

Une pensée cosmopolite du cinéma en temps de crise : Niemandsland (No Man's Land, 1931) de Victor Trivas, film pacifiste, polyglotte et anticolonialiste

Matthias Steinle

▶ **To cite this version:**

Matthias Steinle. Une pensée cosmopolite du cinéma en temps de crise : Niemandsland (No Man's Land, 1931) de Victor Trivas, film pacifiste, polyglotte et anticolonialiste. Marie-Louise Pelus-Kaplan, Anne-Marie Bernon-Gerth, Liliane Crips et Nicole Gabriel. Être citoyen du monde. Entre destruction et reconstruction du monde : les enfants de Babel XIVe-XXIe siècles, 2, Édition Université Paris Diderot, pp.151-163, 2015, 978-2-7442-0198-1. hal-01322639

HAL Id: hal-01322639
https://hal.science/hal-01322639

Submitted on 27 May 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

MATTHIAS STEINLE[1]

UNE PENSEE COSMOPOLITE DU CINEMA EN TEMPS DE CRISE : *NIEMANDSLAND* (*NO MAN'S LAND*, 1931) DE VICTOR TRIVAS, FILM PACIFISTE, POLYGLOTTE ET ANTICOLONIALISTE



VICTOR TRIVAS, *NIEMANDSLAND,* 1931.

Niemandsland (*No Man's Land*) : le titre de ce manifeste pacifiste réalisé en 1931 par Victor Trivas, réalisateur russe d'origine juive, renvoie rétrospectivement tant au destin du film et qu'à celui de son créateur[2]. Tous deux peinent à sortir du *no man's land* de l'histoire du cinéma, cet espace entre l'oubli et la mémoire qui les relègue dans les ouvrages généraux à la citation du titre ou aux notes en bas de page, réservés aux spécialistes de l'époque ou aux films de/contre la guerre. Pourtant, ils ne sont pas passés inaperçus : lors de sa sortie en Allemagne, *Niemandsland* a été à la fois vivement applaudi et violemment attaqué ; à l'étranger, le film et son réalisateur ont été accueillis avec enthousiasme : lors de sa sortie en Grande-

[1] Maître de Conférences, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3.

[2] Il s'agit d'une version raccourcie et retravaillée de mon article « *No Man's Land* (1931) : « A bas la guerre ! » et « A bas la réaction naturaliste du cinéma ! » », dans C. GAUTHIER, A. KERLAN, D. VEZYROGLOU (dir.), *Loin d'Hollywood ? Cinématographies nationales et modèle hollywoodien. France, Allemagne, URSS, Chine. 1925-1935*, Paris, nouveau monde éditions, 2013, p.71-88.

Bretagne sous le titre *War is Hell*, la presse parlait de « one of the most remarkable films yet made[3] » tourné, d'après un journal français en 1934, par « l'un des grand maîtres du cinéma contemporain[4] ». Mais ni l'un ni l'autre n'ont pu trouver leur place ensuite, chassés à travers le monde durant le « siècle des extrêmes » (Eric Hobsbawm), sans jamais pouvoir s'imposer à la hauteur de leurs qualités[5].

Niemandsland et son auteur ne sont pas seulement caractéristiques de l'hémorragie artistique que fera subir le nazisme à la culture en Allemagne, ils renvoient aussi à ce foisonnement et à la richesse culturelle du Berlin de la République de Weimar. Le film est un cas d'école du croisement entre différentes cultures à un moment de changement technologique marqué par l'arrivée du sonore, lequel incite aux expériences formelles en croisant les styles tout en liant la modernité de la forme au message politique. Le cinéaste Trivas et le film qu'il réalise au début des années 30 reflètent l'expérience de la modernité à travers le médium lié aux temps modernes et c'est le projet de *Niemandsland* qui donna à son auteur la possibilité de mettre en œuvre, grâce à la nouvelle technologie, sa vision et du cinéma et de l'Homme et de la société dans un monde globalisé. Ainsi *Niemandsland* peut aussi être vu comme une archive des acquis du cinéma muet au moment d'un changement technologique radical avec l'arrivée du sonore. La menace de la richesse artistique du cinéma muet et de la compréhension internationale d'un film par le parlant trouve son équivalent politique dans la montée des périls en Europe au début des années 30. Dans ce qui suit, je voudrais montrer qu'à la base de la « conscience esthétique[6] » du film il y a la vision cosmopolite du réalisateur qui n'est pas exempte de contradictions, notamment celle entre cosmopolitisme et internationalisme.

Victor Trivas : au mauvais moment au mauvais endroit…

Victor Trivas est né en 1896 à St. Pétersbourg dans une famille juive[7]. La guerre et la révolution l'empêchent de terminer ses études d'architecture à St. Pétersbourg. Après la guerre, Trivas s'installe à Moscou, où il crée une troupe de théâtre d'avant-garde et où il travaille comme décorateur et ensemblier[8]. En 1920 il est incarcéré pendant trente et un jours, accusé d'être

