



## *La Vie et rien d'autre*

**Un film**

de Bertrand Tavernier (1989),

**scénario**

de Jean Cosmos et Bertrand  
Tavernier,

**avec**

Philippe Noiret (le commandant  
Dellaplane), Sabine Azéma  
(Irène), Pascale Vignal (Alice).

2 h

Dans la France de 1920, victorieuse mais ravagée, la guerre n'est pas qu'un souvenir pour celles et ceux qui recherchent encore un proche disparu. Tavernier filme les stigmates de la guerre et une quête éperdue dont le sens même semble échapper à ses protagonistes.

# Les survivants

Éducation au cinéma, histoire et lettres, lycée

1920: dans une France toujours partagée entre l'euphorie de la victoire, le deuil et les difficultés de l'immense chantier de la reconstruction, deux femmes recherchent un proche disparu tandis que les autorités militaires partent, elles, en quête de celui qui deviendra le soldat inconnu. Irène, une riche bourgeoise parisienne, recherche son mari, tandis qu'Alice, une provinciale modeste, est en quête de son fiancé. Toutes deux croisent la route du commandant Dellaplane, chargé de l'identification des survivants amnésiques et des corps exhumés. Les rapports entre Irène et Dellaplane sont d'abord tendus, avant de se troubler et de se mâtiner de désir.

## Une guerre qui n'en finit pas

> *Observer l'omniprésence de la grande guerre dans le film et la manière dont son rappel fonctionne sur les modes du stigmaté ou de l'exhumation.*

Le film se situe en 1920, soit deux ans après la fin des hostilités ; pourtant, de nombreux éléments évoquent une sorte de subsistance du conflit. On peut d'abord noter la présence massive d'uniformes de poilus : nombreux sont les hommes encore mobilisés, et même parmi les hommes démobilisés, le paletot bleu horizon continue à être la règle (cf. le paysan qui laboure son champ en portant son vieil uniforme). À cette omniprésence de l'uniforme à l'écran s'ajoutent bien d'autres marqueurs visuels : les ravages de la guerre se voient sur les corps (nombreux amputés) et sur les lieux (paysages ravagés, nombreuses ruines, bâtiments de fortune, fausses cloisons de bois pour séparer les pièces des bureaux dans le théâtre réquisitionné). Par ailleurs, les souvenirs de la guerre occupent encore de nombreuses discussions et bien des préoccupations puisque les privations se font encore sentir.

Cette mémoire de la guerre prend par ailleurs une forme plus obscure et plus inquiétante, lorsque la terre elle-même semble pouvoir la réactiver à tout instant : casques, obus, cadavres surgissent de la terre, remontent à la surface et continuent d'empoisonner le quotidien des survivants (cf. la séquence du labour du paysan, ou encore toutes les séquences liées aux corps qu'on exhume du souterrain). Le mystère des disparus, qui est au cœur du film, relève de la même étrangeté : la terre regorge de cadavres non identifiés et les vivants errent sur les chemins à la recherche de leurs proches, dont le statut reste indéfini. Ni morts, ni vivants, les disparus ont une existence intermédiaire et laissent les vivants perdus entre l'espoir de retrouvailles, la crainte du handicap terrifiant ou de la confrontation avec un cadavre exhumé. La guerre ne se montre donc pas seulement dans ses stigmates, sur les corps et les lieux, mais apparaît comme une puissance souterraine, avec laquelle on n'en a jamais fini, et qui continue à grouiller sous la terre non sans sourdre parfois de façon surprenante.

Cette présence mystérieuse de la guerre prend quelquefois des allures paradoxales dans la mesure où la période semble celle d'un entre-

deux pour le moins étrange : certains en sont encore à fêter la victoire pendant que d'autres errent comme des âmes en peine à la recherche de leurs proches. Cette dichotomie est très bien marquée dans le décor de la séquence de la messe : pendant que le curé s'adresse aux familles qui espèrent retrouver un disparu, les flonflons de la fête résonnent dans l'église dont l'espace est partagé.

La guerre n'est donc pas qu'un lointain souvenir : elle est fortement présente dans ses stigmates, demeure marquée par une certaine puissance et continue même à faire des victimes. L'obus qui remonte à la surface finit par exploser et, dans le souterrain, la présence d'explosifs et de gaz fait des ravages parmi les soldats chargés de déblayer les décombres du train.

Passée et présente, la guerre s'annonce aussi dans le futur. Certes, le final du film (Irène éclairée par une lumière solaire à New York, Dellaplane en promenade sur un sentier sous un ciel clément) tend à promettre un avenir heureux et les ambiances radieuses de la fin du film contrastent très fortement avec les nombreuses séquences hivernales et les atmosphères terreuses sinon souterraines qui prévalent pendant le reste de l'histoire. Toutefois, la séquence du soldat inconnu et la présence à l'image d'André Maginot (alors ministre des Pensions) tend à ternir cette promesse de bonheur : le ministre fera bientôt la promotion de la ligne de défense qui portera son nom et marquera le conflit suivant. Autrement dit, la guerre est à peine finie que l'on peut déjà entrevoir la prochaine.

