

Rompre l'incommunication

Le rôle du plurilinguisme dans deux films sur la Première Guerre mondiale (LA GRANDE ILLUSION; JOYEUX NOËL)

Ralf Junkerjürgen (Regensburg)

RÉSUMÉ : Si la tradition cinématographique française est marquée par le monolingue, les films de guerre font souvent exception à cette règle à cause de leur esthétique réaliste. Souvent le plurilinguisme filmique va plus loin et fait partie d'une véritable idéologie de la langue. LA GRANDE ILLUSION et JOYEUX NOËL illustrent la façon dont la question des langues va directement au cœur même du conflit et la façon dont l'incommunication peut être surmontée.

MOTS CLÉS : plurilinguisme; Europe; habitus monolingue

SCHLAGWÖRTER : Mehrsprachigkeit; Europa; Einsprachigkeit; La Grande Illusion; Joyeux Noël; Kriegsfilm; Erster Weltkrieg

Au cours des dernières années, la question du plurilinguisme est devenue de plus en plus importante dans les sciences humaines. S'il s'agit d'un objet traditionnellement étudié par la linguistique, ce sont maintenant les études culturelles qui s'y intéressent. Il ne s'agit pas simplement d'un autre changement de paradigme comme nous en avons tant vus au cours des trois dernières décennies parce que la question du plurilinguisme revêt un caractère durable. Cette question correspond plutôt à une nouvelle conscience sociale européenne. Si au Canada, par exemple, le plurilinguisme est depuis toujours un phénomène culturel, l'Europe est plurilingue aussi mais d'une manière différente parce que des pays comme la France et l'Allemagne sont marqués depuis longtemps par leur « habitus monolingue »¹.

Telle société, telles traditions culturelles. Dans l'histoire de nos littératures et de nos cinémas, le plurilinguisme fait exception. Même le roman de voyage didactique du XIX^e siècle comme les fameux *Voyages extraordinaires* d'un Jules Verne qui tourne autour d'une mise en scène du contact interculturel est, pré-

¹ Pour une description du cas allemand voir Ingrid Gogolin, *Der monolinguale Habitus der multilingualen Schule* (Münster : Waxmann, 2008).

cisément, foncièrement monolingue.² Le cinéma est un cas spécial cependant. Bien que la production d'un film soit en général assurée par des équipes multilingues, le produit en tant que tel est traditionnellement monolingue. Si selon Sanaker cela est dû à une « stratégie linguistique anti-réaliste »³ de l'industrie cinématographique états-unienne, pour laquelle un film est surtout un objet à commercialiser, il faudrait nuancer en disant que cela n'est pas seulement limité aux États-Unis, étant donné que la pratique du doublage en France et en Allemagne a créé, elle aussi, une tradition cinématographique exclusivement monolingue.

Les films de guerre, en revanche, font souvent figure d'exception à cette règle. Dans *LA GRANDE ILLUSION* (Jean Renoir, 1937), l'allemand et le français sont présents tout comme le russe et l'anglais, dans *CAPITAINE CONAN* (Bernard Tavernier, 1996) le français et le roumain, et dans *JOYEUX NOËL* (Christian Carion, 2006) l'anglais, le français, l'allemand et – ce qui semble curieux de prime abord – le latin. Pourquoi ces films (classiques) sur la Première Guerre mondiale sont-ils plurilingues? Question d'authenticité : le plurilinguisme est en règle générale une marque de réalisme,⁴ et un film sur un événement historique ne peut se passer d'être réaliste s'il ne veut pas perdre toute vraisemblance.

Si la présence du plurilinguisme est un fait facile à constater, nous savons peu de choses jusqu'ici sur la question de savoir comment se présente le plurilinguisme et quelle est sa fonction narrative et idéologique dans un film. Prendre deux films classiques comme *LA GRANDE ILLUSION* et *JOYEUX NOËL* nous permet non seulement d'étudier les mécanismes du *code-switching* mais aussi de contraster dans le contexte d'un même sujet, i.e. la Première Guerre mondiale, deux perspectives séparées par 72 ans d'histoire et des contextes évidemment très différents.

