

Faculteit Letteren en Wijsbegeerte

Mémoire de Bachelor

Bachelor Français-TFL

La gueule cassée du roman au film

Analyse de La chambre des officiers

Anne Scheijnen

Promotor: Prof. Dr. Luc Rasson

Assessor: Prof. Dr. Franc Schuerewegen

Universiteit Antwerpen

Academiejaar 2014-2015

Déclaration de plagiat

Ondergetekende, Anne Scheijnen, student Taal- & Letterkunde Frans-TFL, verklaart dat deze scriptie volledig oorspronkelijk is en uitsluitend door haarzelf geschreven is. Bij alle informatie en ideeën ontleend aan andere bronnen, heeft ondergetekende expliciet en in detail verwezen naar de vindplaatsen.

Antwerpen, 22 mei 2015

Table des matières

Déclaration de plagiat.....	2
Table des matières	3
0. Introduction	4
1. Des pages à l'écran : sur l'adaptation.....	6
1.1. Film et roman, deux média inséparables	6
1.2. Pourquoi adapter et non pas inventer ?.....	6
1.3. Critères de jugement.....	7
1.4. Notre objectif : l'intertextualité	8
2. <i>La chambre des officiers</i> : théorie	10
2.1. L'histoire d'une gueule cassée : compte-rendu	10
2.2. Quelques mots sur les circonstances : guerre et témoins.....	11
2.2.1. La frontière tracée par le temps : guerre juste ou absurde ?	11
2.2.2. <i>La chambre des officiers</i> : le roman <i>versus</i> le film et le décalage du message.....	12
2.3. Différences entre le roman et l'adaptation cinématographique.....	16
2.3.1. À la recherche d'un sens et d'une identité	16
2.3.1.1. L'invisibilité : à la recherche d'une nouvelle identité	16
2.3.1.2. Et si l'identité reste introuvable ? Le motif du suicide.....	20
2.3.2. Comment représenter l'irreprésentable ?	21
3. Analyse des séquences	24
3.1. Introduction	24
3.2. À la gare et puis à la guerre : rencontre avec Clémence.....	24
3.3. Première et dernière mission	27
3.4. 'Je n'ai plus de dents ...'	30
3.5. La visite du ministre	31
4. Conclusion.....	34
5. Bibliographie.....	36
5.1. Sources primaires	36
5.2. Sources secondaires	36

0. Introduction

« La guerre de 14 est l'événement fondateur de notre époque », disait Jean Rouaud ¹. Cette guerre a en effet changé pour de bon les rapports de force économiques et politiques en Europe, et même dans le monde entier. Exactement un siècle plus tard, la commémoration de la Grande Guerre bat son plein. Avec des séries télévisées, des cérémonies et des rubriques quotidiennes dans les journaux, la Première Guerre mondiale est omniprésente. Le choix d'une œuvre traitant cette guerre est, à nos yeux, certainement intéressant, parce que si on comprend mieux la Grande Guerre, on comprend mieux le monde dans lequel nous vivons aujourd'hui.

Les associations que l'on fait avec la guerre de '14-'18 sont souvent stéréotypées : des scènes infernales de paysages détruits par des cratères, où le barbelé se fraie capricieusement un chemin par l'herbe flétri, viennent directement à l'esprit. Ce sont des poilus simples mais braves qui habitent les tranchées humides, pendant des mois et des mois, loin de leurs femmes et de leurs enfants qui sont restés à la campagne, quelque part dans la France profonde. Les batailles sont acharnées, mais n'ont souvent aucune chance de réussite. Les morts, eux, n'ont plus faim ni froid, et pour les blessés, la guerre est finie : ils disparaissent à l'hôpital, souvent pour ne plus en revenir, laissant leurs camarades dans la boue. Les blessés ne sont déjà pas très visibles dans les romans sur la Grande Guerre, justement parce que leur travail est fait, mais ceux qui sont encore moins visibles sont les blessés du visage, les « gueules cassées » ² comme on les appelle. C'est exactement de ces blessés que notre œuvre choisie, *La chambre des officiers*, traite : Adrien Fournier, un jeune ingénieur, se retrouve en plein milieu d'un bombardement lors de sa première – et dernière – mission guerrière. Pour faire guérir ses blessures, surtout situées au niveau de la lèvre supérieure, de la langue et du nez, il passera l'entièreté de la guerre (et même plus) dans un hôpital. *La chambre des officiers* est un cas spécial, puisque Adrien est le héros de l'histoire dans une narration à la première personne. Si les mutilés de la face ne sont pas complètement absents dans le roman traitant la Grande Guerre, ils figurent le plus souvent à la marge du récit. Le fait que le protagoniste est une

¹ Cité par Dominique Viart, « 'L'exacte syntaxe de votre douleur'. La Grande Guerre dans la littérature contemporaine », in : C. Milkovitch-Rioux & R. Pickering (éds), 2000, *Écrire la guerre*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, p. 466.

² Cette expression est inventée par le colonel Yves-Emile Picot, qui était lui-même grièvement blessé à la face pendant la bataille de la Somme. Elle désigne les personnes blessées spécifiquement au niveau du visage. En 1921, le colonel Picot fondait L'Union des Blessés de la Face.

gueule cassée, est donc plutôt rare ³. Nous regarderons plus en détail le roman de Marc Dugain et son adaptation cinématographique de François Dupeyron.

Commençons par le début en précisant le statut de ce texte. Dugain n'est, lui-même, pas victime de blessures de guerre, mais son récit contient par contre des passages véridiques. Il a passé son enfance aux côtés de son grand-père et de ses camarades de combat qui, eux, étaient des gueules cassées. Leurs histoires l'ont inspiré à écrire son premier roman. On ne peut donc pas dire que *La chambre des officiers* est un témoignage à proprement parler ; il serait plus exact de dire qu'il s'agit du témoignage d'un témoignage ⁴. Nous proposons, dans cette perspective, le terme *semi-témoignage* : l'auteur joue le rôle d'historien ou de narrateur, qui reconstruit l'histoire d'un témoin direct, dans ce cas de son grand-père. On ne peut cependant pas savoir ce qui est véridique et ce qui a été inventé par l'auteur. Le statut ambigu de ce texte le rend très intéressant comme objet d'étude.

Nous avons opté pour un double objet d'étude : il s'agit du roman et de son adaptation cinématographique. Ce sera surtout la relation entre ces deux qui nous intéressera. Avant de passer à cette œuvre spécifique, nous regarderons d'abord de façon plus générale les difficultés et les problèmes spécifiques à l'adaptation. Puis, nous aborderons en détail les différences que contiennent ces deux œuvres, malgré le fait qu'elles racontent la même histoire. Nous irons également à la recherche des raisons pour lesquelles le message diffère entre le roman et le film et des difficultés qui sont liées à l'adaptation. Pour finir, nous confronterons notre théorie à la pratique en comparant une sélection représentative de séquences du roman et du film.

³ Sylvie Ducaes-Spaes, « Lazare défiguré : Les représentations littéraires des 'gueules cassées' de 14-18 », *Recherches sur l'imaginaire*, XXXI, p. 165-166.

⁴ Ce genre de romans connaît, d'ailleurs, un succès grandissant. Pensons par exemple au roman extrêmement populaire de Stefan Hertmans, *Oorlog en terpentijn*, sorti en 2013, dans lequel l'auteur marche sur les traces de son grand-père afin de reconstruire ses années dans la guerre de '14-'18. Il ne s'agit pas de récits de guerre mais plutôt de « récits qui évoquent la guerre », comme Dominique Viart les appelle dans son article « 'L'exacte syntaxe de votre douleur'. La Grande Guerre dans la littérature contemporaine ».

1. Des pages à l'écran : sur l'adaptation

1.1. Film et roman, deux média inséparables

Le jugement que font les spectateurs d'un film basé sur un roman est souvent basé sur son rapport avec le roman en question : « J'ai mieux aimé le livre » est une phrase souvent entendue en quittant le cinéma, ou encore : « Je trouve dommage que le film ne soit pas fidèle au livre ». Pourtant, la littérature est l'une des plus grandes sources d'inspiration pour des cinéastes tout autour du monde, et le succès de ces adaptations cinématographiques est sûr et certain : plus de trois quarts d'Academy Awards pour Best Movie ont été attribués à des adaptations ⁵.

La raison pour laquelle des cinéastes optent assez souvent pour une adaptation de roman est simple : le film est, comme le roman, un médium narratif par excellence ; la connexion entre les deux média est claire. Joseph Conrad, le romancier polonais-anglais ⁶, a dit que son objectif était de faire *voir* le lecteur, grâce à la force de la parole écrite ⁷. Le fait que Conrad veut faire voir son lecteur alors qu'il ne possède que de mots, est intéressant, parce que la différence entre film et roman se situe justement au niveau de l'image, du visuel. Selon George Bluestone, la véritable différence entre les deux est la perception d'une image visuelle et le concept d'une image mentale ⁸. Comme ces deux média sont liés tellement étroitement, il peut être utile de regarder d'abord quelques problèmes spécifiques à l'adaptation.

1.2. Pourquoi adapter et non pas inventer ?

Les raisons pour lesquelles les cinéastes ont toujours utilisé et utiliseront toujours des œuvres littéraires comme source d'inspiration varient entre le commercialisme banal et le respect pour les œuvres choisies. Le fait que certains romans possèdent déjà une certaine popularité ou respectabilité peut, évidemment, être bénéficiaire pour l'adaptation : le développement d'un sujet et d'une matière complètement nouvelle est une affaire risquée, parce qu'on ne sait pas d'avance comment le public réagira. Souvent, l'option la plus facile – et même la meilleure marchée – est donc d'acheter les droits d'un roman populaire : l'histoire et les personnages sont tout prêts et ils ont déjà été 'testés' sur un public. Une autre raison pour

⁵ Brian McFarlane, *Novel to film. An introduction to the theory of adaptation*, Oxford, Clarendon Press, 1996, *o.c.*, p. 8.

⁶ Conrad est connu pour des romans comme *Heart of darkness* et *Lord Jim*, qu'il écrivait après sa carrière de marin.

⁷ Brian McFarlane, *Novel to film, o.c.*, p. 3.

⁸ Brian McFarlane, *Novel to film, o.c.*, p. 4.

laquelle les cinéastes optent souvent pour une adaptation, est le respect. Ils veulent créer une nouvelle pièce d'art, tout en restant fidèle à la source respectée, en rendant hommage à l'auteur et à son œuvre. Le public, de son côté, a toujours eu le désir de voir à quoi l'univers romanesque ressemble. En regardant le film, les spectateurs peuvent comparer les images qu'ils avaient produites mentalement en lisant le roman avec les images créées dans le film. Il est possible, et même probable, que les deux ne correspondent pas, ce qui peut mener à un sentiment de mécontentement ⁹.

Cela est justement un aspect sur lequel on met fortement l'accent, et parfois même trop fortement, en analysant une adaptation cinématographique : la fidélité à la source littéraire. On peut se demander pourquoi : le cinéma et la littérature sont quand même deux formes d'art séparées, avec leurs propres lois et conventions ; pourquoi alors baser le jugement de l'un sur l'autre ? Ce phénomène, que l'on appelle le *fidelity criticism* ou la critique de fidélité, est pourtant très commun parmi les critiques d'adaptation. En gros, nous pouvons dire que la critique de fidélité part de l'idée que le texte de source possède une et unique signification figée. Le réalisateur peut soit y adhérer, soit la fracasser. Le fait que le médium romanesque est le plus ancien des deux et la respectabilité que possède la littérature traditionnellement jouent donc sans aucun doute un grand rôle dans cette discussion ¹⁰.

