



## La Grande Guerre

### Un film italien

de Mario Monicelli (1959, VOSTF),  
scénario de Furio Scarpelli, Mario  
Monicelli, Agenore Incrocci et  
Luciano Vincenzoni,  
avec Alberto Sordi (Oreste  
Jacovacci), Vittorio Gassman  
(Giovanni Busacca), Folco Lulli  
(Bordin), Bernard Blier (capitaine  
Castelli).

1 h 22 min

**Un duo comique et pathétique de tire-au-flanc combinards se retrouve projeté dans la violence des combats de 14-18. Pratiquant avec bonheur le mélange des genres, ce grand classique de la comédie italienne, signé Mario Monicelli et employant le génie d'Alberto Sordi et Vittorio Gassman, porte un regard caustique sur la guerre et en dénonce l'absurdité tragique.**

# Satire antimilitariste

Éducation au cinéma, histoire, troisième, lycée

Italie 1917. Giovanni et Oreste intègrent l'un et l'autre l'armée italienne, en proie aux attaques autrichiennes. Malgré un différend immédiat, les deux hommes deviennent bientôt inséparables et forment un duo de tire-au-flanc combinards et débrouillards. Ils découvrent peu à peu la vie au front et la violence de la guerre. Giovanni a une liaison avec une prostituée, Costantina, qui devient de plus en plus sérieuse au fur et à mesure de leurs rencontres. La chance et la lâcheté permettent aux deux hommes d'échapper aux tirs d'artillerie qui déciment leur compagnie, mais ils sont surpris par l'avancée autrichienne et sont finalement capturés. Les deux hommes sont sur le point de révéler les secrets militaires dont ils sont porteurs quand un sursaut d'orgueil les arrête. Ils sont fusillés, leur silence permettant à leur camp de remporter une victoire sur les Autrichiens.

## Une comédie sur la guerre

> *Dégager l'originalité de Monicelli dans son évocation de la guerre 14-18 et la nature particulière du traitement comique du sujet.*

• *Un duo comique et pathétique.* Giovanni et Oreste forment un duo assez fréquent dans la comédie : le film joue à la fois sur leurs différences et leur complémentarité, tant physiques que sociales et psychologiques – le grand et le petit ; le garçon coiffeur et le petit escroc ; le Romain et le Milanais ; le vantard et le couard. L'intrigue joue sur cette tension : de la différence entre les deux hommes, on passe directement à un différend qui les oppose (Oreste commence par arnaquer Giovanni), l'intrigue poursuivant sur leur réconciliation autour d'une même tendance à tirer au flanc. Le duo comique s'avère néanmoins assez nouveau ici. L'originalité du film consiste à ne jamais transformer son duo de soldats en héros, fussent-ils involontaires. Même leur sursaut final évite l'héroïsation et s'avère ambigu : Giovanni refuse certes de céder à l'ennemi, mais c'est plus par orgueil que par héroïsme patriotique ; quant à Oreste, même s'il ne parle pas, il meurt en peureux et la réalisation insiste sur cette peur qui terrasse le personnage au moment de se faire fusiller. Les personnages ne peuvent passer pour des héros, même involontaires : certes, ils permettent indirectement la victoire de leur camp, mais sans l'avoir vraiment voulu, et surtout sans que quiconque, parmi les leurs, ne s'en aperçoive. Leurs corps sont abandonnés et leur officier, en remarquant leur absence après la bataille, se dit persuadé qu'ils étaient encore « planqués ». Il y a un vrai pathétique dans cet abandon final des personnages : Oreste et Giovanni ne sont des héros pour personne, pas même pour eux-mêmes puisqu'ils ne sauront jamais ce que leur sursaut d'orgueil a rendu possible.

• *La démystification.* Ce refus de l'héroïsation classique de la guerre et du combattant concerne d'ailleurs tous les personnages : presque tous sont des jeunes gens perdus, dépassés par les événements. Le patriotisme héroïque n'est pas plus visible parmi les rangs des officiers : leurs ordres sont souvent absurdes ou cruels (les soldats envoyés au feu sans appui d'artillerie, l'officier qui consigne tous les soldats dans la chambrée...). Le film ne vise donc ni l'hagiographie, ni la commémoration patriotique et historique. En aucun cas il ne s'inscrit dans le souffle lyrique de l'évocation des grandes batailles et de l'union patriotique. Au contraire même, il tend à démystifier de façon

systématique cette lecture de la guerre. En cela, il s'avère assez original dans son traitement du sujet : on peut certes rappeler que la première guerre mondiale a déjà été évoquée de façon humoristique (notamment par Chaplin), mais il faut remarquer que Monicelli développe le sujet et se distingue par le type de traitement comique qu'il choisit. La guerre n'apparaît pas ici comme le simple décor de la comédie, dans la mesure où sa cruauté et sa violence infiltrent véritablement le film et rejaillissent souvent sur l'humour. Et chez Monicelli, comme on l'a déjà dit, il n'y a pas de héros, fût-il involontaire.

