



Observatoire de l'imaginaire contemporain

Quelque chose de la guerre...

Témoins et combattants dans la littérature et au cinéma

Sous la direction de **Johanne Villeneuve** et **Paulo Serber**



Collection « Cahiers ReMix »

Numéro 19, 2022

Version originale disponible sur l'OIC.



Cahiers ReMix, numéro 19, 2022

Quelque chose de la guerre... Témoins et combattants dans la littérature et au cinéma

Johanne Villeneuve
Paulo Serber

Une introduction de Johanne Villeneuve

Quelque chose de la guerre réunit cinq interventions élaborées en vue d'un atelier qui devait avoir lieu le 13 mars 2020 mais qui a dû être annulé en raison de la pandémie de Covid-19. En lieu et place de cet atelier, nous proposons ici cinq textes qui sont autant d'analyses de textes littéraires, témoignages ou films dont le sujet est, non pas la guerre elle-même comme le supposeraient des historiens ou des spécialistes de la géopolitique de la guerre, mais sa médiation littéraire ou filmique.

Le postulat qui réunit ces textes à propos de la guerre est le suivant: l'incapacité de saisir la teneur d'une telle expérience ou d'un tel événement est, en réalité, consubstantielle de ce que sont un tel événement et une telle expérience. C'est de cela que les témoins témoignent le plus souvent, après avoir été saisis par la réalité de la guerre plutôt que de l'avoir saisie eux-mêmes, approchant la vérité de leur propre expérience, comme à tâtons dans le noir. S'appuyant le plus souvent sur ces témoignages et sur les traces laissées par la guerre —marques, blessures, cicatrices au sens propre comme au sens figuré— la littérature et le cinéma, de fiction ou documentaires, opèrent à travers une mise en forme des événements, une narration, une poétique, un montage, en s'appuyant sur des récits existants, des configurations d'images et des discours en circulation; ou en les transformant, en les remaniant, cherchant à dire la réalité, voire la vérité, de la guerre, quitte à passer, justement, par le détour de la fiction. C'est ce détour, ou plus justement ce contournement que désigne le titre de notre collectif: *Quelque chose de la guerre*, et non la prétention de la saisir ou de l'expliquer. Approcher l'expérience et l'événement ne signifie pas moins d'en référer à une connaissance effective. Les archives et les témoignages sont le plus souvent à l'origine de nos objets d'étude. Ceux-ci pointent tous fortement vers une réalité extérieure au texte, à la fiction, à la narration. Mais à la différence des historiens dont les

requêtes principales consistent en la vérification des faits du passé et la validation des méthodes de leur recollection, les écrivains et les cinéastes, fussent-ils eux-mêmes des témoins, conçoivent leur rapport aux archives et aux témoignages comme des manières d'accéder à la dimension expérientielle de la guerre, une dimension qu'ils entreprennent de reconfigurer pour la rendre transmissible, aussi imparfaite et subjective que puisse être cette transmission. Ce faisant, leur entreprise fait signe vers l'événement, vers l'expérience de la guerre, voire vers l'histoire dont se chargent les historiens, mais sans jamais les recouvrir pleinement.

Dans son analyse des textes de l'écrivaine Svetlana Alexievitch, **Émile Mercille-Brunelle** montre bien qu'au moment de l'effondrement de la société soviétique, avec «la fin de l'homme rouge», c'est une autre expérience douloureuse qui remonte à la surface des êtres pris de stupeur, leur réalité glissant sous leurs pieds. À travers cet effondrement de la décennie des années 1990, Alexievitch nous fait entendre la mémoire encore vive de la Grande Guerre patriotique, tout un passé, à la fois glorieux et dévastateur, qui perdure à la manière d'un mythe et qui reconfigure l'image de la société. En faisant entendre les voix des vétérans de la Grande Guerre patriotique, Alexievitch initie une quête, celle qui consiste à «restituer une vérité dont la nature n'est pas historique» mais «émotionnelle». (Mercille-Brunelle) «Alexievitch substitue à la représentation historique d'événements du passé une utilisation purement subjective du témoignage par laquelle elle parvient à capturer les expressions de la vie intérieure des rescapés.» (Mercille-Brunelle). Se consacrant lui aussi à l'expérience racontée des vétérans au XX^e siècle, **Éric Boulanger** montre comment les écrivains-vétérans, particulièrement à travers l'écriture romanesque de l'intime, «propos[ent] une alternative à une conception épique de l'expérience guerrière» (Boulanger). L'expérience de la Grande Guerre devient en quelque sorte, pour le discours des vétérans de la Seconde Guerre mondiale et du Vietnam, une «matrice» permettant «[d']alimenter et [de] renforcer une conception de la guerre plus en phase avec les réalités de l'expérience des combattants des guerres modernes». (Boulanger) Dans les romans recensés par Boulanger, l'éthos du vétéran, en rupture avec l'éthos militaire, est mobilisé par la «posture de la honte» et s'inscrit dans une «communauté de souffrance», une communauté transnationale dotée d'une parole étonnamment subversive. *Quelque chose de la guerre* en découle qui se dépose à la fois dans une mémoire collective en propre, celle des vétérans, et plus généralement sur le corps social.

