Mireille BRANGÉ
Université Paris 13, Pléiade

Écrire la Guerre, la filmer, l'entendre dans les années Trente

ARTICLE

Dès 1915, parallèlement à la littérature, le cinéma a dû répondre au défi de la représentation d'une Guerre échappant aux modèles de conflits connus et anticipés, aux prévisions de durée et d'intensité. Abandonnant les modèles picturaux et photographiques hérités du XIX^{è} siècle, il accompagne l'apparition de nouveaux moyens de combattre par de nouvelles manières de filmer, moins statiques, plus rapides, plus entrechoquées aussi. Toujours de concert, après la vogue des années 1915 à 1919, jusqu'en 1928 littérature et cinéma européens se consacrent de moins en moins à la représentation de la Guerre [1] . À ce tournant des années Trente, trois écrits de guerre d'écrivains combattants, les Allemands Erich Maria Remarque (*Im Westen nichts Neues*), Ernst Johannsen (*Vier von der Infanterie*) et le Français Roland Dorgelès (*Les Croix de bois*) donnent lieu à trois films majeurs tournés entre 1929 et 1931, qui comptent parmi les premiers films sonores et parlants, et les plus réussis, de leurs pays respectifs (États-Unis, Allemagne, France), d'une telle importance qu'ils informent l'imaginaire et la représentation de la Guerre non seulement de leurs contemporains, mais aussi la nôtre.

Placé sous le signe de la commémoration et de ce que l'on n'appelle pas encore « le devoir de mémoire », ce *revival*, à partir de 1928-1929 est d'abord cinématographique, dans le sillage de *La Grande Parade* (*The Big Parade*, 1925) de King Vidor ou en réponse à ce film, qui rencontre un très vif succès et suscite maints débats : non seulement, il mêle dans la représentation de la guerre combats, idylle et scènes comiques, mais il semble dérober aux Européens, qui l'ont abandonnée, la représentation d'une Guerre qu'ils jugent européenne. En France lui réplique une censure qui frappe, à partir du premier décembre 1928 et jusqu'en 1931, les représentations de la Guerre comportant des scènes romanesques. Parallèlement à la polémique soulevée par *Témoins* de Jean Norton Cru (1929), se multiplient les documentaires ou les mélanges étonnants de documentaires et de fiction qui se présentent comme authentiques [2] .

La même année 1929, *Im Westen nichts Neues* du journaliste Erich Maria Remarque connaît un succès immédiat et retentissant : son premier tirage est épuisé le jour de sa parution et les ventes atteignent 1 million d'exemplaires à la fin de l'année. La ferveur est internationale : en un an, 300 000 exemplaires sont vendus en Grande-Bretagne comme en France, 200 000 aux USA. Partout ce succès réamorce l'écriture et la publication de récits de guerre [3] . Immédiatement, Carl Laemmle Jr, directeur des studios hollywoodiens Universal, achète les droits pour la somme considérable de 40 000 dollars et investit 1,25 million pour la production. Il propose à convaincre Remarque de participer à l'écriture du scénario et de jouer son propre rôle, ce à quoi l'écrivain renonce après des essais peu convaincants. La démarche du producteur vise à authentifier l'adaptation et à attester la valeur de témoignage de ce film de prestige, à le représenter comme *Erlebnis*, contrairement au film de Vidor produit par la MGM. Dans une intention similaire, le réalisateur, Lewis Milestone, Européen

d'Hollywood originaire de Bessarabie, qui s'était engagé dans les services photo-cinématographiques de l'armée américaine, choisit comme figurants d'anciens combattants allemands émigrés en Californie.

Si le film est identifié comme pacifiste, lors de la parution, en dépit du contexte (les récents accords de Locarno en 1925 et le pacte Briand-Kellog signé par Stresemann en 1928), Remarque ne se revendique pas et ne déclare pas son livre pacifiste. Il le présente comme l'exutoire, dix ans après, d'un malaise et d'une dépression partagés et dont, la raison comprise, il tire un récit fictionnalisé des combats [4] . Si le livre est accueilli non sans controverse, aucun camp ne l'accuse de pacifisme [5] . Dépassé par son succès, Remarque, en partie conformément aux souhaits de son éditeur, mais aussi en raison de son absence d'engagement politique personnel, réitère qu'il s'agit d'un livre sur la Guerre [« *ein Buch über dem Krieg* »] et non contre [*gegen*]. Dans « *Haben meine Bücher eine Tendenz ?* » en 1931, il répond aux chauvinistes pour lesquels « seul un nationalisme agressif est patriotique, tandis qu'ils nomment lâcheté le pacifisme, ou même seulement la condamnation de l'horreur de la Guerre et l'amour de la Paix ». Il est assurément du côté de l'évocation de l'horreur plutôt que d'un véritable pacifisme, radical et militant et n'en n'est pas moins patriote [6] . Derrière le portrait d'un groupe de jeunes engagés volontaires, son roman dresse le constat sans espoir de leur future inadaptation à la société d'après-guerre, dont leurs permissions les préviennent déjà. La fin est suggestive avec cet amer constat du héros :

> Nous ne pourrons plus reprendre le dessus. On ne nous comprendra pas non plus [...]. Nous sommes inutiles à nous-mêmes. Nous grandirons ; certains s'adapteront ; d'autres se résigneront et beaucoup seront absolument désemparés ; les années s'écouleront et, finalement, nous succomberons.
>
> Dès lors, sa mort, à quelques jours de l'armistice, est un soulagement, exprimé par la dernière phrase du roman : « Son visage était calme et exprimait comme un contentement de ce que cela s'était ainsi terminé [7] ».