[3] « One of the most remarkable films yet made », *Daily Mail*, cité (sans date) dans A. KELLEY, *Cinema and the great war*, London, Routledge, 1997, p. 77.
[4] S. BERLINE, « Le vrai visage de Victor Trivas », *Paris Midi*, 6 février 1934.
[5] La version originale contenait 2.556 mètres, ca. 93 minutes (visa de la Filmprüfstelle nº 30455, 25/11/1931). Après l'interdiction le 22 avril 1933, les copies furent détruites en Allemagne. La copie la plus complète qu'on trouve aujourd'hui est une version française restaurée de 78 minutes au CNC à Bois d'Arcy.
[6] H. KAPPELHOFF, *Der möblierte Mensch. Georg Wilhelm Pabst und die Utopie der Sachlichkeit. Ein poetologischer Versuch zum Weimarer Autorenkino*, Berlin, Vorwerk 8, 1994, p.257.
[7] Les informations se basent essentiellement sur J. GOERGEN, « Biografie. Viktor Trivas - Filmarchitekt, Regisseur, Autor », in *Filmmaterialien 9, Victor Trivas*, Berlin, 1996, http://www.cinegraph.de/lexikon/Trivas_Viktor/biografie.html (consulté le 7/9/2015). Pour une traduction anglaise de la biographie voir http://www.weblo.com/celebrity/available/Victor_Trivas/733395/ (consulté le 7/9/2015).
[8] Mais il n'a jamais travaillé avec Eisenstein, comme on l'a pu lire dans le *New York Times* (13/4/1970) et *Variety* (15/4/1970) après sa mort en 1970.

un ennemi de l'État[9]. En 1925, quand la situation politique se dégrade (beaucoup de ses amis du théâtre sont poursuivis), il quitte l'URSS avec sa femme et s'installe à Berlin où il travaille comme décorateur pour le théâtre, pour des expositions et aussi pour le cinéma ; ses créations sont remarquées par la critique, ce dont témoignent bon nombre d'articles. En 1927 il réalise avec Otto Hunte les décors du film de G.W. Pabst *Die Liebe der Jeanne Ney* (*L'amour de Jeanne Ney*)[10]. Responsable de décors de films moyens, le plus souvent des comédies légères, Trivas n'a pas la possibilité de développer un style particulier. Il débute dans la réalisation avec *Aufruhr des Blutes (Effervescence du sang*, 1930), une coproduction germano-tchèque, dépeignant des jeunes gens qui échouent dans leur quête de l'amour libre. Le film se déroule presque entièrement en décors naturels, et Lotte Eisner le compare à *Menschen am Sonntag* (*Les hommes le dimanche*, 1930) et parle d'« un film sympathique qui, dans sa fraîcheur, n'avait pas eu besoin d'un titre aussi mélodramatique »[11].

Trivas fréquente le milieu des avant-gardes à Berlin et prend position dans le débat autour de l'introduction du film sonore, débat sur lequel nous reviendrons. Pour le film de Fedor Ozep, *Der Mörder Dimitri Karamasoff* (*Les Frères Karamazoff*, 1931), Trivas participe au scénario et aux décors. La même année *Niemandsland* lui confère une notoriété internationale. Un an plus tard il s'installe à Paris, où il participe à des productions cinématographiques, et c'est en 1933 qu'il réalise son troisième film, *Dans les rues*, avec la collaboration de Wladimir Sokoloff, Andrej Andrejew, Rudi Maté et Hanns Eisler qui ont dû émigrer, alors que Trivas n'a pas pu rentrer en Allemagne nazie. Malgré le succès du film, Trivas n'aura plus la possibilité d'en réaliser un second en France. Il fait du théâtre, écrit des scénarios, et revient avec Leo Mittler, avec lequel il coécrit *Les Otages* (Raymond Bernard, 1939) qui à pour thème la Grande Guerre. À l'aube de la Seconde Guerre mondiale, le film est un appel à la solidarité et au bon sens. Un peu plus tard Trivas quitte Paris et, après sept mois passés à Marseille, il émigre avec sa famille aux États-Unis. Comme beaucoup d'émigrés allemands à Hollywood, il n'arrive pas à s'imposer comme réalisateur ou décorateur, mais acquiert une certaine renommée comme spécialiste de tout ce qui touche au russe. Il participe à des films prosoviétiques comme *Song of Russia* (1944) de Gregory Ratoff, ce qui lui vaudra, à l'époque de McCarthy, d'être suspecté de communisme. Il obtient son plus grand succès aux États-Unis avec la nomination aux Oscars en tant que scénariste du film d'Orson Welles *The Stranger* (*Le Criminel*, 1946), film sur un criminel nazi qui vit sous une autre identité dans une petite ville américaine. Au milieu des années 1950, Trivas retourne en RFA où il est coauteur de plusieurs films sans importance, et où il réalise en 1959 son dernier film : *Die Nackte und der Satan* (*La Femme nue et Satan*) avec Horst Frank et Michel Simon, un

[9] Cet épisode a profondément marqué Trivas qui a narré ses expériences dans un livre écrit avec C. Neal : *The Thirty-Second Day*, New York, Doubleday & Company, 1964.
[10] Mais Trivas n'a jamais été l'assistent de Pabst comme la presse française l'écrit à l'époque.
[11] L. EISNER, *Film-Kurier*, 22 mars 1930.

film d'horreur très critiqué.