² Seuls des textes d'un épigone de Verne, Louis Boussonard, échappent à cette règle. Cf. Ralf Junkerjürgen, « Der implizite Übersetzer : zur unterdrückten Mehrsprachigkeit im europäischen Abenteuerroman », *Variations : Literaturzeitschrift der Universität Zürich* 22 (2014) : 31–41.

³ Jean Kristian Sanaker, *La Rencontre des langues dans le cinéma francophone : Québec, Afrique subsaharienne, France-Maghreb* (Paris : L'Harmattan, 2010), 43.

⁴ Cf. Noah McLoughlin, « Code-use and identity in *La Grande Illusion* and *Xala* », *Glottopol : revue de sociolinguistique en ligne* (12 mai 2008) : 123–34; et Jean Kristian Sanaker, « Les indouables : pour une éthique de la représentation langagière au cinéma », *Glottopol : revue de sociolinguistique en ligne* (12 mai 2008) : 147–59.

Quelques préliminaires théoriques et méthodiques

Comme toute œuvre qui raconte une histoire, le film expose ses séquences narratives d'une manière chronologique. Le plurilinguisme n'est donc pas un phénomène simultané mais un enchaînement marqué par le changement d'une langue à une autre, un changement que la linguistique appelle le *code-switching*, c'est-à-dire « the use of more than one language in the course of a single communicative episode »⁵. Au niveau socio-linguistique, le *code-switching* est l'expression d'une négation sociale, ou, comme Heller explique, « a boundary-levelling or boundary-maintaining strategy, which contributes, as a result, to the definitions of role and role relationships [...] an important part of social mechanisms of negotiation and definition of social roles, networks and boundaries »⁶. Le *code-switching* met en relief à quel point une langue est un complexe idéologique dans lequel des questions identitaires vont de pair avec celles du pouvoir. Dans l'imaginaire, les langues forment de véritables hiérarchies où il y a une place réservée à chaque langue selon des critères communicatifs, économiques, culturels, populaires ou épistémologiques.⁷

Cette perspective socio-linguistique est beaucoup plus visible quand le *code-switching* se fait d'un registre à l'autre au sein d'une même langue. Le registre, en tant que caractéristique des couches sociales, peut être l'instrument d'une critique et d'une remise en question des hiérarchies sociales.⁸ Cela nous mène à une conception beaucoup plus vaste du plurilinguisme, notamment à un plurilinguisme inhérent à chaque langue, à une « innere Mehrsprachigkeit » selon Wandruszka⁹ si l'on tient compte des registres et des différences dialectiques. Malgré l'évidence de ce plurilinguisme interne, utilisé dans le cas de LA GRANDE ILLUSION pour réfléchir sur les différences sociales, je me concentre sur une conception plus étroite du plurilinguisme, c'est-à-dire un plurilinguisme externe.

⁵ Monica Heller, « Introduction », in *Codeswitching : Anthropological and Linguistic Perspectives*, id. éd. (Berlin : De Gruyter, 1988) : 1–14, ici 1.

⁶ Heller, « Introduction », 1.

⁷ Cf. Christian Lehmann, « The Value of a Language », *Folia Linguistica* 40 (2006) : 207–38, ici 210 et pass.

⁸ Cf. Michel Chion, *Le Complexe de Cyrano : la langue parlée dans les films français* (Paris : Cahiers du Cinéma, 2008); et Alison Smith, « All quiet on the filmic front? Codeswitching and the representation of multilingual Europe in “La Grande Illusion” (Jean Renoir, 1937) and “Joyeux Noël” (Christian Carion, 2005) », *Journal of Romance Studies* 10.2 (2010) : 37–52, ici 38.

⁹ Cf. Mario Wandruszka, *Die Mehrsprachigkeit des Menschen* (München : Piper, 1979), 13–39.

Si le plurilinguisme des œuvres narratives (filmiques ou littéraires) peut être considéré comme une forme particulière de la polyphonie (littéraire) de Bakhtine et de cette manière être incorporé dans une théorie standard, le développement de méthodes pour l'analyser n'en est encore qu'à ses débuts. Giulia Radaelli est une des premières à avoir contribué à cette question.¹⁰ Pour l'analyse du plurilinguisme elle propose un modèle de quatre perspectives développé pour l'analyse littéraire que j'essaierai de reformuler ici pour le film.