Pour autant, comme le souligne George Mosse, en représentant l'abnégation du groupe et du héros, *À l'ouest rien de nouveau* reprend « les éléments du mythe de la guerre : le culte des morts, la camaraderie, l'attitude martiale et l'héroïsme liés à la volonté de domination [8] », au point de faire apparaître à de nombreux lecteurs la Guerre comme une aventure et un apprentissage de la virilité. En revanche, un an et demi plus tard, à sa sortie en Allemagne, le film est attaqué sans ambiguïté par les Nazis, qui, trois mois plus tôt, ont effectué une forte percée aux élections législatives. Un mémorandum de Remarque relate leur vaine demande à l'auteur, en échange de leur protection, de dénoncer les compagnies juives qui l'auraient abusé en adaptant son œuvre au profit d'un « pacifisme cosmopolite [9] ». Ils obtiendront en définitive, par des troubles répétés à l'ordre public dans et devant les salles où le film est diffusé, son interdiction au bout de quelques jours. Deux ans et demi plus tard, le livre sera à son tour voué aux interdictions et aux bûchers [10] .

Dans son adaptation, moins vue en Allemagne qu'ailleurs, Milestone accentue, en un sens plus manifestement pacifiste, le propos du livre. Il fait répondre à la scène initiale, reprise du livre, où des élèves sont encouragés par leur maître à anticiper

leur engagement, une scène inédite dans laquelle le héros en permission, sollicité par son ancien professeur, est incapable de louer la Guerre et dans un *topos* des récits et des poèmes de guerre dénonce le mensonge de la formule horatienne : il n'est ni beau ni utile de mourir pour la patrie. Les images montrent les combats avec une mise en scène heurtée et des montages rapides, et concentre leur violence constante dans des images choc. Quand le roman s'achevait abruptement sur l'annonce sèche de la mort du héros, et comme un soulagement, un jour où sur le front ouest, il n'y « avait rien de nouveau », le film représente l'occasion poignante de la mort, puisque Baumer est abattu par un Français, qui, ultime absurdité, ressemble trait pour trait à celui dont il avait, quelques scènes auparavant, partagé l'agonie au fond d'un entonnoir creusé par les bombes dans un cimetière. Pour avoir voulu toucher de la main, posé devant la tranchée, un papillon pareil à ceux dont il faisait collection, enfant, il est devenu une cible immanquable. Si, dans le roman, papillons et alouettes symbolisaient l'invincible beauté de la nature malgré la Guerre, ici l'insecte est la cause de la mort d'une jeunesse en qui, contrairement au livre, toute innocence n'était pas morte [11] .

Le fond de l'accueil du film de Milestone en Allemagne est politique. Le paysage cinématographique y est depuis plusieurs années largement dominé par des films nationalistes où la Guerre et les valeurs guerrières sont représentés aussi bien directement que métaphoriquement dans des films qui offraient un dérivatif héroïque et nationaliste à des vétérans encore jeunes, englués dans la réalité déprimante d'un pays en crise et que vérifiait le livre de Remarque. Dans ce contexte, sortie quelques mois plus tôt, le 23 mai 1930, l'adaptation de *Quatre de l'infanterie* de E. Johannsen par G.W. Pabst ne connut pas un grand succès. Déjà engagé, Pabst s'est saisi d'un récit qui puisse dénoncer le gâchis de la Guerre et rivaliser avec le livre de Remarque adapté concurremment par les Américains. Paru dans le sillage de celui de Remarque, le livre de Johannsen est encore plus profondément violent, désespéré, noir et cru jusqu'à l'insupportable, et ne décèle pas davantage le moindre sens à la Guerre. À son adaptation, Pabst donne lui aussi un tour incontestablement pacifiste en l'ancrant dans l'esprit de réconciliation franco-allemande, au prix de modifications importantes du texte original, où l'ennemi apparaissait déjà presqu'un semblable, au gré de l'évocation d'un déserteur français et de prisonniers russes. La présence des femmes, qui rapprochent *À l'ouest rien de nouveau* et *Quatre de l'infanterie*, offre un point de comparaison significatif. Dans le livre de Remarque, les soldats passaient une nuit avec des Françaises rieuses, sensibles aux vivres des soldats allemands et le héros comprenait, lors d'une seconde rencontre, qu'il ne fallait pas en attendre plus. Le film de Milestone esquivait même cette seconde occasion. Pabst, quant à lui, invente une romance entre l'Étudiant et une jeune fille française. La fraternisation germano-française, qu'il approfondira l'année suivant avec *Tragédie de la mine*, est aussi liée à sa double carrière de Pabst. La plupart de ses films sont alors des coproductions franco-allemandes et pour des raisons économiques autant que politiques, *Vier von der Infanterie*. *Westfront 1918*, en version bilingue, entremêle tout du long voix allemandes et françaises. La transformation majeure, qui concerne la fin, est l'aboutissement de ce propos. Dans le livre de Johannsen, lorsque meurent Job et l'Étudiant, derniers survivants des quatre fantassins, c'est sous la grenade d'un assaillant français « nègre », avatar de la figure traumatisante et exploitée complaisamment lors de l'occupation de la Sarre en 1923. Or le film, qui reprend en partie la scène, enchaîne immédiatement sur le « *shell shock* » du Lieutenant qui met en question les ordres du Kaiser, car il importe pour Pabst de montrer que les soldats allemands ne sont jamais que les victimes du commandement [12] . Le film se clôt sur la mort de Karl dans un hôpital, aux côtés d'un soldat français blessé qui, la main dans la sienne, conclut : « Ennemis – non – Camarades ». Le carton final « fin ? » est une question rhétorique qui doit inciter tout spectateur à adopter des résolutions incontestablement pacifistes et internationalistes [13] . Ici encore, nous sommes très loin des derniers mots du roman :