1.3. Critères de jugement

Certes, beaucoup de voix se lèvent pour dire qu'il est pratiquement impossible de porter un roman au grand écran. Rappelons par exemple la citation de James Agee ¹¹, qui disait que l'art, pour un spectateur de cinéma sérieux, serait « a good faithful adaptation of *Adam Bede* in sepia, with the entire text read offscreen by Herbert Marshall » ^{12 13}. Cependant, il y a également beaucoup de gens qui défendent la singularité de l'art cinématographique. Il est, d'ailleurs, difficile de déterminer les critères auxquels le film devrait être fidèle. Prenons l'exemple d'une adaptation cinématographique du livre *Pride and prejudice* de Jane Austen : ce que l'auteure décrivait dans son roman était sa vie quotidienne, alors que le réalisateur de l'adaptation doit complètement réinventer une atmosphère qui, dans le roman, était

⁹ Brian McFarlane, *Novel to film, o.c.*, p. 7.

¹⁰ Brian McFarlane, *Novel to film, o.c.*, p. 8-9.

¹¹ Cet Américain n'était pas seulement journaliste, auteur et poète, mais également l'un des critiques de film les plus importants au cours des années '40.

¹² Cité par Brian McFarlane, *Novel to film, o.c.*, p. 8.

¹³ *Adam Bede* est le premier roman de la romancière anglaise George Eliot et Herbert Marshall était un acteur de théâtre, de film et de radio anglais, connu pour sa voix agréable. Le message sous-entendu est que, pour un certain public très exigeant et adhérent à la critique de fidélité, on ne pourrait jamais faire une adaptation cinématographique qui soit suffisamment fidèle à la source, sauf peut-être si on lisait le texte entier à haute voix.

parfaitement naturelle et évidente. Le public d'Austen s'imaginait, à l'époque, spontanément les décors qu'elle évoquait, tandis que ces mêmes décors seront pour le cinéaste moderne tout sauf évidents. Comment, en d'autres termes, être fidèle en adaptant cette œuvre destinée à une époque tellement différente ?

Un autre élément qui rend cette affaire extrêmement difficile est le fait que l'adaptation est souvent censée être fidèle à 'l'essence' ou à 'l'esprit' de l'œuvre de source : l'adaptation évoque-t-elle le caractère typique de l'auteur ou du roman ? Mais comment déterminer si le réalisateur a véritablement capté l'esprit de l'œuvre alors que cela est une notion extrêmement personnelle ? Dans ce cas, la lecture du cinéaste doit donc coïncider avec celle du spectateur, critère évidemment floue et même accidentelle. Cette coïncidence d'opinions éventuelle est, en d'autres termes, arbitraire et ne peut en conséquence pas servir de critère valable pour une critique ¹⁴.

Il est clair que nous ne nous occuperons pas de critique de fidélité ici : les critères sont beaucoup trop subjectifs pour aboutir à une conclusion objective sur l'œuvre étudiée. Malheureusement, le fait que l'on a toujours insisté sur la fidélité des adaptations a mené à une suppression d'autres approches, qui ont, d'ailleurs, beaucoup de potentiel. On a longtemps ignoré l'idée de l'adaptation comme un exemple de la convergence des différents arts : dans ce cas, l'art littéraire se combine avec l'art cinématographique. Cela est un processus intéressant qui se manifeste, semble-t-il, automatiquement dans une culture riche. La critique de fidélité semble ne pas considérer le film comme un médium distinct, qui a besoin de processus particuliers pour transférer son message que l'on ne retrouve pas dans le monde romanesque ¹⁵.

1.4. Notre objectif : l'intertextualité

Il est plus utile de regarder l'intertextualité dont se sert l'adaptation au lieu de la fidélité qu'étale le film par rapport au roman. Dans l'approche basée sur l'intertextualité, on considère le roman comme source originale sur laquelle est basé le film. Ce dernier propose en quelque sorte un commentaire sur ce premier, il se manifeste comme une révision et il entre ainsi en dialogue avec la source. Dans les mots de Christian Metz : « [f]ilm tells us continuous stories ; it 'says' things that could be conveyed also in the language of words, yet it says them

¹⁴ Brian McFarlane, *Novel to film, o.c.*, p. 9.

¹⁵ Brian McFarlane, *Novel to film, o.c.*, p. 10-11.

differently »¹⁶. L'intertextualité est une notion souvent utilisée, ce qui fait qu'elle possède de multiples significations. Nous y entendons la position que possède l'adaptation cinématographique par rapport au texte d'origine, mais également par rapport à l'époque et aux circonstances dans lesquelles le film a été réalisé. La façon dont se rapporte l'adaptation à son environnement et à sa source est cruciale pour le message qu'elle diffusera.

L'intertextualité va donc beaucoup plus loin que le texte source : y compris sont tous les éléments non-littéraires et non-romanesques qui influencent chaque film, basé sur un roman ou pas. Certes, dans le cas d'une adaptation, le texte de source est une telle influence certainement non négligeable, mais ce n'est pas la seule influence. Il y a par exemple également le climat social et culturel régnant durant le tournage du film. Cela est surtout intéressant quand il existe un décalage temporel considérable entre l'apparition du roman et celui du film – chose que nous verrons plus tard dans notre analyse du roman *La chambre des officiers* et de son adaptation cinématographique. Tous ces éléments peuvent avoir pour conséquence que le film transmet un autre message que le roman¹⁷.

En guise de conclusion, nous pouvons dire qu'il est clair que dans notre analyse, la fidélité du film par rapport au roman ne sera pas un critère primordial. Par contre, deux questions essentielles seront en jeu. Premièrement, nous essayerons de savoir ce qui a été transposé et adapté du roman au film. Deuxièmement, nous nous pencherons sur les facteurs qui ont influencé les choix qu'a faits le réalisateur en adaptant le roman.

¹⁶ Cité par Brian McFarlane, *Novel to film, o.c.*, p. 12.

¹⁷ Brian McFarlane, *Novel to film, o.c.*, p. 10-11.

2. *La chambre des officiers* : théorie

2.1. L'histoire d'une gueule cassée : compte-rendu

1914. Adrien Fournier, jeune ingénieur, est prêt à commencer la guerre en tant que membre du génie. Mais même avant d'avoir vu un seul Allemand, le désastre y met le holà : après un éclat d'obus, il rouvre les yeux dans un hôpital de champ inconnu. Suit alors le déplacement vers un autre hôpital, à Val-de-Grâce, loin des lignes de bataille, parce qu'il n'est pas prêt à en sortir : touché au visage, il est devenu presque inidentifiable. Il passera la totalité de la guerre dans cette chambre, réservée aux officiers, où le docteur et les infirmières tenteront de réduire les dégâts. Il se trouvera que c'est une mission quasiment impossible, vu la gravité du diagnostic :

Destruction maxillo-faciale. [...] Béance totale des parties situées du sommet du menton jusqu'à la moitié du nez, avec destruction totale du maxillaire supérieur et du palais, décloisonnant l'espace entre la bouche et les sinus. Destruction partielle de la langue. Apparition des organes de l'arrière-gorge qui ne sont plus protégés. Infection généralisée des tissus meurtris par apparition de pus.¹⁸

L'histoire nous montre le long chemin vers l'acceptation de soi que doivent parcourir Adrien et ses camarades de chambre aussi grièvement blessés que lui.

Marc Dugain a passé son enfance aux côtés de son grand-père dans le château des « gueules cassées » à Moussy-le-Vieux¹⁹, une période de sa vie qui lui a inspiré son premier roman, *La chambre des officiers*. Les péripéties de ces hommes défigurés ont formé la base de ce semi-témoignage d'un groupe de vétérans souvent oubliés, ou sur lequel on a fait garder le silence. La singularité de ce récit lui a rapporté une vingtaine de prix littéraires, comme par exemple le prix Nimier, le prix des Deux-Magots et le prix des Libraires²⁰. Le film qu'en a fait François Dupeyron en 2001 a également été accueilli chaleureusement : il a reçu deux Césars²¹.

¹⁸ Marc Dugain, *La chambre des officiers*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 1998, p. 33-34. Je continuerai à référer à cette édition.

¹⁹ Auteur inconnu, « Gueules cassées. Sourire quand même », http://www.gueules-cassees.asso.fr/srub_3-Accueil.html (consulté le 21 avril 2015).

²⁰ Auteur inconnu, « Marc Dugain », <http://www.lisons.info/Dugain-Marc-auteur-433.php> (consulté le 21 avril 2015).

²¹ Auteur inconnu, « Biographie », <http://www.cinefil.com/star/marc-dugain/biographie> (consulté le 21 avril 2015).

2.2. Quelques mots sur les circonstances : guerre et témoins

2.2.1. La frontière tracée par le temps : guerre juste ou absurde ?

Qu'est-ce qui nous vient à l'esprit en réfléchissant sur la Première Guerre mondiale, et, plus exactement, sur les causes exactes qui ont provoqué ce massacre énorme ? Le nombre de morts se situe entre les 8,5 et les 10 millions, sans compter les plus de 20 millions de blessés, ce qui fait que c'est l'une des guerres les plus cruelles dans l'histoire de l'homme²². N'est-ce pas bizarre qu'aujourd'hui, un siècle plus tard, on ne connaît plus les événements qui ont déclenché cette débâcle ? Certes, on sait que cela avait quelque chose à voir avec le meurtre de l'archiduc François-Ferdinand d'Autriche et de sa femme à Sarajevo en juin 1914, mais cette affaire était un motif, voire une provocation plutôt qu'une véritable raison.

Posons la même question, mais prenons comme objet la Deuxième guerre mondiale. Maintenant, le nombre de réponses est innombrable : c'était une guerre contre le Mal absolu, incarné dans la figure d'Adolf Hitler, contre la Bête diabolique que l'on appelle le nazisme, une bataille pour la liberté et pour la dignité de chaque individu, quelle que soit sa race, ... Juxtaposée à cette guerre radicalement juste, la Première Guerre mondiale semble assez inutile, voire même absurde. Dans les mots de Jeanine Basinger : « World War I was a flop, World War II was a hit »^{23 24}.

Selon Luc Rasson, nous sommes pacifistes quand il s'agit de la Première Guerre mondiale, guerre absurde, alors que nous sommes militaristes quand il s'agit de la Deuxième guerre mondiale, guerre juste²⁵. Néanmoins, cette vision est tout sauf absolue : elle a été sujette à une longue évolution. En gros, les contemporains en '14-'18 consentaient à la guerre, même si quelques voix critiques se levaient de temps en temps, comme par exemple Henri Barbusse dans son roman *Le feu*. Le renversement commence à se manifester doucement à partir de 1929 avec une génération de témoins qui condamnent la guerre sévèrement. Suit alors la Deuxième guerre mondiale, qui fait que la guerre précédente est glissée vers l'arrière-plan, jusqu'au moment où, à partir des années '80, un nouvel intérêt pour la Grande Guerre se

²² Selon entre autres ces deux sources :

- Auteur inconnu, « Vijftien weetjes over de Grote Oorlog », http://www.standaard.be/cnt/dmf20140630_01162096 (consulté le 20 avril 2015).
- Auteur inconnu, « Slachtoffers van de Eerste Wereldoorlog », <http://www.wereldoorlog1418.nl/statistieken/> (consulté le 20 avril 2015).