Par « Fokus » elle entend l'extension du corpus, c'est-à-dire la question de savoir si on analyse un texte isolé ou les œuvres complètes d'un auteur. Il s'agit, pour le deuxième aspect, la « langue » (« Sprache »), de prendre tout simplement en compte les différentes langues combinées. Il faudrait compléter cette question de quantité par les proportions entre les langues pour dresser non seulement une liste de langues mais aussi un système proportionnel.¹¹

La « perceptibilité » (« Wahrnehmbarkeit ») d'une langue dépend de la forme dans laquelle elle se manifeste. Sans parler du cas majoritaire dans lequel les langues sont identifiables sans équivoque, il y a des textes littéraires qui se caractérisent par un plurilinguisme latent qui fait que les mots d'une langue sont interpénétrés par les mots d'une autre, comme par exemple dans les textes de Peter Waterhouse où des mots allemands semblent cacher parfois des morphèmes anglais. Il s'agit là sans aucun doute d'un recours poétique fascinant, mais négligeable pour les films qui nous intéressent ici.

Le quatrième aspect, la mise en discours (« Diskursivierung »), se concentre sur la question de savoir comment le plurilinguisme est inséré dans un texte. À côté du *code-switching* on peut observer un mélange des langues (mélange syntaxique, morphologique et phonétique), des traductions directes, des références explicites à d'autres langues sans qu'elles soient utilisées (« Il parlait espagnol ») ou bien des réflexions sur des questions de langue en général, et souvent sur le plurilinguisme en particulier. D'un point de vue formel, en ce

¹⁰ Cf. Giulia Radaelli, « Literarische Mehrsprachigkeit : ein Beschreibungsmodell (und seine Grenzen) am Beispiel von Peter Waterhouses "Das Klangtal" », in *Philologie und Mehrsprachigkeit*, éd. Till Dembeck et Georg Mein (Heidelberg : Winter, 2014), 157–82.

¹¹ Cf. Muela Ezqueerra qui tient compte des relations quantitatives entre le français comme langue dominante et les autres langues pour analyser le plurilinguisme dans les romans de Fred Vargas. Julián Muela Ezquerria, « Les autres langues dans les romans de Fred Vargas », in *Plurilinguisme dans la littérature française*, éd. Alicia Yllera et Julián Muela Ezquerria (Bern : Peter Lang, 2016), 191–226.

qui concerne le langage filmique, on peut, selon Smith¹², faire la distinction entre un *code-switching* non-diégétique (d'une séquence à l'autre) et diégétique (à l'intérieur d'une séquence). De plus, il est à noter ici que les langues d'un film sont beaucoup plus étroitement liées aux personnages que dans la littérature et que, par conséquent, il faudrait élargir le modèle pour être en mesure de s'intéresser à un rôle clé, celui du *code-switcher*. Le *code-switcher* est un personnage qui incarne le plurilinguisme et qu'il faudrait caractériser selon les langues qu'il parle et la façon dont il les parle.

On pourrait ajouter deux aspects au modèle de Radaelli : premièrement, la perspective de la réception et de la médiation traditionnelle en partant de l'hypothèse selon laquelle il faut autant tenir compte des connaissances linguistiques du public que des standards de traduction (doublage, sous-titrages, *voice over*) pour comprendre les mécanismes à l'œuvre dans le plurilinguisme du film dont il est question ; et deuxièmement une perspective socioculturelle, un dernier niveau d'abstraction qui renvoie aux bases idéologiques du plurilinguisme. Le plurilinguisme n'est jamais une fin en soi mais, telle une symphonie, s'oppose au solo des films monolingues.

LA GRANDE ILLUSION : des nobles plurilingues, une classe moyenne monolingue

Selon la périodisation des films sur la Première Guerre Mondiale de Véray¹³, LA GRANDE ILLUSION (1937) de Jean Renoir appartient à la phase réaliste et pacifiste de la période entre 1925 à 1939. À l'époque, les intellectuels voient dans le cinéma un instrument éducatif et pacifiste, comme l'écrit Henri Barbusse dans la revue *Le Film* (Nr. 168 ; 1920) : « Le cinéma grâce à sa simplicité, est appelé à jouer un rôle prépondérant dans l'âme populaire et l'instruction des masses. » Marcel Lepierre ajoute en 1932 dans *Le cinéma et la paix* que « si le cinéma peut former des hommes éduqués et affinés, il portera à l'esprit de guerre un coup mortel. »¹⁴

Réalisme et message pacifiste caractérisent aussi LA GRANDE ILLUSION. Impressionné par les plans-séquences d'Erich von Stroheim dans *FOOLISH WIVES* (1922), le jeune Jean Renoir rêve de créer un cinéma réaliste pour la France. Tourné en hiver 1936/37, le film est présenté le 8 juin 1937 dans le

¹² Cf. Smith, « All quiet on the filmic front? », 43.