> Ils sont morts sans espoir, sans consolation, s'abandonnant, résignés à leur sort. Nul monument. Rien pour rappeler leurs souffrances. Et les paroles s'envolent comme des feuilles au vent. Par-dessus dix millions de morts, la vie reprend son cours ordinaire [14] .

Si Johannsen est un militant de gauche et si son livre, contrairement à celui de Remarque, porte en lui un discours social et économique – fût-il sommaire – sur la Guerre, sur ses origines et ses soutiens, comme dans le cas d'*À l'ouest rien de* nouveau l'adaptation cinématographique de *Quatre de l'infanterie* met en lumière son auteur dans un débat politique allemand de plus en plus tranché et les films engagent les écrivains du côté des pacifistes. Ainsi à la sortie du livre en France, conjointement à celle du film, son traducteur, Victor Méric, fondateur de la Ligue internationale des combattants de la paix et grand promoteur de la valeur pédagogique et pacifiste du cinéma invite Johannsen au meeting pacifiste qu'il organise le 18 avril 1931 à Paris et, illustrant le propos de Pabst, l'auteur donne « à ses frères de France le salut de l'Allemagne pacifiste ».

Dans les deux cas, les films apparaissent comme la chambre d'écho du pacte Briand-Kellog, déclarant la guerre hors la loi, et ils le justifient en montrant l'horreur de la guerre ; celui de Pabst, plus clairement encore, lui donne une justification historique, en rappelant les cas très concrets vécus dans les tranchées et en employant pour acteurs des anciens combattants (C. Claussen, F. Kampers et G. Diessl). Ils accordent à la Guerre un sens et un horizon absents des livres. Dans le livre de Remarque, Paul Baümer ne sortait, épisodiquement, de son désespoir à l'idée d'une inévitable génération perdue qu'en s'imaginant ouvrier de la réconciliation, mais la mort anéantit cet apostolat. Johannsen ne proposait même pas un tel espoir.

En apparence, l'adaptation des *Croix de bois* de Roland Dorgelès est l'écho français de ces deux films dont il reprend la configuration : un petit groupe de soldats, qui partage une expérience fraternelle de la guerre, est progressivement tué dans les combats. Raymond Bernard a, rétrospectivement, insisté sur son intention de tourner « une œuvre sacrée, une grande œuvre de paix » destinée à « faire prendre en haine » la guerre [15] et qui est présentée à Genève, au siège de la SDN, le 9 mars 1932, une semaine avant la première parisienne. Le film français va cependant bien moins loin que ses prédécesseurs et révèle l'ambiguïté du pacifisme français. Pour exemple, si la langue allemande, qui retentit dans un émouvant *Lied* de Schumann fait, un instant, oublier l'adversaire dans le soldat allemand qui le chante, elle ne retentira plus par la suite que comme la langue des sapeurs qui minent une galerie sous la cagna française et des soldats qui visent Bréval. C'est une bien maigre trace d'humanité reconnue au soldat allemand qui refuse de tirer le coup de grâce car « c'est assez » : le sergent français meurt d'autant plus pathétiquement. Les Allemands n'apparaissent semblables et mêlés aux Français que dans une des dernières images, en surimpression, lors de l'agonie du personnage principal, Gilbert Demachy : dans son délire, les soldats ennemis, à peine distingués par les formes de leurs casques, montent vers les cieux, portant leur croix de bois sur l'épaule. À cela plusieurs raisons. Le film, tourné en 1931, est retenu par le respect voué à l'œuvre source de 1919, dont l'auteur est associé de très près à l'écriture du scénario. Or, contrairement aux livres de Johannsen et à Remarque, publiés dix ans après la Guerre, celui de Dorgelès a été commencé dès août 1914 par un auteur conscient du