²³ Cité par Luc Rasson, *De kracht van het beeld. De Grote Oorlog op het witte doek*, Kalmthout, Pelckmans, 2014, p. 23.

²⁴ Luc Rasson, *De kracht van het beeld. De Grote Oorlog op het witte doek*, o.c., p. 23.

²⁵ Luc Rasson, *De kracht van het beeld. De Grote Oorlog op het witte doek*, o.c., p. 23.

manifeste ²⁶. La perception de la guerre de '14-'18 comme guerre absurde, fixée dans cette période, deviendra sujette à des discussions pendant la dernière décennie du XX^{me} siècle et la première du XXI^{me} : on se demande pourquoi le peuple ne s'est jamais (à l'exception de quelques incidents isolés, comme celui sur Le Chemin des Dames en 1917) révolté contre la guerre, si elle était véritablement perçue comme absurde. Stéphane Audoin-Rouzeau et Annette Becker proposent la notion du *consentement*, ce qui implique que les gens consentaient à la guerre, qui n'était, pour eux, pas absurde mais nécessaire. La guerre avait donc un sens, inspiré par la défaite de 1870 et marqué par la culture de guerre ²⁷. D'autres historiens, comme Frédéric Rousseau, reprochaient à Audoin-Rouzeau et à Becker qu'ils ne prenaient pas en compte la *contrainte*, c'est-à-dire les moyens d'oppression qu'utilisaient des institutions supérieures comme le gouvernement et l'armée ²⁸. Bref, il est clair que la Grande Guerre n'a pas toujours ou uniquement été conçue comme une guerre absurde. Malgré ces discussions, on peut dire que la perception générale de la Première Guerre mondiale aujourd'hui est celle d'une guerre dépourvue de sens ²⁹.

2.2.2. La chambre des officiers : le roman versus le film et le décalage du message

C'est dans la redécouverte de la Grande Guerre des dernières décennies du siècle dernier que se situe le roman *La chambre des officiers*, écrit en 1998. On peut trouver plusieurs raisons pour cette redécouverte. Premièrement, il y avait la chute du mur de Berlin en 1989, qui était en quelque sorte la fin symbolique de l'époque dominée par la Russie soviétique, dont le début était la Première Guerre mondiale. L'unification européenne est un autre facteur : le fait que les grandes forces européennes sont désormais unifiées a pour conséquence qu'une guerre entre la France et l'Allemagne est quasiment impossible. Une dernière raison est le fait que, pendant les années '80 et '90, les derniers témoins de la guerre ont disparu. Certains romanciers ont ressenti le besoin de noter les expériences de leur grands-pères avant qu'il ne soit trop tard ³⁰. Nous savons déjà que ce sont le grand-père et les autres habitants de la Maison des Gueules cassées à Moussy-le-Vieux qui ont inspiré le roman de Dugain ; il n'est

²⁶ Luc Rasson, *De kracht van het beeld. De Grootte Oorlog op het witte doek*, o.c., p. 24-25.

²⁷ C'est-à-dire toutes les façons dont le sens de la guerre était propagé dans la vie quotidienne, comme par exemple la propagande, la presse, l'enseignement, mais également des objets concrets comme des jouets. À part cela, la culture de guerre était également cultivée d'en bas, donc par le peuple-même.

²⁸ Négliger un ordre ou refuser de faire le service militaire égalait la mort, par exemple.

²⁹ Luc Rasson, *De kracht van het beeld. De Grootte Oorlog op het witte doek*, o.c., p. 25-26.

³⁰ Luc Rasson, « Guerre juste, guerre absurde. 1914-1918 dans le roman contemporain français et britannique », in : A. Laserra & N. Leclercq (dir.), 2005, *Mémoires et antimémoires littéraires au XX^e siècle. La Première Guerre mondiale*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, p. 214-215.

pas du tout improbable qu'il a voulu rendre hommage à ces hommes pour qu'ils ne soient pas oubliés, pour que les souvenirs familiaux restent conservés ³¹.

Comme nous avons vu plus haut, la perception de la guerre n'est pas évidente ou fixe : elle fluctue entre le patriotisme, la neutralité et le pacifisme, et depuis les années '30, elle penche de plus en plus vers ce dernier. Le roman *La chambre des officiers*, par contre, est un cas particulier : malgré le fait qu'il est écrit en 1998, on n'y retrouve pas cette attitude pacifiste. Il semble que Dugain ait adopté la position neutre des anciens combattants, de ses témoins, dans son roman, malgré le fait que le thème des gueules cassées serait parfait pour susciter une prise de conscience des horreurs de la guerre et pourrait donc donner lieu à des sentiments de pacifisme en décrivant les blessures horribles. Cela n'est pas le cas. Le personnage d'Adrien Fournier ne se révolte à aucun moment contre la guerre : il est convaincu de sa nécessité et il est même capable de retirer une certaine fierté des sacrifices qu'il a faits pour son pays. Plusieurs passages confirment l'attitude consentante à la guerre. Un premier exemple qui illustre le consentement d'Adrien dans le roman est le fait qu'il exprime des sentiments de regret de ne jamais avoir vécu de combats et de jalousie de ceux qui, eux, les ont vécus :

Ceux qui vont me rejoindre [à l'hôpital] auront des souvenirs de combat, de corps à corps, de grandes offensives, alors que j'ai été abattu sans avoir jamais croisé le feu, ni même le regard de l'ennemi et que je ne pourrai jamais raconter à mes enfants à quoi ressemble un Allemand. Je devrai inventer les grosses moustaches et le casque à pointe. [...] [M]es blessures au visage me causaient moins de souffrance que cette défaite sans combat, que l'absurdité de mon sort que je n'ai ni construit, ni défendu.

(p. 42)

Il regrette seulement de ne pas avoir eu l'occasion de se défendre ³². C'est également la raison pour laquelle il ne veut, en première instance, pas recevoir la Légion d'honneur. Après la guerre, il reçoit la nouvelle qu'il sera, en fait, Chevalier de la Légion d'honneur, mais entretemps, il a changé d'avis, ce qui est un deuxième exemple de son consentement à la guerre : « [j]e savais que ce moment resterait à jamais grand dans ma mémoire et j'en éprouvais une grande fierté » (p. 134). Lorsqu'il reçoit cette nouvelle, il est également invité à Versailles au moment où la paix sera signée. « Ce fut une grande journée » (p. 138), c'est

³¹ Dominique Viart, « 'L'exacte syntaxe de votre douleur'. La Grande Guerre dans la littérature contemporaine », *o.c.*, p. 466.

³² Luc Resson, « Guerre juste, guerre absurde. 1914-1918 dans le roman contemporain français et britannique », *o.c.*, p. 217-218.

pour lui la « reconnaissance attendue de notre sacrifice » (p. 134). Il est capable de donner un sens à ses supplices, de donner une place à ses blessures dans le grand ordre des choses. Adrien s'est transformé d'antihéros pathétique en héros luttant pour sa patrie, un discours héroïque que l'on ne retrouve guère, voire pas du tout, dans les romans sur la Grande Guerre d'aujourd'hui³³.

Le film, par contre, nous montre une tout autre histoire : nous y retrouvons un pacifisme plus clairement manifeste que dans le roman. Contrairement aux témoignages sortis pendant les années juste après la guerre, les œuvres des années '80 et '90 sont assez différentes : elles ont un protagoniste, et non pas un héros collectif souvent non-identifié, et une intrigue, et ne consistent donc pas en une succession de situations interchangeables que l'on pourrait lire dans un ordre arbitraire. Comme beaucoup de romans contemporains sur la guerre, le roman *La chambre des officiers* met l'accent sur les horreurs de la guerre, en l'occurrence les blessures au visage. Dans d'autres romans, cette insistance sur le côté antihéroïque de la mort, des blessures, des cadavres qu'entraîne la guerre peut parfois susciter une réaction pacifiste. Cela n'est, comme nous l'avons vu plus haut, pas le cas dans ce roman. Dans le film, ce message dénonçant la guerre est beaucoup plus présent, ce qui deviendra également plus clair dans l'analyse des séquences³⁴.

Mais comment transmettre un message pacifiste à travers le médium du cinéma ? Cette question est plus compliquée que l'on pense. Le phénomène de la guerre semble fasciner l'homme, qui la représente dans tous les différents arts, par exemple en en faisant des dizaines et des dizaines de films. Un grand nombre de réalisateurs défendent leur œuvre en disant qu'ils ont voulu transmettre un message *contre* la guerre, un message de pacifisme. Mais ce message n'est-il pas neutralisé par l'esthétisation du phénomène en question, à savoir la guerre ? En d'autres termes, est-ce qu'on peut éveiller des sentiments de dégoût et de répulsion par rapport à la guerre en montrant des images esthétisées³⁵ ?

Certes, il y a des exceptions : pensons par exemple à *Johnny got his gun* de Dalton Trumbo, un film qui raconte l'histoire d'un soldat ayant perdu les membres et le visage dans un bombardement. Malgré ses blessures, il est encore conscient, mais il n'a pas de moyen de communiquer ce fait aux médecins, qui le maintiennent en vie, un peu comme un animal de

³³ Luc Rassinon, « Guerre juste, guerre absurde. 1914-1918 dans le roman contemporain français et britannique », *o.c.*, p. 221.

³⁴ Luc Rassinon, « Guerre juste, guerre absurde. 1914-1918 dans le roman contemporain français et britannique », *o.c.*, p. 217.

³⁵ Luc Rassinon, *De kracht van het beeld. De Grootte Oorlog op het witte doek*, *o.c.*, p. 55.

laboratoire. La façon dont le personnage principal découvre qu'il n'a plus de jambes, ni de bras, ni de visage est horrifiante. Ce film suscite une véritable répulsion en montrant les conséquences cruelles possibles (ou probables) de la guerre et peut par conséquent donner lieu à des réactions pacifistes³⁶. Cependant, la grande majorité des films se rendent coupable de la *pornographie militaire*³⁷, un terme de Luc Rasson qui implique que la façon dont le réalisateur montre certaines images est possiblement dangereuse : pensons par exemple à l'identification (qui est-ce qui regarde ?), la musique, l'angle de prise de vue, ... Tous ces éléments et la façon dont ils sont utilisés peuvent donner lieu à une expérience *sublime*, ce qui veut dire que le spectateur est immergé, dominé par la splendeur du spectacle. Si cette expérience sublime est accompagnée par des images violentes, le spectateur peut, au lieu de ressentir du dégoût, être fasciné par la violence, ce qui n'est, bien évidemment, pas le but envisagé par un réalisateur voulant transmettre un message pacifiste³⁸.

L'adaptation cinématographique de *La chambre des officiers* est, selon nous, un cas particulier dans cet aspect. D'un côté, le film inclut des scènes très stylisées, dans lesquelles François Dupeyron emploie les grands moyens cinématographiques pour embellir les images. Pensons par exemple à la scène de l'explosion dans laquelle Adrien est blessé, que nous analyserons en détail dans la troisième partie de ce mémoire. D'un autre côté, cette pornographie militaire est annulée à partir du moment où les visages des blessés sont montrés. On ne cache rien, les conséquences de la guerre sont montrées sans réserves, ce qui effectue un résultat comparable à celui de *Johnny got his gun*, un film qui était d'ailleurs l'une des sources d'inspiration de François Dupeyron³⁹. Le fait que le film ne contient aucune scène de combat signifie que le réalisateur refuse d'esthétiser la violence. En mettant l'accent sur les conséquences physiques et / ou psychiques de la guerre sur des individus concrets, le film ne retombe pas dans la pornographie militaire⁴⁰. Laurent Véray le formule ainsi : « [à] tout jamais meurtris dans leurs chairs, les personnages de *La Chambre des officiers* [...] symbolisent l'extrême brutalité de la Grande guerre »⁴¹.