¹³ Cf. Laurent Véray, « La Grande Guerre à l'écran : entre reconstruction du passé et lecture du présent », in *La grande guerre : un siècle de fictions romanesques*, éd. Pierre Schoentjes (Genève : Droz, 2008), 355–79, ici 356–8.

¹⁴ Véray, « La Grande Guerre à l'écran » 364.

contexte de l'exposition universelle de Paris, alors que la Guerre civile fait rage en Espagne.

Renoir renonce à une mise en scène de la lutte dans les tranchées pour se concentrer sur l'armée de l'air. Ses personnages ont une grande culture générale et une attitude noble, marque des gentlemen. Le film ne présente ni scènes héroïques ni scènes patriotiques. Renoir voulait montrer que tous les hommes partagent le même sort, et présente leur condition humaine comme un message universel. Il s'agit principalement de montrer dans ce film que les frontières entre les personnages sont artificielles et d'indiquer comment on peut les franchir. Pour Renoir, les différences nationales sont moins importantes que celles de classes sociales.

LA GRANDE ILLUSION est un véritable film plurilingue qui inclut le français (env. 82 %), l'allemand (env. 15 %), l'anglais (env. 2 %) et le russe (env. 0,4 %). Dans le contexte des conflits nationaux et des tensions entre classes sociales, la langue est un sujet central pour Renoir. Son film s'y intéresse à deux niveaux. Il met d'abord en scène la façon dont l'incommunication linguistique, c'est-à-dire l'ignorance des langues étrangères, plonge les personnages dans une atmosphère de méfiance et de malentendus. Quand Maréchal (Jean Gabin) veut communiquer aux nouveaux prisonniers anglais le fait que les Français ont creusé un tunnel pour s'évader, il n'y parvient pas parce que ni lui ni les nouveaux venus ne connaissent la langue de l'autre (min. 45). Ce passage n'illustre pas seulement le châtiment babélien dans le contexte des *Lager* mais il lie déjà les connaissances linguistiques à l'idée de liberté et annonce ici, quoique sous-entendue, une possible solution des conflits.

Mais les personnages n'en sont pas encore arrivés au point voulu. Comment est-il alors possible de rompre l'incommunication sans parler la langue de l'autre? Il y a d'abord l'exemple de la musique. Quand Maréchal est puni par l'isolement, il perd la tête. Un gardien allemand aimable essaie de lui remonter le moral, mais Maréchal refuse totalement de communiquer dans une autre langue que le français. Le gardien lui donne alors un harmonica. Peu après, Maréchal se met à jouer une chanson populaire et le gardien lui répond par le même air depuis l'extérieur de la cellule. Dans cette petite scène, c'est la musique, souvent qualifiée de langue universelle, qui, la première, franchit les obstacles communicatifs et unit les personnages dans une même condition humaine.

Mais si ce sont les connaissances linguistiques qui établissent un lien entre les peuples, on a besoin de personnes qui font figure de vecteurs. Il y

en a. Renoir a eu soin de nous présenter des personnages qui connaissent des langues étrangères, mais il les utilise surtout pour montrer comment les *code-switchers* avant la lettre peuvent échouer. Il introduit le personnage de l'érudit, notamment un professeur de grec ancien qui s'appelle Demolder (Sylvain Itkine), qui est prisonnier comme les autres, mais qui, au lieu d'étudier l'allemand ou l'anglais, passe son temps à traduire les poèmes de Pindare. L'étude des langues anciennes comme signe d'érudition date surtout du XIX^e siècle où cette image se heurtait déjà aux nouvelles exigences techniques des sociétés industrialisées. Si déjà un Jules Verne opposait le « savant réalisateur » au « savant exclusif » dont les connaissances ne présentent aucun profit pour la société,¹⁵ la traduction d'une langue morte paraît tout à fait une perte de temps dans le contexte pacifiste de LA GRANDE ILLUSION,¹⁶ et Demolder est, par conséquent, un personnage ridicule et anachronique dont les autres prisonniers se moquent (min. 55).