La guerre ne peut donc pas apparaître ici comme la condition des hauts faits d'armes ou le moment privilégié de la révélation des hommes à eux-mêmes. Les batailles sont cruelles, souvent perdues, l'infanterie est offerte comme chair à canon ; surtout, la guerre ne se donne pas fondamentalement comme le temps des batailles, mais d'abord comme celui de l'attente, des déplacements forcés, du temps perdu. Dès le générique, Monicelli insiste sur le quotidien de la guerre : la boue, les rations... Une séquence insiste particulièrement sur cette misère. Les hommes sont regroupés sous une tente, dans l'inconfort de la pluie et de la promiscuité, et l'un d'eux affirme que pour eux, la guerre, c'est « quand on ne bouge pas d'un poil pendant des heures, dans la boue, le cul mouillé à attendre la soupe qui ne vient pas ». Monicelli montre une guerre qui n'est donc pas seulement une suite de moments forts (« quand ça mitraille » dit le même soldat), mais bien plutôt de gestes plats ou absurdes. Il montre aussi l'arrière-plan ou les coulisses de la guerre, la réalité de la vie au front ou à l'arrière, la lourdeur de l'intendance, l'absurdité administrative (le bon pour les balais), la misère de certaines tâches, la succession d'ordres et de contre-ordres, le mouvement des soldats ballottés d'un point à l'autre...

• *Mélange des genres.* Si le film de Monicelli est indéniablement une comédie, il faut toutefois remarquer le curieux mélange des genres qui y est tenté. La comédie, d'abord, ne craint pas de faire place aux événements tragiques. La guerre ne cesse de décimer les personnages et le film ne cherche absolument pas à gommer l'œuvre de la mort. Nombreux sont les personnages fauchés par la guerre (même les personnages principaux mourront, fusillés par l'ennemi). La violence et la mort sont d'ailleurs souvent montrées directement, sans le détour du hors-champ. Cette violence

dramatique de la guerre atteint évidemment la comédie, plongeant le spectateur dans une gêne d'autant plus étrange qu'il aura pu rire ou sourire d'un gag quelques instants avant.

Le film ne se contente pas de ponctuer la comédie d'événements tragiques, il se caractérise par un mélange des genres très original au sein même de la comédie : il n'hésite pas à verser dans le comique troupier ou la farce (les chamailleries des deux personnages principaux) tout en se distinguant dans d'autres passages par un humour beaucoup plus amer. On rit jaune lorsque les personnages, par couardise, décident de retarder leur retour au front en voyant leur camp se faire canarder par l'artillerie adverse. Et l'on ne rit plus du tout lorsque, le lendemain de cette attaque, ils découvrent les pertes infligées à leur camp et se font reprocher leur absence par leurs supérieurs. Une amertume, une mélancolie, un sentiment de l'absurde percent ainsi souvent à travers la comédie. Lorsqu'Oreste salue l'enfant de Costantina devant sa nourrice, il affirme comme une évidence que le jeune garçon échappera à la guerre grâce à son jeune âge : c'est évidemment sans compter l'ironie de l'histoire et la répétition d'un nouveau conflit mondial une vingtaine d'années plus tard.

• *L'absurde*. Dans ce curieux mélange des genres prédomine toutefois le sentiment de l'absurde. Nombreux sont les passages qui mettent en lumière l'absurdité des commandements et la contingence affolante de la survie des soldats (l'ordre donné au messager de rejoindre ses lignes malgré le danger, alors qu'il transporte un message sans intérêt, en est un bon exemple). Il convient toutefois de remarquer que la dénonciation de cette absurdité par Mario Monicelli se distingue de celle réalisée par Stanley Kubrick dans *Les Sentiers de la gloire*, à peu près contemporain. Monicelli ne cherche pas tant à dénoncer l'incompétence et l'injustice des officiers lors d'une bataille qu'à mettre en lumière l'absurdité presque coutumière de la guerre : la vie s'y consume de façon parfois médiocre, « on » y meurt pour rien, en tout cas souvent pour peu de choses, sans forcément accéder au rang de martyr. Les officiers ne sont pas plus stigmatisés que les soldats, même si leur pouvoir peut s'avérer dramatique. En d'autres termes, Monicelli vise moins à dénoncer un scandale historique qu'à mettre en lumière toutes les facettes de l'absurdité du conflit, dans ses injustices flagrantes et irrationnelles autant que dans sa banalité ordinaire.