³⁶ Luc Rasson, *De kracht van het beeld. De Groote Oorlog op het witte doek*, o.c., p. 223-225.

³⁷ Luc Rasson, *De kracht van het beeld. De Groote Oorlog op het witte doek*, o.c., p. 58.

³⁸ Luc Rasson, *De kracht van het beeld. De Groote Oorlog op het witte doek*, o.c., p. 58-59.

³⁹ Laurent Véray, *La grande guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire*, Paris, Éditions Ramsay, 2008, p. 206.

⁴⁰ Luc Rasson, *De kracht van het beeld. De Groote Oorlog op het witte doek*, o.c., p. 62-63.

⁴¹ Laurent Véray, *La grande guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire*, o.c., p. 206.

2.3. Différences entre le roman et l'adaptation cinématographique

2.3.1. À la recherche d'un sens et d'une identité

2.3.1.1. *L'invisibilité : à la recherche d'une nouvelle identité*

Il existe une évolution importante dans les romans et les films de guerre : on déplace de plus en plus le centre de gravité de l'action vers l'arrière, ce qui veut dire que l'histoire ne se déroule plus ou plus complètement dans les tranchées, mais par exemple dans la cour martiale, à la campagne loin du front, ou, dans ce cas, à l'hôpital. Selon Caroline Eades, cette tactique d'aller au-delà de la représentation évidente de la guerre est liée à l'image que l'on a de la Grande Guerre comme guerre marquée par l'invisibilité. Cette invisibilité joue à tous les niveaux : pensons aux moyens d'action focalisés sur l'obscurité avec l'usage des gaz et l'obscurité des tranchées par exemple, mais il y a aussi l'invisibilité des mutilés transportés à des hôpitaux loin du front ⁴².

L'invisibilité est également un thème très important dans *La chambre des officiers*. D'un côté, les blessés sont invisibles pour eux-mêmes : tous les miroirs ont été enlevés pour qu'ils ne voient pas leur visage endommagé. Dans le film, cela est thématiquement de façon intéressante : à partir du moment de l'impact d'obus, le visage d'Adrien n'est plus montré. Soit on cache son visage, soit on fixe une autre partie du corps, comme par exemple ses mains, soit l'angle de caméra est en contre-plongée. Cette dernière technique permet au spectateur de voir ce que voit Adrien. Il n'a pas la possibilité de voir son reflet, mais grâce aux expressions d'horreur des docteurs et des infirmières, il peut deviner que ses blessures sont atroces. Il est, en d'autres termes, défini par le regard des autres pendant une longue première partie du film ⁴³. Quand Adrien découvre enfin à quoi il ressemble, à 48'20'', le spectateur le découvre avec lui. D'un autre côté, les blessés souhaitent rester invisibles par rapport au monde extérieur. En témoigne la lettre qu'écrit Adrien à sa famille : « [r]ien de grave. Aucune partie vitale atteinte, [...] seulement la clavicule endommagée » (p. 47). Il pratique une forme d'autocensure pour que sa famille ne vienne pas lui rendre visite et pour ne pas les inquiéter ⁴⁴. Il n'est donc pas étonnant que l'un des motifs les plus présents est celui du regard, de la vision et de l'œil,

⁴² Caroline Eades, « La Première Guerre mondiale vue par le cinéma français d'aujourd'hui », in : A. Laserra & N. Leclercq (dir.), 2005, *Mémoires et antimémoires littéraires au XX^e siècle. La Première Guerre mondiale*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, p. 240.

⁴³ Luc Rassin, *De kracht van het beeld. De Groote Oorlog op het witte doek, o.c.*, p. 227.

⁴⁴ Luc Rassin, « Comprendre avec sa chair : lettres de guerre chez Henri Barbusse, Jean Bernier et Erich-Maria Remarque », in : C. Milkovitch-Rioux & R. Pickering (éds), 2000, *Écrire la guerre*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, p. 122.

puisque c'est par le regard du monde extérieur que les gueules cassées sont définies et jugées. Les blessés ont, en d'autres termes, tout intérêt à se cacher – souvent en vain – de ce regard omniprésent, tant qu'ils n'ont pas encore accepté leur nouvelle identité.

Il semble que les gueules cassées aient en quelque sorte intériorisé la guerre : ils doivent la finir à l'hôpital, mais cette fois, c'est une nouvelle identité qui est en jeu, puisque leur ancienne identité a été détruite par la blessure reçue pendant la guerre 'extérieure'. Caroline Eades le formule de façon suivante : « [c]e qui pourrait caractériser les films sur la Grande Guerre, c'est précisément la nécessité de coupler l'expérience de maturation d'un individu au retour de la paix, de la légalité et de la normalité »⁴⁵. Quand le blessé retrouve la paix, il retrouve également sa nouvelle identité.

La plupart des gueules cassées veulent gagner cette bataille à tout prix et ne veulent surtout pas céder à l'amertume :

[C]e qui nous avait réunis dès les premières semaines de la guerre, c'était une décision tacite de ne renoncer à toute introspection, à toute tentation de contempler le désastre de notre existence, de céder à une amertume où le désabusement alternait avec l'égoïsme du martyr.

(p. 84)

Certes, il y a des blessés qui n'en ont pas la force, comme nous le verrons plus bas, mais les autres ont décidé de s'en sortir, vivants et plus forts qu'avant.

La quête vers une nouvelle identité est nécessaire à cause de la blessure reçue, mais cette même blessure donne lieu à beaucoup de difficultés. « Certains s'en sont pris à Dieu de les avoir élus pour témoigner de cette destruction de l'identité, d'autres s'en sont remis à lui pour renflouer leur âme naufragée. Nous avons tous maudit l'Allemand et tous avons été convaincus de notre utilité » (p. 79), voici comment Adrien résume les expériences des gueules cassées. Premièrement, Adrien est, à cause de ses blessures, condamné au silence pendant les premières semaines à l'hôpital. Il dispose d'une ardoise et d'une craie, mais ces outils ne servent qu'à transmettre les messages les plus urgents. Parler de son expérience et de son traumatisme est strictement impossible : il est livré au silence, ce qui le dépersonnalise en quelque sorte. Son discours est uniquement intérieur. Ce silence obligé donne en même temps une importance supplémentaire aux yeux comme moyen d'expression : le regard des yeux intacts semble être le dernier lien qui connecte le blessé avec l'humanité et est mis en

⁴⁵ Caroline Eades, « La Première Guerre mondiale vue par le cinéma français d'aujourd'hui », *o.c.*, p. 248.

contraste avec le reste du visage détruit et déshumanisé ⁴⁶. En effet, le motif du regard est clairement présent, comme nous le verrons également dans l'analyse des scènes. Deuxièmement, l'émotion et l'expression sont complètement effacées du visage détruit. Dans les mots de Carine Trevisan : « le visage dévasté inscrit l'horreur dans la chair. Le visage n'a pas seulement subi l'horreur, il l'exprime, dans l'atroce déformation des traits. Il devient un masque où se fige l'expression paroxystique de l'effroi » ^{47 48}.

Dans *La chambre des officiers*, la quête d'une nouvelle identité revient à plusieurs reprises. Prenons l'exemple de la lettre que Clémence lui a laissée après la nuit qu'ils avaient partagée, figurant dans le roman : l'apparence physique d'Adrien y revient à trois reprises. Elle parle de son « visage si parfait », de « cet attrait physique partagé » et du « visage qui m'a enchantée » (p. 61), trois références à son visage intact en seulement seize lignes. Le lien qui existe entre Clémence et Adrien est basé uniquement sur l'attrait physique, ce qui explique pourquoi leur relation est condamnée à l'échec dès le moment où la seule chose qui connectait les deux, la beauté de son visage, est détruite. Adrien le confirme lui-même quand il est enfin réuni avec Clémence, plusieurs mois après sa sortie de l'hôpital. Clémence avoue qu'elle lui a envoyé une lettre pour « retrouver cette attraction qui émanait [d'Adrien] » (p. 154), mais Adrien sait que cela ne sera plus jamais possible :

Ceux d'entre nous qui ont survécu à leurs blessures savent qu'ils sont condamnés à un certain ... réalisme. L'homme est fait de chair et de sang. Lorsque le sang coule et que les chairs ont été meurtries jusqu'à transformer notre être, il faut nous résigner à vivre des choses simples et éviter des élans qui nous ramènent toujours à ce que nous sommes devenus en réalité.

(p. 154-155)

Voici un homme qui a appris à vivre avec les cicatrices physiques et mentales reçues dans la guerre.

Dans le roman, Adrien se met à vomir la première fois qu'il voit son reflet dans la vitre. À la fin du roman, par contre, une vraie transformation a eu lieu :

⁴⁶ Sylvie Ducaes-Spaes, « Lazare défiguré : Les représentations littéraires des 'gueules cassées' de 14-18 », *o.c.*, p. 169.

⁴⁷ Carine Trevisan, *Les fables du deuil. La Grande Guerre : mort et écriture*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 145.

⁴⁸ Carine Trevisan, *Les fables du deuil. La Grande Guerre : mort et écriture*, *o.c.*, p. 144-146.

Je fus sollicité à plusieurs reprises pour de nouvelles greffes de peau et de cartilage. On me promettait un visage plus avenant. Je ne pense pas que ce soit la crainte des douleurs de nouvelles opérations – ni celle de l’odeur obsédante de l’éther – qui m’y fit renoncer. Ce visage était désormais le mien, il faisait partie de mon histoire.

(p. 62)

Dans le film, cette évolution vers une nouvelle identité joue également un rôle important. Dupeyron a même décidé de terminer le film par la preuve ultime d’acceptation de soi : l’autodérision. Quelques minutes avant la fin du film, Adrien rencontre Clémence à l’opéra. Elle ne le reconnaît pas avec son masque qui cache les blessures. C’est à ce moment qu’il réalise qu’il a vécu un fantasme et qu’il n’a donc pas chéri de souvenirs véridiques. Il est prêt à lâcher cette image de rêve de la femme qu’il a construite tout au long des années : il jette la dernière relique de Clémence qu’il avait, sa boucle d’oreille perdue.

Dans la scène suivante du film, il a ôté son petit masque pour prendre le métro. Maintenant qu’il s’est accepté, il est également capable de prendre les regards des autres avec un grain de sel. Quand la fillette en face de lui dans le métro ne sait pas où regarder, il lui prête son chapeau melon pour qu’ils jouent à cache-cache ensemble. Un peu plus tard, il reçoit une porte de voiture plein dans la figure. Quand la femme lui demande s’il a mal, il répond : « Maintenant, je suis défiguré ! »⁴⁹. Cette scène assez drôle prend une tournure touchante quand elle lui répond que non, il n’est pas défiguré. Adrien a visiblement perdu le nord : « je ne vous fais pas peur, là ? Je ne suis pas un monstre ? » (123’18’’). Quand la réponse reste toujours non, il perd la dernière brique de dégoût de soi. « Vous voulez bien me le redire ? Encore ? » (123’29’’); la société l’accepte et surtout, il s’accepte lui-même ; les cicatrices ne le définissent plus. Le film se termine, en d’autres termes, par l’ultime étape vers une nouvelle identité, à savoir l’acceptation. Il réalise ainsi l’impossible, ce que Ducaes-Spaes formule de la façon suivante : « [u]n être sans visage est un être perdu pour toute relation avec autrui »⁵⁰. Il est capable de dépasser l’« amputation identitaire »⁵¹.