Restent les deux aristocrates qui sont les *code-switchers* par excellence. Von Rauffenstein (Erich von Stroheim), le noble allemand, maîtrise le français et l'anglais, de Boeldieu (Pierre Fresnay) parle anglais. Von Rauffenstein éprouve une grande sympathie pour le noble français bien qu'il soit son prisonnier de guerre. Unis par une même classe sociale, de Boeldieu et von Rauffenstein ont plus en commun que de Boeldieu et ses compatriotes. Bien que les deux nobles soient les seuls qui sachent parfaitement communiquer, leurs conversations sont autosuffisantes parce qu'ils ne communiquent qu'entre eux. Leurs connaissances linguistiques ne servent qu'à représenter une classe anachronique en voie de disparition.

Renoir a eu soin de les séparer des autres par leur langage précisément. Dans le cas de de Boeldieu, il se distingue de Maréchal, le représentant de la classe moyenne, par son registre linguistique, un code que Maréchal ne maîtrise pas. Le langage de de Boeldieu se caractérise par l'ironie et la distance – il vouvoie tout le monde, même sa mère et son épouse, comme il l'explique. Mais les deux nobles représentent un passé irrécupérable. Dans l'un des dialogues, ils parlent tous deux des différences sociales dans l'armée. Si von Rauffenstein considère encore Maréchal et Rosenthal comme « un joli cadeau de la Révolution française » de Boeldieu a déjà compris qu'on ne peut arrêter « la marche du temps » (min. 62). Renoir ne laisse pas planer le moindre

¹⁵ Cf. Ralf Junkerjürgen, *Spannung : narrative Verfahrensweise der Leseraktivierung* (Bern et al. : Peter Lang, 2002), 143.

¹⁶ Cf. Jeffery Alan Triggs, « The Legacy of Babel : Language in Jean Renoir's "Grande Illusion" », *New Orleans Review* 15.2 (1988) : 70–74, ici 71.

doute sur le fait que la classe moyenne soit la classe sociale de l'avenir. Par conséquent, à la fin du film, de Boeldieu va se sacrifier afin que Maréchal et Rosenthal puissent s'échapper.

Le problème est que contrairement aux nobles, la classe moyenne est foncièrement monolingue, et c'est dans cette dernière partie du film que Renoir annonce une possible solution pour l'incommunication. Avant de gagner la frontière suisse à pied, Maréchal et Rosenthal se réfugient chez une veuve allemande, Elsa, qui a perdu son époux dans la bataille de Verdun et qui vit seule avec sa fillette Lotte dans une ferme. C'est à ce moment-là que Rosenthal (Marcel Dalio), qui est juif, entre en jeu. C'est une autre personnage parce qu'il parle un peu allemand du fait de son histoire personnelle. Il est « né à Vienne, capitale de l'Autriche, d'une mère danoise et d'un père polonais, naturalisé français... » (min. 30) En fait, il est le seul dont les connaissances linguistiques soutiennent l'œuvre de la paix. Il sert d'intermédiaire entre Maréchal et Elsa. Maréchal, qui jusqu'ici n'avait saisi au vol que des bribes d'allemand militaire comme « streng verboten » apprend maintenant que l'allemand peut être aussi la langue de l'amour et se met finalement à parler une langue étrangère, bien qu'il s'agisse d'une phrase simple et naïve – « Lotte und Elsa haben blaue Augen » (min. 105). La fin du film est ouverte, Maréchal et Rosenthal passent la frontière pour se sauver en Suisse. Maréchal va-t-il revenir pour vivre avec Elsa ? On ne le sait, mais tout l'espoir repose sur cette question.

JOYEUX NOËL : à la recherche d'une langue commune

JOYEUX NOËL (2006), le deuxième long-métrage du réalisateur français Christian Carion, met en scène la trêve de Noël, un épisode du début de la Première Guerre Mondiale plutôt mal connu au moment où sort le film : des soldats français, britanniques et allemands se réunissent dans le *no man's land* pour célébrer Noël ensemble, pour chanter et même jouer au football. On dit qu'à certains endroits le cessez-le-feu a même duré jusqu'à début janvier 1915.