livre à écrire [16] . Il veut y évoquer la vie au front, bien éloignée des discours de la propagande, et rappeler à l'arrière, voire aux planqués, l'effort des soldats [17] . Il y aussi un élément autobiographique, absent des *Croix de bois* mais inclus dans *Le Cabaret de la Belle Femme* : la trahison des femmes aimées, celle du héros, comme celle de Sulphart – dans le livre – et de Bréval. Dix ans et un mariage après, la distance temporelle permet à Dorgelès de voir représenter à l'écran ce motif également évoqué par Johannsen et Pabst. Son intention n'était nullement d'écrire un livre pacifiste, qui n'aurait guère été du reste dans le ton de l'époque, et les Allemands ne sauraient apparaître des semblables en qui se reconnaître. Par ailleurs, tout comme le film de Pabst inscrit dans le sillage de la Nouvelle Objectivité, le film de Bernard s'inscrit dans la veine française pseudo-documentaire illustrée par Poirier. Ce réalisme du cinéma de guerre allemand et français est fortement lié à une posture éthique qui, dans le cas des *Croix de bois*, est aussi celle de Dorgelès. Membre éminent puis Président de l'association des écrivains combattants, il souhaite que les anciens combattants puissent dire en voyant l'adaptation de son œuvre : « C'était cela [18] ! ». Il en va de leur respect, pour eux et pour ce qu'ils ont enduré, qui ne doit pas être travesti. Nul doute que leur assentiment sera aussi par l'occasion une pierre dans le jardin de Jean Norton Cru qui avait critiqué les enjolivements littéraires de Dorgelès dans Témoins [19] . Le film doit rappeler leurs sacrifices et, par conséquent, le respect auquel ils ont droit [20] . Ce n'est donc pas un hasard s'il s'ouvre et se clôt sur l'image de la flamme du souvenir et d'une croix portant « *In memoriam* ». Par un effet démographique somme toute normal, mais tout à fait intentionnellement, Raymond Bernard choisit pour figurants des anciens combattants, et, comble de précision proclamée, « chacun, pour le film, retrouva son arme, son poste [21] ». Les interprètes principaux, également anciens combattants, comme Pierre Blanchar et Charles Vanel, adoptent l'*éthos* de témoins, et non d'interprètes et d'acteurs en déclarant : « Nous n'avons pas eu besoin de jouer, nous n'avons eu qu'à nous souvenir [22] ». Pour étayer ce souci de véracité, l'armée apporte son concours au film en lui ouvrant des terrains militaires aux alentours de Reims, anciens champs de bataille qu'elle démine, et en fournissant armement et munitions de la Guerre. En conséquence, les épisodes de couardise d'un officier avant l'assaut ou de l'exécution pour l'exemple d'un soldat, pourtant présents dans les premiers scénarios, sont absents du film. Pour sa première parisienne, le 17 mars 1932, il bénéficie de la présence du Président de la République Paul Doumer, qui sera tué, un mois et demi plus tard, lors d'un gala de bienfaisance au profit des anciens combattants, par un immigré russe, ancien combattant lui-même, Paul Gorgulov. Si les anciens combattants sont les garants de la persistance du souvenir et du pacifisme, non dénué de patriotisme [23] , ce soutien de l'armée et cette approbation d'un Président de la République favorable au réarmement de la France et dont l'élection fut un désaveu de la politique de Briand, suffisent à relativiser le pacifisme sans équivoque que nous voyons rétrospectivement dans le film, et à souligner son ambiguïté. Car pour Dorgelès, pas de doute : « Allons, la guerre ne nous a rien appris, pas même la haine. […] La guerre, ou la leçon inutile [24] ». Cette ambiguïté se cristallise dans le défilé des troupes [25] . Dans la fierté soudain retrouvée des soldats épuisés (« Une seule fierté : être ceux que l'on salue ! Fiers de notre boue, fiers de notre peine, fiers de nos morts ! »), dans l'ivresse de la musique qui « nous saoulait, semblant nous emporter dans un dimanche en fête ; on avançait, l'ardeur aux reins, opposant notre orgueil de mâles vainqueurs »), le narrateur comprend qu'« il y aura toujours des guerres, toujours, toujours [26] … ». Très fidèles à l'épisode, les intentions du réalisateur « restent troubles » comme le montrent les récits des spectateurs et les interprétations critiques contradictoires ; lui-même ; à la fin de sa vie reconnaît que « l'héroïsme peut être dérisoire et peut être sublime [27] ». Comme le résume Marcel Carné : « Ce film national réunit en un chaos assez déconcertant les éléments les plus divers et les plus contradictoires […]. On ne sait plus si véritablement une telle bande peut revendiquer l'épithète de

pacifiste et si la part n'est pas trop belle à la guerre fraîche et joyeuse des bourreurs de crâne [28] ».

C'est, à dire vrai, la fondamentale « polysémie des images » de toutes ces représentations cinématographiques locarniennes de la Guerre [29] . Leur accumulation, en quelques années à peine, leur réalisme cru, qui tranchait avec les représentations contemporaines tantôt aseptisées tantôt exagérées, ont accru leur perception comme autant de plaidoyers pacifistes, en France en particulier où la croyance dans la capacité du cinéma à diffuser l'idéal pacifiste était particulièrement répandue [30] . Ils se contentaient de dénoncer des horreurs de la guerre sans abolir, voire sans écorner, les mythes héroïques et non-pacifistes ainsi que les mises en valeur esthétiques des combats [31] . Cette limite du cinéma pacifiste n'échappait pas aux contemporains [32] . Les films américain et allemand tirés des livres de Remarque et de Johannsen ont également involontairement occulté que le culte allemand des morts n'avait pas la valeur pacifiste conférée par les anciens combattants français et que de toute façon de telles représentations étaient très minoritaires dans le paysage littéraire et cinématographique allemand [33] . Plus généralement, la réception des trois adaptations révèle que la culture de guerre n'a pas totalement disparu [34] . On pouvait certes dire qu'elles dénonçaient la Guerre, par une pédagogie d'images choc, tantôt métonymies de toutes les cruautés comme la main déchiquetée prise dans des barbelés dans *À l'ouest rien de nouveau*, tantôt heurtées et frénétiques, selon un modèle déjà éprouvé chez Griffith et que R. Bernard portera à son apogée avec treize minutes de combat intense en cent quarante-sept plans à peine coupés de trois fondus au noir, des panoramas et des travellings alternant avec des flous et des tremblés de caméra portés à hauteur de combattants [35] . Mais comme Jean-Georges Auriol le constate :

> Qu'on ne s'y trompe pas, les amateurs de la guerre ont su trouver leur compte dans tous ces films ; vous avez cru peut-être qu'ils avaient obtenu un succès, pacifiste, ce qui, à tout prendre, n'est pas encore un succès bien estimable... Mais les trois-quarts de la salle vibraient ou applaudissaient avec joie l'heureuse contre-attaque des « poilus » dans *À l'ouest rien de nouveau* [36] .