⁴⁹ François Dupeyron, *La chambre des officiers*, ARP-France 2 Cinéma, 2001, 123’14’’. Je continuerai à référer à cette édition.

⁵⁰ Sylvie Ducaes-Spaes, « Lazare défiguré : Les représentations littéraires des ‘gueules cassées’ de 14-18 », *o.c.*, p. 172.

⁵¹ Sylvie Ducaes-Spaes, « Lazare défiguré : Les représentations littéraires des ‘gueules cassées’ de 14-18 », *o.c.*, p. 167.

2.3.1.2. Et si l'identité reste introuvable ? Le motif du suicide

Le chemin a été long et dur, mais Adrien a réussi. Cela n'est d'ailleurs pas le cas pour toutes les gueules cassées : tout au long de l'histoire, le motif du suicide n'est jamais très loin. Regardons quelques tentatives de suicide, réussies ou non, de plus près dans le roman et dans le film afin d'en distiller une différence de message.

En janvier 1915, un jeune lieutenant, qui ne figure pas dans le film, arrive à l'hôpital. Ses blessures, causées par une tentative de suicide non réussie, sont horribles. La réaction d'Adrien et de ses camarades, Penanster et Weil, dans le roman est remarquable. Penanster est catholique, ce qui explique son dégoût pour l'acte du lieutenant, mais il y a encore une deuxième raison qui joue. « La rumeur parle de suicide devant l'ennemi [...]. Dans mon esprit, comme dans celui de mes camarades, il s'agit d'un acte de trahison » (p. 74) : pour ces hommes, se suicider devant l'ennemi n'est jamais une option, même si une mort violente semble être inévitable. La patrie et le devoir sont, pour eux, les biens suprêmes, ce qui ne témoigne pas d'une attitude pacifiste comme nous la retrouvons dans le film.

Le cas de suicide (qui figure dans le roman et dans le film) probablement le plus tragique est celui de la gueule cassée Louis Levauchelle, interné depuis novembre 1915. Le jour où sa famille vient lui rendre visite pour la première fois, il est très nerveux, bien évidemment. La réaction de sa femme et de ses enfants n'est cependant pas ce qu'il avait attendu : son fils s'enfuit en criant « pas mon papa, pas mon papa » (p. 92) et sa femme part directement, « lui promettant de revenir quand il serait 'plus en état' » (p. 93). Dans le film, elle tourne la tête de sa fille pour qu'elle ne voie pas son père. Suite à cette déception, Louis met fin à ses jours. Après la découverte de son corps, Penanster se blâme parce qu'il s'est endormi. « Jure-moi que tu ne te suicideras jamais » (69'23''), supplie-t-il Adrien. Cette scène dénonce la cruauté du monde extérieur et montre les conséquences possibles horribles si l'identité reste introuvable et / ou non acceptée par la société.

Heureusement, Penanster, Weil et Adrien, étant les 'anciens' de la chambre, sont capables d'aider les nouveaux arrivés. S'étant chargés de la tâche d'éviter les tentatives de suicide, ils réussissent relativement bien : ils savent reconnaître les signes annonciateurs d'un éventuel suicide : « [i]l craignait une de ces dépressions qui menaçaient tous les grands blessés, et qui en conduisaient encore certains à se donner la mort » (p. 145) et ils cueillent les fruits de leurs efforts : « [n]otre travail nous donnait satisfaction. Pas une seule tentative de suicide depuis avril » (p. 111). Dans le film, cette mission est rendue visible dans une scène particulière. Une

nuit, Adrien surprend un blessé qui est sur le point de se pendre. Il lui tend la main, mais l'homme saute quand même. Après une courte lutte, il lui dit : « Tu es vivant. Les Boches n'ont pas réussi à te tuer, tu ne vas pas le faire ! C'est fini, fini. La guerre continue dans ta tête mais c'est fini. Tu es vivant, tu as le droit de vivre » (90'47''). Mélangée avec la respiration sifflante, dû à ses blessures, et les sanglots de l'homme désespéré, cette scène est touchante sans devenir mélodramatique.

N'oublions pas qu'Adrien a également essayé de se donner la mort. Dans le film, cette scène se joue directement après qu'il s'est vu pour la première fois. Bouleversé par cette image, il erre dans les couloirs de l'hôpital, accompagné de musique crescendo menaçante. Il voit d'abord ses compagnons de chambre, l'un encore plus défiguré que l'autre, et puis, il arrive dans une énorme salle, remplie de blessés : les amputés et les mutilés sont innombrables. Incapable de faire face aux conséquences terribles de la guerre, il retourne à sa chambre, où il s'effondre, le pistolet dans les mains. C'est l'infirmière Anaïs qui le trouve et qui le console. Les motivations de ses actes sont, encore une fois, représentées différemment dans le roman. Certes, l'Adrien du roman a également perdu tout espoir, mais la raison pour laquelle il renonce à appuyer sur la détente est complètement différente : « [c]e n'est ni l'image de ma mère, ni celle de ma sœur ou de mon grand-père qui m'empêchent d'appuyer sur la détente ; c'est simplement l'idée que je suis en train de terminer un travail commencé par les Allemands » (p. 64). Encore une fois, le roman est moins pacifiste que le film, qui suggère qu'Adrien ne peut pas vivre avec la réalité terrible produite par la guerre.

Ces trois cas de (tentative de) suicide dans le film sont complémentaires : une première fois, la victime était lui, une deuxième fois, toute aide venait trop tard, et une troisième fois, il a réussi à sauver la vie de la victime.

2.3.2. Comment représenter l'irreprésentable ?

L'un des problèmes les plus concrets dans cette histoire est celui de la représentation des gueules cassées. D'une part, comment un auteur peut-il faire en sorte que ses lecteurs parviennent à construire une image mentale réaliste de ce qu'il décrit, uniquement à l'aide de mots ? Il est vrai que cela est un souci plus général dans la littérature, mais quand il s'agit de blessures presque unimaginables, le problème devient beaucoup plus concret. D'autre part, comment un réalisateur peut-il montrer aux spectateurs de telles horreurs, ou, en d'autres

termes, où est-ce qu'on fixe la frontière entre le réalisme et la censure ? Regardons de plus près les problèmes liés à la représentation de l'irreprésentable ⁵².

Comme nous l'avons vu plus haut, la perte d'identité est un des motifs les plus présents dans cette histoire : le visage détruit a perdu toute expression et ne porte par conséquent plus aucun sens ⁵³. De plus, cette identité perdue pose problème à la narration : le blessé, qui est également le protagoniste, n'a plus d'identité, ce qui fait que l'humanité du personnage principal est problématique. Selon Ducaes-Spaes, la gueule cassée devient ainsi « la mémoire vivante de l'empreinte délétère de la guerre sur les corps » ⁵⁴. Malgré les difficultés liées aux blessures faciales, la représentation d'Adrien n'est, contrairement à celle de beaucoup de gueules cassées en littérature, pas distanciée : Dugain réussit à mettre en scène des personnages complets, sans les réduire à leurs blessures ⁵⁵.

Ce qui est bel et bien présent dans le roman est le motif du suicide, que nous avons déjà étudié plus haut, et de la mort en général. Le fait que la mort est omniprésente dans ce récit, est premièrement, et évidemment, directement lié à la guerre : on ne peut pas parler guerre sans parler mort. Deuxièmement, une raison plus profonde peut être trouvée : Ducaes-Spaes dit que le personnage ayant subi une amputation identitaire, causée par les blessures du visage, « se situe [...] à la frontière indécise entre les vivants et les morts » ⁵⁶, justement parce qu'il aurait dû être tué. La gueule cassée est donc en quelque sorte « médiateur entre les vivants et les morts » ⁵⁷.

Le problème reste le même : comment décrire dans un roman de façon réaliste ces horreurs ? L'une des techniques observées par Ducaes-Spaes est celle du recours à l'arsenal pictural. Selon elle, les effets grotesques produits par les gueules cassées, comme par exemple Adrien qui « tire la langue par le nez » (p. 76) à l'une des infirmières rappelle certaines œuvres de

⁵² Luc Rasson, *De kracht van het beeld. De Grootte Oorlog op het witte doek*, o.c., p. 226.

⁵³ Sylvie Ducaes-Spaes, « Lazare défiguré : Les représentations littéraires des 'gueules cassées' de 14-18 », o.c., p. 173.

⁵⁴ Sylvie Ducaes-Spaes, « Lazare défiguré : Les représentations littéraires des 'gueules cassées' de 14-18 », o.c., p. 167.

⁵⁵ Sylvie Ducaes-Spaes, « Lazare défiguré : Les représentations littéraires des 'gueules cassées' de 14-18 », o.c., p. 166.

⁵⁶ Sylvie Ducaes-Spaes, « Lazare défiguré : Les représentations littéraires des 'gueules cassées' de 14-18 », o.c., p. 166.

⁵⁷ Cité par Sylvie Ducaes-Spaes, « Lazare défiguré : Les représentations littéraires des 'gueules cassées' de 14-18 », o.c., p. 170.

Jérôme Bosch (pensons à sa représentation de l'enfer et du jugement dernier) ou de Pieter Brueghel (dit Brueghel d'Enfer pour ses scènes infernales impressionnantes ⁵⁸) ⁵⁹.

Dans le film, le problème de la représentation devient plus concret encore : est-ce qu'on peut tout montrer, ou est-ce qu'il faut tenir compte du public et donc pratiquer une forme d'autocensure ? Selon Luc Resson, ce film est basé sur un paradoxe : le cinéma est le médium qui rend visible la réalité, mais cette notion de visibilité devient problématique quand on ne sait pas comment référer correctement et respectueusement à une réalité affreuse. Dupeyron a, comme Dugain dans le roman, rendu plus vif et plus humain le caractère d'Adrien de façon particulière : le spectateur découvre en même temps qu'Adrien à quoi il ressemble. À partir du moment du bombardement, le visage d'Adrien reste caché, jusqu'au moment où il voit son reflet dans la vitre. Cela permet, premièrement, que l'on reste en suspens en regardant et, deuxièmement, que l'on ne focalise pas sur ses blessures, mais sur ses émotions, ses pensées et ses soucis. Quand on voit enfin sa réflexion, il est devenu impossible de déshumaniser Adrien en le réduisant à ses blessures, justement parce qu'on connaît désormais, grâce à l'usage de la voix-off, son caractère, sans avoir connu préalablement son apparence physique ⁶⁰.

Nous concluons cette partie théorique pour continuer avec une étude de quelques séquences particulières, où nous examinerons dans la pratique quelques thèmes que nous avons évoqués plus haut, comme par exemple le motif du regard et la façon dont Adrien découvre, en même temps que le spectateur, ses blessures.

⁵⁸ Auteur inconnu, « Les Bruegel », http://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/les_Bruegel/151325 (consulté le 5 mai 2015).

⁵⁹ Sylvie Ducaes-Spaes, « Lazare défiguré : Les représentations littéraires des 'gueules cassées' de 14-18 », *o.c.*, p. 177.

⁶⁰ Laurent Véray, *La grande guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire*, *o.c.*, p. 205.