Cette fraternisation a été interprétée comme l'expression d'une culture de la solidarité entre soldats ennemis qui se sentaient unis dans un même sort et qui partageaient les mêmes désillusions. Les lettres du front nous apprennent qu'il y avait des officiers anglais qui prévenaient les Allemands peu de temps avant une attaque. Quand les journaux rapportèrent le phénomène de la trêve de Noël, les autorités se mirent à contrôler sévèrement le front, si

bien que dans les années suivantes de la guerre le cessez-le-feu ne se répéta plus.¹⁷

Bien qu'il ne s'agisse pas du premier film sur les fraternisations,¹⁸ Christian Carion affirme rétablir l'histoire avec son film :

J'ai fait ce film pour que vous sachiez qu'il y a eu des fraternisations le soir de Noël 1914, d'autant plus qu'on a tout fait pour que vous ne le sachiez jamais. Maintenant ma grande fierté c'est que le film ait fait le tour du monde. Maintenant cette histoire, on la connaît. Je sens que le devoir a été accompli [...]. Je ne comprends pas pourquoi cela ne figure pas dans nos livres d'histoire. Je considère cela comme une formidable leçon d'humanité.¹⁹

Grâce au succès de son premier film, *UNE HIRONDELLE A FAIT LE PRINTEMPS* (2001), Carion a disposé d'un budget de 18 millions d'euros pour tourner *JOYEUX NOËL*, coproduction française, belge, anglaise et allemande.

Le film commence par une attaque de l'infanterie des troupes françaises qui avance jusqu'aux tranchées allemandes où deux tiers des soldats meurent dans le feu des mitrailleuses. Cette séquence correspond aux idées générales que l'on a de la Première Guerre Mondiale, mais elle est la seule de ce genre et elle a pour fonction de préparer le tournant pacifiste de l'argument.

C'est dans ce contexte que le *code-switching* devient un instrument central ou selon Smith « a highly significant vehicle in transmitting the anti-war message »²⁰. Tout comme Renoir, Carion utilise d'abord la musique – une chanson allemande à laquelle répond une cornemuse écossaise – pour rapprocher les soldats ennemis dans le *no man's land* où les officiers vont négocier pour se mettre d'accord sur une trêve – question centrale : dans quelle langue exactement ? Trois langues – le français, l'allemand et l'anglais – sont à leur disposition, mais celles-ci n'ont pas la même priorité. Si on compare les dialogues, on constate qu'environ 30 % sont en allemand, environ 17 % en anglais et en-

¹⁷ Cf. Jörn Leonhard, *Die Büchse der Pandora : Geschichte des Ersten Weltkrieges*, 4^e éd. (München : Beck, 2014), 252–3.

¹⁸ Véray mentionne Victor Trivas : *NO MAN'S LAND*, 1931, Vikram Jayanti : *LA TRÊVE DE NOËL*, 2003 (téléfilm britannique), Jean-Louis Lorenzi : *TRANCHÉES DE L'ESPOIR*, 2003, téléfilm pour France 3 ; docufiction : *PREMIER NOËL DANS LES TRANCHÉES* de Michael Gaumnitz. Cf. Laurent Véray, « "Un Long Dimanche De Fiançailles et Joyeux Noël" : une patrimonialisation de la Grande Guerre comme antidote aux angoisses mémorielles et à la déprime européenne », in *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran : contours et enjeux d'un genre intermédiaire* (Pessac : PU de Bordeaux, 2009) : 153–66, ici 160.

¹⁹ Véray, « Un Long Dimanche De Fiançailles et Joyeux Noël », 162.

²⁰ Smith, « All quiet on the filmic front? », 40.

viron 15 % en français.²¹ Il faudrait ajouter environ 8 % en latin, ce dont nous parlerons plus tard.

Mais tous les officiers n'ont pas les mêmes connaissances linguistiques, le *code-switching* n'est pas une caractéristique générale des personnages. En fait, les Allemands passent au français et à l'anglais, les Français passent à l'anglais, et les anglophones ne changent pas de langue.²² Au total, on observe treize passages à l'anglais, onze passages au français et aucun à l'allemand, ce qui transforme les personnages allemands en *code-switchers*. Quelques-uns passent d'une langue à l'autre avec une facilité si étonnante que ce phénomène mérite quelques explications. Tout d'abord, les *code-switchers* sont des officiers qui avaient le privilège d'avoir reçu un enseignement supérieur. De plus, le lieutenant allemand (Daniel Brühl) est marié à une Française.