Victor Trivas a eu sa phase la plus productive et créatrice à la fin de la République de Weimar, quand il a travaillé avec de jeunes artistes qui, dans leurs domaines respectifs, représentaient l'élan moderne et des concepts avant-gardistes. Leurs biographies sont marquées par la montée des périls qui les ont obligé de changer de territoire et de culture. Ont ainsi participé à *Niemandsland* Hanns Eisler, ancien élève d'Arnold Schönberg, connu pour ses musiques de scène pour Bertolt Brecht, communiste convaincu, ainsi que son ami Ernst Busch, le « Caruso des barricades », chanteur prolétaire et acteur populaire qui joua dans *Kuhle Wampe* (*Ventres glacés*, 1932) et chanta la « Ballade de Mackie Messer » dans *Die Dreigroschenoper* (*L'Opéra de quat' sous,* 1931). À ses côtés, apparait Louis Douglas, partenaire et chorégraphe de Josephine Baker, connu du public allemand après son séjour à Berlin avec la Revue Nègre en 1926, où la critique remarqua sa performance de claquette[12]. Le soldat français est incarné par Georges Peclet qui avait déjà joué dans les films de Julien Duvivier et de Jean Renoir. Mais l'acteur le plus célèbre était certainement le russe Wladimir Sokoloff qui avait été engagé par Max Reinhardt au début des années 20 et qui, après avoir été poussé hors de l'Allemagne par la montée du nazisme, était l'un des rares artistes qui a pu continuer sa carrière d'abord en France et ensuite aux États-Unis.

Niemandsland, *une alternative au film de guerre*

Il fallait un certain courage pour réaliser en Allemagne, en pleine crise, un film pacifiste sur la Grande Guerre, après les émeutes qu'avait provoquées le film de Lewis Milestone *All Quiet on the Western Front* (*À l'Ouest rien de nouveau*), interdit par la censure en décembre 1930 et qui ne put ressortir ensuite qu'avec des coupes importantes.

Niemandsland fut réalisé par une petite société de production, la Resco-Filmproduktion Anton Resch. Trivas écrivit le scénario avec l'écrivain pacifiste Leonhard Frank[13], qui utilisa des motifs de son livre écrit pendant la Grande Guerre *Der Mensch ist gut* (*L'Homme est bon*), donnant au film son orientation idéaliste : « les hommes sont bons ».

Parmi les films qui prennent position contre la guerre au début des années 1930 et qui provoquent des débats houleux dans une Allemagne en pleine crise politique, *Niemandsland* est certainement le moins connu, mais « sans doute le film de guerre le plus emblématique du courant pacifiste[14] ». Il sort peu après le succès qu'ont connu *Westfront 1918* (*Quatre de*

[12] Selon le critique Alfred Polgar, ces pieds ont été « un phénomène de langue ». Cité d'après T. NAGL, *Die unheimliche Maschine. Rasse und Repräsentation im Weimarer Kino*, Munich, edition text+kritik, 2009, p.734.

[13] L. FRANK (1882-1961), pacifiste et socialiste convaincu, a dû fuir l'Allemagne, au début de la guerre de 1914, pour la Suisse où il écrit plusieurs nouvelles qui ont paru en 1917 sous le titre *Der Mensch ist gut*. Voir Elisabeth LUTZ-KOPP, *Mitten entzweigebrochen. Nebenprodukt und Lebensretter: Der Film in Leben und Werk Leonhard Franks*, Gerolzhofen, Landesarbeitsgemeinschaft für Jugendfilmarbeit und Medienerziehung,1995.

[14] L. VERAY, *La Grande Guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire*, Paris, Ramsey, 2008, p.126.

l'infanterie, 1930) et *All Quiet on the Western Front* (*À l'Ouest rien de nouveau*, 1930). Les films de G.W. Pabst et Lewis Milestone se caractérisent par leur volonté de recréer l'ambiance de la guerre des tranchées et par une mise en scène la plus réaliste possible. Leur représentation de la violence et de la cruauté des batailles allait bien au-delà de ce que l'on voyait sur les écrans à l'époque, au point que certains spectateurs, horrifiés, quittèrent la salle[15]. Cette impression de plus grand réalisme résulte surtout de l'usage sophistiqué de la bande son qui donnait au public l'impression de (re)vivre cette guerre[16]. Cette « conscience esthétique »[17] permettant une expérience sensorielle de la Grande Guerre a eu des conséquences ambiguës : des critiques de la droite nationaliste ont attaqué la tendance antimilitariste du film, tout en appréciant la représentation de la guerre. Trivas était parfaitement conscient de l'ambivalence du réalisme. Ce n'est pas ce qu'il recherchait, bien au contraire : dans le générique du début de la copie française, il prend explicitement ses distances face aux *films contre la guerre* qui, par leur esthétique réaliste et des effets spectaculaires, demeurent des *films de guerre*[18] :

> « NO MAN'S LAND n'est pas un film de guerre. NO MAN'S LAND est un film pour la paix, un vibrant appel aux sentiments de solidarité et d'amitié entre les peuples. NO MAN'S LAND - c'est l'histoire de cinq hommes, un Français un anglais, un allemand, un nègre et un juif, - qui sont arrachés par la guerre à leur besogne quotidienne et qui se retrouvent dans la zone dévastée entre les deux fronts ennemis, sur la terre qui n'appartient à personne : dans le NO MAN'S LAND. »

Pour dépasser la seule accusation des horreurs de la guerre[19], le film s'attaque à la guerre au niveau symbolique et, s'il propose sur le fond le pacifisme comme alternative politique, il développe aussi une forme alternative dans la structure du récit et l'esthétique du genre. En ce sens, on peut voir dans l'introduction un véritable manifeste esthétique. D'une durée de vingt-huit minutes, soit environ un tiers du film, elle présente les acteurs principaux dans le contexte de leur vie quotidienne et propose ainsi des images métaphoriques censées représenter l'esprit qui a mené à une guerre accueillie par le peuple en liesse. Alors que le début se caractérise par un récit fragmenté avec des sauts dans l'espace entre les pays, la partie

---

[15] B. KESTER, *Film Front Weimar: Representations of the First World War in German Films of the Weimar Period (1919-1933)*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2003, p.147.