## Portrait d'une société

> *Dresser le portrait de la société française au lendemain de la Grande Guerre.*

À l'arrière-plan du film se dessine le portrait d'une société dont on perçoit les mutations : si la discipline militaire marque toujours les choses, on sent que les impératifs politiques et économiques prennent maintenant le pas sur les affaires strictement militaires. Dellaplane se heurte ainsi à de nombreux enjeux de pouvoirs, et la recherche des corps n'est pas exempte de motivations économiques (on apprend en effet que la recherche de métaux importe autant que celle des cadavres). Par ailleurs, derrière l'égalitarisme de la République se devinent encore de vieilles discriminations :

Rédaction Benjamin Delmotte, enseignant à l'École nationale supérieure des arts décoratifs de Paris  
Crédit photo Active International Europe  
Édition Émilie Nicot et Anne Peeters  
Maquette Annik Guéry

Ce dossier est en ligne sur le site de Télédoc.

[www.cndp.fr/tice/teledoc/](http://www.cndp.fr/tice/teledoc/)

la différence sociale se sent dans la relation dissymétrique entre Irène et son chauffeur et dans les égards auxquels elle a souvent droit. On voit par ailleurs une société marquée par un catholicisme encore puissant (la séquence de la messe, les crucifix dans les chambres) même si l'Église et l'État sont séparés depuis quinze ans et que les musiciens n'hésitent pas à répéter pendant la messe. La guerre a aussi changé en partie la condition des femmes (Alice a remplacé l'instituteur, elle cherche un travail) et mis en avant les populations des colonies venues combattre en métropole. Mais ces bouleversements ne sont pas encore compris ou intégrés : Alice doit céder sa place à l'instituteur de retour et peine ensuite à trouver un travail à la hauteur de ses qualifications ; quant aux soldats immigrés, ils sont isolés (*cf.* leur table au restaurant) et souvent méprisés.

## La quête

> **Montrer que la quête dans laquelle chacun des personnages est engagé se confond avec une quête intime de soi dans un monde de survivants.**

Presque tous les protagonistes du film sont des personnages en quête : Irène parcourt les hôpitaux du pays en quête de son mari disparu, Alice est à la recherche de son fiancé, les familles qui se rendent au souterrain recherchent les traces de leurs proches disparus. Le commandant Dellaplane, pour sa part, cherche avec obstination à retrouver l'identité des centaines de milliers de malades ou de corps non-identifiés, tandis que Perrin part en quête de celui qui sera le soldat inconnu reposant sous l'Arc de triomphe.

Il convient d'ailleurs de souligner l'étrange caractère antithétique de la quête de Perrin au milieu de toutes les autres quêtes du film : tandis que tous les personnages cherchent à identifier un corps ou un malade, Perrin doit pour sa part trouver un inconnu parfait et absolument non identifiable. L'ironie, dans cet après-guerre où les disparus sont légion, veut que Perrin éprouve toutes sortes de difficultés dans cette quête, car l'inconnu qu'il recherche ne doit pas être n'importe qui : il doit s'agir d'un soldat français et sa hiérarchie insiste en outre pour qu'il soit issu de métropole. L'inconnu doit donc être « un peu » connu, sans être toutefois totalement identifiable. Tavernier filme cette quête paradoxale et presque scandaleuse avec ironie :

il montre un Perrin totalement dépassé, un peu idiot, en butte à toutes sortes de problèmes et d'objections quand il n'est pas perdu dans le brouillard et incapable de trouver le nord.

La quête des personnages est d'autant plus étrange que le but poursuivi finit souvent par s'évanouir derrière la quête elle-même : Irène reconnaît ainsi sa peur de se retrouver face à son mari, surtout si celui-ci n'a plus rien à voir avec l'homme qu'elle a connu. Surtout, ses rencontres, avec Dellaplane d'un côté et avec Alice de l'autre, semblent prendre le pas sur ses recherches. On a en effet parfois l'impression que le film et la quête qui l'initiait tendent peu à peu à se suspendre autour de ces rencontres, et notamment autour de la rencontre amoureuse entre Dellaplane et Irène. La dynamique dramatique de la recherche est ainsi peu à peu relayée par l'approfondissement des relations, comme si la quête trouvait un résultat autre que celui escompté. Lorsque Dellaplane réalise qu'Irène et Alice cherchent en fait sans doute le même homme, ce résultat ne vient pas conclure la tension dramatique et il n'est pas utilisé pour déployer tous les effets mélodramatiques auxquels on aurait pu s'attendre. On voit là que le film se situe ailleurs que dans la simple résolution d'une intrigue : il évoque la quête impossible de personnages perdus dans un entre-deux, suspendus dans la parenthèse d'une guerre à la fois achevée et toujours présente.

En ce sens, le but de la quête consiste moins à chercher quelqu'un qu'à se chercher soi-même : Alice cherche sa place de femme, autonome et responsable ; Irène et Dellaplane trouvent un improbable amour par-delà la quête qui les animait initialement.