Tout autre est ce qui demeure présent dans la mémoire des victimes civiles durant la guerre et après elle. C'est vers cela que tend l'œuvre de la reporter et cinéaste Jocelyne Saab quand elle se consacre à la guerre au Liban. Si, dans un premier temps, Saab «s'appropri[e] les codes du reportage télévisuel» en cherchant à «restituer la complexité du réel» sans «céder à la satisfaction de la pulsion scopique des spectateurs» (Polledri), elle s'engage par la suite dans une démarche cinématographique, voire poétique qui caractérise sa trilogie sur Beyrouth. C'est ce glissement que **Claudia Polledri** se propose de «déplier», glissement qui vise manifestement à porter le conflit libanais au-delà de la codification normative pratiquée par les médias, «une problématique qui de toute évidence dépasse le cadre de la représentation pour soulever également des enjeux éthiques» (Polledri). Ainsi en est-il du commentaire du film *Beyrouth, jamais plus*, écrit par la poète Etel Adnan, qui ne cherche pas à décrire la guerre ni même à «comprendre le réel», mais à «expri[mer] son absurdité lorsque saisi au cœur de l'expérience du conflit» (Polledri). La composante poétique du film fait «surgir le passé» de Beyrouth, cette ville qui tout à la fois demeure et n'est plus ce qu'elle était, cette ville sur laquelle la cinéaste pose le regard de celle qui y a vécu. Beyrouth qu'elle retrouve en ne s'y retrouvant plus. L'événement de la guerre y apparaît alors comme fracture dans le temps, mais aussi *quelque chose* qui rend possible, malgré tout, ce que Polledri appelle, à l'instar de Saab, «l'élan vital» qui anime encore les Beyrouthins. (Polledri)

Les deux derniers textes du Cahier se penchent sur deux œuvres fictionnelles réalisées longtemps après la guerre dont elles racontent un épisode. **Olivier Parenteau** propose une lecture du roman de Jean Echenoz, *14*, publié en 2012; pour ma part, j'analyse le film *Dunkirk* de Christopher Nolan, lequel porte sur l'évacuation des troupes britanniques de la plage de Dunkerque à l'été 1940. La distance temporelle n'est

pas la seule appliquée aux deux événements. Et chacune de ces réalisations artistiques met en place ses propres modalités de distanciation. Dans le premier cas, celui d'Echenoz, Parenteau montre bien qu'il «revisite les tranchées de la Grande Guerre» à la manière d'un «prosateur virtuose» qui répète ce que d'autres avant lui ont écrit, assumant «la nature proprement textuelle» de son roman, la «densifiant» même, et paraissant « sap[er] ainsi toute velléité d'illusion référentielle» en «revendiquant son siècle de décalage» par rapport à l'événement. (Parenteau) *Quelque chose de la guerre* se révèle alors non pas à travers la représentation romanesque de la Grande Guerre mais à travers «l'histoire de [ses] représentations romanesques» qui est l'objet véritable du roman. Dans le cas de *Dunkirk*, une mise à distance pleinement assumée de l'événement historique et de l'expérience des combattants conduit paradoxalement le film à des effets d'immersion proches des jeux vidéo et à la sublimation du récit dans «l'expression du moment présent» (Villeneuve). Pourtant, c'est bien du passé dont il est question, mais un passé que le film ne cherche pas à restituer tel qu'il fût mais tel qu'il habite la mémoire collective et, avec elle, la culture. Si Echenoz, par son roman, rend compte des écritures de la Grande Guerre qui sont parvenues à travers le temps jusqu'à nous, le film de Christopher Nolan commémore la mémoire de l'événement survenu à Dunkerque en 1940 plus qu'il ne le raconte et, de ce fait, rend hommage tant à ceux qui l'ont vécu qu'à ceux qui en ont entretenu la mémoire. *Quelque chose de la guerre* se traduit alors comme un écho du lointain, mais que l'écriture —romanesque ou cinématographique— porte à notre connaissance et à notre sensibilité dans la proximité la plus étrange, à la manière d'un membre fantôme, comme ce bras absent que le personnage d'Echenoz croit encore capable d'accomplir des gestes.

Je remercie Paulo Serber pour sa précieuse collaboration à l'organisation de l'atelier et sa lecture attentive des textes de ce cahier.

Crédits de ce numéro

Comité scientifique: Johanne Villeneuve et Paulo Serber

Révision du contenu: Paulo Serber

Intégration du contenu: Sarah Grenier-Millette

Édition PDF: Sarah Grenier Millette

ISBN: 978-2-923907-83-3

Articles de la publication

Éric Boulanger

La prise de parole des vétérans au XXe siècle. Émergence d'un nouveau discours

Ce texte s'intéresse à la manière dont les vétérans occidentaux du XX^e siècle (ici américains, français, anglais, allemands et québécois) sont parvenus à imposer leur parole dans la sphère publique en témoignant de leur expérience par le biais de l'écriture littéraire.

Emile Mercille Brunelle

Poétique du temps sculpté chez Svetlana Alexievitch. Le cas de l'ancien combattant Timérien Zinatov dans «La Fin de l'homme rouge»

Ce texte propose l'analyse du chapitre que Svetlana Alexievitch, dans *La fin de l'homme rouge*, consacre au suicide de l'ancien combattant Timérien Zinatov, reconnu comme «l'un des héroïques défenseurs de la forteresse de Brest-Litovsk qui a subi le premier choc de l'assaut des troupes hitlériennes au matin du 22 juin 1941».

Claudia Polledri

Jocelyne Saab, du reportage au cinéma «de poésie»: «Beyrouth, jamais plus»

Ce texte est consacré à la figure de Jocelyne Saab, journaliste et cinéaste libanaise qui a couvert non seulement la guerre du Liban (1975-1990), mais plusieurs conflits au Moyen-Orient. Saab a réalisé une trilogie sur Beyrouth à l'époque du conflit dont le commentaire a été rédigé par la poétesse libanaise Etel Adnan.