[16] C. MÜLLER, *Vom Stummfilm zum Tonfilm*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2003, p.225 et suite et p.351 et suite. P. SORLIN, « Le cinéma allemand et la Grande Guerre », in *Cahiers de la cinémathèque*, nº 69, novembre 1998, p.35-42, p.39.

[17] H. KAPPELHOFF, *Der möblierte Mensch…*, *op.cit.* p.257.

[18] Voir le chapitre « Les films de guerre peuvent-ils servir la cause de la paix ? » dans L. Véray, *La Grande Guerre au cinéma...*, *op.cit.*

[19] Il s'agit du seul film qui dépasse le « schéma ami-ennemi » habituel dans la représentation de la violence, comme le constate l'étude de B. ZIEREIS, « Kriegsgeschichte im Spielfilmformat. Der erste Weltkrieg im Tonspielfilm der Weimarer Republik », dans B. CHIARI, W. SCHMIDT, M. ROGG (dir.), *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*, Munich, Oldenbourg Wissenschaftsverlag, 2003, p.297-318, p.306.

principale consacrée à la rencontre des personnages dans le *no man's land* est racontée de manière linéaire avec quelques sauts dans l'espace pour montrer la vie à l'arrière du front. Au récit éclaté correspond une esthétique hétérogène avec le choix délibéré de ne pas chercher l'unité, mais au contraire de souligner la différence : une juxtaposition de styles et de modes d'expression différents qui surprend, mais qui fait aussi l'intérêt du film et qui est au service de l'histoire racontée ainsi que de l'éthique qui y est proposée.

Après le générique, un carton indique la date de 1914, situant ainsi l'action dans l'Histoire et incitant le spectateur à interpréter comme une menace les nuages qu'il va voir dans les images de paysages qui suivent. En même temps, les premiers plans du ciel sur une mer avec des jeux de lumière sur la plage et des reflets de soleil sur l'eau – du cinéma pur – renvoient au cinéma expérimental et d'avant-garde. Sont ensuite montrées des images de champs avec un village en arrière-plan et la lumière du soleil qui balaie la terre à travers des nuages sombres, suivi d'un plan du ciel vu à partir d'un pré avec des tiges qui entrecoupent en biais le cadre. Cela rappelle le cinéma soviétique, référence appuyée par un montage rapide et symbolique. Puis, deux plans évoquent un village idyllique à la manière des *Kulturfilme*, une spécialité de l'Ufa et version lénifiante du documentaire allemand de l'époque. La suite – des images de la tour d'une église montrée en extrême contre-plongée – rappelle l'expressionnisme. Le tout est accompagné par une musique nerveuse et répétitive d'Eisler suggérant que l'idylle est trompeuse.[20] Ce jeu de lumière et de références stylistiques sert aussi de transition pour introduire le premier personnage principal : derrière les reflets d'une fenêtre on aperçoit une personne présentée par le commentaire en *voice over* : « l'Angleterre », accompagné par des images style carte postale de Londres et de la Tower Bridge, pour ensuite assister à la naissance du bébé de l'officier britannique (Hugh Stephens) derrière la vitre.

La France est introduite par le même agencement d'une série d'images convenues de Paris avec, évidemment, la tour Eiffel en arrière-plan, pour ensuite montrer le personnage principal français (Georges Péclet) qui, comme il se doit, courtise une fille dans le tramway ; cette séquence est tournée en style réaliste à l'instar des *Hommes le dimanche*. La suite montre le jeune ouvrier au travail, avec, au premier plan, des machines qui, dans les plans suivants, occupent toute l'image en gros plans. Ici, le film se concentre sur l'aspect plastique des machines en action et leur mouvements rythmiques, ce qui semble directement inspiré par *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt* (*Berlin, symphonie d'une grande ville*, 1927), film phare de la *Neue Sachlichkeit*, la Nouvelle Objectivité (au point qu'on se demande si quelques plans n'ont pas été empruntés à l'œuvre de Walter Ruttmann). Ces plans servent justement à faire le raccord avec Berlin, où l'on voit un menuisier (Ernst Busch) au travail. La capitale allemande est caractérisée par

[20] Voir T. FASSHAUER, « Film – Musik – Montage ». Beobachtungen in Niemandsland, in Peter Schweinhardt, *Kompositionen für den Film: zu Theorie und Praxis von Hanns Eislers Filmmusik*, Wiesbaden/Leipzig/Paris, Breitkopf & Härtel, 2008, p.63-85, p.68.

une série de plans d'arrière-cours obscures qui renvoient aux conditions de vie difficiles des ouvriers. On retrouve là l'esthétique des *Straßenfilme*, des « films de rue », et des films produits par la gauche comme *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (*L'Enfer des pauvres*, 1929) qui dénoncent l'ordre social. L'image d'un joueur d'orgue de Barbarie est accompagnée par une chanson dans laquelle Eisler a intégré des accords de la chanson de combat *Der rote Wedding* (« Le Wedding rouge », 1929), un commentaire ironique de l'image introduisant la question de l'inégalité des classes sociales que le film ne pose d'ailleurs pas[21]. Le menuisier vient de bricoler un petit canon pour son fils ; le jouet en gros plan est raccordé avec des images de vrais canons que la *voice over* commente en répétant trois fois « des canons », pour reprendre sur des images documentaires d'armes, d'obus et de décorations, trois fois « des munitions » et « des décorations ».