**C'est la surprise et l'effarement devant le nombre de disparus de la première guerre mondiale qui ont poussé Bertrand Tavernier à consacrer un film à ce sujet. L'écriture du scénario a été confiée à Jean Cosmos, et Philippe Noiret, qui avait déjà travaillé avec Tavernier dans *L'Horloger de Saint-Paul*, est rapidement pressenti pour incarner le rôle du commandant Dellaplane. Le rôle d'Irène, à l'origine prévu pour Fanny Ardant, a finalement été confié à Sabine Azema, Tavernier souhaitant former un couple d'acteurs relativement nouveau à l'écran. Le financement fut très compliqué, mais le film obtint un vrai succès et de nombreux prix, dont le César du meilleur acteur pour Philippe Noiret, et le Prix du meilleur film étranger décerné par la critique américaine.**

## Pour en savoir plus

- DOUIN Jean-Luc, *Bertrand Tavernier, cinéaste insurgé*, Ramsay poche cinéma, 2006. Édition revue et augmentée.
- Sur le site de WSWS, on trouvera un important entretien en ligne avec Tavernier, dans lequel celui-ci revient sur sa carrière et les films qui l'ont marqué. <http://www.wsws.org/francais/hiscul/1999/decembre99/tavernier.shtml>

# Une guerre sans fin

## Plans rapprochés



[1]



[2a]



[2b]



[3]

La séquence de l'explosion de l'obus trouvé dans le champ, qui se situe dans la première demi-heure du film, est remarquable tant par sa construction que par sa capacité à suggérer l'arrière-plan du film. Les deux personnages principaux, Irène et Dellaplane, sont en effet absents de cette séquence, dont la nécessité est toutefois essentielle pour établir le climat dans lequel s'inscrit l'histoire.

De nombreux éléments, dans cette courte séquence, rappellent la guerre qui vient à peine de s'achever. Les décors extérieurs, d'abord, montrent des ruines encore noircies par les bombardements, et les travaux de déblaiement et de reconstruction encore à l'œuvre. Les intérieurs ne sont pas en reste puisque les bâtiments du restaurant semblent fragiles sinon provisoires. Par ailleurs, un homme encore en uniforme apparaît à un moment dans le champ et les conversations des autres hommes du restaurant évoquent les suites de la guerre et la reconstruction économique de l'Allemagne. L'explosion finale, d'autant plus terrifiante qu'elle surprend tout le monde et reste *off*, saisit enfin chacun en rappelant de façon cinglante les massacres et les peurs de la guerre.

La force de la séquence réside dans la manière dont ce souvenir de la guerre vient rassembler et faire coïncider différentes histoires et différents trajets. La mise en scène et la construction de la séquence entrecroisent en effet le parcours d'Alice, venue au restaurant chercher du travail après le retour de l'instituteur qu'elle remplaçait, celui de l'enfant venu chercher de l'aide, celui des ouvriers qui travaillent dans les décombres, ceux des hommes présents dans le café et des quelques badauds attroupés devant une boutique de souvenirs. Toutes ces histoires s'entrecroisent et se rassemblent finalement autour d'une même réaction – chacun se fige et se tait sous le coup de la terreur – lors de l'explosion finale.

Cette coïncidence finale est préparée par la mise en scène de toute la séquence : Bertrand Tavernier joue en effet sur la construction des plans, tant dans les mouvements de caméra que dans l'utilisation de la profondeur de champ, pour lier les différents éléments de la séquence et les parcours des différents personnages. Tout débute en effet par un plan sur Alice qui prépare son installation dans le restaurant, à la suite de quoi la caméra avance, tourne et effectue un panoramique pour nous faire découvrir le décor général et installer l'atmosphère de ruines et de reconstruction [1]. Notre attention est alors attirée par l'enfant qui s'avance depuis le lointain en courant. Le plan suivant semble d'abord constituer une rupture (il n'est plus question de l'enfant, semble-t-il, dans un premier temps) ; le raccord est néanmoins présent puisque la réalisation utilise la profondeur de champ et les fenêtres qui font le lien entre l'intérieur et l'extérieur pour nous faire découvrir dans un même mouvement, et les personnages qui peuplent l'intérieur du café, et la rencontre d'Alice et du petit garçon à l'extérieur [2a]. L'ouverture de la porte poursuit ce mouvement de coïncidence en réunissant alors l'intérieur et l'extérieur : l'histoire du petit garçon et son appel à l'aide, après avoir croisé la route d'Alice, parviennent en effet ainsi jusqu'aux oreilles des hommes du restaurant [2b]. Après le départ de l'enfant, le bruit *off* de l'explosion achève le mouvement de coïncidence : tous, à l'intérieur et à l'extérieur, se figent et se taisent. Le plan final, qui nous ramène à l'extérieur, redouble et prolonge cette impression de désarroi et de suspens dans la terreur [3].

Trois plans auront ainsi suffi à montrer les stigmates du conflit et à rassembler tous ces personnages et tous ces éléments autour d'une même terreur, liée à une guerre qui semble ne jamais en finir.