Olivier Parenteau

La Grande Guerre en grande pompe. L'expérience combattante dans «14» de Jean Echenoz

Dans ce texte, nous analyserons 14, de Jean Echenoz, publié quatre-vingt-quatorze ans après la fin de la Grande Guerre et qui fournit une sorte de roman-synthèse où se relit l'essentiel de ce qui a déjà été écrit sur la Grande Guerre, assumant parfaitement les conséquences de la répétition, sa nature proprement «textuelle».

Johanne Villeneuve

L'expérience du soldat à l'épreuve du cinéma monumentaire. «Dunkirk» de Christopher Nolan

En 2017 sort le film *Dunkirk*, scénarisé et réalisé par Christopher Nolan, dont le propos relate l'évacuation par la mer des troupes britanniques repoussées sur les plages de Dunkerque en mai 1940. La critique reçoit le film en insistant sur un aspect largement attesté par Nolan lui-même, soit la capacité du film à plonger le spectateur dans l'expérience des acteurs de l'événement.

Article ReMix

La prise de parole des vétérans au XXe siècle. Émergence d'un nouveau discours

Éric Boulanger



Article paru dans *Quelque chose de la guerre... Témoins et combattants dans la littérature et au cinéma*, sous la responsabilité de Johanne Villeneuve et Paulo Serber (2022)



Dès le début du siècle dernier, la démocratisation de l'enseignement et la massification des conflits ont favorisé une pratique de masse de l'écriture¹. Les conscrits et les volontaires qui se sont retrouvés dans les tranchées et sur les champs de bataille avaient pour la plupart la capacité d'écrire, de laisser une trace, de jeter leur expérience sur le papier. Dans son essai consacré aux témoignages des combattants français de la Grande Guerre, le critique et ancien combattant Jean Norton Cru rappelle qu'un grand nombre de combattants étaient issus de la petite bourgeoisie de professions libérales: tantôt clercs, tantôt notaires, tantôt instituteurs, professeurs, ou encore auteurs, poètes, écrivains et artistes. (Cru, 1993: 666)

Pour la première fois, les hommes de troupe s'adonnèrent donc à l'écriture au même titre que les officiers supérieurs. Toutefois, leurs productions adoptaient d'autres visées et donnaient à lire une tout autre réalité. Une écriture psychologique et sensible de l'expérience damait le pion à une écriture traditionnelle du récit de guerre —à la fois stratégique et détachée— qui jusque-là avait été pratiquée par une poignée d'hommes liés au pouvoir: «poètes épiques, chefs de guerre, historiens et chroniqueurs», rappelle le philosophe Alain Brossat. (Brossat, 2001: 2; voir aussi Cru, 2008)

À l'instar de l'historien français Nicolas Beaupré, nous croyons que les combattants et les vétérans développèrent deux types de pratique d'écriture pendant le premier conflit mondial. (Beaupré, 2011: 42-47) Il est indéniable que les combattants pratiquèrent une écriture de l'intime qui leur permit, d'une part, de conserver des liens affectifs avec leurs proches par le biais de la correspondance et, d'autre part, de trouver un exutoire cathartique à travers la production de carnets de route ou de journaux intimes. Toutefois, comme l'affirme Beaupré, «l'écriture de la guerre par les combattants quitta [rapidement] la sphère de l'intime pour devenir une parole publique». (Beaupré, 2011: 43) Au même titre que les romans, les récits et les essais, les supports de l'écriture ordinaire —tels les correspondances, les carnets de route et les journaux intimes— furent massivement publiés par les éditeurs qui cherchaient ainsi à répondre aux demandes d'un public friand de témoignages de guerre, tout en participant à l'effort de guerre.

La myriade de textes produits par les hommes de troupe est venue confronter le récit de guerre traditionnel pétri par la tradition épique et la tradition militaire dès le premier conflit mondial. Nombreux sont les anciens combattants qui se sont employés à témoigner des nouvelles réalités de la guerre moderne tout en prenant le contre-pied d'une parole mensongère, soit celle des discours officiels et de la tradition épique perpétuant une conception erronée de la guerre, conception qui a pendant longtemps favorisé l'adhésion des populations aux conflits et contribué à légitimer les massacres.

Il apparaît clairement qu'un grand nombre de vétérans ont été animés par la volonté de communiquer une vérité chèrement acquise. Ces hommes qui ont partagé une expérience extrême, qui ont été confrontés aux mêmes souffrances et aux mêmes dilemmes moraux, en sont rapidement venus à constituer une sorte de diaspora. Nous entendons par là qu'il existe une culture commune qui instaure une communauté entre les anciens combattants, et que celle-ci est appelée à perdurer, malgré la dissémination des individus sur divers territoires.

Les grands mouvements associatifs d'anciens combattants du vingtième siècle ont indéniablement favorisé la prise de parole des vétérans en créant des conditions propices, soit en permettant à ces derniers de se regrouper et de développer des liens d'égalité et de réciprocité (prolongement même de la fraternité des tranchées²). Ils sont devenus des lieux où la parole de ces hommes —affranchie des discours institutionnels, de la culture de guerre et de la hiérarchie militaire— pouvait être accueillie et partagée, où leur identité de vétéran pouvait enfin être reconnue. Les associations ont permis aux vétérans de se réunir et de s'unir (que ce soit localement, régionalement, nationalement ou, même,

internationalement), d'entretenir un esprit de fraternité et de développer des réseaux d'intérêts et d'influences qui transcendent les époques et les frontières, et ce, jusqu'à constituer une sorte de diaspora d'anciens combattants.

