure de la nourrice, dans *Le voile bleu*, trouve sa place dans la morale et la propagande vichyste, pendant la Seconde Guerre mondiale.

L'étude de la vie sociale des veuves de guerre nous a permis de souligner plusieurs aspects des réalités sociales de l'Entre-deux-guerres. Dans l'ambiance des années folles, les victimes du conflit sont de trop. Elles se sentent à l'écart du reste de la population. Aussi se regroupent-elles pour mieux se soutenir. Cependant, ce phénomène a pu créer des dissensions, occultées dans les films, le plus souvent au profit d'une mémoire globale des victimes de la guerre, dénonçant elles-mêmes la guerre.

Le remariage est tout à fait courant dans les films de notre corpus mais il est totalement exempt des débats économiques et moraux qui l'entourent à l'époque. Les nouvelles unions se nouent par amour ou par solidarité, comme le présente Henri Desfontaines dans *Le film du poilu*. Jean Renoir, utilise la relation entre Adèle et Maurice pour peindre un tableau cynique et moqueur des anciens combattants et du culte civique des morts de la Grande Guerre.

Troisièmement, nous avons vu que l'héroïsation du soldat mort au champ d'honneur conditionne la place de son souvenir pour chaque femme. Généralement, sa mémoire constitue à la fois une entrave et une motivation chez la veuve. Le deuil de chacune de ces femmes semble cependant s'achever lors de la résolution de l'intrigue du film : la réhabilitation de Théophile Maupas, l'espoir d'une nouvelle vie de famille pour Anna et Gribiche, le départ de Marcel dans *Les dames de la côte*, etc.

Dans les films, l'enfant joue un rôle différent selon les époques. Incarnation du poilu et relève de la nation jusqu'au *Voile bleu*, l'orphelin est traité d'une manière tout à fait secondaire après le second conflit mondial : les préoccupations natalistes ne sont plus d'actualité.

Cette étude nous a permis de caractériser trois grandes figures de veuves de guerre : la veuve « idéale », la veuve « combattante » et la veuve « émancipée ». Nous sommes bien conscient que ces catégories revêtent un caractère artificiel. Seulement, il faut garder à l'esprit que ces différences se fondent ou se succèdent parfois dans un même personnage. Mis à part *Le voile bleu*, aucun film ne montre la veuve comme une sainte totale ni, à l'inverse, comme une veuve « joyeuse ». Les cinéastes voulaient-ils contribuer à détruire ces mythes ? Cela veut-il dire, au contraire, que ces deux visions de la veuve étaient marginales dans l'imaginaire collectif des Français ? Si la veuve « combattante » est une figure relativement moderne, cela signifie-t-il que, malgré un siècle d'avancées, les femmes ont encore des combats à mener ?

Au début de ce travail de recherche, nous pensions pouvoir identifier des paliers d'évolution clairs dans la représentation des veuves de guerre à l'écran. Nous nous sommes rapidement rendu compte que la perception de ces femmes a, de tout temps, été très complexe et ambivalente. Ceci étant considéré, le traitement cinématographique de la figure des veuves ne peut pas être simple et linéaire. Il dépend, en effet, du contexte de création de chacune des œuvres étudiées et de l'évolution de la mémoire de la Grande Guerre. C'est ainsi que certaines représentations reviennent à l'écran, sans pour autant qu'une nouvelle prenne complètement la place de l'ancienne.

L'objectif de cette étude n'était pas de tirer des enseignements définitifs à partir des veuves montrées à l'écran, mais il importe d'évaluer dans quelle mesure les représentations des veuves correspondent à la réalité historique. Nous avons vu que cela dépend largement du thème envisagé. Si la question des enfants et du remariage peut être évoquée de manière relativement fidèle à la réalité, nous avons, par exemple, noté que le traitement de la question du travail est assez éloigné de la réalité.

Il est tout de même possible de dire que nous sommes globalement passés d'une situation, au début du siècle, où les veuves sont présentées comme le reflet de la gloire de leur mari, à une autre représentation, au début du XXe siècle, où celles-ci se retrouvent bien souvent seules face à l'adversité, rejetant la guerre qui les a plongées dans la solitude.

Nous n'ignorons pas les limites de ce travail : nous avons privilégié l'approche strictement cinématographique des veuves de guerre. L'étude de sources annexes aurait pu s'avérer pertinente pour enrichir notre compréhension de la représentation de ces femmes : articles de presses, interviews de cinéastes, critiques, etc. L'étude des affiches des films de notre corpus aurait également pu nous apporter d'importants renseignements. Nous avons, le plus souvent possible, tenté de faire le lien entre le film étudié et son contexte de réalisation, sachant toutefois que l'analyse de tels documents aurait certainement complété ce travail réflexion.

Nous avons vu que les films occultent généralement les problèmes quotidiens des veuves de la Grande Guerre. Ayant privilégié une approche culturelle de ces femmes, il ne nous a pas paru possible de trop insister sur le sujet. Ainsi, une approche socio-économique de la condition des veuves nous paraîtrait fort intéressante.

En ce qui concerne l'histoire culturelle, nous avons utilisé deux films mettant en scène une veuve anglaise et une veuve allemande, mais sans trop nous attarder sur leur nationalité. Cela nous a amené à l'idée qu'il serait judicieux d'étudier les représentations des veuves au niveau européen, voire international.

Sources (par ordre chronologique)

Titre : *Gribiche* (adapté de la nouvelle de Frédéric Boutet, 1925)

Année de sortie : 1926

Réalisateur : Jacques Feyder

Scénariste : Jacques Feyder

Distribution : Jean Forest, Françoise Rosay, Cécile Guyon, Rolla Norman...

Durée : 112 minutes

Sortie : Cinéma (France), muet, noir et blanc

Support : DVD (Cinémathèque française)

Synopsis : Dans un grand magasin parisien, la riche veuve philanthrope d'un diplomate américain perd son portefeuille. Un jeune garçon, Gribiche, le lui rapporte alors qu'elle s'apprête à monter dans sa voiture. En vérifiant son contenu, elle constate que rien ne manque. Etonnée par tant de gentillesse désintéressée, elle demande au garçon son adresse avant de partir.

Gribiche vit seul avec sa mère, Anna, veuve de guerre, ouvrière en usine. Ils ne sont pas pauvres mais leur train de vie est très modeste. Anna est attirée par Philippe, le contremaître de son atelier, mais elle repousse ses avances, par égard pour son fils.

Un dimanche de grasse matinée, Anna laisse son esprit vagabonder et rêve d'un avenir avec Philippe, le contremaître, lorsque retentit la sonnette de l'appartement. Mme Maranet, la riche Américaine, désire lui parler de Gribiche. Ayant décelé, lors de leur rencontre, un fort potentiel et un bon fond, elle propose à Anna de pourvoir à son éducation, en l'adoptant.

Attristée, Anna accepte, convaincue par l'enthousiasme de son fils. Gribiche emménage chez Mme Maranet. Il évolue dans un milieu luxueux, mondain et maniéré. Désormais, sa vie est réglée, à la minute près, entre les exercices physiques, les leçons données par les précepteurs, les devoirs, les sorties dans la bonne société.

Seulement, Gribiche ne se plaît pas dans cette atmosphère : l'apprentissage de la mécanique et les visites dominicales chez sa mère constituent ses seuls moments de loisirs. Sa mère adoptive se pose, de plus en plus, en bonne samaritaine devant ses amis, faisant de Gribiche un parfait exemple d'ascension sociale, grâce à ses bons soins. Elle enjolive le récit de sa

rencontre avec l'adolescent, finissant par raconter qu'elle l'a sorti *in extremis* d'une misère noire.

Pendant ce temps, Anna commence à nouer une relation sentimentale avec Philippe, même si le regret de savoir son fils chez une autre femme la hante. Le mariage a lieu sans le jeune garçon.

Le jour du bal du 14 juillet, Gribiche s'enfuit de chez Mme Maranet, laissant un mot d'adieu. Il erre au milieu de la foule, puis prend le chemin de l'appartement de sa mère. Gribiche lui explique que s'il tenait tant à la quitter, c'est qu'il avait bien compris que c'était lui qui empêchait Anna d'épouser Philippe.

Tout s'arrange, il reprend sa vie avec sa mère et son nouveau père. Mais Mme Maranet nourrit de la rancœur contre Gribiche, qu'elle juge ingrat. Une visite chez son ancienne bienfaitrice dissipera les malentendus. Mme Maranet pardonne et remet à Gribiche un chèque lui permettant de finir ses études. Elle lui fait promettre de ne plus quitter sa mère.

Titre : *Le film du poilu*

Année de sortie : 1928

Réalisateur : Henri Desfontaines

Scénariste : Henri Desfontaines

Distribution : Daniel Mendaille, Roby Richard, Ninon Gilles...

Durée : 90 minutes

Sortie : Cinéma (France), muet, noir et blanc

Support : DVD

Synopsis : Juliette Morel, veuve de guerre, couturière, vit seule avec son fils. Elle a pour voisin Marcel Lambert, un ancien poilu, blessé à Craonne, maintenant artiste peintre. Celui-ci s'entend très bien avec le fils de Mme Morel. Malgré une certaine gêne, cette dernière apprécie l'amitié entre le garçon et l'ancien combattant. Ils commencent à passer du temps tous les trois. Il est évident qu'une grande complicité naît entre M. Lambert et Mme Morel.