Suite à ces clichés touristiques et nationaux, le commentaire annonce « quelque part dans le monde » et montre le mariage juif d'un tailleur (Wladimir Sokoloff). Au lieu de mettre en scène le dîner, après avoir insisté sur le buffet, sont montrés par un procédé de *stop motion* des assiettes et des couverts qui s'empilent[22]. Retour à Paris, où le spectateur retrouve l'ouvrier devant la tour Eiffel qui sort avec sa nouvelle petite amie au cabaret. C'est à ce moment qu'est introduit le cinquième personnage : un artiste noir (Louis Douglas) qui, après des applaudissements, fait un numéro de claquette, accompagné par une musique jazz (le « *Niggerlied* »). En dansant, il monte et descend un escalier censé représenter le pont d'un bateau au nom de « Louisiana », comme l'indique une bouée de sauvetage (peut-être un clin d'œil au Lusitania, dont l'attaque par les Allemands en 1915 provoqua l'entrée en guerre des États-Unis). Derrière lui, le décor peint montre des monuments représentatifs de capitales comme la tour Eiffel et le l'Arc de Triomphe, ou la porte de Brandebourg avec la Siegessäule. Le décor de cette scène caractérise le rôle du personnage qui, comme le Juif, n'est pas affublé d'une nationalité : cosmopolite en tant qu'artiste et sans appartenance à un État-nation en tant qu'Africain, il a l'habitude de vivre entre les cultures ; dans ce numéro, en effet, il parle plusieurs langues.

La suite de l'introduction raconte le début de la guerre par des images symboliques comme les déclarations de guerre lues en différentes langues, et un recours aux clichés comme les différents chapeaux jetés en l'air pour montrer la joie avec laquelle les populations ont réagi à l'annonce de la guerre. Ces stéréotypes parfois grossiers ou même racistes[23] voisinent avec des séquences d'une grande finesse et d'un humour glaçant : par exemple, la scène qui révèle la joie populaire en Allemagne en montrant des gens sur un balcon qui crient « hourra », pour dévoiler ensuite par un mouvement de

[21] *Ibid.* p.70 sq.

[22] Cette séquence est accompagnée par la musique d'Eisler « Capriccio über jüdische Volkslieder l » dans sa suite pour orchestre n° 2 op. 24. *Ibid.* p.71-74.

[23] Le caractère raciste de certains clichées comme les ombrelles jetées en l'air par les Japonais ou les moustaches des Turcs est souligné par N. P. NENNO, (« Undermining Babel: Victor Trivas's *Niemandsland* [1931] », dans C. ROGOWSKI [dir.], *The Many Faces of Weimar Cinema. Rediscovering Germany's Filmic Legacy*, Rochester/N.Y., Camden House, 2010, p.286-297, p.288).

caméra vers le bas qu'il s'agit d'un magasin de pompes funèbres. Nous allons revenir sur l'importance de la musique, mais notons déjà qu'elle n'est pratiquement jamais illustrative ; le plus souvent, elle a une fonction de contrepoint ou de commentaire critique. Tel est le cas pour montrer comment les gens normaux sont saisis de délire nationaliste : quand le menuisier est en train de préparer ses affaires et quitte la maison avec sa femme et son fils, ils sont tristes et déprimés. Commence alors doucement une musique de marche militaire qui s'amplifie, et petit à petit le cadre s'élargit pour embrasser d'autres familles dans le même état d'esprit. Mais, au rythme de la musique, ils se mettent à marcher, lèvent la tête, et à la fin ils s'en vont le sourire aux lèvres vers le front. Ainsi est soulignée la fonction propagandiste de la musique comme « soutien de l'idiotie[24] », ainsi que l'a écrit un critique de l'époque. Le seul personnage/peuple qui n'est pas saisi par la folie nationaliste est le Juif, tandis que l'artiste noir fait une apparition au cabaret en uniforme de tirailleur sénégalais, apparition accompagnée d'applaudissements sur fond de Marseillaise.

Alors que la première partie du film est un feu d'artifice stylistique inspiré par des influences et des courants esthétiques les plus divers, la partie principale du film est essentiellement mise en scène selon les recettes du *Kammerspiel* (« film de chambre »), en respectant l'unité de lieu, de temps et d'action. L'action est introduite par un carton qui indique l'année 1918. Puis la guerre des tranchées est évoquée de manière elliptique par quelques plans dans le style des films de guerre « classiques ». Ensuite, le spectateur est introduit dans la cave d'une maison détruite dans le *no man's land*, où petit à petit vont se retrouver les cinq personnages principaux. Le spectateur reste enfermé avec eux dans ce huis-clos souterrain – entre tombe et ventre de la mère terre qui va accoucher de l'homme pacifiste – avec quelques allers-retours à l'arrière du front pour montrer la femme allemande en train de faire la queue devant un magasin d'alimentation, la Juive en fuite sur la route et la Française travaillant à l'usine.