Il ne fait aucun doute que la sociabilité³ a constitué le ciment qui unit les vétérans entre eux. En témoigne notamment l'importance que prenait le banquet lors des conventions des associations françaises de l'entre-deux-guerres, ou encore les actions sociales et les événements organisés par les associations françaises et américaines. (Prost; Gambone) Il n'en demeure pas moins que l'action militante était la raison d'être des associations. Il s'agissait d'abord de lutter pour les droits à dédommagement et la reconnaissance officielle des anciens combattants. Le concept de lutte était profondément ancré dans le quotidien et la réalité des vétérans qui durent mener bien des combats pour parvenir à améliorer leur situation⁴.

Rappelons toutefois que l'activisme des associations de vétérans ne s'est jamais résumé à la défense des intérêts de leurs membres. Considérant leur implication sociale comme un prolongement de leur engagement, les vétérans ont, depuis le début du siècle dernier, cherché à multiplier les projets communautaires et philanthropiques dans le but d'améliorer la société.

Persuadés que leur expérience guerrière leur conférait une légitimité historique et qu'ils étaient détenteurs d'une certaine vérité, les vétérans de tous horizons ont été animés par le désir de mettre leur parole au service de leur société, et ce, peu importe leur penchant ou leur allégeance idéologique et politique (socialiste ou conservateur, traditionaliste ou progressiste, belliciste ou pacifiste). Animées par une volonté morale, certaines associations s'employèrent à faire la promotion d'un patriotisme agressif, à sauvegarder les valeurs traditionnelles et à maintenir le *statu quo*, alors que d'autres s'appliquèrent à promouvoir le pacifisme, à remettre en cause les décisions de l'État et à lutter contre les injustices sociales. Bien qu'il n'y ait jamais eu de consensus au sein des mouvements vétérans, et qu'ils se composèrent d'éléments hétérogènes, grâce à leur poids politique les associations ont permis néanmoins à la parole des hommes d'acquérir une résonance et de s'imposer dans l'espace public. Il est indéniable que le mouvement combattant français de l'entre-deux-guerres et le mouvement pacifiste des vétérans américains de la guerre du Vietnam ont tous deux développé des discours qui eurent une certaine portée sociale. De tels mouvements ont fortement contribué à favoriser l'émergence et le rayonnement de la parole des vétérans.

On peut considérer la fraternité des vétérans comme la continuation des liens puissants qui unissaient ces hommes au combat. Vivant en état d'interdépendance de manière à assurer leur survie, et partageant les mêmes épreuves et les mêmes souffrances, ces derniers ont développé entre eux un attachement impalpable et un respect mutuel. Julia Eichenberg révèle que la violence expérimentée par les combattants de la Grande Guerre fut une expérience transnationale, ce qui dans une certaine mesure contribua inévitablement à rapprocher les vétérans de partout après la démobilisation. (Eichenberg, 2014) Entre ces hommes que tout avait opposés, se développa une certaine forme de respect. L'ennemi d'autrefois s'avérait être un frère de souffrance ayant expérimenté une commune misère.

Le retour des combattants semble, lui aussi, avoir été vécu comme une expérience transnationale. En effet, les combattants de tous les horizons ont éprouvé les mêmes difficultés lorsqu'est venu le moment de réintégrer la vie civile. N'oublions pas que les vétérans demeurent, pour beaucoup, ceux qui en ont trop vu et qui en ont trop fait. Ce sont des hommes qui ont vécu une troublante proximité avec la mort et qui s'en trouvent, par conséquent, profondément changés, marqués par le souvenir de l'enfer, condamnés à l'enfer du souvenir et à la solitude parmi les autres. Ce sont aussi ceux qui ont accepté d'adopter des

comportements brutaux et d'enfreindre les normes morales pour assurer leur survie et défendre la pérennité de la nation. Bref, l'expérience de la guerre les rend suspects et menaçants aux yeux de la population civile. Par conséquent, ils ne semblent pouvoir être compris que par ceux qui ont été confrontés à la même expérience. Aussi se sentent-ils souvent plus près de leurs anciens ennemis que de leur société d'appartenance. En témoigne, notamment, la tendance de certaines associations à adhérer à l'internationalisme vétéran pour cultiver une commémoration commune des morts, pour défendre les intérêts communs des anciens combattants et pour prévenir l'émergence de nouveaux conflits. (Eichenberg, 2014)

Les traumatismes psychiques, la culpabilité, le manque de reconnaissance, ainsi que les difficultés à réintégrer les cadres spatio-temporels et les normes morales du quotidien, ont bien évidemment compliqué la réinsertion des vétérans. (Cabanes, 2006) À l'angoisse de ne pas retrouver leur place dans la vie civile, s'ajoutait celle de devoir reconstruire leur identité altérée par la brutalité et les horreurs du combat. Le décalage qui existe entre les réalités de la vie au combat et les réalités de la vie civile n'a en rien aidé la réinsertion des vétérans tout au long du siècle; ceux-ci se sont souvent heurtés aux attentes des civils qui n'avaient pour seuls référents que les représentations de la guerre perpétuées par la culture de guerre, ou encore par la tradition épique. Finalement, «le système cognitif et les valeurs [du combattant], configuraient un espace-temps qui n'était plus le même que celui de l'autre». (Himy-Piéri: 97) Tout indique que l'expérience de la guerre instaure bien souvent une véritable rupture entre le témoin et sa société d'appartenance. C'est pourquoi plusieurs vétérans se sont retrouvés en marge de la société et se sont progressivement cloîtrés dans le silence. «Le refuge du silence», rappelle Renaud Dulong, «rejoint celui du rêve dans son refus de la réalité». (Dulong: 99) Ce silence a d'ailleurs engendré de funestes conséquences tout au long du siècle dernier. Les problèmes sociaux-économiques occasionnés par le retour des vétérans de la guerre du Vietnam en sont de frappants exemples. (Rigal-Cellard) Dans un ouvrage paru en 1999, le vétéran Chuck Dean avançait qu'un peu plus de 150 000 vétérans du Vietnam s'étaient enlevé la vie depuis 1964 (Dean), alors que l'armée américaine avait enregistré 58 220 pertes lors du conflit. (DCAS, 2008)