Un après-midi, les enfants du quartier « jouent à la guerre », Français contre Allemands. Les enfants prennent leur jeu de plus en plus au sérieux : un garçon blesse accidentellement le fils de Mme Morel, assez sérieusement pour qu'il doive rester alité plusieurs jours.

Alors qu'il peint comme d'habitude, M. Lambert reçoit la visite d'un ami cinéaste. Ce dernier lui explique qu'il cherche en vain un scénario pour son prochain film. L'ancien combattant, encore troublé par les circonstances de la blessure de son jeune ami, lui conseille de réaliser *Le film du poilu* : « Pour les gosses... pour qu'ils sachent... pour qu'ils comprennent... pour qu'ils se souviennent !... »

Une fois le film monté, M. Lambert demande à son ami cinéaste de lui accorder une première représentation, dans son atelier. Il convie les enfants du quartier, Mme Morel, son fils et les autres occupants de l'immeuble.

Tous assistent à la projection : 75 minutes d'images d'archives du conflit tournées par les opérateurs cinématographiques aux armées, ce qui donne au *Film du poilu* le mérite d'être une des premières fictions documentaires françaises.

La séance terminée, les mères embrassent leurs enfants aux yeux rougis. M. Lambert est satisfait d'avoir sensibilisé les jeunes spectateurs aux réalités de la guerre.

M. Lambert, Mme. Morel et son fils se rendent enfin sur la tombe de Jean Morel pour se recueillir.

Titre : *La chienne* (d'après le roman de Georges de la Fouchardière, 1930)

Année de sortie : 1931

Réalisateur : Jean Renoir

Scénaristes : Jean Renoir, André Girard

Distribution : Michel Simon, Janie Marèse, Georges Flamant, Magdeleine Bérubet, Roger Gaillard...

Durée : 91 minutes

Sortie : Cinéma (France), noir et blanc

Support : DVD

Synopsis : Maurice Legrand est caissier à la bonneterie Henriot. C'est un homme respectable à tous points de vue, discret et effacé qui nourrit une passion certaine pour la peinture. Ce violon d'Ingres lui permet d'échapper à sa morne existence et de supporter l'existence avec Adèle, sa femme. Veuve de guerre acariâtre, elle passe le temps à lui reprocher de gaspiller son énergie à peindre des tableaux qu'elle juge mauvais. Celle-ci compare continuellement Maurice à son premier mari, qu'elle idolâtre, et dont le portrait trône, bien en vue, dans l'appartement conjugal.

Un soir, au hasard des rues, Maurice fait la connaissance de Lulu, prostituée, qui se fait molester par son odieux souteneur. En la raccompagnant chez elle, son intérêt pour la jeune femme grandit.

Il décide de l'entretenir et l'installe dans un appartement meublé. Sa femme Adèle surveillant de près les économies du ménage, il vole dans la caisse de la bonneterie pour payer le loyer et les dépenses de Lulu.

En parallèle, Dédé, le souteneur, continue de fréquenter la jeune femme, qui est également sa maîtresse. Lors d'une visite, il remarque les tableaux que Marcel a accrochés dans le meublé. Il persuade Lulu de s'en attribuer la création et de les exposer. Par l'entremise d'un critique d'art et d'un propriétaire de galerie, les toiles se vendent bien.

Lulu s'assure un train de vie plus que décent et Dédé peut éponger ses dettes de jeu permanentes. Quand Maurice découvre la supercherie de la vente de tableaux, il l'accepte par amour pour Lulu.

Mais M. Henriot, le patron de Maurice, s'est rendu compte que celui-ci volait dans les caisses. Il le renvoie, sans toutefois le poursuivre en justice, en souvenir de son travail efficace et discret.

Entretemps, le premier mari d'Adèle, qu'on croyait mort, a refait surface. Escroc fini, il demande de l'argent à Maurice, sans vouloir le moins du monde revoir son épouse. Trop heureux de trouver là un moyen de se débarrasser d'Adèle, Maurice use d'un stratagème pour lui céder sa place et déguerpir.

Il court rejoindre Lulu dans son appartement, mais la trouve dans les bras de Dédé. Pantois, il se fait rudoyer par la jeune femme et part en laissant les deux amants.

Bouleversé, il revient néanmoins le lendemain matin. Lulu continue de le narguer comme la veille au soir, lui avouant que l'unique raison pour laquelle elle le fréquentait était son argent.

Dans un accès de colère, Maurice la tue sauvagement. Il s'enfuit en laissant le corps sur le lit.

Dédé, arrivé juste après le meurtre, trouve la dépouille de Lulu. Aperçu par les voisins, il est accusé du meurtre et exécuté.

Rongé par le remords, Maurice devient clochard. Dans la rue il retrouve le premier mari d'Adèle, lui aussi mendiant, qui lui apprend que son épouse est morte quelques années auparavant. Les deux hommes partent boire ensemble.

Titre : *La grande illusion*

Année de sortie : 1937

Réalisateur : Jean Renoir

Scénaristes : Jean Renoir, Charles Spaak

Distribution : Jean Gabin, Marcel Dalio, Pierre Fresnay, Erich von Stroheim, Dita Parlo...

Durée : 117 minutes

Sortie : Cinéma (France), noir et blanc

Support : DVD

Synopsis : Pendant la Grande Guerre, l'avion du lieutenant Maréchal et du capitaine de Boëldieu est abattu par le commandant von Rauffenstein. Les deux officiers français sont faits prisonniers et envoyés dans un camp en Allemagne. Ils y retrouvent de nombreux Français, de tous grades, issus de tous milieux sociaux.

Dans le camp, les jours s'écoulent lentement. Les prisonniers organisent quelques activités, partagent les ressources qu'ils réussissent à trouver. Ils vivent au rythme des nouvelles de l'armée française qui arrivent jusqu'à eux comme, par exemple, la prise et la perte successive du fort de Douaumont.

Maréchal, de Boëldieu et leurs camarades de chambrée décident de creuser un tunnel pour s'échapper. L'ouvrage est réalisé dans des conditions périlleuses. Ils parviennent cependant à leurs fins et planifient leur évasion. Hélas, la veille du jour J, on leur annonce qu'ils sont transférés dans un autre camp.

Le temps passe, Maréchal et Boëldieu sont incarcérés dans une prison située dans une forteresse. Ils découvrent, avec surprise, que ce camp est dirigé par le commandant von Rauffenstein, blessé, devenu inapte au service actif. Ils retrouvent également quelques-uns de leurs anciens camarades de chambrée.

Lors d'une nouvelle tentative d'évasion, le capitaine de Boëldieu se fait tuer par le commandant du camp, permettant à Maréchal et à un autre compagnon de s'évader.

Ils s'enfuient à travers la campagne allemande, dans le froid de l'hiver, en direction de la Suisse. Epuisés, ils sont accueillis par Elsa, une jeune fermière, veuve de guerre, qui vit seule avec sa fille. Ils passent quelques semaines en sa compagnie. Maréchal tombe amoureux d'Elsa. Le jour du départ en Suisse, celui-ci promet à la jeune femme de revenir après la guerre.

Le dernier plan du film montre les deux hommes franchissant la frontière.

Titre : *Le voile bleu*

Année de sortie : 1942

Réalisateur : Jean Stelli

Scénariste : François Campaux

Distribution : Gaby Morlay, Pierre Larquey...

Durée : 112 minutes

Sortie : Cinéma (France), noir et blanc

Support : VHS (Cinémathèque française)

Synopsis : Louise Jarraud est bouleversée quand elle apprend, sur son lit d'hôpital, que l'enfant qu'elle vient de mettre au monde est mort-né : c'était le fils de son défunt mari tué au combat.

Courageuse, la jeune femme décide de ne pas se satisfaire de la pension de son mari et de travailler pour subvenir à ses besoins. On lui propose un emploi de nourrice. Malgré ses réticences, elle accepte de s'occuper des enfants des autres.

Le premier est celui d'un veuf, M. Pérette, employé dans un ministère. Il n'a pas le temps de l'élever. Louise se prend d'affection pour le garçon. Lorsque son employeur lui propose de l'épouser, elle refuse, ayant pris la décision de consacrer toute sa vie aux enfants. Elle rencontre Antoine Lancelot, marchand de jouets, chez qui elle vient toujours faire ses achats. Entre eux s'installe une solide amitié. Elle change de maison lorsque M. Pérette épouse sa voisine de pallier.

Nous ne détaillerons pas la suite de l'histoire, qui retrace la vie de Louise dans différentes familles, à élever d'autres enfants. Un lien très fort se noue toujours avec eux, une petite fille la considère même comme sa mère.

La vie de Louise prend un tour particulier lorsqu'elle fait la connaissance de Daniel, enfant physiquement fragile. Le père de Daniel étant affecté en Indochine, les parents craignent que le climat soit néfaste pour la santé de leur fils. Aussi décident-ils de le placer en institution. Louise, qui s'est déjà prise d'affection pour le garçon, propose de le garder chez elle, en attendant que les parents reviennent.