Dans *Niemandsland*, les femmes n'ont pas la parole ; de ce point de vue, le film est plutôt rétrograde, comparé par exemple à *Ventres glacés*[25]. Ce destin est partagé par le Juif, qui a non seulement perdu son uniforme quand le Français et l'Allemand le libèrent des décombres, mais qui a aussi perdu la parole sous le choc des bombes. Sans État-nation, sans pouvoir de parole, il est condamné à subir les orages politiques, ce qui donne un caractère prémonitoire au film qui anticipe le sort des Juifs dans l'Europe nazie. La scène la plus troublante dans ce contexte, est celle de l'attaque au gaz pendant la nuit quand tout le monde dort. Le Juif est le seul à s'en rendre compte et à avertir – non sans difficultés dramatiques – ses camarades d'infortune.

---

[24] M. GEORG, *Tempo*, nº 288, 10/12/1931. Cette séquence a beaucoup impressionné la critique à l'époque qui parle de « morceau de bravoure » comme Herbert Ihering dans son compte-rendu de la première, dans *Berliner Börsen-Courier Abendausgabe*, 10/12/1931, cité d'après T. Fasshauer, « Film – Musik – Montage. Beobachtungen in *Niemandsland* », *op. cit.* p.78.

[25] B. KESTER, *Film Front Weimar…*, *op. cit.* p.144.

Rôle du son et de la musique

Le Noir et le Juif ont tous deux un rôle central à la fois dans la logique du scénario et pour l'idée qu'a le réalisateur du cinéma : le premier parce qu'il parle (il parle même plusieurs langues, en tant qu'artiste habitué à un parquet international) et le second parce qu'il ne parle pas. Ainsi, au moment de la transition du muet au parlant, Trivas joue sur deux registres : l'importance des dialogues, et l'importance de leur absence. *Niemandsland* constitue aussi une expérience sur la fonction du son et une mise en pratique des convictions du réalisateur par rapport à la nouvelle technologie. Sous le titre « Pour le nouvel an : protestation ! », Trivas avait publié avec deux collègues et un an avant le tournage de *Niemandsland*, un manifeste dénonçant « l'abus réactionnaire des acquis énormes du film sonore et parlant » : le film artistique serait menacé par le « naturalisme, la théâtralité, l'attraction », et de s'écrier « À bas la réaction naturaliste du cinéma ! Vive le réalisme poétique, vive le film poétique ! ». Pour eux, le son et la langue sont du matériau de montage pour une « création poétique et la révélation du monde visuel », contre la « reproduction mécanique et froide du réel[26] ».

L'introduction de *Niemandsland* aurait pu se passer de dialogues – mais certainement pas de la musique d'Eisler qui rythme le montage ; la parole joue en revanche un rôle primordial plus tardivement dans le film, en particulier parce que chacun des personnages s'exprime dans sa langue maternelle, comme c'est le cas dans *Kameradschaft* (*La Tragédie de la mine*, 1931) qui porte sur le sauvetage de mineurs français par leurs collègues allemands après un accident. Par rapport au film de Pabst, Trivas va encore plus loin avec l'allemand, l'anglais, le yiddish et le français qu'on entend dans son « film de fraternisation ». Selon Chris Wahl il s'agit d'un sous-genre du « film polyglotte », qui se caractérise par le fait que chaque acteur parle dans sa langue[27]. Le plus souvent, le choix du « film de fraternisation » porte sur la représentation de la guerre, comme *La grande Illusion* (1937) de Jean Renoir ou plus récemment le pathétique *Joyeux Noël* (2005) de Christian Carion. La conception de *Niemandsland* a prévu qu'on puisse montrer le film sans sous-titres. Trivas a transformé les difficultés pratiques que présentait le film polyglotte au marché international en éléments scénaristiques au service du message pacifiste. Si dans *Niemandsland* l'acte initial d'aider un homme enseveli est un réflexe conforme à la logique selon laquelle « l'homme est bon », le processus de rapprochement et de fraternisation passe par la langue, quand les soldats de nationalités différentes utilisent des mots qui ont une même racine comme « camarade » / « Kamerad », « cigarette » / « Zigarette », « vin » / « Wein » ou quand le Britannique et le Français découvrent qu'ils portent le même prénom,

[26] F. OZEP, N. SARCHI, V. TRIVAS, « Zum neuen Jahr: Protest! », *Film-Kurier*, nº 3, 2 janvier 1930.
[27] D'après C. Wahl, d'autres sous-genres du « film polyglotte » sont le « film de migration », le « film de globalisation » et le « film colonial ». C. WAHL, *Sprachversionsfilme aus Babelsberg. Die internationale Strategie der Ufa 1929-1939*, Munich, edition text+kritik, 2009, p. 329-331.

Charlie et Charles, ou encore quand ils chantent en différentes langues, la même chanson adressée à leurs femmes (Marie / Mary / « chérie »).