L'empathie ne provoque aucune sympathie pour les anciens ennemis et pas nécessairement une condamnation de la guerre ; mais elle témoigne, même s'il fallut attendre Mosse dans les années 1980 pour que le mot fût dit, de la persistance d'un « mythe de la guerre » englobant, et de la brutalisation opérée sur les combattants et les sociétés.

Ces films, qui bouleversaient la représentation de la Guerre, n'échappaient pas à une certaine esthétisation des combats, retombant dans cette même ambiguïté relevée par les récits de guerre, de leur beauté, incontestable autant que scandaleuse. Cependant si leur importance de ces films fut telle (le film de Milestone remporta les Oscar du meilleur film et du meilleur réalisateur et en 1936 Howard Hawks tourna un *remake*, *The Road to Glory*, de celui de Bernard, après son vif succès aux États-Unis), c'est aussi qu'ils adjoignent au réalisme des images le son de la Guerre. André Antoine suspectait

que le succès de *La Grande Parade*, qui avait « tragiquement remué » les spectateurs, n'était pas étranger au bruitage des projections du Madeleine Cinéma début 1927 [37] ; mais ce n'étaient là que des machines de bruitages, de faible intensité encore en comparaison des effets bouleversants produits par l'illusion de vérité de l'enregistrement synchronisé des bruits [38] . Il faut convenir que si tant de films de guerre sortent à partir de 1930, ce n'est pas seulement pour répondre au succès du livre de Remarque et à la nouvelle vogue qu'il amorce. C'est aussi parce que l'industrie cinématographique a compris que la nouvelle technologie sonore et parlante assoirait son triomphe sur le muet – nécessaire pour des raisons économiques, mais nullement évident –, en misant sur la sensation produite par des films musicaux, de gangsters et des films de guerre [39] . L'investissement considérable de Universal pour *All Quiet on the Western Front* (le film a encore une double version, muette et parlante) est mieux compréhensible dans un tel contexte. Les réalisateurs se lancent dans des défis techniques galvanisants comme le raconte R. Bernard :

> […] Mes collaborateurs et moi-même avions certes accompli, dès les débuts du cinéma parlant, un travail qui n'avait jamais été réalisé auparavant. Ce fut un très dur labeur, exécuté dans une constante allégresse, car nous avions pour nous soutenir cette force immense que donne la ferveur, agrémentée d'ailleurs, en l'occurrence, par l'impression de perpétuelles innovations [40] .

La bande sonore du film de Milestone, comme celle de Bernard sont assourdissantes, vrai prodige quand on sait ce qu'étaient les contraintes des prises de son au début du parlant. Même Pabst, plus réservé sur l'emploi du son et excluant toute musique d'accompagnement contrairement au film américain, comprend tout l'usage qu'il peut en faire. Alors qu'il ne dispose pas encore des techniques de mixage, dont Bernard bénéficiera un an et demi plus tard, il insère des morceaux de bande-son entre deux répliques pour que le bruit de la guerre se superpose au dialogue, et ainsi vienne l'interrompre et l'empêcher [41] . Par l'envahissement sonore, l'entrave constante aux échanges verbaux, ou par la tension terrible produite par les bruits du travail de sape ennemi, la représentation désormais sonore de la Guerre par le cinéma est un tournant. Il s'agit en effet d'une représentation proprement inouïe. Aussi singulier que cela puisse paraître, alors que c'était possible techniquement, aucun bruit de la Guerre, ce « triomphe du bruit », n'a été enregistré durant ses quatre années [42] . Et pour nous, cent ans après la Grande Guerre, qui croyons avoir à l'oreille les sons de ses combats, il faut comprendre qu'aucun ne date d'alors, mais de ces premiers films sonores des années Trente, et que presque tout le fracas sonore qui accompagne encore les documentaires actuels sur la période leur sont tout bonnement empruntés.

La conséquence de cette nouvelle emprise sonore dans la représentation de la Guerre par le cinéma est triple.

La première est que l'adaptation cinématographique de ces récits va donner aux combattants, parfois *a priori* réticents à son égard comme pour *Les Croix de bois*, le sentiment de retrouver le cadre sonore de leur guerre, de voir et d'entendre « restituer de plain-pied notre guerre » comme l'écrit le critique Jacques Meyer [43] . Par conséquent Léon Poirier décide de tourner une nouvelle version de *Verdun, visions d'histoire* en 1932, sous le titre de *Verdun, souvenirs d'histoire*, justifiée par les propos liminaires d'un ancien combattant, pour lequel il ne saurait y avoir de reconstitution totale de la bataille sans le fracas des explosions et le bruit des armes [44] . Par ailleurs, ces films intensifient le pathétique des récits initiaux, même

quand leur *dispositio* n'est pas été modifiée, comme l'avait fait Pabst dans une intention internationaliste. Le son rend également les mêmes situations bien plus insupportables, qu'on songe aux voix de mourants indistincts dans le *no man's land* des *Croix de bois*. Paul de la Borie s'en était inquiété, quelques mois avant la sortie de *À l'ouest rien de nouveau* et de *Quatre de l'infanterie* :

> S'il veut ajouter au spectacle d'épouvante un champ de bataille la voix du canon, celle des combattants, et toutes les rumeurs, et toutes les clameurs, et toutes les douleurs, et toutes les horreurs de la tuerie, le film sonore ne dépassera-t-il pas le maximum de pathétique qu'un cœur humain soit capable de recevoir sans se briser [45] ?