Le temps passe, les mois, les années s'écoulent. La santé de Daniel se détériore, Louise l'emmène à la campagne. Les parents sont partis depuis trois ans ; ils n'ont pas donné de nouvelles depuis six mois : Louise pense qu'ils ont abandonné leur enfant et ne reviendront pas.

Au bout d'une dizaine d'année, sans nouvelles des parents, sans revenus, avec l'enfant à charge, Louise décide de travailler chez M. Lancelot, son ami marchand de jouets.

C'est alors qu'elle reçoit un télégramme des parents de Daniel, qui l'informe qu'ils reviennent en France pour quelques semaines de vacances, et qu'ils ramènent leur fils chez eux. Sans en parler à quiconque, Louise décide alors d'emmener le garçon en Bretagne.

De leur côté, sans nouvelles de la nourrice, les parents de Daniel préviennent la police. Un inspecteur vient questionner M. Lancelot. Choqué par les accusations portées à l'encontre de son amie, il s'écroule.

La police parvient à retrouver Louise. Le juge devant lequel elle s'explique est rapidement acquis à sa cause, mais la loi l'oblige à rendre l'enfant à ses parents.

Bouleversée, elle se rend au magasin de M. Lancelot pour y trouver du réconfort. Le rideau métallique est baissé, avec la mention « fermé pour cause de décès ».

Anéantie, Louise essaie de se reprendre et part à la recherche d'un nouvel emploi. Seulement, la voilà vieille, et les places de nourrices sont occupées par des jeunes femmes. Elle trouve alors un emploi de femme de ménage, chez une vieille femme acariâtre. Celle-ci vit avec sa fille et ses deux petits-fils, l'un jeune poupon, l'autre enfant infernal.

Au bout d'un an, Louise réussit à amadouer l'enfant terrible, celui-ci la prend même en affection. Mais sa patronne lui en demande toujours plus. Un matin, Louise doit aller faire une course et promener le plus jeune enfant. Épuisée, elle s'effondre dans les escaliers, le bébé dans les bras. Protégé dans la chute, celui-ci est sain et sauf, mais la nourrice doit être hospitalisée. Une fois remise, elle tient à remercier le médecin qui s'est bien occupé d'elle ; elle découvre avec surprise que celui-ci n'est autre que Gérard, un enfant qu'elle a élevé, et avec qui la séparation fut particulièrement douloureuse. Les retrouvailles sont chaleureuses. Gérard emprunte à Louise l'album dans lequel elle garde toutes les photos des enfants dont elle a eu la charge.

Désormais, Louise vit seule chez elle, avec ses chats. Un jour, un courrier de Gérard l'invite pour le réveillon de Noël. Louise s'y rend, ravie. Une belle surprise l'attend : Gérard a réuni tous les enfants qu'elle a élevé pour fêter Noël tous ensemble. Dans cette fin lacrymogène, tous lui exprime leur profonde gratitude et leur amour.

Titre : *L'adieu aux armes* (d'après le roman d'Ernest Hemingway, *A farewell to arms*, 1929)

Année de sortie : 1957

Réalisateur : Charles Vidor

Scénariste : Ben Hecht

Distribution : Rock Hudson, Jennifer Jones, Vittorio De Sica...

Durée : 146 minutes

Sortie : Cinéma (Etats-Unis), couleur

Support : DVD

Synopsis : Frederic Henry est un jeune Américain engagé en tant que bénévole de la Croix-Rouge, dans le service des ambulances, pendant la Grande Guerre. Il est affecté au front italien. Alors qu'il revient d'une permission pendant laquelle il a fait le tour de l'Italie, un ami lui présente Miss Barkley, une jeune infirmière anglaise dont le fiancé est mort sur les champs de bataille français (l'héroïne peut être considérée comme une veuve « blanche », n'étant pas mariée à son compagnon). Il tombe rapidement amoureux d'elle.

Lors d'une offensive, Frederic est blessé et envoyé dans l'hôpital où Miss Barkley est infirmière. Alors qu'elle prend soin de lui, naît une idylle dans une petite chambre d'hôpital qu'occupe l'ambulancier.

Le temps passe, Frederic récupère, et arrive le moment où il doit repartir sur le front. Miss Barkley lui annonce qu'elle est enceinte de lui.

Troublé, Frederic retourne à son poste alors que commence la bataille de Caporetto. Il promet à la mère de son futur enfant de revenir dès que possible.

Pris dans la tourmente de la bataille, après une retraite qui aurait pu mal finir (certains de ses camarades se sont enfuis ou ont été tués), Frederic se fait arrêter par la police militaire italienne. Elle le prend pour un espion allemand infiltré dans les lignes italiennes. Quelques instants avant de se faire fusiller, il réussit à prendre la fuite et fait son « adieu aux armes ».

Il rejoint Miss Barkley dans la ville de Stresa, à partir de laquelle ils gagnent en Suisse. Ils y passent des jours heureux, loin de la guerre, jusqu'à la naissance de l'enfant.

Mais Miss Barkley meurt en mettant le bébé au monde. Celui-ci ne survit pas non plus. Frederic se retrouve donc seul et désespéré alors qu'est proclamée l'armistice.

Titre : *Les dames de la côte*

Année de sortie : 1979

Réalisateur : Nina Companeez

Scénariste : Nina Companeez

Distribution : Denise Grey, Bruno Devoldère, Francis Huster, Michel Aumont, Fanny Ardant, Evelyne Buyle, Martine Chevalier...

Durée : cinq épisodes de 75 minutes

Sortie : Télévision (France), Antenne 2, couleur

Support : DVD

Synopsis : L'action commence en 1913, sur les côtes normandes. Ce drame familial raconte l'insouciance de deux familles bourgeoises (les Decourt et les Vilatte), dont la vie va être bouleversée par la Grande Guerre. Nous ne résumerons pas ici les quelque six heures de feuilleton et les nombreux rebondissements, mais donnerons simplement les grandes lignes.

Fanny Villatte est une jeune fille romantique et exaltée. Au début de l'histoire, elle reçoit la visite de deux cousins éloignés, Marcel et Raoul Decourt. Le premier est avenant, romantique et idéaliste tandis que son frère est froid et cynique. Leur mère, Clara, est mal mariée à un homme qui, absent la plupart du temps, ne fait plus attention à elle. Devant embaucher une nouvelle domestique, elle hésite entre deux paysannes. L'une d'elles, Georgette, se montre insolente en évoquant la nécessité de travailler pour les filles de sa condition. Par la suite, elle choisira la vie de fille entretenue et deviendra la maîtresse de Raoul. Celui-ci refusera toujours de s'engager avec elle. A partir de là, Georgette commencera à perdre la raison et se suicidera à la fin de l'histoire.

Clara embauche donc Blanche, sœur de Georgette, qui se marie rapidement à un cocher et part vivre chez lui. Frustrée par son mari indifférent et absent, Clara repousse comme elle le peut les tentatives de séduction de son régisseur bien qu'il ne lui soit pas indifférent. Lors d'un voyage à Paris, Fanny porte son exaltation romantique et amoureuse sur le père de Raoul et Marcel qui a bien du mal à la repousser.

La guerre arrive. Le mari de Blanche meurt au combat. Fanny, dont le cœur penche plutôt du côté du timide Marcel, se marie pourtant avec Raoul, qui s'est montré de plus en plus insistant au fil du temps. Raoul fait preuve d'une jalousie excessive, alimentée par les traumatismes de la guerre et par les descriptions que les permissionnaires font de l'attitude des femmes à l'arrière. Marcel s'engage dans l'armée, alors que son état de santé l'empêchait d'être

mobilisé. Ce qu'il y voit le traumatise et lui fait perdre la candeur du regard qu'il portait sur le monde.

Lors d'une permission, Raoul revient en Normandie. Une violente altercation éclate avec Fanny : celle-ci lui avoue qu'elle ne l'a jamais aimé. On comprend ensuite qu'il meurt au combat après s'être inutilement exposé au feu.

Après la mort de son mari, Blanche, la domestique, devient munitionnette pour un temps, puis s'engage comme infirmière au front : elle y soigne avec dévouement Louis. Il tombe amoureux d'elle, bien qu'étant marié à Marianne, une femme frivole.

Fanny part à Paris où elle mène, pendant un temps, une vie tapageuse pour tromper sa tristesse. La guerre finie, elle décide de se ranger et devient libraire dans la capitale. Marcel la retrouve. Entre eux renaît une complicité, éteinte depuis le mariage de Fanny avec Raoul.

Marianne, la femme de Louis, contracte la grippe espagnole et meurt. Louis épouse Blanche et la ramène chez lui, au grand dam de ses proches qui supportent mal de voir une domestique devenir la maîtresse de maison (la sœur de Louis est particulièrement mauvaise et acariâtre).

Fanny profite d'un congé pour revenir en Normandie. Elle décide en accord avec Marcel, et malgré l'amour qui existe entre eux, qu'il ne peut rien advenir de bon de leur relation. Marcel choisit de partir pour l'étranger.

Titre : *La vie et rien d'autre*

Année de sortie : 1989

Réalisateur : Bertrand Tavernier

Scénaristes : Jean Cosmos, Bertrand Tavernier

Distribution : Philippe Noiret, Sabine Azéma, Pascale Vignal...