Il faut souligner ici l'apport décisif de Hanns Eisler, non seulement responsable de toute la musique du film mais aussi des bruits et de la postsynchronisation[28]. Le compositeur évite l'illustration[29] et l'illusion d'une unité de l'œuvre[30] en créant des contrepoints ironiques. Si, au début, la musique révèle sa fonction d'arme de propagande qui l'emporte sur la réflexion et incite à l'action, Eisler l'utilise ensuite dans ce sens avec la mélodie exaltante qui accompagne la dernière séquence : les cinq hommes sortent du trou en s'entraidant, et avec leurs fusils – sauf le Juif qui utilise ses mains – ils abaissent les fils barbelés pour faire face ensemble à la guerre et marcher côte à côte vers un meilleur avenir. La mélodie sans chant qui accompagne la fin est devenue célèbre grâce au texte du poème d'Erich Weinert *Der heimliche Aufmarsch*[31]. Il appelle à la défense de l'URSS contre la réaction impérialiste, et son refrain « Ouvriers, paysans, prenez les fusils… » donne implicitement un accent combatif à ce film pacifiste s'il ne le met pas on contradiction avec le pacifisme[32]. Entre les lignes ou plutôt entre la musique et l'absence du texte des chansons s'esquissent deux positions idéologiques défendues par les protagonistes du projet : d'un côté le cosmopolitisme humaniste et libéral – ce qu'exprime l'artiste noir en se présentant comme « ami de tous les peuples » – ce qui représentait la position de Trivas, et de l'autre l'internationalisme avec la lutte des classe au niveau mondial, pour lequel s'engageaient Eisler et Busch.

Film pacifiste, film naïf ?

Dans l'ouvrage *De Caligari à Hitler*, Siegfried Kracauer reprend sa critique de 1931, augmentée par de l'amertume de l'exil, et ironise sur la fin de *Niemandsland* :

> « *No man's land* ne tient pas compte des différentes causes des guerres, à peu près comme *Quatre de l'infanterie*, et de plus brouille l'image de paix en l'exprimant par une communauté de cinq soldats. Comme la communauté est le résultat de la pression aigue d'événements catastrophiques, elle n'est qu'une

[28] T. FASSHAUER, « Film – Musik – Montage. Beobachtungen in Niemandsland » (*op. cit.*), p.67

[29] Eisler se plaint dans un article (*Berliner Börsen-Courir*, 10 décembre 1931) de ce que le postmontage à changé deux compositions (« Das Lied vom Krieg », « Die Hochzeit »), les réduisant ainsi à l'illustration. *Ibid.*, p.63.

[30] Voir T. W. ADORNO, H. Eisler, *Musique de cinéma*, trad. Jean-Pierre Hammer, Paris, L'Arche, 1972.

[31] Le texte de Weinert date de 1928 et a été publié pour la première fois le 1 août 1930 dans le journal *Die Welt am Abend*. Avec la composition d'Eisler la chanson est publiée dans *Kampfmusik* 1/1931. E. Busch l'intégra 1938 avec des variations dans son *Spanienliederbuch* sous le titre « Arbeiter, Bauern ». J. VOIT, « Der heimliche Aufmarsch », http://erinnerungsort.de/heimliche-aufmarsch-2c-der--28-22arbeiter-2c-bauern-2c-nehmt-die-gewehre-22-29-_90.html (consulté le 7/09/2015).

[32] Selon la biographie la plus récente, Busch chanta le texte déjà pour *Niemandsland*. J. VOIT, *„Er rührte an den Schlaf der Welt". Ernst Busch - Die Biographie*, Berlin, Aufbau Verlag, 2010, p.62. On trouve aussi l'information que le texte a été interdit par la censure, ainsi que le film n'utilise que la mélodie. (http://de.wikipedia.org/wiki/Victor_Trivas, aussi http://www.secarts.org/journal/index.php?show=article&id=292&PHPSESSID=lrzzxufgepo&lang=de, consulté le 7/09/2015).

> fraternité d'urgence. Ayant l'expérience de ces fraternités temporaires de nombreux réfugiés européens connaissent la transition rapide qui se fait de la fraternité à la solitude. […] Du no-man's land, ils se dirigent vers le pays qui-n'existe-pas, et la guerre continue. Les militaristes allemands n'avaient rien à craindre des pacifistes allemands[33]. »

Certes, l'analyse des différentes causes de cette guerre n'est pas très profonde, le film se concentrant davantage sur les mécanismes par lesquels des citoyens sont transformés en soldats. *Niemandsland* donne toutefois une explication des raisons de la guerre qui va au-delà du fait que l'incompréhension est liée à la différence linguistique et à des difficultés à communiquer, comme l'explique le Noir après une dispute entre le Français et l'Allemand. La querelle éclate autour de la question de la responsabilité de cette guerre, chacune des deux nations considérant l'autre comme responsable. On reprend les arguments de l'époque : d'un côté, le monde n'acceptait pas que l'Allemagne devienne une puissance coloniale, et de l'autre, on soupçonnait l'Allemagne de vouloir s'emparer des colonies des autres.

Dans ce film, Trivas dénonce ainsi cette guerre comme un conflit impérialiste et n'hésite pas à prendre une position explicitement anticoloniale. Si ces arguments ne permettent pas encore de parler d'un film postcolonial avant l'heure, on peut cependant le caractériser ainsi, en raison du personnage de l'artiste noir et son rôle de médiateur : marqué par l'expérience d'une transnationalité cosmopolite de la diaspora noire, il se situe à l'opposé du nationalisme des autres protagonistes. Il joue à la fois le rôle de traducteur et de médiateur et, ayant dépassé les divisions, il représente l'avenir d'une humanité réconciliée. Le prix à payer pour cette fonction exemplaire est que son caractère n'est pas très développé. Sans histoire ni famille, il reste un personnage de la scène avec des caractéristiques modernistes liées à la perception du personnage du danseur Louis Douglas. Il y a une valorisation de son art, mais aussi de l'artiste et de l'art en général qui devient même un moyen d'autodéfense : quand à l'extérieur, la guerre fait rage avec les bruits terribles des bombes et des mitraillettes, l'artiste fait un numéro de claquette en intégrant les bruits des explosions dans son numéro. Ainsi il s'approprie une réalité menaçante déterminée par d'autres qui réduit l'homme à un objet qui subit, et acquiert un statut de sujet capable, grâce à l'art, d'agir et d'humaniser la situation.