Dans son essai intitulé *Partir à la guerre*, le romancier et vétéran du Vietnam, Karl Marlantes, présente la communauté des anciens combattants comme un cercle dont les initiés seraient détenteurs d'une parole, d'une vérité encore trop peu partagée. Ce cercle, qui intègre les anciens combattants de tous les horizons, serait, selon lui, régi par un code du silence qui leur permettrait de réintégrer leur société d'appartenance. (Marlantes, 2013: 250) Notons qu'il y a ici présence d'une microsociété d'hommes qui partagent une même expérience, un même savoir, mais qui, hélas, doivent se taire pour parvenir à se réhabiliter. C'est donc dire que la parole des vétérans est une parole subversive; elle semble déranger et pousser la société hors de sa zone de confort en révélant qu'il existe tout un monde entre les discours officiels et l'expérience réelle du combattant.

En 1929, Jean Norton Cru observait déjà la dichotomie:

Sur le courage, le patriotisme, le sacrifice, la mort, on nous avait trompés, et aux premières balles nous reconnaissions tout à coup le mensonge de l'anecdote, de l'histoire, de la littérature, de l'art, des bavardages de vétérans et des discours officiels. Ce que nous voyions, ce que nous éprouvions n'avait rien de commun avec ce que nous attendions, d'après ce que nous avions lu et tout ce qu'on nous en avait dit. Non, la guerre n'est pas le fait de l'homme: telle fut l'évidence énorme qui nous écrasa. (Cru, 1993: 13-14)

Dans *Témoins*, Norton Cru affirme que le choc de l'expérience agit comme un agent révélateur qui permet de percevoir le vrai visage de la guerre. «[L]e contact, le choc brutal des formidables réalités de la guerre réduisit en miettes ma conception livresque des actes et des sentiments du soldat au combat, conception historique et que naïvement, je croyais scientifique», écrit-il. (Cru, 1993: 2). Le baptême du feu constituerait à ce titre un moment charnière de l'expérience; il permettrait aux combattants de confronter une conception de la guerre apprise dans les manuels aux réalités de la guerre moderne.

Norton Cru soutient qu'une sorte de communauté découlant de la fraternité des tranchées aurait pris forme au lendemain de la Grande Guerre. Celle-ci se serait exprimée dans la parole des anciens combattants, parole qui s'emploie justement à dresser un portrait plus fidèle de la guerre.

Heureusement, l'esprit du front a survécu dans les livres. Les combattants qui ont publié leurs impressions ne sont pas les premiers venus; ils constituent, pour la plupart, une élite même parmi les intellectuels et l'on constate que la moitié d'entre eux, peut-être, a su réagir totalement ou partiellement contre la tyrannie de la tradition, su échapper aux invites d'un public affamé de gloire ou avide d'horreurs sadiques. (Cru, 2008: 112)

Les témoignages de ces hommes s'enrichiraient mutuellement et exerceraient, en se regroupant, une certaine influence, voire une certaine autorité: c'est précisément ce que le philosophe Jan Patočka entend lorsqu'il parle de la «solidarité des ébranlés». Ces hommes qui ont été confrontés à «l'entier ébranlement du sens» (Schmit: 140) —tant dans leur rapport au monde technique que dans leur rapport à la politique et à l'éthique— seraient justement unis par l'expérience même de l'ébranlement.

En fait, le seul aspect unificateur de cette solidarité se trouve dans l'ébranlement du sens donné, dans l'abîme du sens lui-même. Les ébranlés se réunissent dans l'absence d'une perte commune et dans la perte commune des fondations. C'est donc une solidarité au-delà de la solidité. (San, 2019)

Il s'agirait donc pour eux de prendre la parole et de donner à voir le visage du monde tel qu'ils l'ont découvert pendant l'expérience guerrière. Ainsi, «l'homme ébranlé» serait

celui qui est envoyé dans le monde pour rendre témoignage à la vérité, pour l'attester par chacun de ses actes et tout son comportement, pour aider à venir à soi tout ce qui est de la même manière que lui, pour laisser être les hommes ce qu'ils sont, dans la clarté et la vérité, pour s'offrir aux choses et aux êtres comme un sol où ils pourront se déployer, et non pas pour les exploiter brutalement au profit d'intérêts arbitraires. (Patočka: 235) Voir aussi (Figuier)

Il semble donc que la parole des vétérans ait été considérée par plusieurs comme une vérité dont les vétérans sont les seuls détenteurs, vérité qu'il importe de partager. Par conséquent, cette parole peut être envisagée comme une sorte de discours micro sociétal généré au sein de la diaspora des anciens combattants. Ce discours micro sociétal serait produit par un groupe d'hommes que l'expérience guerrière a propulsé dans un «monde à part⁵», il découlerait précisément d'une forme de sociabilité —au sens où l'entend Simmel— développée aux combats et perpétuée au sein des associations de vétérans.