Durée : 135 minutes

Sortie : Cinéma (France), couleur

Support : DVD

Synopsis : *La vie et rien d'autre* raconte l'histoire d'Irène de Courtil, femme de la haute bourgeoisie, qui, en 1920, cherche son mari disparu sur les champs de bataille du nord de la France. En quête de renseignements, elle croise le chemin du commandant Dellaplane, qui dirige un bureau de recherche des morts et disparus. Dreyfusard, roublard et obstiné, il est obsédé par sa mission, et tient en parallèle une comptabilité des morts français du conflit.

Dans le village autour duquel gravitent ces personnages, la vie se réorganise petit à petit. On y rencontre Alice, jeune institutrice au chômage depuis qu'un ancien combattant mutilé a pris sa place à l'école ; elle fait désormais le service dans un café-restaurant. Elle est, elle aussi, sur les traces de l'homme qu'elle aimait.

Le commandant Dellaplane se voit confier une mission qu'il refuse : chercher un soldat français mort anonymement qui deviendrait le Soldat inconnu. Il refuse, et délègue la tâche à Perrin, un autre militaire. Il doit se hâter, les cérémonies à Paris débutant cinq jours plus tard. Le film suit les péripéties de la recherche de ce corps.

Les investigations d'Irène, d'Alice et du commandant Dellaplane les amènent à se retrouver auprès d'un tunnel dans lequel un train-hôpital a explosé. Les soldats du génie dégagent méthodiquement alors que les parents des disparus errent à côté, espérant trouver une trace des leurs. Les protagonistes y rencontrent également un sculpteur chargé de réaliser un monument commémoratif. Il cherche dans cet endroit l'inspiration, et affiche clairement sa satisfaction, en ces temps bénis pour les gens de son métier. Alors que les deux femmes poursuivent leurs recherches, Dellaplane découvre qu'Irène et Alice sont en réalité, sans qu'elles-mêmes le sachent, à la recherche du même homme. Il annonce brutalement à Alice que les recherches sont dorénavant inutiles, mais il se garde de divulguer ce secret à Irène, dont il est tombé amoureux.

Après une explosion, le tunnel est fermé par l'armée. Irène y voit un signe : elle décide de ne plus s'acharner à retrouver un mari qu'elle n'aimait sans doute pas autant qu'elle le croyait.

Elle se retourne alors vers Dellaplane, lui demandant s'il veut bien d'elle. Pataud et abasourdi par les seules paroles que celui-ci espérait, il ne répond pas, et laisse Irène partir.

On le retrouve un peu plus tard dans une casemate de la citadelle de Verdun, assistant à la désignation du Soldat inconnu, opérée par le jeune deuxième classe de 21 ans Auguste Thin, parmi les huit cercueils disposés dans la pièce. Les victimes viennent des principaux théâtres d'opération du conflit : Flandres, Artois, Somme, Île-de-France, Chemin des dames, Champagne, Verdun, Lorraine.

Deux ans plus tard, Dellaplane quitte l'armée et se retire dans le sud de la France. Il écrit à Irène, partie à New-York, en lui disant qu'il l'attend.

Titre : *Un long dimanche de fiançailles* (d'après le roman de Sébastien Japrisot, 1991)

Année de sortie : 2004

Réalisateur : Jean-Pierre Jeunet

Scénaristes : Guillaume Laurent, Jean-Pierre Jeunet

Distribution : Audrey Tautou, Gaspard Ulliel, Dominique Pinon, Ticky Holgado, Chantal Neuwirth...

Durée : 134 minutes

Sortie : Cinéma (France), couleur

Support : DVD

Synopsis : En 1919, Mathilde part à la recherche de Manech, son jeune fiancé, officiellement condamné à mort pour mutilation volontaire. Au fond d'elle-même, elle est persuadée qu'il est encore en vie. Elle sait que Manech, condamné avec quatre autres soldats pour la même raison a été emmené dans une tranchée de première ligne surnommée Bingo crépuscule. On les a envoyés par-dessus le parapet pour les laisser mourir dans le no man's land, entre les tranchées allemandes et françaises.

Orpheline, Mathilde vit avec son oncle et sa tante dans son village natal de Bretagne. Pour mener ses recherches, elle se rend à Paris et, avec l'argent que lui ont laissé ses parents, engage un détective privé, Germain Pire, pour retrouver la trace des anciens camarades de Manech, ou plutôt leur famille.

Après moult faux espoirs et des pérégrinations pendant lesquelles Mathilde et Germain rencontrent les veuves des soldats exécutés ou d'anciens poilus, Mathilde retrouve la trace de son fiancé.

Celui-ci a réussi à se tirer du no man's land. Blessé, il est soigné dans un hôpital militaire. Là, un soldat qui l'avait aperçu entre les tranchées françaises et allemandes, a décidé de lui enlever sa plaque d'identité et de lui en fournir une neuve, pour éviter que l'armée revienne lui demander des comptes.

Mathilde se rend donc dans la clinique où Manech est en convalescence. Elle le retrouve sain et sauf, mais amnésique.

Titre : *Blanche Maupas* (d'après une histoire vraie)

Année de sortie : 2009

Réalisateur : Patrick Jamain

Scénariste : Alain Moreau

Distribution : Romane Bohringer, Thierry Frémont, Jean-François Garreaud, Loudia Gentil...

Durée : 90 minutes

Sortie : Télévision (France), France 2, couleur

Support : DVD

Synopsis : En 1914, l'instituteur Théophile Maupas reçoit sa lettre de mobilisation. Il est affecté en Champagne dans « l'enfer de Suippes ». Il écrit régulièrement à sa femme, Blanche, elle aussi institutrice dans leur village de la Manche. Tous deux sont de fervents patriotes.

A la fin de l'hiver 1915, Blanche n'a plus reçu de nouvelles de son époux depuis longtemps, sa dernière lettre lui a appris qu'il était passé caporal.

A ce moment, lui parvient une lettre du front, mais qui n'est pas signée de la main de Théophile. Ecrite par ses camarades, cette missive, nébuleuse, explique que l'assaut français a été un échec : après plusieurs tentatives transformées en carnages, les hommes du 336^e régiment d'infanterie ont refusé de sortir de leur tranchée. Furieux, le général Réveilhac, qui avait commandé l'attaque, a voulu faire un exemple. Il a décidé que quatre caporaux seraient désignés, jugés puis exécutés.

Les compagnons de Théophile assurent Blanche de tout leur soutien et lui proposent de témoigner. Mais, Blanche ignore encore que son mari a été fusillé. L'avis de décès est intercepté par le maire de la commune. Celui-ci doit annoncer à Blanche que son époux faisait partie des quatre caporaux exécutés. Effondrée, celle-ci doit encore supporter l'affront de ne pas pouvoir inhumer son époux dans le carré d'honneur du cimetière réservé aux morts pour la France.

A partir de là, commence un combat de 19 ans pour la réhabilitation de la mémoire de son mari. Elle sera appuyée par la Ligue des droits de l'homme, puis par les veuves des trois autres caporaux fusillés. Demande de révision après demande de révision, refus après refus, épuisée, Blanche obtient gain de cause le 2 mars 1934 : une cour spéciale de justice militaire se réunit à Rennes pour réexaminer le dossier. Le tribunal rend son verdict le lendemain : l'ordre d'attaquer donné, par le général Réveilhac en 1915, était effectivement irréalisable. Théophile et ses trois camarades sont réhabilités.

Bibliographie

I - Histoire de la Grande Guerre

1 – Histoire générale du conflit

- BECKER Jean-Jacques, *La Première Guerre mondiale*, Paris, Belin, 2003, 367p.

Ce manuel d'un des grands historiens du conflit offre beaucoup de renseignements sur les aspects aussi bien militaires et politiques que culturels et sociaux de la guerre. Il a été indispensable pour mieux cerner les origines du mouvement combattant et l'état d'esprit qui a régné dans les sociétés occidentales après 1918.

- BECKER Jean-Jacques (dir.), *Encyclopédie de la Grande Guerre, 1914-1918 : histoire et culture*, Paris, Bayard, 2004, 1342p.

Cette encyclopédie a pour ambition de couvrir tous les champs historiographiques de la Grande Guerre. Elle reste cependant très influencée par l'histoire culturelle et l'école de l'Historial de Péronne. Certaines entrées nous ont été plus particulièrement utiles, telles que « Femmes et genre dans la guerre », « Démobilisation et retour des hommes », « Le culte des morts, entre mémoire et oubli » ou encore « le deuil des vivants ».

- BECKER Jean-Jacques, *La Grande Guerre*, numéro 326, Paris, Presses universitaires de France, 2004, 127p.

Ce « Que-sais-je ? » présente à la manière des ouvrages de la collection le conflit d'une manière claire bien que très rapide.

- LOEZ André, *La Grande Guerre*, Paris, Repères, 2010, 128p.

Ce récent ouvrage retrace l'histoire du conflit et a l'avantage de proposer un aperçu des évolutions historiographiques du sujet et des débats qui ont eu lieu autour du conflit. L'auteur se base sur l'histoire politique, sociale, mais aussi sur l'histoire de la violence et des sensibilités.

2 – Histoire sociale et culturelle de la Grande Guerre

- BECKER Jean-Jacques (dir.), *Guerres et cultures, 1914-1918*, Paris, Armand Colin, 1994, 445p.