3. Analyse des séquences

3.1. Introduction

La première scène du film commence par un plan de drapeaux ondulant dans le vent. Un haut fonctionnaire, filmé en gros plan, appelle des noms de soldats qui sont sur le point d'être décorés : ils seront Chevaliers de la Légion d'honneur. Dans le plan qui suit, on voit que le premier soldat du groupe n'a plus qu'une jambe, ce qui n'est même pas tellement choquant comparé au visage d'Adrien, qu'on verra plus tard dans le film. La cérémonie continue et on voit le visage déformé du protagoniste pour la première fois (et pour la dernière fois avant longtemps), filmé frontalement en gros plan. Même avec le petit masque qui cache la plus grande partie de son nez et de sa lèvre supérieure, le spectateur voit que cet homme a été grièvement blessé. C'est la fin de la scène introductive, suit alors le reste du générique.

3.2. À la gare et puis à la guerre : rencontre avec Clémence

Dans le film, on a l'impression qu'Adrien a servi pendant la guerre, ce qui explique la décoration qu'il reçoit pendant les premières minutes. Une première différence énorme avec le roman est que cette hypothèse est immédiatement rendue impossible : la première phrase du roman est la suivante : « [l]a guerre de 14, je ne l'ai pas connue » (p. 9). Adrien, qui agit comme narrateur du roman dans la première personne, commence alors à raconter chronologiquement son histoire à partir du moment où il quitte son village pour aller au front.

Cette scène est reprise dans le film, ce qui signifie que la scène précédente sert de prologue. Le reste du film devient un flashback par rapport à cette scène particulière. On voit Adrien et son grand-père qui sont en route, apparemment très tôt le matin. C'est le topos de l'homme ordinaire qui part pour la confrontation au « radicalement Autre », comme l'appelle Caroline Eades⁶¹. Contrairement à ce que l'on lit dans le roman, le grand-père du film est taciturne : on a omis la phrase « [n]e pars pas trop longtemps mon garçon, ça va être une sacrée année pour les cèpes » (p. 10). Cette référence à la récolte des cèpes deviendra également un motif littéraire, difficilement transférable au grand écran⁶².

Un cut nous jette dans le brouhaha de la gare où les soldats sont rassemblés. Une fanfare, des 'Vive la France' et une énorme foule de soldats et de familles caractérise cette scène en

⁶¹ Caroline Eades, « La Première Guerre mondiale vue par le cinéma français d'aujourd'hui », *o.c.*, p. 230.

⁶² Le motif revient notamment à la page 15, 27, 113 et 114 et pourrait référer au passé paisible et à la maison sereine qu'Adrien a laissés derrière.

teintes jaunâtres. Adrien essaie de monter dans un des wagons, mais sans succès : le train est déjà plus que surchargé. Dans le roman, Adrien rencontre à ce point Chabrol, une ancienne connaissance. Il est tout seul, sans famille ou sans amis pour lui faire les adieux, mais il a emporté une gourde remplie d'un mélange d'eau-de-vie de prune et de monbazillac⁶³. Il en a pour trois semaines, puisqu'on lui avait dit que la guerre ne durerait pas plus longtemps que cela. Cette rencontre n'est pas reprise dans le film : Chabrol n'est pas un personnage primordial, puisqu'il ne sert qu'à spécifier que les Français ont abordé cette guerre supposant que l'affaire serait réglé dans quelques semaines.

Un plan presque nonchalant d'une fille et d'un garçon qui s'embrassent une dernière fois avant qu'il parte aura une grande importance un peu plus tard dans la scène. Adrien, lui, n'a pas de choix : il doit attendre le prochain train, qui sera moins chargé. Il est témoin des adieux déchirants du jeune couple et après que son amoureux est parti, il essaie de consoler la fille en disant que cela ne durera pas trop longtemps. Le dialogue qui suit est presque identique à celui du roman.

Adrien invite la jeune femme, Clémence, à aller boire un verre – c'est la guerre, donc ce sera le dernier pour bien longtemps. L'atmosphère dans le café du film se rapporte d'une façon particulière à la scène précédente. On est dans une pièce remplie de couples dansants et on entend un trompettiste qui joue une chanson joyeuse. D'un côté, ces éléments reprennent la scène précédente et son chaos. D'un autre côté, l'ambiance joviale n'est pas du tout ce qu'on attendrait si près de la gare où les hommes doivent se séparer de leurs familles, de leurs maisons. L'esprit victorieux et confiant qu'ont ces soldats est mis en contraste avec la terrasse plutôt tranquille où Clémence et Adrien s'installent dans le roman. Dans le film, les deux ne perdent pas de temps en parlant de la pluie et du beau temps. Clémence demande sans détours à Adrien si « vous aimez la guerre » (6'48''), s'il « aime tirer sur des gens qu'il ne connaît pas » (6'50''). Une confrontation avec son voisin ne se fait pas attendre : le monsieur à côté d'elle est convaincu de la nécessité de la guerre, mais elle, de sa part, ne comprend pas pourquoi ils continuent à se battre : il n'y aura jamais la paix ainsi. « Et la patrie, ça ne te dit rien, la patrie ? » (7'02''), lui demande-t-il alors. Cet homme est prêt à se battre pour son pays et il reproche à Adrien qu'il aurait peur. En tout cas, l'image de Clémence comme femme indignée par la guerre que nous donne le film est complètement différente de la Clémence du

⁶³ Un vin blanc assez doux.

roman, qui est tout de suite « au bord des larmes » (p. 15) en s'imaginant les horreurs de la guerre.

La dimension religieuse présente dans le roman est omise dans l'adaptation : « [s]'il n'y avait pas cette foutue croyance dans la vie éternelle, [...] les hommes n'iraient pas à la boucherie avec une telle conviction » (p. 15), voilà ce qu'en pense la jeune femme. Adrien, lui aussi, n'est pas convaincu de l'existence d'un être supérieur : pour lui, il n'y a que les Allemands qui sont responsables de cette guerre. Malgré le fait que son roman est basé sur les témoignages de son grand-père et d'autres vétérans, on a l'impression que Dugain a essayé de mettre en scène des esprits assez libéraux⁶⁴. Il est d'ailleurs impossible de dire si cela est une invention de lui-même ou s'il a repris le véritable caractère de ses témoins. Cela est une problématique que nous avons également déjà traitée plus haut.

L'angoisse de Clémence pour les mains de son ami-pianiste n'est pas aussi présente dans le film que dans le roman, mais elle donne une dimension supplémentaire ironique à la suite des événements : « [e]lle priait pour les mains de son pianiste. Une phalange, il suffisait qu'il perde une phalange pour que sa vie soit ruinée. Pas un bras, une jambe, un œil, rien qu'une petite phalange » (p. 15). Qu'est-ce qu'une petite phalange comparée à la blessure dont sera atteint son interlocuteur ? En plus, le motif du regard revient avec la mention de l'œil. Une petite phrase à 7'55'', « il n'y a pourtant pas de haine dans vos yeux », réfère encore une fois au motif du regard. On y entend également un plaidoyer pacifiste : si on ne haït pas, on ne part pas à la guerre.

Quand Adrien apprend le nom de Clémence dans le film (après l'avoir embrassée, d'ailleurs), il a une réaction plus ou moins pacifiste, que l'on ne retrouve pas dans le roman : « [Clémence] ne va pas bien avec la guerre » (8'33''). Le motif pacifiste qui revient à plusieurs reprises dans le film n'est pas présent dans le roman, qui adopte une position plus ou moins neutre envers le phénomène de la guerre. Dans le film, le couple retourne à la chambre d'Adrien immédiatement après ce passage. Dans le roman par contre, ils ont besoin d'une conversation assez pénible et gênante (surtout du part d'Adrien) avant qu'elle décide de partir avec lui. Dugain a essayé de reproduire les mœurs encore beaucoup moins souples du début

⁶⁴ Un autre thème religieux intéressant dans le film, que nous ne pouvons pas traiter ici, est celui de la figurine en bois de la Vierge Marie que fait Penanster. Il y met tout son cœur afin de la rendre la plus belle possible, mais à 75'54'', le spectateur voit que le côté droit du visage de la Vierge est abîmé. Le spectateur a l'impression que Penanster, qui accorde tant d'importance à sa foi, a tenté de rapprocher la Vierge, qui est habituellement représentée comme parfaite, à sa propre réalité non-parfaite en blessant le visage de la figurine aussi grièvement que le sien.

du XX^{me} siècle, tout en représentant Clémence comme une femme moderne. Si Clémence avait été un peu plus conservatrice, la scène suivante n'aurait probablement pas été possible. « Je voyais en Clémence une femme moderne. Je ne savais pas très bien ce qu'était une femme moderne mais, si cela existait, Clémence devait en être une. Les femmes que j'avais connues jusqu'à ce jour ne se comportaient pas de cette façon » (p. 17), affirme Adrien. Le film, par contre, veut faire prévaloir le romantisme entre les deux, mais ne manque pas d'anticiper en même temps sur les blessures d'Adrien et de reprendre le topos du regard : en faisant l'amour, Clémence bande les yeux d'Adrien avec un foulard fleuri.

Maintenant, il est vraiment temps de partir au front : un petit mot pour Clémence quand elle se réveillera, un dernier baiser, encore un tendre regard et puis, le devoir l'appelle. La joie d'Adrien n'est pas aussi visible dans le film que dans le roman, où le premier chapitre se termine par une phrase assez ironique : « [s]i mon paquetage n'avait pas été aussi lourd, j'aurais sauté de joie dans la rue, d'un pied sur l'autre, comme un gamin qui vient de trouver une grosse pièce dans le caniveau et qui croit qu'elle va lui durer la vie entière » (p. 20). En effet, le bonheur qu'il a trouvé chez Clémence durera beaucoup moins longtemps qu'il ne s'était imaginé.

3.3. Première et dernière mission

Le voilà arrivé dans le camp en tant qu'officier. La scène commence par l'image d'un cheval qui s'est emballé, suivi de quelques soldats essayant en vain de le rattraper. L'un d'entre eux, qui, dans le roman, reçoit le nom Chabert, rencontre Adrien, qui lui demande ce qui se passe. Adrien est directement confronté à la mort et aux malheurs qui accompagnent la guerre : un soldat a reçu une ruade dans le ventre d'un entier ⁶⁵. « Voilà le premier tué de ma section, un gamin éventré par un ardennais. Un petit paysan qui meurt brisé par un cheval » (p. 26), pense-t-il âprement dans le roman. Il ne sait pas encore que ce sera également le dernier qu'il verra mourir. Dans ce passage, le roman et le film se correspondent presque parfaitement.

Dans le film, Adrien est appelé aux quartiers du commandant pour recevoir ses premiers (et derniers) ordres. Une chose que le roman et le film ont en commun, est la représentation négative du commandant : le roman décrit surtout son caractère lâche et opportuniste (« [il] vous aime bien tant que vous faites son boulot » (p. 23)) alors que dans le film, l'accent est mis sur son physique suant et empâté. Ce qui est clair dans les deux cas, est qu'il est terrifié de ce qui viendra : « [l]a guerre n'a pas encore commencé et il a déjà peur » (p. 25), ses mains

⁶⁵ Un étalon non-castré.

tremblent incessamment en remplissant les verres de marc ⁶⁶ et il parle de voix fêlée. « Ça ne devrait pas durer longtemps ... Qu'en pensez-vous ? » (13'17'') demande-t-il à Adrien, clairement pas convaincu de ses propres mots. Les raisons pour lesquelles ce haut militaire est représenté tellement négativement dans le roman et dans le film peuvent être différentes : nous avons l'impression que dans le film, la décadence des supérieurs est un argument pacifiste supplémentaire, qui doit démontrer que l'armée est une institution corrompue, alors que dans le roman, on veut mettre l'accent sur le fait que les figures autoritaires ne sont pas assez proches de leurs subordonnés, que la solidarité devrait être plus fortement présente dans l'armée en général ⁶⁷. Il existe d'ailleurs, dans le récit de guerre, un topos sur ce sujet : dans de nombreuses œuvres, on fait en quelque sorte le procès de l'armée en signalant les faiblesses et les erreurs de ses membres, ce qui est également le cas dans *La chambre des officiers* ⁶⁸.