La diaspora dont les vétérans sont les fiers représentants constitue, selon nous, une communauté parallèle à la communauté des Hommes, et c'est en son sein que s'est d'abord structurée leur parole. À la manière des *rap groups*, cette communauté constitue un lieu d'échange qui permet aux vétérans de mettre en scène leurs souvenirs, de développer une mémoire collective, bref de donner un sens à leur

expérience⁶. La parole des uns permet de libérer et de nourrir celle des autres. Puisqu'ils partagent les mêmes repères, les mêmes cadres sociaux de la mémoire, les vétérans parviennent à localiser et à reconnaître leurs souvenirs à partir de la vision de l'expérience qu'ils partagent avec les membres de la diaspora. (Halbwachs) Maurice Halbwachs affirme justement que «c'est dans la mesure où [la] pensée individuelle se retrace dans ces cadres et participe à [la] mémoire [collective] qu'elle serait capable de se souvenir». (Halbwachs: 6) Le silence des anciens combattants évoqué par Karl Marlantes —silence qui, nous l'avons vu, a mené quelques centaines de milliers d'entre eux à commettre l'irréparable— ne témoigne-t-il pas de l'incapacité de certains d'entre eux à intégrer le souvenir de leur expérience dans une mémoire collective déjà existante? Halbwachs soutient d'ailleurs

[qu']un homme qui se souvient seul de ce dont les autres ne se souviennent pas ressemble à quelqu'un qui voit ce que les autres ne voient pas. C'est, à certains égards, un halluciné, qui impressionne désagréablement ceux qui l'entourent. Comme la société s'irrite, il se tait, et à force de se taire, il oublie les [choses] qu'autour de lui personne ne prononce plus. (167)

Il rappelle aussi que la société écarte de sa mémoire tout ce qui menace sa cohésion et qu'elle remanie constamment ses souvenirs de manière à préserver son équilibre. (290)

Nous avons déjà mentionné que les vétérans éprouvent certaines difficultés à se réintégrer et à transmettre leur expérience aux populations civiles à cause du décalage qui existe entre deux espaces-temps, entre deux réalités distinctes: soit, celle du combat et celle de la vie civile. En effet, les hommes qui ont été confrontés à une expérience limite ont vu leur système cognitif s'adapter aux circonstances extrêmes et ont dû moduler leurs valeurs de manière à assurer leur survie. Par conséquent, leur comportement ne semble plus pouvoir être compris d'après les normes en vigueur au sein des sociétés civiles. (Himy-Piéri: 197). Qui plus est, l'expérience de la guerre moderne et ses nouvelles implications s'avèrent incompatibles avec la conception que s'en font les civils. Aux souvenirs des combattants s'oppose une conception erronée de la guerre que partage la majorité de la population influencée par la tradition épique. Il ne fait donc aucun doute que les cadres sociaux, qui devraient normalement être partagés entre les anciens combattants et les civils pour que la remémoration et la transmission de l'expérience soient possibles, demeurent bien souvent inconciliables. Par conséquent, pendant longtemps, combattants et civils conservèrent des souvenirs différents des conflits. C'est pourquoi la parole des vétérans qui ne corroborait pas une conception traditionnelle de la guerre fut souvent marginalisée et reléguée au rang de fabulation.

Nous croyons que les cadres mémoriels de plusieurs groupes de vétérans du siècle dernier, issus de différents conflits et de différentes nations, contribuèrent à constituer les cadres mémoriels d'un groupe beaucoup plus large —la diaspora des anciens combattants— au sein duquel se développa une mémoire collective. Qui plus est, il nous semble justement qu'un discours original, élaboré par les écrivains-vétérans du XX^e siècle, a permis à la mémoire collective développée au sein de la diaspora de pénétrer les mémoires collectives des sociétés occidentales.

Rédigés *a posteriori*, les romans écrits par ces hommes portent un regard critique et lucide sur les événements, tout en s'affranchissant des mentalités et des codes de valeurs résultant de la culture de guerre. Le discours élaboré dans ces romans —que nous qualifions de «discours vétéran»— propose une alternative à une conception épique de l'expérience guerrière. Malgré les spécificités propres aux contextes des différents conflits qui ont jalonné le XX^e siècle —et des nuances qu'il faut par conséquent lui apporter en fonction des conflits—, ce discours ne s'est jamais transformé de manière radicale. Prenant l'expérience de la Grande Guerre comme matrice, il s'est adapté et modifié au cours des

différents conflits, de manière à alimenter et renforcer une conception de la guerre plus en phase avec les réalités de l'expérience des combattants des guerres modernes.

Les écrivains-vétérans ont procédé à une reconfiguration de l'expérience guerrière de manière à invalider la tradition épique, à contrer les discours démagogiques des institutions —lesquelles contribuent à mobiliser les masses et à légitimer les conflits— et à en dévoiler les ressorts. Ils ont recouru à une réécriture tacticienne de l'expérience guerrière, braconnant et bricolant la tradition épique et la littérature consacrée (récit de guerre traditionnel, roman psychologique, roman réaliste, *bildungsroman*)⁷. En usant de la fiction comme tactique discursive et du roman comme tactique formelle —assurant du coup la lisibilité et la pérennité de leurs témoignages—, ils sont parvenus à transmettre leur expérience et les leçons qu'ils en ont tirées, contribuant ainsi à transformer la compréhension que les civils avaient de la guerre. Imbrication, donc, d'une nouvelle logique marginale dans un ancien modèle discursif et narratif par l'utilisation d'une nouvelle rhétorique ou, pour être plus précis, d'une nouvelle posture rhétorique qui a permis aux auteurs d'ordonner l'expérience chaotique et traumatisante de la guerre, et de restructurer leur identité narrative.