## La structure

> *Montrer les différents aspects de la structure, le caractère à la fois rhapsodique et unitaire du film.*

• *Une succession de saynètes*. Le film semble très scénarisé et très écrit dans la mesure où il met souvent en place une succession de dispositifs assez démonstratifs. À première vue, le film apparaît en effet comme une succession de saynètes centrées sur un gag et une intention précise. La séquence de retrouvailles entre Oreste et Giovanni, à bord du train, en est un bon exemple : c'est un petit mouvement autonome, qui nous fait passer de la tension à la réconciliation entre les deux hommes, avant de s'achever sur une image qui révèle l'inanité de leur petite lutte au vu des circonstances. La vision d'un train de blessés, qui croise le leur en sens inverse, rappelle soudain la vérité de la guerre et de la violence qui les attend. Le film fait se succéder ces petites saynètes très lisibles, parfois même démonstratives, en les séparant souvent par des cartons et des chansons, comme s'il s'agissait de morceaux quasi autonomes.

• *La continuité*. Malgré cet aspect rhapsodique, la continuité et l'unité du film sont certaines. Au-delà de la succession de saynètes, le scénario construit une unité qui doit beaucoup à la logique d'évolution de certains mouvements fondamentaux. L'irruption de la violence et la contamination de la comédie par la violence de la guerre vont ainsi *crescendo* tout au long du film. Au fur et à mesure que l'on se rapproche du front, le film gagne en gravité et en ambiguïté, comme si la mort se rapprochait insensiblement de nos deux héros de farce, jusqu'à l'arrestation et l'exécution finales. Le mouvement de « rapprochement » entre la mort et les deux héros a alors atteint son point final. Cette continuité sous-jacente se voit encore dans l'intrigue sentimentale ; chaque entrevue entre Giovanni et Costantina constitue un petit passage autonome, pourtant leur succession dessine une évolution au gré du scénario : on quitte progressivement la farce pour deviner une réelle relation possible et finalement un rendez-vous manqué entre les deux personnages. ■

## Pour en savoir plus

• BOULET Anne, « Première guerre mondiale et cinéma italien », *Historiens et géographes*, n° 352.

L'évocation sous forme de comédie de la première guerre mondiale en Italie constitue une nouveauté lorsque Mario Monicelli, en 1959, s'attelle à ce projet. Alors âgé de 44 ans, le réalisateur, qui a lui-même été mobilisé lors de la seconde guerre mondiale, vient de connaître un grand succès avec une autre comédie, *Le Pigeon*. Ce succès ne lui facilite pourtant pas la tâche, puisqu'une cabale ne tarde pas à gêner la production de *La Grande Guerre* : Anne Boulet, dans un article consacré au film (voir « Pour en savoir plus »), rappelle en effet la polémique qui a suivi l'annonce du film et de son casting de « comédie » (Gassman et Sordi) ; il faudra organiser une rencontre entre le producteur du film et le ministre de la Défense et attendre la lecture du synopsis par ce dernier pour calmer les craintes de tous ceux qui pensaient qu'une comédie sur la Grande Guerre porterait atteinte à la mémoire des anciens combattants. Le film connu finalement un grand succès, critique et public, et obtint même, *ex æquo*, le Lion d'or au festival de Venise de 1959.