Cet ouvrage présente, comme son titre l'indique, tous les aspects culturels de la guerre : le traitement du conflit dans l'historiographie du XXe siècle, les différentes perceptions de la guerre, les enjeux mémoriels. Pour notre sujet, nous nous sommes particulièrement intéressé à l'entrée « La guerre et le deuil des femmes françaises » par Françoise Thébaud.

- AUDOIN-ROUZEAU Stéphane, BECKER Annette, *14-18, retrouver la guerre*, Paris, Gallimard, 2000, 272p.

Les auteurs se penchent ici particulièrement sur la mémoire et les différents aspects de la « culture de guerre » entre 1914 et 1918.

- DUROSELLE Jean-Baptiste, *La Grande Guerre des Français, 1914-1918*, Paris, Perrin, 1994, 515p.

L'auteur retrace dans cet ouvrage l'histoire du premier conflit mondial, mais sous l'angle des populations ; c'est-à-dire comment les Français ont vécu la guerre, comment ils y ont consenti pendant ces longues années.

II – Histoire et cinéma

- DARRE Yann, *Histoire sociale du cinéma français*, Paris, La découverte, 2000, 120p.

L'auteur retrace dans cet ouvrage l'histoire du cinéma français, de son invention jusqu'à nos jours, en insistant sur les acteurs de cette histoire, les évolutions des techniques et du public.

- FERRO Marc, *Film et histoire*, Paris, Editions d'EHESS, 1984, 162p.

Marc Ferro s'intéresse particulièrement à l'histoire de l'URSS dans ce qui peut-être considéré comme une des premières études universitaires à partir de sources filmiques.

- DE BAECQUE Antoine, DELAGE Christian (dir.), *De l'histoire au cinéma*, Paris, Complexe, 1998, 223p.

Cet ouvrage tiré d'un séminaire tenu au CNRS entre 1995 et 1997 réunit plusieurs auteurs sur les liens entre cinéma et histoire. Nous avons été particulièrement sensible aux contributions de Paul Ricœur (« Histoire et mémoire ») et Jacques Rancière (« L'historicité au cinéma »).

- FERRO Marc, *Cinéma, une vision de l'histoire*, Paris, Chêne, 2003, 163p.

Marc Ferro développe dans cet ouvrage comment un événement historique peut être étudié par le biais du cinéma. Nous nous sommes surtout intéressé à la partie consacrée aux films sur la Grande Guerre.

- DE BAECQUE Antoine, *Histoire et cinéma*, Paris, Les cahiers du cinéma, Scéren-CNDP, 2008, 95p.

L'auteur revient, dans ce petit livre de vulgarisation, sur l'appropriation du domaine cinématographique par les historiens.

- DE BAECQUE Antoine, *L'histoire-caméra*, Paris, Gallimard, 2008, 489p.

L'auteur revient ici sur les grands sujets d'étude sur le cinéma et développe le fait que le septième art a une dimension historique intrinsèque.

- STOKES Melvyn, MENELGADO Gilles (dir.), *Cinéma et histoire, cinema and history*, Paris, Michel Houdiard, 2008, 501p.

Cet ouvrage a pour principal intérêt de réunir des contributions d'auteur de différents pays sur le sujet histoire et cinéma.

- VERAY Laurent, *La Grande Guerre au cinéma, de la gloire à la mémoire*, Paris, Ramsay, 2008, 239p.

Cet ouvrage nous a particulièrement été utile puisqu'il développe en profondeur les différentes phases d'évolution du cinéma par rapport au premier conflit mondial.

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

L'auteur développe ici la problématique du cinéma et du pouvoir, notamment de son utilisation comme moyen de propagande. Pour notre sujet, nous avons surtout été attentif à sa réflexion sur l'orientation de la mémoire de la Grande Guerre par le biais du cinéma.

III – Histoire du XXe siècle

1 – En France

- BECKER Jean-Jacques, *Victoires et frustrations, 1914-1929*, Paris, Seuil, 1990, 455p.

Cet ouvrage retrace la période de l'entre-deux-guerres sous l'angle des différentes crises qu'ont engendrées la Grande Guerre et le Traité de Versailles. Les conflits internationaux, les tentations fascistes et l'instabilité politique occupent donc une large place du développement.

- BORNE Dominique, DUBIEF Henri, *La crise des années 30, 1929-1938*, Paris, Seuil, 1989, 295 p.

Treizième volume de la collection « Nouvelle histoire de la France contemporaine », qui succèdent à l'ouvrage précédent de Jean-Jacques Becker, *La crise des années 30* se veut une analyse de la situation de la France vue sous l'angle de la crise économique, des difficultés politiques et de l'échec du pacifisme.

- BECKER Jean-Jacques, *La France de 1914 à 1940*, Paris, PUF, 2005, 127p.

L'auteur revient ici sur la période de l'Entre-deux-guerres d'une manière plus classique et rapide. Sans réelle problématique, l'ouvrage propose une vue d'ensemble des grandes mouvances politiques et sociales dans le pays.

- SIRINELLI Jean-François (dir.), *La France de 1914 à nos jours*, Paris, PUF, 1993, 576p.

Cet ouvrage balaie, comme son titre l'indique, l'histoire du XXe siècle.

- BORNE Dominique, *Histoire de la société française depuis 1945*, Paris, Armand Colin, 2000, 187p.

Cet ouvrage retrace les évolutions de la société française depuis la Seconde Guerre mondiale, dans tous les domaines : économiques, culturels, politiques, etc.

- BERSTEIN Serge, MILZA Pierre, *Histoire de la France au XXe siècle, 1900-1930*, Paris, Complexe, 1990, 542 p.

Les auteurs proposent ici une histoire exhaustive du début du XXe siècle.

- PAXTON Robert, *La France de Vichy, 1940-1944*, Paris, Le Seuil, 1973, 475 p.

Cet ouvrage de référence de l'historien américain Robert Paxton nous livre surtout une histoire politique du régime du maréchal Pétain.

- CONAN Eric, ROUSSO Henry, *Vichy, un passé qui ne passe pas*, Paris, Fayard, 1994, 328 p.

Les auteurs livrent ici une étude sur la mémoire du régime de Vichy, et ses répercussions sur l'histoire de la France dans la seconde moitié du XXe siècle.

- CAPUANO Christophe, *Vichy et la famille, réalités et faux semblants d'une politique publique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, 354 p.

L'auteur retrace ici la politique familiale du régime de Vichy et tente de montrer que le gouvernement de l'Etat français n'avait pas été si volontariste que ça.

- BONINCHI Marc, *Vichy et l'ordre moral*, Paris, Presses universitaires de France, 2005, 319 p.

Sous l'angle de l'histoire du droit, l'auteur livre des éclairages sur la politique familiale et de répression des « déviances morales » du régime entre 1940 et 1944.

2 – Histoire de l'Entre-deux-guerres en Europe

- MOSSE George, *De la Grande Guerre aux totalitarismes, la brutalisation des sociétés européennes*, Oxford, Oxford University Press, 1990, 291p.

Cet ouvrage incontournable de G. Mosse nous a été utile pour son développement sur le mythe de guerre et l'élaboration du concept de « brutalisation » des sociétés. Bien que traitant surtout de l'Allemagne de Weimar, ses propos conviennent tout à fait à mieux cerner les mécanismes agissants pendant l'Entre-deux-guerres.

- VAISSE Maurice (dir.), *Le pacifisme en Europe des années 1920 aux années 1950*, Bruxelles, Emilie Bruylant, 1993, 455p.

Cet ouvrage contient les actes du colloque de décembre 1992 sur le pacifisme. Concernant toute l'Europe, nous avons surtout puisé dans l'article de Norman Ingram où il définit deux formes de pacifisme : ordinaire et intégral.

- BARJOT Dominique (dir.), *Les sociétés, la guerre, la paix, 1911-1946*, Paris, Sedes, 2003, 298p.

D. Barjot et d'autres historiens livrent ici une étude des sociétés belligérantes dans ce que le général de Gaulle appelait « la guerre de trente ans, pour ou contre la domination universelle du germanisme ». Nous avons particulièrement été sensible au développement des religions civiques et à l'élaboration des cultes collectifs dans l'entre-deux-guerres.

- AUDOUIN-ROUZEAU Stéphane, *La guerre au XXe siècle*, Paris, La Documentation française, numéro 8041, 2004, 64 p.

Ce dossier de la Documentation française est centré sur les expériences humaines de la guerre, dans la lignée de l'Historial de Péronne. L'auteur cherche dans un certain sens à dégager quelques invariants des conflits du XXe siècle.

IV - Histoire du mouvement combattant

- PROST Antoine, *Les Anciens Combattants, 1914-1940*, Paris, Gallimard-Julliard, Coll. « Archives », 1977, 246p.

Cet ouvrage de vulgarisation est une sorte de condensé de la thèse d'A. Prost, surtout orientée vers un large public. Son but est clairement de faire connaître les anciens combattants au plus grand nombre, en termes simples, par le biais de documents d'archives.

- PROST Antoine, *Les Anciens Combattants et la société française, 1914-1939, vol. I, Histoire*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1977, 237p.