Dans le roman, ce passage précède l'accident avec le cheval, alors que dans le film, la scène commence par l'accident et continue par le dialogue avec le commandant, probablement pour des raisons pratiques : Adrien peut ainsi partir immédiatement pour aller exécuter les ordres reçus, ce qui est favorable à la continuité des événements. Dans le roman, cette continuité n'est pas aussi primordiale que dans le film, où le spectateur doit comprendre tout ce qui se passe dès la première fois. D'ailleurs, encore un autre passage précède l'accident et le dialogue avec le commandant dans le roman : Adrien, fatigué du voyage, se met à rêvasser de Clémence, mais surtout de sa maison. Ce passage permet en quelque sorte de présenter sa famille entière, y inclus son père mort du cancer il y a deux ans. Le lecteur se rend compte du fait que depuis ce temps, Adrien est le chef de famille, et qu'il est chargé de toutes les responsabilités que cela entraîne. Le rôle de la famille est plus éminent dans le roman que dans le film, qui n'a pas les moyens de l'évoquer à travers les pensées d'Adrien. Ce qui est intéressant dans le roman, est le fait que l'on apprend que son grand-père s'est battu dans la guerre de 1870. Malgré les traumatismes mentaux et physiques qu'il y a subi (par exemple le « coup de lance reçu d'un uhlan qui le chargeait par l'arrière » (p. 22)), il ne condamne le phénomène de la guerre à aucun moment. La guerre est plutôt vue comme une évidence

⁶⁶ Une eau-de-vie née d'un procédé de distillation du marc de raisin.

⁶⁷ Pierre Schoentjes argumente dans son article « 'Comment on meurt et comment on tue'. La Grande Guerre et la mort dans le roman contemporain (1980-2005) » que les poilus sont le plus souvent représentés comme des victimes, non seulement des Allemands, mais aussi (et parfois même surtout) de leurs supérieurs, ce qui est le cas pour Adrien aussi : les hauts officiers sont souvent irresponsables, lâches et / ou coupés du monde réel. Dans *La chambre des officiers*, l'ennemi qui a bombardé la patrouille reste invisible (on n'est d'ailleurs même pas sûr si c'était un Allemand), alors que le commandant français qui leur a donné l'ordre est justement une véritable caricature de tout ce qu'il y a de négatif.

⁶⁸ Caroline Eades, « La Première Guerre mondiale vue par le cinéma français d'aujourd'hui », *o.c.*, p. 233.

humaine que l'on ne peut pas éviter, mais avec laquelle il faut apprendre à vivre. Certes, il a peur pour le bien-être de son petit-fils, mais il est évident qu'il doit partir à la guerre. Ce consentement à la guerre revient dans le roman à la page 75 : « [c]'est bien mon garçon, tu fais honneur à ton pays et à ta famille » (p. 75), écrit-il à Adrien, qui est à ce moment dans l'hôpital. Le silence du grand-père dans le début du film semble par contre suggérer qu'il n'est pas complètement convaincu de la nécessité d'envoyer son petit-fils au combat. Après ces rêveries, Adrien est brutalement réveillé par Chabert et l'histoire continue.

Suit alors la mission maudite. Après une image de trois hommes, Adrien et deux sous-lieutenants, à cheval dans le bois, on voit dans le film un plan d'ensemble des trois silhouettes à cheval qui arrivent dans un pré. La prochaine image montre Adrien en gros plan, ayant descendu de son cheval, pendant qu'un sifflement devient de plus en plus perceptible. Le spectateur réalise ce que sera la suite inévitable juste au moment où l'obus éclate. Deux explosions en ralenti, mélangé d'hennissements des chevaux, sont suivies d'un gros plan d'une main tombante, toujours en ralenti. Puis, on voit une main tremblante, probablement d'Adrien, puisque c'est le seul survivant, et un tilt ⁶⁹ montre les trois corps des deux autres victimes et d'un cheval. Le spectateur remarque également que la figure à laquelle appartient la main n'est pas morte, puisqu'on voit bouger sa poitrine, mais son visage n'est pas montré. En gros, cette séquence du film est très stylisée : elle emploie beaucoup de moyens cinématographiques qui embellissent les images. Le film est assez différent du roman dans ce passage. Premièrement, les circonstances dans lesquelles se produit l'accident sont différentes. Contrairement à la situation du film, dans laquelle Adrien a une position assez neutre (c'est-à-dire qu'il a descendu de son cheval afin de pouvoir avoir une vue d'ensemble) Adrien, dans le roman, vient de s'installer contre un arbre parce que « mon cheval a un trot tellement chaotique que ma vessie maltraitée menace de déborder » (p. 29), position probablement la plus antihéroïque que l'on puisse s'imaginer ⁷⁰. Deuxièmement, le lecteur peut suivre le monologue intérieur d'Adrien. Juste avant les explosions, il réfléchit encore sur la vie et la mort :

Je ne crois pas en Dieu, mais cela ne m'empêche pas de penser qu'on a une bonne étoile, et je compte sur la mienne. Certains hommes rencontrent la mort avant d'autres, et je crois que

⁶⁹ Une technique cinématographique dans laquelle le caméra bouge verticalement. Dans ce cas, il s'agit d'un tilt de bas en haut.

⁷⁰ Luc Rassinon, « Guerre juste, guerre absurde. 1914-1918 dans le roman contemporain français et britannique », *o.c.*, p. 217.

l'homme qui réfléchit sur la mort l'éloigne. Comme si ce dialogue et cette vigilance tenaient l'ennemi en respect.

(p. 28)

Ou encore :

Je m'étais toujours convaincu que [le mort] qui veillait sur moi, c'était mon arrière-grand-père, mort à quatre-vingt-dix-huit ans en ouvrant une deuxième bouteille de pécharmant ⁷¹ pour se consoler de sa décision, prise la veille, d'arrêter le tabac. Avec un aïeul pareil, je ne peux pas mourir à la guerre.

(p. 28)

Certes, Adrien ne mourra pas, mais il ne remerciera pas non plus son arrière-grand-père de sa protection. Grâce au dialogue intérieur, le lecteur peut également suivre ses pensées au moment de l'impact-même, il voit à travers les yeux d'Adrien la scène violente :

J'ai le temps de voir une tête qui se détache d'un corps qui plie sur ses genoux un cheval qui s'effondre. L'autre sous-lieutenant, qui était resté en selle, s'écroule de mon côté, l'épaule arrachée, l'os qui sort comme d'un jambon. Je sens comme une hache qui vient s'enfoncer sous la base de mon nez. Puis on coupe la lumière.

(p. 29)

La même scène est plus impressionnante dans le roman que dans le film à cause du fait que l'on voit tout ce que voit Adrien.

3.4. 'Je n'ai plus de dents ...'

Suit alors le moment du réveil. Adrien ne sait pas ce qui s'est passé, mais il rouvre les yeux pour voir, dans le roman, une araignée tissant sa toile. Cela est déjà une métaphore parfaite pour les années à venir, qui se dérouleront aussi lentement que le tissage de la toile. Adrien ajoute une seconde dimension à cette image avec les mots suivants : « [c]'est dans l'ordre des choses. L'araignée attend la mouche. La mouche vient s'échouer dans la toile. La mouche a perdu. Elle ne se plaint pas. Il n'y a pas de drame dans la nature » (p. 31). Adrien, comme la mouche, a perdu ; il n'a pas de raison de se plaindre, il n'y a pas besoin de drame. Dans le film, par contre, cette scène commence par une image d'un prêtre et de quelques pratiquants, priant en silence. Cela permet au spectateur de directement se rendre compte de la location de

⁷¹ Un vin rouge de Dordogne.

la scène, alors que le lecteur du roman reste, pendant quelque temps, aussi désorienté qu'Adrien.

Puis, Adrien peut distinguer un officier et un chirurgien qui se penchent sur son cas. Dans le film, nous les voyons en contre-plongée. Il mentionnent le fait qu'on lui donnerait la Légion d'honneur, « pendant qu'il est temps » (p. 32), mais Adrien, qui est conscient, réagit de suite : il saisit la manche de l'officier et il lui fait signe qu'il ne veut pas de médailles. C'est un discours antihéroïque qui, comme nous l'avons vu plus haut, évoluera encore vers un discours que l'on peut appeler héroïque, surtout dans le roman.

Dans le film, le chirurgien fait le diagnostic tout de suite après ce passage. Adrien entend tout, et il réalise que c'est lui qui produit ces sons râlant. Suit alors la découverte de ses blessures, qui ne se passe pas de la même façon dans le film que dans le roman. Dans le premier cas, Adrien, en voix-off, fait une crise de panique au moment où il réalise qu'il ne peut plus parler. Il essaie de se calmer et il commence à faire le tour des membres : tout va bien tant qu'il reste au niveau des pieds et des mains, mais la panique revient à pleine force quand il ne retrouve plus ses dents, ni son palais. L'ignorance et le son de sa propre respiration le rendent fou de peur. « Est-ce que la guerre a commencé ? » (18'48''), se demande-t-il. Il nage véritablement en plein mystère sur sa propre situation et sur la situation de la France. Le roman, par contre, met en scène un autre Adrien : ici aussi, il examine son corps, ce qui mène à la conclusion qu'il est « entier » (p. 32). Suit alors la découverte inévitable :

Avec ma langue je fais le tour de ma bouche. En bas, elle vient s'appuyer sur les gencives de la mâchoire inférieure : les dents ont été pulvérisées. Les hauteurs, elles, s'annoncent comme un couloir sans fin ; ma langue ne rencontre pas d'obstacle et, lorsqu'elle vient toucher les sinus, je décide d'interrompre cette première visite. C'est tout ce vide qui me fait souffrir.

(p. 32-33)

Il s'agit ici d'un autodiagnostic neutre, calme, qui contient même une touche d'ironie. Le tout ne ressemble pas du tout aux sanglots pathétiques d'Adrien dans le film.

3.5. La visite du ministre

Une scène marquant très bien la différence entre le message du film et celui du roman en matière de pacifisme est la scène dans laquelle le ministre de la Guerre rend visite à Adrien à l'hôpital. Le film montre Adrien, filmé du dos en contre-plongée, qui se lève de son lit. Il porte une tenue d'hôpital grisâtre et son visage est cachée par des bandages. C'est la première

fois qu'il se lève. Dans le roman, deux descriptions détaillées de ses compagnons de chambre suivent : au premier manque la mâchoire, le deuxième n'a plus de nez ni de lèvre supérieure. Dans le film par contre, un seul patient est montré. Sa figure est presque grotesque, rien n'est caché : un grand nombre de cicatrices couvrent la partie droite de son visage, son oreille est brûlée et recroquevillée, il n'a presque plus de chevelure. Malgré le fait que le film ne montre qu'un seul défiguré, l'effet est égal à celui du roman. Adrien, dans le roman, le formule ainsi : « [d]ans cette grande salle sans glaces, chacun d'entre nous devient le miroir des autres » (p. 52).