# Un train vers le front

## Plans rapprochés



[1]



[2]



[3]



[4]



[5]

**La séquence du train partant pour le front, au début du film, constitue un moment important dans la constitution du duo comique et s'avère par ailleurs un bon exemple du mélange des genres opéré par le film. La maîtrise de la composition des plans permet à la réalisation de nous faire glisser insensiblement de la farce à l'inquiétude.**

La séquence s'ouvre de façon assez pathétique : un long train part pour le front, une chanson au rythme traînant accompagne l'action, tandis que le train s'arrête dans une gare pour embarquer de nouveaux soldats. Le plan du train en gare suit une imagerie assez connue : les hommes massés sur le quai attendent de pouvoir monter, et l'on sent un mélange de précipitation et d'inquiétude. Certains hommes sourient, on devine chez eux l'excitation du départ et de la nouveauté ; en même temps, la composition du plan, à travers l'opposition de la masse des soldats sur le bord droit et de celle de leurs familles sur le bord gauche, rappelle qu'il s'agit d'une scène d'adieux [1]. Certains peinent à se séparer et traversent en hâte le no man's land de la zone centrale de l'image. La suite de la séquence se situe à bord du train et nous fait totalement changer de registre. Le pathétique du film de guerre cède très rapidement la place à la farce. Là encore, la composition du plan joue un très grand rôle. Dans la plupart des plans, Monicelli va créer un effet comique en jouant sur la profondeur de champ, insistant sur le décalage entre le premier plan dans lequel Giovanni se plaint d'Oreste, sans savoir que celui-ci est justement présent, derrière lui, à l'arrière-plan. La vision de Giovanni, au premier plan, constitue d'ailleurs déjà un gag en soi. On découvre en effet un personnage maintenant chauve, après une ellipse amusante avec la séquence qui précède : on y apprenait que Giovanni trichait lors des exercices et risquait de passer à la tondeuse s'il se faisait prendre ; Giovanni affirmait alors avec fanfaronnade n'avoir rien à craindre. Images et dialogues ne cessent de se télescoper de façon comique dans le compartiment du train : Giovanni se plaint continuellement d'Oreste [2], il décrit même ses traits avec méchanceté, affirme être prêt à lui faire payer sa fourberie (Oreste l'a arnaqué lors de leur première entrevue, quelques temps plus tôt), alors que ce dernier est derrière lui et ne cesse de lui envoyer, par inadvertance, des coups de gourde sur la tête. Au-delà du gag (qui joue d'ailleurs sur le comique de répétition puisque Oreste multiplie les bêtises), le passage contribue à poser les personnages : une fois de plus, Giovanni apparaît comme un fanfaron ridicule, tandis qu'Oreste passe pour un pleutre maladroit (il aura en effet l'air apeuré en réalisant à qui il a affaire). Cette définition des personnages les poursuivra jusqu'au bout du film : Giovanni sera fusillé par fanfaronnade et Oreste mourra en pleutre après sa maladresse (lorsqu'il aura à demi révélé le secret militaire). Les acteurs entretiennent la farce par leur jeu (cf. la tête de l'un et l'autre lorsqu'ils réalisent à qui ils ont affaire) et la suite de la séquence poursuit la comédie sur ce mode farcesque en donnant à voir une course-poursuite assez grotesque qui mène les personnages jusque sur le toit du train [3]. La scène est d'autant plus incongrue que la musique continue à se faire entendre, en parfait décalage avec ce qui est montré. Les personnages finissent toutefois par se résoudre à une réconciliation amusante : l'un a beau jouer les révolutionnaires et l'autre l'engagé volontaire, le manque de patriotisme et de courage, chez l'un comme chez l'autre, est patent. La composition des plans, là encore, est déterminante. Sentant qu'il n'a plus rien à craindre, Oreste se rapproche de Giovanni : les deux hommes finissent assis côte à côte [4], malgré leur différend et leurs différences ; les deux compagnons se sont trouvés. La fin de la séquence modifie totalement la tonalité farcesque. L'arrivée d'un train de blessés, venant en sens inverse, balaye la farce en rappelant la guerre. En même temps qu'ils modifient le ton de la séquence, l'entrecroisement des trains et la composition des plans peuvent se lire comme une annonce de la suite du film. La guerre va peu à peu infiltrer la comédie, la mort va se rapprocher des deux hommes, jusqu'à les toucher directement. Le face-à-face entre les deux trains, sur le quai, est donc un raccourci saisissant du film, et plus généralement du destin des soldats [5]. Les nouvelles recrues qui partent pour le front croisent leur retour et leur avenir probables sous la figure d'un train de blessés. La suspension du plan et son caractère muet lui donnent cette force annonciatrice. Le contraste de l'image renforce d'ailleurs cette impression : le train des soldats vivants et visibles forme une masse noire, comme marquée par un signe funeste, face à la masse blanche, immaculée, presque irréelle dans la lumière du soleil, du train des soldats invisibles, blessés sinon morts.