Ce premier volume de la thèse de référence d'A. Prost retrace l'histoire du mouvement combattant, depuis le début de la guerre et les premières manifestations de solidarité dans les hôpitaux jusqu'à septembre 1939 et le déclenchement du deuxième conflit mondial.

- PROST Antoine, *Les Anciens Combattants et la société française, 1914-1939, vol. II, Sociologie*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1977, 261p.

L'auteur retrace ici la « fiche d'identité » du mouvement combattant : quel était le recrutement des associations ? Quelles classes sociales s'engageaient dans le mouvement ? Comment fonctionnaient les différents échelons des fédérations ? A. Prost répond dans ce deuxième tome à toutes ces questions.

- PROST Antoine, *Les Anciens Combattants et la société française, 1914-1939, vol. III, Mentalités et idéologies*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1977, 268p.

Le dernier tome de la thèse d'A. Prost envisage les courants de pensée des anciens combattants, leurs luttes et leurs revendications. Notons que la thèse en entier a été l'un de nos principaux matériaux pour cette étude.

- DELAPORTE Sophie, *Les gueules cassées, les blessés de la face de la Grande Guerre*, Paris, Noësis, 1996, 231p.

L'auteure s'intéresse à une catégorie bien particulière d'anciens combattants ; l'ouvrage offre des renseignements intéressants sur la naissance des associations de « gueules cassées ».

- LUIRARD Monique, *La France et ses morts, les monuments commémoratifs dans la Loire*, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 1977, 637p.

Cette monographie offre un aperçu local du vaste mouvement d'érection de monuments aux morts de la Grande Guerre, et de l'élaboration du culte civique des soldats morts au champ d'honneur.

- OFFENSTADT Nicolas, *Les fusillés de la Grande Guerre et la mémoire collective (1914-2009)*, Paris, Odile Jacob, 2009, 309p.

Cet ouvrage fait la lumière sur les exécutions qui ont eu lieu pendant le conflit, sur les combats de réhabilitation, puis sur l'évolution de leur perception pendant le siècle.

V - Histoire des femmes, des veuves de guerre, des orphelins, pupilles de la nation, prisonniers de guerre et populations civiles

- DUBY Georges, PERROT Michelle (dir.), *Histoire des femmes en Occident, t.5, le XXe siècle*, Paris, Perrin, 1992, 892p.

Ce livre retrace, comme son nom l'indique, l'histoire des femmes en Occident, par le biais de l'évolution de leur condition, la marche vers l'émancipation et l'évolution des représentations au fil du temps.

- THEBAUD Françoise, *La femme au temps de la guerre de 14*, Paris, Stock, 1986, 319p.

Cet ouvrage, inséré dans une large collection dédiée aux femmes dans l'histoire, s'intéresse aux femmes en général au temps de la guerre, à leur condition et pose la question d'une Grande Guerre émancipatrice.

- AUDOIN-ROUZEAU Stéphane, *Cinq deuils de guerre, 1914-1918*, Paris, Noesis, 2001, 260 p.

Cet ouvrage est la première étude scientifique portant uniquement sur le deuil pendant la Grande Guerre. Il a été réalisé à partir de journaux privés. Il nous a été particulièrement utile pour comparer de vrais parcours de veuves et les parcours de personnages fictifs.

- PETIT Stéphanie, *Les veuves de guerre, d'éternelles endeuillées ?*, Paris, Cygne, 2007, 166p.

Cette étude de S. Petit porte spécifiquement sur les veuves de guerre. Elaboré en grande partie à partir de journaux privés et de correspondances, le développement insiste sur les différentes phases du deuil en lui-même, sur les pensions et sur la situation des veuves. Cet ouvrage est pour nous une référence.

- DELAHAYE Claire, RICARD Serge (dir.), *La Grande Guerre et le combat féministe*, Paris, L'Harmattan, 2009, 223p.

Cet ouvrage collectif traite du combat féministe pendant la Grande Guerre principalement aux Etats-Unis. Il nous a donc permis d'élargir notre champ de vision, même si la vie des femmes américaines fut évidemment sensiblement différente de celle des femmes européennes.

- BETTE Peggy, « Veuves et veuvages de la Première Guerre mondiale, Lyon, 1914-1924 », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, volume 98, 2008, p. 191-202.

P. Bette livre ici une rapide étude économique et sociale sur les veuves de guerre du Lyonnais pendant et après la guerre. Elle réussit à mettre en évidence des différences de situations manifestes à travers l'étude de quelques cas particuliers.

- MORIN-ROTUREAU Evelyne (dir.), *1914 – 1918 : combats de femmes, Les femmes, piliers de l'effort de guerre*, Paris, Autrement, 2004, 225 p.

Cet ouvrage collectif se veut une analyse de la situation féminine pendant le conflit. Nous avons surtout été attentifs aux contributions de Stéphanie Petit : « La pension de veuve de guerre de 14 – 18 : une pension de fidélité ? » et de Françoise Thébaud : « La guerre, et après ? ».

- BARD Christine, *Les femmes dans la société française au 20^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2004, 270 p.

L'auteure livre dans cet ouvrage une histoire des femmes en France guidée par la problématique de leur émancipation. Il nous a été d'autant plus utile qu'il balaye le 20^e siècle en entier.

- BARD Christine (dir.), *Un siècle d'antiféminisme*, Paris, Fayard, 1999, 481p.

Cet ouvrage collectif retrace toutes les formes de ce que les auteurs appellent antiféminisme depuis le début du XXe siècle, à tous les échelons de la société.

- BARD Christine, *Ce que soulève la jupe*, Paris, Autrement, 2010, 170p.

L'auteure livre dans cet ouvrage les fruits d'une réflexion autour de la jupe ; est-elle synonyme d'émancipation ou de soumission ? Elle est un apanage uniquement féminin ?

- MAUPAS Blanche, *Le fusillé*, Paris, Maison coopérative du livre, 1934, 288 p.

Cet ouvrage écrit par la veuve d'un des caporaux fusillé à Souain nous livre de précieux renseignements sur son combat pour la réhabilitation de la mémoire de son mari mais surtout sur le processus de deuil.

- BECKER Annette, *Oubliés de la Grande Guerre, humanitaire et culture de guerre, populations occupées, déportés civils, prisonniers de guerre*, Paris, Noësis, 1998, 405p.

Cet ouvrage d'Annette Becker porte sur une facette de la guerre peu étudiée dans l'historiographie, et effectivement absente des enjeux mémoriaux. Nous nous sommes principalement intéressé au cas des prisonniers de guerre pendant et après le conflit, ceux-ci se défendant d'avoir été des « combattants honteux ». Quelques personnages de prisonniers de guerre sont présents dans nos sources.

- FARON Olivier, *Les enfants du deuil, orphelins et pupilles de la nation de la Première Guerre mondiale, 1914-1941*, Paris, La Découverte, 2001, 335p.

L'auteur étudie ici un autre groupe social directement touché par la guerre. Les renseignements sur les liens entre anciens combattants et orphelins de guerre nous ont particulièrement intéressé. Notons également que les enfants occupent souvent une position centrale dans les films de notre corpus.

- LE NAOUR Jean-Yves, *Misères et tourments de la chair durant la Grande Guerre. Les mœurs sexuelles des Français, 1914-1918*, Paris, Aubier, 2002, 411p.

Cet ouvrage traite de la réalité de la sexualité des Français pendant la guerre (au front comme à l'arrière) par rapport aux mythes à la fois du poilu viril et chaste et de la femme corruptrice qui prend la place de l'homme dans la société.

VI - Outils, historiographie

- PROST Antoine, WINTER Jay M., *Penser la Grande Guerre : un essai d'historiographie*, Paris, Seuil, 2004, 340p.

Les auteurs offrent un essai historiographique spécifique à la guerre de 1914, il nous a donc été particulièrement utile pour mieux cerner les évolutions des sujets d'études, des questionnements et des débats.

- BUTON François, LOEZ André, MARIOT Nicolas, OLIVERA Philippe : « 1914-1918, retrouver la controverse », *La vie des idées*, 10 décembre 2008. ISSN : 2105-3030. URL : <http://laviedesidees.fr/1914-1918-retrouver-la-controverse.html>.

Cet article rend compte de la polémique qui a eu lieu au sujet de la dichotomie consentement/contrainte des poilus pendant la guerre.

- RENOIR Jean, *Ma vie et mes films*, Paris, Flammarion, 2005, 265p.

Cet ouvrage est une autobiographie intellectuelle où le cinéaste revient sur sa carrière et sa façon de voir et de faire le cinéma. Nous nous sommes particulièrement intéressé aux chapitres sur *La chienne* et *La grande illusion*.

- GERVEREAU Laurent, *Voir, comprendre, analyser les images*, Paris, La découverte, 2004, 197p.

Cet ouvrage de méthodologie propose une méthode simple, systématique et applicable à de multiples documents pour analyser les images. Notons toutefois que l'auteur applique sa méthode ici exclusivement sur des exemples d'images fixes.

- AUMONT Jacques, MARIE Michel, *L'analyse des films*, Paris, Nathan, 1988, 234p.

Si Laurent Gervereau s'attache à l'analyse des images fixes, les auteurs proposent ici une grille d'analyse pour les œuvres cinématographiques.

- DELAGE Christian, GUIGUENO Vincent, *L'historien et le film*, Paris, Gallimard, 2004, 362p.