Puisqu'ils n'ont eu d'autre choix que d'abandonner les vieux modèles narratifs utilisés par la tradition épique, parce qu'incompatibles avec les nouvelles réalités de la guerre moderne et, de ce fait, avec leur expérience personnelle, les vétérans qui ont pris la plume ont élaboré une posture rhétorique afin de témoigner des conditions dans lesquelles les combattants modernes ont été appelés à évoluer. Cette posture rhétorique n'est pas sans rappeler la posture physique à laquelle les combattants ont été contraints dès la Première Guerre mondiale. Pensons ici à ces hommes qui, terrassés par la force de tir de l'artillerie moderne, ont dû apprendre à vivre au ras du sol, à ramper, à marcher à quatre pattes et à se terrer comme des bêtes pour assurer leur survie. Car, sur les champs de bataille modernes, seul l'instinct de survie semble désormais dominer les hommes: exit l'enivrement de la gloire, l'honneur et le courage. Pensons un instant à l'impuissance que ces hommes durent ressentir, aux souffrances et aux humiliations qu'ils durent endurer: des grains de sable pris au piège dans l'engrenage de l'histoire, dans le grand rouage de la guerre industrielle, victimes non seulement des armes modernes, mais, aussi, de la machine militaire à laquelle ils durent inconditionnellement se soumettre.

En 1934, Pierre Drieu La Rochelle parvenait à verbaliser avec justesse ce que d'autres vétérans avaient tenté de représenter avant lui: c'est-à-dire la honte viscérale qui découle désormais de l'expérience guerrière. Il écrit:

J'étais étonné d'être ainsi cloué au sol; je pensais que ça ne durerait pas. Mais ça dura quatre ans. La guerre aujourd'hui, c'est d'être couché, vautre, aplati. Autrefois, la guerre, c'étaient des hommes debout. La guerre d'aujourd'hui, ce sont toutes les postures de la honte. (Drieu La Rochelle: 31)

À l'instar de Drieu La Rochelle, nous soutenons l'hypothèse que raconter l'expérience du combattant c'est aujourd'hui adopter toutes les postures de la honte, car, depuis le début du XX^e siècle, la plupart des vétérans qui se sont risqués à témoigner fidèlement de leur expérience ont cherché à mettre de l'avant les souffrances et les humiliations auxquelles ils ont été confrontés tout en partageant leur culpabilité et en cherchant à relativiser leur responsabilité. Tout indique que la posture rhétorique de la honte permet non seulement de témoigner des nouvelles réalités de l'expérience de la guerre moderne, mais, aussi, d'établir la crédibilité des combattants par la mise en scène de leurs qualités morales, contrecarrant ainsi les représentations négatives des combattants que véhiculent bien souvent le discours pacifiste et l'imaginaire collectif. Bref, tout au long du siècle dernier, les écrivains-vétérans se sont employés, par l'usage de différents procédés —et, plus précisément, en développant un éthos discursif (l'éthos vétéran)

en totale rupture avec l'éthos militaire contemporain—, à créer une image des combattants et des vétérans qui s'avère moralement acceptable afin de laver leur réputation, de gagner la confiance du public et de le faire adhérer plus facilement à une vision de la guerre fidèle à leur expérience.

En tant que contre-discours visant à influencer la société, le «discours vétéran» adopte une position subversive. Il est porteur d'une expérience, voire d'une certaine vérité, que les anciens combattants désirent transmettre aux générations futures pour faire contrepoids à une vision idéalisée de la guerre. À la fois monumentaire, éducatif, judiciaire, politique et épideictique, le «discours vétéran» permet de développer la mémoire d'une grande communauté de souffrance —la communauté des vétérans—, d'éduquer les masses, de juger les événements, de critiquer les politiques et les stratégies adoptées, mais, surtout, de formuler une identité narrative permettant aux hommes de faire la paix avec leur passé, de se racheter aux yeux des autres et de réintégrer la société civile.

À l'instar des littératures mineures, telles que les définissent Deleuze et Guattari, la production romanesque des vétérans s'impose comme une force tranquille de changement, en ce sens qu'elle est le produit d'un groupe minoritaire et dominé qui tente par des moyens narratifs, stylistiques, énonciatifs, figuratifs et rhétoriques de remettre en question les pouvoirs dominants —qu'ils soient politiques ou littéraires— ainsi que les discours et les méthodes qu'ils génèrent pour instaurer la norme, norme qui, soit dit en passant, contribue à alimenter la marginalité des groupes minoritaires, de leurs productions littéraires et de leurs discours. (Deleuze et Guattari) Notons toutefois que cette production romanesque s'inscrit dans l'ordre de la subversion; c'est une puissance d'écriture souterraine qui n'opère en rien un affrontement direct.

Les romans des vétérans de la Grande Guerre, de la Seconde Guerre mondiale et de la guerre du Vietnam n'en exercèrent pas moins un fort rayonnement au sein des sociétés occidentales. Dès les années trente, les romans écrits par les vétérans bénéficièrent d'une grande popularité. Le nombre de traductions et d'éditions/rééditions ne cessa de s'accroître au cours des années. En procédant à un dépouillement sur la base de données *WorldCat*, qui regroupe les catalogues de la plupart des bibliothèques d'Europe et d'Amérique du Nord, ainsi que d'un certain nombre de bibliothèques d'Asie et d'Amérique du Sud, nous avons retrouvé *À l'Ouest rien de nouveau* d'Erich Maria Remarque publié en cinquante-trois langues différentes⁸. Certains romans, sans pour autant atteindre la popularité du roman de Remarque, sont disponibles dans plus de dix langues. C'est le cas notamment de *The Thin Red Line* de James Jones (dix-neuf langues), *Le soldat oublié* de Guy Sajer (dix-huit langues), *Battle Cry* de Leon Uris (seize langues), *The Things They Carried* de Tim O'Brien (quatorze langues), *Born on the Fourth of July* de Ron Kovic (treize langues), *Matterhorn* de Karl Marlantes (dix langues) et *The Short-Timers* de Gustav Hasford (dix langues). Pour ce qui est des éditions/rééditions, *À l'Ouest rien de nouveau* arrive bon premier avec 310 parutions, suivi par *The Thin Red Line* (222 parutions), *Battle Cry* (125 parutions) et *The Things They Carried* (75 parutions).