Si les trois langues représentent les nations belligérantes, le latin quant à lui occupe une place particulière. En tant que langue de l'Église, le latin symbolise l'union des sociétés chrétiennes. La messe de Noël que le prêtre écossais célèbre dans le *no man's land* avec tous les soldats est le seul moment où tous sont unis dans une même langue qui crée un groupe social au-dessus de la nation. En même temps, on peut le considérer comme une *lingua franca* idéale parce qu'elle n'appartient à personne et peut par conséquent devenir la langue de tous.²³ Tout comme la musique, le latin apparaît comme une langue universelle européenne qui réunit les peuples. Mais évidemment, le latin ne peut être la solution pour réaliser la communication intra-européenne. À la fin du film, les soldats allemands chantent une chanson anglaise et montrent qu'ils ont appris la nouvelle *lingua franca* par l'intermédiaire de la musique.

La musique, le latin et l'hétérolinguisme en général de JOYEUX NOËL font partie de l'idéologie européeniste du film. Il est évident que sa perspective est contemporaine et qu'il réinterprète la Première Guerre Mondiale du point de vue de l'Union européenne en en faisant une sorte de « métaphore du siècle »²⁴. On a l'impression que Carion a voulu résumer ses idées dans le personnage (quasiment féérique) de la chanteuse d'opéra danoise Anna Sörensen (Diane Kruger) qui réunit en elle la musique et la maîtrise des langues. En fait, personne dans le film n'est capable de lui faire concurrence à cet égard. Diane Kruger, la beauté blonde qui a été connue pour son rôle d'Hélène dans

²¹ Smith, « All quiet on the filmic front? », 43.

²² Smith, « All quiet on the filmic front? », 45.

²³ Smith, « All quiet on the filmic front? », 40.

²⁴ Véray, « Un Long Dimanche De Fiançailles et Joyeux Noël », 163.

TROY (2004), représente ici une fois de plus une femme idéalisée, cette fois-ci pour symboliser l'idée européenne par le plurilinguisme et par la musique comme code culturel commun.

Quant aux soldats, Carion part de l'hypothèse selon laquelle ils luttèrent sans haine les uns contre les autres et qu'on les avait forcés à combattre. Le lieutenant français admet à la fin du film qu'il se sentait plus proche des soldats allemands que des généraux français qui, loin du front, « crient mort aux boches, bien au chaud devant leur dinde aux marrons ! » (min. 111) Le film s'inscrit alors dans le « syndrome de victimisation »²⁵, c'est-à-dire dans une tendance à raconter l'histoire depuis la perspective des victimes. Cette idée se concentre dans la mort d'un soldat français (Dany Boon) en uniforme allemand tué par un soldat écossais. Par cette fin tragique, Carion souligne que les soldats sont interchangeable et que les nations ne comptent pas parce que tous se mêlent dans un concept humaniste.

Dans ce contexte, la Première Guerre Mondiale n'apparaît plus comme le prélude des totalitarismes, mais plutôt comme la base de l'Union Européenne et, selon Carion, les soldats rebelles ont posé la première pierre de la construction européenne. Comme œuvre européaniste, JOYEUX NOËL souligne une fois de plus que la paix est l'idée centrale de l'Union, réunie dans une culture chrétienne et artistique. Le film récupère l'histoire de la Première Guerre Mondiale dans le contexte d'une mémoire commune et européenne qui dépasse la perspective nationale.

Conclusions : le plurilinguisme comme instrument de la paix

Comparer LA GRANDE ILLUSION et JOYEUX NOËL pose le problème de comparer deux œuvres qu'on a évaluées de manières différentes. Si LA GRANDE ILLUSION fait partie des grands classiques du cinéma international (quoique cela n'ait pas toujours été le cas)²⁶, les historiens n'ont pas épargné JOYEUX NOËL de leurs critiques. Pour Véray, JOYEUX NOËL ne nous apprend rien de nouveau parce que le film est selon lui une « galerie de poncifs dont l'unique objectif serait de répondre aux craintes et aux angoisses de la société contemporaine »²⁷. Il s'agirait de « simulacres de l'Histoire » au lieu d'une représentation de la Première Guerre Mondiale.