Une délégation qui entre dans la salle trouble le calme : c'est le ministre de la Guerre et son cortège qui viennent rendre visite aux blessés. Le ministre adresse la parole à Adrien, étant le seul patient conscient à ce moment. Malgré le fait que le dialogue qui suit est presque identique dans le roman et dans le film, le message sous-jacent est complètement différent. Le ministre exprime ses sentiments de gratitude :

Je suis venu vous exprimer la reconnaissance de la Patrie pour la bravoure et le sacrifice qui ont été les vôtres. Sans des hommes comme vous, la terre de nos parents, que nous devons transmettre à nos enfants, serait livrée à la barbarie allemande. Nous sommes fiers de vous !

(p. 53).

Une première différence est que dans le film, le mot *allemande* est ôté, probablement pour des raisons de diplomatie : dans le contexte d'aujourd'hui, c'est-à-dire dans le contexte d'une Europe réunie, il est quasiment impossible de relier la barbarie à une certaine nationalité sans choquer le public.

La deuxième différence, plus considérable, est le ton et le comportement non-verbal du ministre. Dans le roman, on a l'impression qu'on a affaire à quelqu'un qui sait ce qu'il veut, qui est quand même assez intéressé par le sort du pauvre officier. On ne dit rien sur ses propriétés physiques, ce qui fait que son caractère reste assez neutre : c'est un homme qui vient faire son devoir, tout comme Adrien l'a fait. Dans le film, c'est une sorte de caricature qui fait son apparition : il s'agit d'un gros homme chauve, doté d'une moustache de morse impressionnante. Il ne sait pas vraiment où regarder, ni comment se comporter. Le ton qu'il emploie est hésitant, il ne sait pas très bien quoi dire ; le message que le film nous transmet est que ce ministre, qui envoie des hommes innocents à la guerre, ne sait même pas quoi leur dire quand ils en reviennent, aussi grièvement blessé qu'Adrien. En plus, quelques phrases particulières suscitent l'impression qu'il veut renvoyer les blessés au front le plus vite

possible : « combien de semaines pour les remettre sur pied ? » (42'11'') lui demande-t-il au médecin. La réponse, « ce sera plutôt quelques mois » (42'16''), ne semble pas lui plaire. « Prêt à retourner au front, lieutenant ? Nous avons besoin d'hommes comme vous » (42'21''), suivi d'un petit rire nerveux, est le dernier encouragement hésitant que lui donne ce haut fonctionnaire, qui semble être coupé de la réalité de la guerre. La Grande Guerre est dans ce passage du film le conflit absurde par excellence ⁷².

Dans le film, Anaïs, l'infirmière gentille et maternelle, accompagne Adrien au lit après le départ de la délégation. « Il vous a félicité, vous pouvez être fier » (42'51''), dit-elle. Adrien, par contre, n'est pas aussi enthousiaste qu'elle : « il m'a déjà oublié. Et je le remercie : c'est le premier qui ne fait pas la grimace en me regardant » (42'55''). Dans le roman, on retrouve une réaction très différente : « [j]e ne réalise pas très bien l'événement qui vient de se produire, et pourtant j'en retire une vraie fierté » (p. 54). Cet Adrien romanesque est fier que le ministre reconnaisse les sacrifices qu'il a faits pour la patrie, alors que l'Adrien du film ne retient de cette visite rien que l'amertume.

⁷² Luc Rassin, *De kracht van het beeld. De Grootte Oorlog op het witte doek, o.c.*, p. 229.

4. Conclusion

En commençant ce mémoire par une partie théorique, nous avons essayé de bien définir les frontières à l'intérieur desquelles nous avons voulu effectuer nos recherches. Nous avons focalisé sur la théorie de l'adaptation, une activité qui a été, comme nous l'avons vu, sujette à de nombreuses discussions. Nous avons opté pour l'approche de l'intertextualité, qui considère l'adaptation cinématographique comme une œuvre indépendante qui entre en dialogue avec le texte source et qui tient compte de toutes les circonstances sociales, culturelles, politiques, ... dans lesquelles le film a été réalisé, et nous avons donc laissé de côté la critique de fidélité, qui a pour objectif de vérifier à quel point l'adaptation est fidèle à sa source.

Dans une prochaine phase, nous avons confronté la théorie à la pratique en analysant certains motifs provenant du roman et du film *La chambre des officiers*. À l'aide de la base théorique, nous avons réussi à trouver des décalages dans le message du roman et dans celui de l'adaptation, surtout en matière de pacifisme. Nous avons pu constater que le film de François Dupeyron est beaucoup plus pacifiste que le roman, alors que l'auteur du roman, Marc Dugain, a adopté une position neutre par rapport au phénomène de la guerre, qu'il a probablement reprise de son grand-père, gueule cassée lui-même. Les raisons pour lesquelles il existe une telle différence entre les deux œuvres sont expliquées par la frontière tracée par le temps : la Première Guerre mondiale est aujourd'hui perçue comme une guerre absurde, alors qu'elle ne l'était beaucoup moins dans les décennies juste après la guerre. Au contraire, les contemporains consentaient pour la plupart à la guerre, ils y trouvaient un sens.

Nous avons illustré ces différences de message à l'aide de deux grands motifs. D'un côté, nous avons étudié la façon dont le personnage principal complète la quête d'une nouvelle identité. D'un autre côté, nous avons étudié un problème plus pratique, à savoir la façon dont les deux média représentent les gueules cassées.

Pour finir, nous avons encore prolongé cette ligne pratique en analysant quelques scènes du film et du roman. Nous avons opté pour une sélection de scènes qui représentent clairement la différence entre le roman et le film que nous avons esquissée dans les paragraphes précédents. Nous aurions pu choisir bien d'autres scènes et d'autres motifs : pourquoi ne pas

parler de la présence féminine beaucoup plus présente dans le film que dans le roman ⁷³? Ou des aspects stylistiques, avec lesquels le film tente de romancer certains passages, ce qui n'est pas le cas dans le roman ? Nous avons dû sélectionner, mais il est clair que le dernier mot n'est pas dit sur ces œuvres. *La chambre des officiers* est un roman et un film hors du commun, pour des raisons que nous avons explicitées plus haut. Adrien Fournier et ses compagnons d'infortune pourraient donc être de beaux sujets pour une analyse plus profonde encore.

Nous aimerions finir par les dernières lignes du roman, qui forment en même temps une excellente synthèse du message d'espoir qu'il est en effet possible de dépasser l'amputation identitaire en regagnant sa position dans la société, qui est présent dans le roman et dans le film. Weil et Adrien assistent aux funérailles de Penanster, mort dans un accident malheureux. De jeunes hommes, des survivants de la Deuxième Guerre mondiale, entrent également : ils forment encore une génération entière sacrifiée dans les combats. Voici la réaction des deux personnages principaux :

[O]n vit entrer dans l'encadrement du porche des hommes jeunes. Certains avaient des pansements autour de la tête. D'autres portaient leurs brûlures à l'air libre. [...] Ils avançaient, intimidés par les anciens. Il y avait beaucoup de tristesse dans leurs regards. Je me serrai contre Weil et lui demandai :

- Qu'est-ce qu'on va faire, maintenant ?

Il eut un long silence avant de répondre :

- On va leur apprendre la gaieté.

(p. 172)

⁷³ Laurent Véray élabore dans *La grande guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire* entre autres l'infantilisation d'Adrien et le rôle maternel que joue l'infirmière Anaïs dans cette interprétation. Il lie cette 'représentation pathologique' du personnage principal à une perte de confiance dans la génération précédente et à une incertitude quant à l'avenir.

5. Bibliographie

5.1. Sources primaires

Marc Dugain, *La chambre des officiers*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 1998.

François Dupeyron, *La chambre des officiers*, ARP-France 2 Cinéma, 2001.

5.2. Sources secondaires

Auteur inconnu, « Biographie », <http://www.cinefil.com/star/marc-dugain/biographie> (consulté le 21 avril 2015).

Auteur inconnu, « Gueules cassées. Sourire quand même », http://www.gueules-cassees.asso.fr/srub_3-Accueil.html (consulté le 21 avril 2015).

Auteur inconnu, « Herbert Marshall. Biography », http://www.imdb.com/name/nm0003339/bio?ref=nm_ov_bio_sm (consulté le 3 mai 2015).

Auteur inconnu, « James Agee », https://openlibrary.org/authors/OL29784A/James_Agee (consulté le 3 mai 2015).

Auteur inconnu, « Joseph Conrad. Biography », <http://www.biography.com/people/joseph-conrad-9255343> (consulté le 11 mai 2015).

Auteur inconnu, « Les Bruegel », http://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/les_Bruegel/151325 (consulté le 5 mai 2015).

Auteur inconnu, « Les pères fondateurs », http://www.gueules-cassees.asso.fr/srub_7-Les-peres-fondateurs.html (consulté le 4 mai 2015).

Auteur inconnu, « Marc Dugain », <http://www.lisons.info/Dugain-Marc-auteur-433.php> (consulté le 21 avril 2015).

Auteur inconnu, « Slachtoffers van de Eerste Wereldoorlog », <http://www.wereldoorlog1418.nl/statistieken/> (consulté le 22 avril 2015).

Auteur inconnu, « Vijftien weetjes over de Grote Oorlog », http://www.standaard.be/cnt/dmf20140630_01162096 (consulté le 22 avril 2015).

Sylvie Ducas-Spaes, 2005, « Lazare défiguré : Les représentations littéraires des ‘gueules cassées’ de 14-18 », *Recherches sur l'imaginaire*, XXXI, p. 165-179.

Caroline Eades, « La Première Guerre mondiale vue par le cinéma français d'aujourd'hui », in : A. Laserra & N. Leclercq (dir.), 2005, *Mémoires et antimémoires littéraires au XX^e siècle. La Première Guerre mondiale*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, p. 229-249.

Brian McFarlane, *Novel to film. An introduction to the theory of adaptation*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

Luc Rassin, « *Comprendre avec sa chair : lettres de guerre chez Henri Barbusse, Jean Bernier et Erich-Maria Remarque* », in : C. Milkovitch-Rioux & R. Pickering (éds), 2000, *Écrire la guerre*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, p. 121-129.

Luc Rassin, *De kracht van het beeld. De Grootte Oorlog op het witte doek*, Kalmthout, Pelckmans, 2014.

Luc Rassin, « Guerre juste, guerre absurde. 1914-1918 dans le roman contemporain français et britannique », in : A. Laserra & N. Leclercq (dir.), 2005, *Mémoires et antimémoires littéraires au XX^e siècle. La Première Guerre mondiale*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, p. 213-227.

Pierre Schoentjes, 2009, « 'Comment on meurt et comment on tue'. La Grande Guerre et la mort dans le roman contemporain (1980-2005) », *La revue des lettres modernes*, 10, p. 189-215.

Carine Trevisan, *Les fables du deuil. La Grande Guerre : mort et écriture*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

Laurent Véray, *La grande guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire*, Paris, Éditions Ramsay, 2008.

Dominique Viart, « 'L'exacte syntaxe de votre douleur'. La Grande Guerre dans la littérature contemporaine », in : C. Milkovitch-Rioux & R. Pickering (éds), 2000, *Écrire la guerre*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, p. 463-474.