Les auteurs s'intéressent plus particulièrement ici au documentaire historique : quels cinéastes ont réalisé de tels documentaires ? Comment l'historien peut-il lui-même opérer son propre montage d'images d'archives ?

- SORLIN Pierre, *Esthétiques de l'audiovisuel*, Paris, Armand Colin, 2005, 223p.

D'une manière très théorique, l'auteur commente les différentes composantes de l'esthétique propre à l'audiovisuel : les visages, les voix, la gestuelle, etc. Notons qu'il s'intéresse aussi bien au cinéma qu'à la télévision.

- AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel, VERNET Marc, *L'esthétique du film*, Paris, Nathan, 1983, 224p.

Très inspiré par la sémiologie de Roland Barthes, cet ouvrage s'attache à présenter la théorie du langage cinématographique, les codes propres au 7^e art, les outils d'analyses et la réception du film par le spectateur.

- MARTIN Marcel, *Le langage cinématographique*, Paris, Les éditeurs français réunis, 1977, 301p.

Ce livre s'attache à décrire et expliquer les différents termes spécifiques au cinéma, surtout en ce qui concerne la technique, le cadrage, la mise en scène, la narration.

- SADOUL Georges, *Histoire du cinéma mondial*, Paris, Flammarion, 1976, 727p.

Dans cet ouvrage dense, l'auteur dresse l'histoire des différents courants des cinémas du monde entier et de l'évolution des techniques.

- SADOUL Georges, *Dictionnaire des films*, Paris, Le Seuil, 1976, 326p.

Il faut voir ce livre comme un dictionnaire critique de films du monde entier. Georges Sadoul y dresse en quelque sorte un panthéon du cinéma mondial.

- DELACROIX Christian, DOSSE François, GARCIA Patrick (dir.), *Historiographies, volumes I et II, concepts et débats*, Paris, Gallimard, 2010, 1325p.

Nous nous sommes surtout intéressé aux articles sur l'historiographie de la Grande Guerre et les polémiques inhérentes au traitement du sujet, l'histoire culturelle et à l'article « Image et histoire ».

- DELACROIX Christian, DOSSE François, GARCIA Patrick, *Les courants historiques en France, 19^e-20^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2005, 404p.

Les auteurs offrent ici un large panorama de l'évolution des courants historiques, des romantiques jusqu'à la nouvelle histoire. Nous avons été attentifs aux développements sur

l'arrivée progressive de l'histoire culturelle, les enjeux mémoriels, l'histoire des femmes et du genre.

- NOIRIEL Gérard, *Qu'est-ce que l'histoire contemporaine ?*, Paris, Hachette, 1998, 255p.

Plus qu'un manuel d'historiographie, cet ouvrage de G. Noiriel se veut un essai sur l'histoire contemporaine. Il lance de nombreux questionnements sur la discipline. Les passages sur l'histoire du genre et le renouveau de l'histoire militaire nous ont particulièrement intéressé.

- THEBAUD Françoise, *Ecrire l'histoire des femmes et du genre*, Paris, ENS, 2007, 239 p.

L'auteure offre ici à la fois une réflexion sur l'histoire des femmes, certains points de méthode et un aperçu des questionnements inhérents à ce domaine de recherche.

- ORY Pascal, *L'histoire culturelle*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, 128 p.

Ce « Que sais-je » définit ce qu'est l'histoire culturelle, quelle en est la généalogie, quels en sont les enjeux et la méthode. L'auteur n'oublie pas d'expliquer les débats portant autour de ce domaine.

- POIRRIER Philippe (dir.), *L'histoire culturelle : un « tournant mondial » dans l'historiographie ?*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2008, 198p.

Cet ouvrage collectif réunit des contributions de nombreux pays autour de la thématique de l'histoire culturelle, de son engouement et de ses résultats dans de nombreux pays : Grande-Bretagne, Etats-Unis, Australie, Suisse, Brésil, Roumanie, etc.

- DELPORTE Christian, MOLLIER Jean-Yves, SIRINELLI Jean-François (dir.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, 928p.

Les auteurs proposent ici une approche historique de multiples concepts qui illustrent le foisonnement de sujets étudiés par l'histoire culturelle.

Annexes

Annexe 1



Juliette Morel dans son appartement, endormie sur son ouvrage, réveillée par son fils (*Le film du poilu*).

Annexe 2



La reconstitution pittoresque de la maison bretonne de la famille de Mathilde (*Un long dimanche de fiançailles*).

Annexe 3



Le calme avant la tempête : pique-nique en famille (*Blanche Maupas*).

Annexe 4

La mort au champ d'honneur : une mort apprivoisée ?

Tableau synoptique des lettres-types de condoléances								
	Cause du décès	Mort sans souffrir	Précisions (lieu, date,...)	Héroïsme	Regrets	Sépulture	Fraternité des tranchées	Expéditeur
Capitaine A. Castex	<i>une balle en plein front</i>	<i>Il n'a pas souffert.</i>	<i>le 6 septembre (1916), entre six et sept heures du soir, au bois de Vaux-Chapitre</i>	<i>Il est tombé en héros.</i>	<i>ses chefs ainsi que tous ses hommes, le regrettent bien. Qui ne regretterait un si bon chef.</i>	<i>Lieu d'inhumation inconnu. Affaires personnelles remises à une autre veuve.</i>		<i>Larrouy, ordonnance du Capitaine Castex</i>
Lieutenant Pierre Sibien	<i>tué d'une balle en plein front</i>	<i>ses traits étaient calmes et attestaient qu'il n'avait pas souffert</i>	<i>le 24 août (1914), à 6h. du matin, en Alsace, au combat de Saubœure</i>	<i>Il s'est battu vaillamment, plein de la belle ardeur qui l'anima</i>	<i>Nous l'avons tous pleuré</i>	<i>Il fut inhumé par des paysans, au pied d'une croix de granit, dans un trou d'obus. Ses camarades en retraite n'avaient pu le faire.</i>	<i>J'étais le camarade</i>	<i>Capitaine Derriez et Lieutenant Ledeuil</i>
Lieutenant Charles Péguy	<i>une balle meurtrière brise ce noble front</i>	<i>il n'a pas souffert</i>	<i>Le 5 septembre 1914, à Villeroy dans la Marne</i>	<i>tué en brave, debout devant ses hommes, face à l'ennemi ; Il est mort comme il vécut : en brave.</i>	<i>Tout le régiment est en deuil</i>	<i>Inhumé dans le cimetière de Villeroy. Le Capitaine aurait lui-même reconnu le corps.</i>	<i>mon cher ami et camarade Péguy</i>	<i>Capitaine Claude Casimir-Perrier</i>
Sergent Léon Marquizeaud	<i>une balle en plein front</i>	<i>sans souffrance</i>	<i>Le 29 décembre (1915), à 9 heures du matin</i>	<i>Transcription de l'Ordre du Régiment : "... a montré les plus belles qualités militaires, en même temps que les sentiments les plus élevés."</i>	<i>Les hommes de la section étaient bien émus, quelques-uns pleuraient. Tous les sergents étaient consternés et ne pouvaient se faire à cette idée ; Même le Capitaine poussa un juron de colère</i>	<i>Inhumé à Mesnil-le-Hurlus</i>	<i>si vous perdez un frère, je perds un camarade, et bien plus, un ami.</i>	<i>Lieutenant Artus</i>

Stéphanie Petit, *Les veuves de la Grande Guerre, d'éternelles endeuillées ?*, Paris, Cygne, 2007, p. 91.

Annexe 5



Mathilde devant la tombe de son fiancé Manech, dans un cimetière militaire (*Un long dimanche de fiançailles*).

Annexe 6

Jour de Toussaint, novembre 1924, Louise Ménard-Lemeunier, Le Trait d'Union

Le chemin qui conduit à l'asile des morts,
Que ne s'anime, hélas ! que quand la cloche tinte,
Annonçant qu'un mortel a fui vers d'autres bords,
Quand le son prolongé vibre comme une plainte,
Dans ce jour de Toussaint voit alors les vivants,
Vers le champ du repos, se diriger en foule :
Les familles comptant chacune des manquants.
Pour tous, d'avoir vécu, la même fin découle.
Les humains qui s'en vont orner d'un souvenir,
De ceux qu'ils ont pleurés, la funèbre demeure,
Pensent-ils qu'à leur tour d'autres viendront fleurir
La terre les couvrant quand aura sonné l'heure ?
Les tertres décorés étalent leurs splendeurs ;
La fleur s'épanouit en y puisant sa sève,
De ceux qui dorment là, aux sombres profondeurs,
Ramène-t-elle, au jour, un peu du dernier rêve ?
Tous n'ont pas, cependant, pour ceux qu'ils ont perdus,
A l'ombre d'un clocher, une tombe en partage.
Combien parmi nos morts ne sont pas revenus,
Dans leur pays natal, reposer au village !
Les parents de ceux-là restent seuls au foyer.
Qu'iraient-ils faire ainsi dans une nécropole ?
Leurs regards embués n'ont pas où se poser,
Car leur esprit, au loin, bien tristement s'envole.

Annexe 7



Lors de l'inhumation, Blanche apprend devant tout le village que son mari a été fusillé (*Blanche Maupas*).