Si *Niemandsland* n'est pas dépourvu de clichés racistes, notamment quand l'acteur fait des grimaces à travers le rideau après son numéro, on en trouve beaucoup moins dans le film que ceux initialement prévus dans le scénario[34]. L'origine du Noir reste incertaine, mais l'uniforme des tirailleurs sénégalais fait référence au motif raciste de la propagande allemande

[33] S. KRACAUER, *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand*, Flammarion, Paris, 1987 [1947], p.267.
[34] T. NAGL, *Die unheimliche Maschine…* (*op. cit.*), p.737.

pendant la Grande Guerre : la propagande de la *Schwarze Schmach*, l'humiliation par la « Honte noire », la France étant accusée d'envoyer des soldats coloniaux pour « nettoyer » sauvagement les tranchées après les attaques. On en trouve une trace dans le film de Pabst, *Quatre de l'infanterie*, où un soldat noir français tue de manière brutale l'un des protagonistes[35].

Les réactions de la critique

Ce sont d'ailleurs le modernisme cosmopolite et, surtout, le fait qu'un « nègre » fasse la morale aux « Européens » qui ont le plus choqué la droite nationaliste en Allemagne, laquelle a sévèrement attaqué le film[36]. Comme avec *All Quiet on the Western Front*, les nazis ont essayé de perturber la première de *Niemandsland*, le 10 décembre 1931 : quand, à la fin, les acteurs s'inclinèrent devant le rideau et que des huées se firent entendre, l'acteur noir Louis Douglas embrassa ostensiblement Ernst Busch, ce qui provoqua de grands applaudissements dans la salle, faisant taire les perturbateurs[37].

La gauche et la critique libérale, quant à elles, ont généralement accueilli *Niemandsland* de manière très favorable, mais alors que les films de guerre de Pabst et de Milestone ont obtenu un grand succès commercial, *Niemandsland* a rencontré moins d'intérêt de la part du grand public[38]. L'extrême gauche a critiqué le film dans le sens de Kracauer, lui reprochant de ne pas avoir analysé les raisons de la guerre. Ainsi le journal communiste *Le Drapeau rouge* l'a attaqué sur le fait que le refus de la guerre ne résulte, ici, que d'une réaction émotionnelle, ce qui autorise une interprétation aussi bien pacifiste que révolutionnaire et délivre un message peu clair au spectateur : « Fais de cela ce que tu veux ![39] » ; ce qui revient en fait à prendre le public au sérieux et à démontrer sa confiance en son intelligence… Aujourd'hui pareille critique serait l'un des plus beaux compliments fait à un film, surtout pour un film engagé !

Le présent article n'a pu qu'effleurer quelques aspects de la richesse et de la complexité de *Niemandsland* qui, par rapport à d'autres films de l'époque, que ce soit la naïveté du discours politique de *Metropolis* (1927) ou l'esthétique réaliste ambiguë de *Quatre de l'infanterie*, se caractérise par le fait qu'esthétique et discours politique ne sont pas en contradiction, mais au contraire en parfaite symbiose. Il s'est agit de mettre l'accent sur la

---

[35] Si cette séquence fut critiquée, c'était pour sa violence, non pour son racisme... Bernadette KESTER, *Film Front Weimar*… (*op. cit.*), p.147 sq. Sur le phénomène de la *Schwarze Schmach* voir Jean-Yves LE NAOUR, *La Honte noire. L'Allemagne et les troupes colonials françaises, 1914-1915*, Paris, Hachette Littératures, 2003.

[36] T. NAGL, *Die unheimliche Maschine*… (*op. cit.*), p.743-744.

[37] E. LUTZ-KOPP, *Mitten entzweigebrochen. Nebenprodukt und Lebensretter*… (*op. cit.*), p.102.

[38] H. KORTE, *Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik. Ein rezeptionshistorischer Versuch*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht Verlag, 1998, p.224.

[39] H. LÜDECKE, *Die Rote Fahne*, 20/12/1931, cité d'après G. KÜHN, K. TÜMMLER, W. WIMMER (dir.), *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland 1918-1932*, tome 2, Berlin, Henschel, 1975, p.492.

juxtaposition de styles, genres et courants artistiques différents, tels l'expressionnisme, le réalisme poétique, le naturalisme, la Nouvelle Objectivité, le film industriel, le *Kammerspiel* et les expériences avant-gardistes, grâce à un montage associatif et une narration fragmentée et linéaire, sans effets de syncrétisme ou d'amalgame. *Niemandsland* ne cherche pas à fusionner les différents styles, cultures et idées ; il n'est pas à la recherche d'une unité ou pureté impossible, mais démontre qu'une coexistence pacifique de cette diversité – qui, de surcroît, est enrichissante – est possible. Malheureusement, ni le cri de l'acteur noir vers la fin du film – « À bas la guerre » – ni celui de Trivas – « À bas la réaction naturaliste du cinéma » – n'ont été écoutés.