Et Maurice Bardèche, à la sortie du film de R. Bernard, confirme cette puissance pathétique :

> *Les Croix de bois* mis à l'écran s'adressent aux sens d'abord : à la vue et à l'ouïe ; le film atteint les nerfs avant d'atteindre l'intelligence. Les nerfs des spectateurs bouleversés par ces visions terribles et non moins par les bruits « réalistes » qui les accompagnent échappent au contrôle intellectuel [46] .

Par ailleurs, les récits de guerre ne se privent pas de dire l'intensité assourdissante des bruits, leur multiplicité, leur nouveauté, et aussi l'importance vitale de savoir les distinguer, mais que peuvent en imaginer, et encore moins en comprendre, ceux qui n'ont pas pris part aux combats [47] ? Dans l'absence de tout enregistrement, le bruit de la Guerre, central dans ces évocations, était jusque-là inouï pour les non-combattants et constituait un souvenir impartageable. Il faut attendre ces premiers films, et tout particulièrement le remarquable travail de Raymond Bernard sur le tissu sonore du front, envisagé dès le scénario et réalisé avec du matériel militaire d'époque, pour qu'ils en aient une expérience, fût-elle médiate et virtuelle. À la différence des lecteurs non-combattants des années Vingt, quand nous lisons les pages de Dorgelès, Remarque ou Jünger, nous pouvons imaginer les bruits, nous les entendons, précisément grâce à cette expérience auditive qu'inconsciemment nous devons à ces films des années Trente. Mais pour le lecteur non-combattant du tournant des années Trente qui reprend ces livres, ou les découvre, après avoir vu et entendu leurs adaptations cinématographiques, il est désormais impossible de lire sans avoir en mémoire le bruit. Ces films ont donc modifié profondément l'expérience de la lecture.

Pour ces spectateurs, d'autres conséquences ne furent pas seulement littéraires. Ces adaptations, malgré leur intention de susciter la haine de la guerre en la montrant sans fard, et qui n'avaient pas complètement évité l'écueil de son esthétisation, ont contribué à la poursuite et à l'accroissement de la trivialisation de la guerre soulignée par Mosse [48] . Des femmes, des adolescents, des vieillards ou des « planqués » ont eu devant ces films une représentation sonore, encore plus que visuelle, d'une Guerre qu'ils ignoraient et qui ne les quitterait plus. Ces bruits que les vétérans tentaient d'évoquer en vain, et que, parmi d'autres expériences, ils avaient fini par taire, les « autres » pouvaient désormais les approcher, et penser les

comprendre. En cela, et bien que l'*Erlebnis* ne fût certes pas partagée autrement que virtuellement, ils créent un imaginaire commun et un lieu commun entre combattants et non-combattants, pour tous au-delà des frontières.

Enfin, pour revenir à la littérature, il est possible de formuler une hypothèse partant de cette idée. Cette trivialisation et ce lieu commun qui s'imposent à tous par le biais du cinéma contribuent à lever l'interdit inconscient qui pesait sur l'écriture de la Guerre, fût-elle mêlée d'éléments romanesques, jusque là pudiquement réservée à ses témoins, les vétérans. Or, comme Léonard Smith le souligne mais sans dire comment, à propos de Jules Romains et que l'on peut voir aussi à l'œuvre dans *Les Feux de l'Automne* d'Irène Némirovsky écrit en 1941 : « à la fin des années Trente, il est devenu possible d'être écrivain de guerre sans avoir été combattant. […] La matière du récit n'était pas tirée de l'expérience personnelle mais de l'expérience collective [49] ». Il nous semble, au terme de cette étude, que le cinéma sonore n'est étranger à ce pas franchi par les écrivains.

NOTES

[1]
Sur cette période, voir Laurent Véray, *La Grande Guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire*, Paris, Ramsay-Cinéma, 2008, p. 87-99 et Nicolas Beaupré, *Écrire en guerre, écrire la guerre. France-Allemagne 1914-1920*, Paris, CNRS Éditions, 2006 (sur cette désaffection, p. 232).

[2]
Voir *Verdun tel que le poilu l'a vécu* d'É. Buhot (1927), *Le Film du Poilu* (1927) d'H. Desfontaines et *Verdun, visions d'histoire* de L. Poirier (1928), côté français, et *Der Weltkrieg* (1927) et *Tannenberg. Ein kriegsgeschichtlicher Lehrfilm* (1927) d'E. O. Volkmann côté allemand.