Annexe 8



Tina Lombardi (à gauche) et Mathilde (à droite) poursuivent toutes deux la même quête. La prostituée et la jeune fille à la santé fragile, ces personnages sont complémentaires (*Un long dimanche de fiançailles*).

Annexe 9



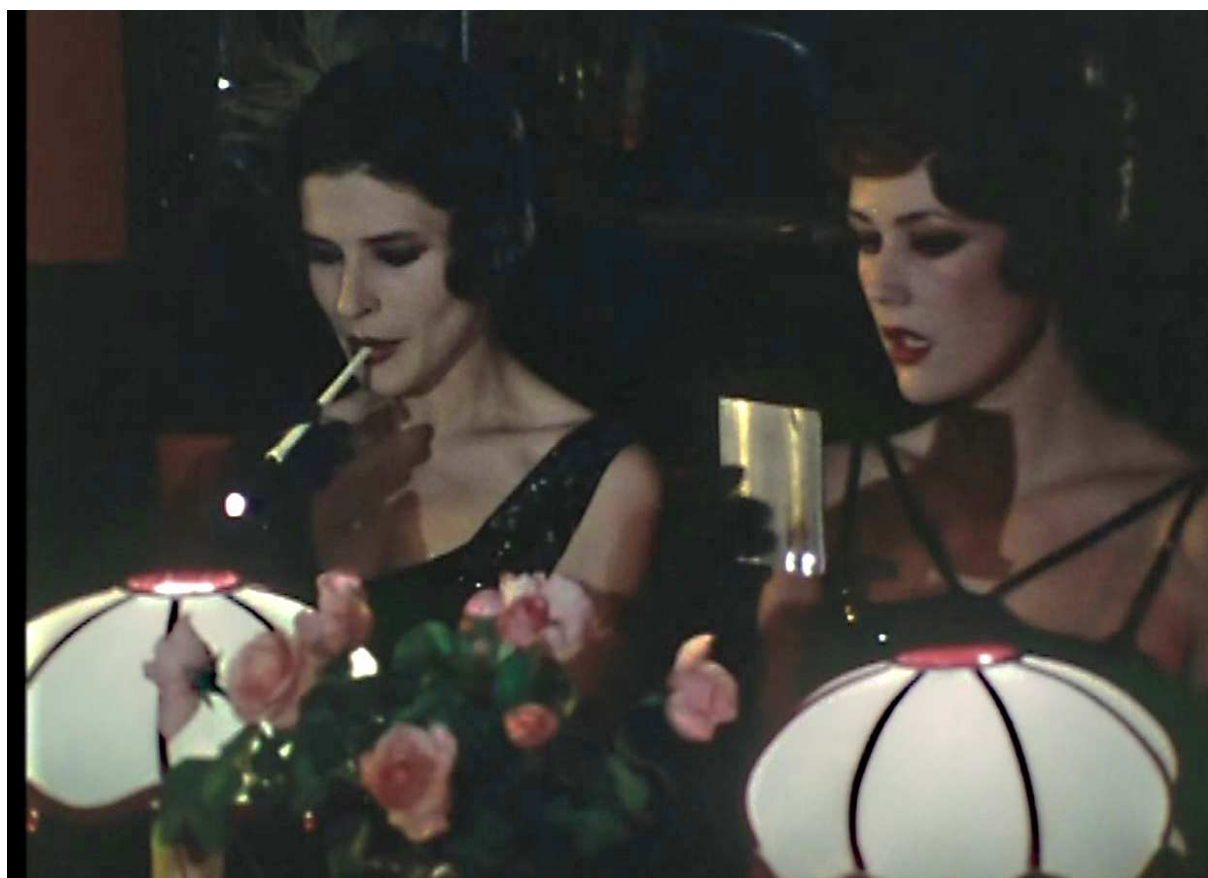
Alice (à gauche) et Irène (à droite) recherchent toutes deux leur compagnon, sans savoir qu'il s'agit du même homme. Elles sont ici devant un étalage où sont exposés aux familles des objets ayant appartenu à des soldats décédés (*La vie et rien d'autre*).

Annexe 10



Alice doit laisser sa place à l'instituteur titulaire, ancien combattant mutilé (*La vie et rien d'autre*)

Annexe 11



Fanny (à gauche), écumant les soirées parisiennes après la mort de Raoul, son mari (*Les dames de la côte*)

Annexe 12



Elsa déclare à Maréchal son amour et son regret de le voir partir (*La grande illusion*)

Annexe 13



Miss Barkley et Frederic Henry, vivant leur passion dans une chambre d'hôpital (*L'adieu aux armes*)

Annexe 14



Maurice Legrand rencontre l'escroc Alexis Godard, ancien mari d'Adèle (*La chienne*).

Annexe 15



Juliette Morel, son fils et Marcel Lambert devant la tombe du mari de la jeune femme (*La femme du poilu*).

Annexe 16



Le portrait de l'ancien poilu trône dans l'appartement. L'ancien mari semble surveiller la conversation (*La chienne*).

Annexe 17

Voyage au front en 1924, octobre 1924, Louise Ménard-Lemeunier, Le Trait d'Union

Voilà dix ans passés des premiers temps de guerre ;
Des pays dévastés on parcourt les chemins ;
Les regards effarés plongent dans les ravins ;
Le pied foule hésitant chaque motte de terre.

Celui de qui le temps n'a pas tari les larmes,
Sur ce sol imprégné, des ans, de tant de sang,
Où les hommes fauchés tombèrent rang par rang,
Déplore en soupirant le résultat des armes.

Dans les sites déserts, nul être vous accueille,
Rivalisant entr'eux de tristesse et d'horreurs,
Seuls, les pas incertains de quelques visiteurs
Troublent le grand silence où l'âme se recueille.

Pas un seul habitant n'y construit sa demeure,
Ces pays resteront l'empire de la Mort ;
Les mêmes croix de bois, seules, sont le décor,
On dirait que, sur eux, toute nature pleure.

Une veuve parfois s'engage sur la route,
Car les jours ont passé sans qu'elle ait oublié ;
Un vieillard cheminant sous le malheur plié
Va vers le même but, l'esprit tout en déroute.

Pour beaucoup, cependant, le souvenir s'envole,
Rares sont, des parents, les visites au Front ;
Seulement, pour ceux-là qui toujours souffriront,
Sans cesse le passé ressuscite et revole.

Pour les uns, si le Front est un pèlerinage,
S'ils y vont là pleurer tous ceux qui sont restés,
Nos ruines pour certains sont curiosités
Où, pour les disparus, peu de pitié surnage.

L'étranger y vient voir ce que fut le carnage,
Son œil s'arrêtera sur les murs écroulés,
Sans penser quelquefois que les sentiers foulés
De héros inconnus restent seuls l'apanage.

Annexe 18

Veuves de guerre, septembre 1923, Louise Ménard-Lemeunier, Le Trait d'Union

Parmi ceux qu'ont frappés les brutaux faits de guerre :
Vieux parents endeuillés, orphelins au berceau,
Il en est dont l'esprit, toujours, au hasard erre
Sur l'asile de mort, y cherchant un tombeau.
Epouses, dont le cœur peuple la solitude
De tout ce qui, jadis, leur créa du bonheur.
Des gestes journaliers conservant l'habitude,
Quand l'âme vole au loin revivre sa douleur !...
Que d'épines pourtant les blessent sur la route !
Vivant d'un souvenir, comptant sur leur labeur.
Souvent l'indifférent, à leurs regrets, ajoute
Un sarcasme cruel insultant leur malheur.
Veuves de guerre on dit, sans cacher le sourire,
Qui souligne parfois de forts vilains propos ;
Car, pour beaucoup de gens, le plaisir de médire,
Quand il s'agit d'autrui, les trouve tout dispos.
S'ils ont trouvé un motif à blâmer la faiblesse,
N'ont-ils donc pas compté plus d'un pur dévouement !
Défendre son prochain montre plus de noblesse,
Attaquer sans songer est souvent imprudent.
Ne pourrait-on chercher s'ils ne couvrent d'un voile
Ce qu'ils ont fait aussi, plein de sécurité,
Quand, d'un rideau baissé, certains lèvent la toile
Sur des actes passés dont ils ont profité ?
Compagnons de travail, vous qui raillez la veuve
Quand son sort incertain la place parmi vous,
Pour elle, dites-vous que très dure est l'épreuve,
D'affronter sans faillir la suspicion de tous.
Mais dans l'isolement que sa peine envisage,

Regardant tristement le chemin parcouru,
La mère, pour appui, cherche sur le visage
De son fils qui survit les traits du disparu.

Table des matières

Remerciements	2
Introduction	3
Chapitre I – Les premiers temps du veuvage	21
A) La vie des couples avant la mort du soldat	21
B) La mort du compagnon	30
C) Le travail de deuil	38
Chapitre II – Le parcours d’une veuve : entre libre-arbitre et contrainte sociale	47
A) Emplois et occupations des veuves	47
B) Rapports sociaux avec les femmes, avec les hommes	58
C) Des veuves qui se remarient	70
Chapitre III – La veuve de guerre : une figure plurielle	82
A) L’omniprésence du défunt	82
B) Les trois grandes figures de veuves	91
Conclusion	95
Sources	99
Bibliographie	114
Annexes	127