²⁵ Véray, « Un Long Dimanche De Fiançailles et Joyeux Noël », 163.

²⁶ Cf. Ginette Vincendeau, « The Great Escape », *Sight and Sound* 22.5 (2012) : 40-2.

²⁷ Véray, « Un Long Dimanche De Fiançailles et Joyeux Noël », 166.

Une critique d'un ton assez tranchant, digne d'un historien, mais qui implique qu'il y aurait une vérité essentielle de la Première Guerre Mondiale et que les époques suivantes n'auraient pas le droit de réinterpréter l'histoire de leur point de vue. Il est probable qu'il soit historiquement impossible d'interpréter la Première Guerre Mondiale comme le début de l'Union Européenne, mais il est hors de doute qu'il y avait une culture des soldats globale, comme le montrent par exemple des récits comme celui d'Elias Canetti dans son autobiographie *Die gerettete Zunge* (1977) dans laquelle il raconte comment des invalides français et allemands se rencontrent dans la rue ainsi que la peur qu'il a éprouvée à l'idée que la violence puisse exploser entre eux. Mais au contraire, les anciens ennemis commencent à se saluer avec gentillesse et on comprend que la guerre a été une expérience commune qui les unit beaucoup plus qu'elle ne les sépare.²⁸ S'il n'est pas admissible que Carion adopte la posture de l'historien au sens strict du terme, il me paraît tout à fait légitime d'« européeniser » les fraternisations du *Christmas Truce* dans la rétrospective d'un film fictif.

Le traitement du plurilinguisme fait partie de cette idéologie européeniste et célèbre la devise européenne « in varietate concordia » Dans le plurilinguisme, l'esthétique se transforme en éthique : le film montre que l'on peut parler des langues différentes et être uni par un même sort. On peut aller jusqu'à dire que le plurilinguisme touche au cœur même du film parce qu'il représente la tension européenne par excellence, entre diversité et union. Sous cet angle de vue, JOYEUX NOËL fait partie d'un groupe de co-productions qui sont « authentic multinational, multilanguage stories »²⁹ tout comme le drame d'espionnage BLACK BOOK ou la comédie estudiantine L'AUBERGE ESPAGNOLE qui eux aussi formulent des aspects de l'identité européenne.

Mais cela ne veut pas dire que les différences nationales disparaissent complètement ou qu'elles sont déclarées obsolètes. C'est précisément grâce au plurilinguisme que les différences subsistent et que le film ne verse pas dans un « blurred "Europudding" aesthetics » comme le souligne Belén Vidal qui explique que « the film maximises its appeal across national borders by multiplying the markers of national difference at the level of storytelling, language and performance »³⁰.

²⁸ Cf. Elias Canetti, *Die gerettete Zunge : Geschichte einer Jugend* (Frankfurt am Main : Fischer, 2004), 204.

²⁹ Erik Kirschbaum, « New Wave of Euro Pix avoids Europudding Curse », *Variety* 31/10–6/11 (2005), 23–4.

³⁰ Belén Vidal, *Heritage Film : Nation, Genre and Representation* (London : Wallflower, 2012), 89.

Sans nier les différences, les deux films partent de la même hypothèse en ce qui concerne le rôle du plurilinguisme. Dans les deux cas, la musique représente l'utopie de la communication et de la concorde humaine universelle. Mais pour la réaliser, des connaissances linguistiques sont nécessaires selon Renoir et selon Carion soixante-dix ans plus tard. La question linguistique nous conduit au centre même du message humaniste et politique des deux films. C'est justement le plurilinguisme qui met en scène l'incommunication tout comme l'utopie d'une humanité unie dans la paix et dans un concert de langues.

Quant à l'Allemagne malheureusement, Carion ne s'était pas attendu à la force de l'« habitus monolingue » : dans la version allemande du film, tous les dialogues ont été doublés en allemand et le plurilinguisme comme élément de l'identité européenne se trouve supprimé. Il semble donc que le chemin vers une esthétique filmique européeniste du plurilinguisme soit encore long.