[3]
Max Deauville, *Dernières fumées*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1937, p. 271 : « […] Le succès étourdissant et inattendu du livre de Remarque, et la polémique soulevée par l'ouvrage de Norton Cru, ont remis les livres de guerre à la mode, en attendant sans doute que ce soit la guerre qui y revienne », cité par Pierre Schoentjes, *Fictions de la Grande Guerre. Variations littéraires sur 14-18*, Paris, Classiques Garnier, « Travaux de littérature moderne et contemporaine », 2008, p. 44. Sur leur effet sur le cinéma, voir Jean-Georges Auriol, « À quoi servent les films pacifistes ? », *La Revue du cinéma*, n°22, mai 1931, p. 45.

[4]
Voir son entretien avec Axel Eggelbrecht, *Die Literarische Welt*, Berlin, 14.6.1929, repris par Hilton Tims, *Erich Maria Remarque le dernier romantique* (2003), traduit de l'anglais par Jean-Marc Mouillé, Paris, Les Belles Lettres, 2014, p. 82.

[5]
Karl Hugo Scutius, « Pazifistische Kriegspropanganda », *Die Weltbühne*, n°25, 1929, p. 517, cité par George Louis Mosse, *De la Grande Guerre au totalitarisme. La brutalisation des sociétés européennes* (1990), traduit par l'américain par Edith Magyar, Paris, Hachette Littératures, « Histoires », 1999, p. 226.

[6]
Erich Maria Remarque, « Haben meine Bücher eine Tendenz ? », (1931/1932), *in* T. F. Schneider (éd.), *Ein militanter Pazifist. Texte und Interviews 1929-1966*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1994, p. 64 : *« Nach der Meinung der Chauvinisten ist nur rein aggressiver Nazionalismus wirklich patriotisch, während sie Pazifismus oder nur Verdammung der Kriegschrecken und Friedensliebe Feigheit nennen ».*

[7]
Pour cette citation et la suivante : Erich Maria Remarque, *À l'ouest rien de nouveau*, traduit de l'allemand par Alzir

Hella et Olivier Bournac, Stock, 1929, p. 302-303.

[8]
G. L. Mosse, *op. cit.* , p. 227.

[9]
Cité par H. Tims, *op. cit.* , p. 112.

[10]
Voir *ibid.*, p. 134-142 sur la fonction des films d'alpinisme ou de guerre aérienne.

[11]
Erich Maria Remarque, *À l'ouest rien de nouveau*, traduit de l'allemand par Alzir Hella et Olivier Bournac, Stock, 1929, p. 137-138.

[12]
Dans la scène parallèle des *Croix de bois*, Vieublé, interprété par Artaud, sort de l'abri et lance, plus trivialement, aux Allemands, dont certains sapent la galerie : « On vous emmerde ! ».

[13]
Voir le film de S. Dudow et B. Brecht, *Kühle Wampe oder Wem gehört die Welt ?* (1931) dont le titre et la dernière réplique, avec le même procédé, appellent les spectateurs à un passage à l'action.

[14]
Ernst Johannsen, *Quatre de l'infanterie. Front Ouest 1918*, traduit de l'allemand par Emile Storz et Victor Méric, Paris, Éditions du Tambourin, 1931, p. 206.

[15]
Raymond Bernard, cité *in* René Prédal, *La Société française (1914-1945) à travers le cinéma*, Paris, Armand Colin, coll. « U/U2 », 1972, p. 29 et 32.

[16]
Voir la lettre à sa mère du 5 novembre 1914, citée par Micheline Dupray, *Roland Dorgelès, un siècle de vie littéraire française* (1986), Paris, Albin Michel, 1990, p. 126.

[17]
Ibid, p. 148, où il annonce à sa femme, Madeleine, en mars 1915, « qu'il leur flanquera à la figure, un bouquin qui ne plaira pas à tout le monde », et p. 152, en mai 1915 : « Ils n'ont donc jamais une seule fois, dans leur lit la nuit, pensé que s'ils pouvaient dormir tranquilles, c'est que nous étions de Dunkerque à Belfort, deux millions à veiller, [...] à nous faire casser la gueule à la première alerte ! Mais non, je sais bien qu'avec leur égoïsme de gens prudents, ils n'y ont jamais pensé ».

[18]
Comoedia, 25.9.1930.

[19]
Jean Norton Cru, *Témoins, Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*, Paris, Les Étincelles, 1929, p. 587-593.

[20]
P. Schoentjes, *Fictions de la Grande Guerre*, *op. cit.*, p. 105.

[21]
R. Bernard, *op. cit.*, p. 31.

[22]
Ibid.

[23]
Voir Antoine Prost, *Les Anciens Combattants 1914-1940* (1977), Paris, Gallimard, « Folio histoire » pour l'édition revue, 2014.

[24]

Fernand Divoire, *Ce que j'ai appris à la guerre*, Paris, Éditions Montaigne, 1927, p. 92 et 91.

[25]

Voir Marcel Lapierre, « *Les Croix de bois* », *Le Peuple*, 1.4.1932 : « On applaudit le drapeau, on applaudit le général, on applaudit la musique militaire. Des excités crient « Vive la France ! ». Il est vrai qu'il se trouve souvent quelqu'un pour crier « À bas la guerre ! » et pour siffler le général ».

[26]

Roland Dorgelès, *Les Croix de bois* (1919), *in D'une Guerre à l'autre*, Paris, Omnibus, 2013, p. 152-153.

[27]

Voir Joseph Daniel, *Guerre et cinéma*, Paris, Armand Colin – Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1972, p. 120-121. La déclaration de R. Bernard est issue d'un entretien à l'auteur de l'ouvrage le 16.09.1967. Sur cette ambiguïté, reposant sur la recherche, par R. Bernard, d'un sens malgré tout au sacrifice de ces hommes dont il glorifie l'héroïsme, voir L. Véray, *La Grande Guerre au cinéma*, *op. cit.* , p. 122.

[28]

Cité par M. Dupray, *op. cit.* , p. 289.

[29]

L'expression est de Dimitri Vezyroglou, *Le Cinéma en France à la veille du parlant*, Paris, CNRS Éditions, 2011, p. 313.

[30]

Voir notamment L. Véray, « La Grande Guerre à l'écran. Entre reconstruction du passé et lecture du présent », *in* Pierre Schoentjes, *La Grande Guerre. Un siècle de fictions romanesques*, Genève, Droz, 2008, p. 364-365.

[31]

Montré par J. Daniel (*op. cit.* , p. 130) pour le cinéma français, au pacifisme ambigu et limité, c'est également valable, à un degré moindre, pour les films de Milestone et de Pabst.

[32]

Voir J. G. Auriol, art. cit., et les résultats de l'« Enquête sur la valeur de propagande pacifiste des films de guerre », dans la même revue, p. 63-76.

[33]

Voir N. Beaupré, *op. cit.* , p. 253-265. Le jugement vaut aussi pour le cinéma : sur cette erreur de perspective, voir Pierre Sorlin, « Le cinéma allemand et la Grande Guerre », *Cahiers de la Cinémathèque*, n°69, novembre 1998, p. 41.

[34]

Voir D. Vezyroglou, *op. cit.* , p. 313.

[35]

Voir L. Véray, *La Grande Guerre au cinéma*, *op. cit.* , p. 118-122.

[36]

Jean-Georges Auriol, « À quoi servent les films « pacifistes ? », *La Revue du cinéma*, n°22, 1.5.1931, p. 46.

[37]

André Antoine dans *Le Journal*, le 1er juin 1927, cité par Laurent Véray, « Sons et musiques de la guerre au cinéma », *in* Florence Gétreau, *Entendre la guerre. Sons, musiques et silence en 14-18*, Paris, Gallimard – Historial de la Grande Guerre de Péronne, 2014, p. 20.

[38]

Muet, *Wings* de William Wellman, premier au box-office américain en 1927, bénéficie de musique et de bruitages de moteur, d'hélices et de détonations enregistrés sur disque. Voir Gaspard Delon, « 14-18 : matrice de film de guerre hollywoodien », *in* Christophe Gauthier, David Lescot et Laurent Véray, *Une Guerre qui n'en finit pas. 1914-1918, à l'écran et sur scène*, Paris – Toulouse, Éditions Complexe – La Cinémathèque de Toulouse, 2008, p. 128.

[39]

Voir Philippe Soupault, « *Contre-enquête – Quatre de l'infanterie* », *L'Europe Nouvelle*, n°671, 20.12.1930, p. 1826. Pour François de la Bretèque, la multiplication des chansons chez Bernard tout en renvoyant à une mémoire de la Guerre, « orientent le film vers [...] le film chantant », *Cahiers de la Cinémathèque*, *op. cit.* , p. 51.

[40]
R. Bernard, *op. cit.*, p. 30.

[41]
Voir Louise Dumas, « Pabst et la Guerre de 14. Prouesses d'un agent double du cinéma », *Positif – Revue mensuelle de cinéma*, n°638, avril 2014, p. 98-99.

[42]
Stéphane Audoin-Rouzeau, « Entendre la guerre », *in* F. Gétreau, *op. cit.* , p. 9 ; voir aussi Esteban Buch, « Silences de la Grande Guerre », *ibid.* , p. 128-133.

[43]
Jacques Meyer, « *Les Croix de bois* de Roland Dorgelès et Raymond Bernard », *Cinémonde*, 24.3.1932, cité par L. Véray, « Sons et musiques de la guerre au cinéma », art. cit., p. 21.

[44]
Voir L. Véray, art. cit., p. 22.

[45]
Paul de la Borie, *Cinémagazine*, mars 1930, cité par L. Véray, *La Grande Guerre au cinéma*, *op. cit.* , p. 111.

[46]
Maurice Bardèche, « *Les Croix de bois* », *La Revue française*, 24.4.1932.

[47]
Voir E. M. Remarque, *À l'ouest rien de nouveau*, *op. cit.* , notamment p. 66, 68, 75 et 140

[48]
C'est aussi la position du Dr. Allendy dans *La Revue du cinéma*, *op. cit.* , p. 64.

[49]
Voir Leonard Smith, « Ce que finir veut dire : fin et clôture dans le roman de ma grande guerre des années 30 », *in* P. Schoentjes, *La Grande Guerre*, *op. cit.* , p. 257.

POUR CITER CET ARTICLE

Mireille BRANGÉ, "Écrire la Guerre, la filmer, l'entendre dans les années Trente", *in* M. Finck, T. Victoroff, E. Zanin, P. Dethurens, G. Ducrey, Y.-M. Ergal, P. Werly (éd.), *Littérature et expériences croisées de la guerre, apports comparatistes. Actes du XXXIXe Congrès de la SFLGC*, URL : https://sflgc.org/acte/mireille-brange-ecrire-la-guerre-la-filmer-lentendre-dans-les-annees-trente/, page consultée le 16 Septembre 2026.