Tout au long du siècle dernier, les romans de guerre écrits par les vétérans ont multiplié les succès critiques et commerciaux. En Allemagne, le roman *À l'Ouest rien de nouveau* fut rapidement vendu à plus 1,2 million d'exemplaires. (Beaupré, 2014) La deuxième édition de *Her Privates We*, parue en 1930, fut un succès immédiat. Quinze mille exemplaires furent vendus au cours du trimestre suivant sa publication⁹. (Boyd: 18) Publié pour la première fois en 1951, *Battle Cry*, de Leon Uris, obtint pour sa part un succès instantané. Avec plusieurs millions de copies vendues, il se retrouva parmi les best-sellers américains les plus populaires durant les années cinquante et soixante. (Lighter, 2011) *The Things They Carried*, qui fut vendu à plus de deux millions d'exemplaires, figure quant à lui sur la liste des meilleurs livres du siècle du *New York Times*. (O'Brien, 2011)

Au cours du siècle dernier, les romans de vétérans ont aussi profité des nombreuses adaptations cinématographiques dont ils ont été l'objet. Dès le début des années trente, *À l'Ouest rien de nouveau* (Remarque, 1956) et *Les Croix de bois* (Dorgelès, 1919) étaient transposés au grand écran et triomphaient sur la scène internationale¹⁰. Depuis, le nombre de romans de vétérans adaptés au cinéma a littéralement explosé. Seulement sur les vingt romans constituant le corpus de notre thèse, huit ont donné lieu à dix adaptations cinématographiques et télévisuelles¹¹. Plusieurs de ces films s'imposèrent rapidement comme des incontournables du genre — nous pensons, par exemple, à *All Quiet in the Western Front* de Lewis Milestone, mais aussi à *Full Metal Jacket* de Stanley Kubrick, *Born on the Fourth of July* d'Oliver Stone et *The Thin Red Line* de Terrence Malick. En plus d'obtenir un grand succès commercial¹², ceux-ci accumulèrent les distinctions¹³. Comme l'affirme Nicolas Beaupré, les adaptations cinématographiques eurent comme effet de «démultipli[er] l'audience nationale et internationale de la littérature de guerre». (Beaupré, 2011: 45). Ainsi transposés, les romans des écrivains-vétérans devenaient accessibles à un plus large public et jouissaient du même coup d'une vitrine promotionnelle non négligeable¹⁴.

Si le «discours vétéran» s'orchestra d'abord dans les romans de guerre, il en vint rapidement à s'immiscer dans les œuvres cinématographiques et télévisuelles, tout en influençant grandement le travail de nombreux historiens¹⁵. Ainsi, les historiens en sont-ils venus, dans une large mesure, à présenter les combattants comme des victimes et à imposer le témoignage comme une source incontestable de vérité. Quoi qu'il en soit, il nous semble que ce recentrage de l'histoire des conflits autour de l'expérience des combattants n'est pas étranger au regain d'intérêt que suscitent les témoignages de combattants depuis la fin des années quatre-vingt-dix. Notons aussi que les festivités de commémorations des différents conflits ont contribué à promouvoir la parole des combattants en engendrant, chaque fois, une importante activité éditoriale, télévisuelle et cinématographique — en témoignent les festivités commémoratives qui se déroulèrent en Europe en novembre 1998 et entre 2014 et 2018. Au cours des années, le «discours vétéran» trouva de nouvelles niches (cinéma, télévision, théâtre, bande dessinée, jeux de société et jeux vidéo) et inspira des créateurs de tous les horizons, proposant ainsi une alternative aux représentations épiques ou romantiques de l'expérience guerrière.

Bref, la parole des vétérans s'est progressivement imposée au sein des sociétés occidentales, et ce, jusqu'à transformer notre façon de concevoir et de raconter la guerre. Le «discours vétéran» élaboré dans les romans de guerre a permis à la mémoire collective de la diaspora des vétérans d'influencer, jusqu'à un certain point, les mémoires collectives des sociétés occidentales. Nous soutenons donc qu'il existe une manière de dire l'expérience guerrière propre aux vétérans du XX^e siècle, et que cette manière de dire transcende les spécificités des différents conflits du siècle dernier, en dépit des nuances à apporter aux contextes historiques et culturels dans lesquels émergent leurs discours (discours des associations / discours vétéran). Bien que le «discours vétéran» se soit tout particulièrement imposé avec force au cours du siècle dernier, et qu'il ait contribué à éveiller la méfiance des masses face aux discours officiels, il n'est pas parvenu à invalider et à supplanter les représentations traditionnelles de la guerre véhiculées par la tradition épique. Les représentations traditionnelles de la guerre sont toujours opérantes au sein des institutions et de la population. Deux conceptions incompatibles sont donc appelées à cohabiter. Se trouvant dans l'impossibilité de se hisser au rang de stratégie au sens où l'entend Michel de Certeau, le «discours vétéran» est condamné au rang de tactique. Puisqu'il n'a pas de lieu propre où s'instituer, il ne lui reste plus qu'à utiliser celui de l'autre. Il s'inscrit par conséquent en porte-à-faux avec les discours officiels et la tradition épique sans lesquels il semble ne pouvoir être envisageable.

Bibliographie

Essais

BEAUPRÉ, Nicolas. 2014. «Écrire la guerre: les littératures combattantes.» *14-18. Mission centenaire*. (DOI)

BEAUPRÉ, Nicolas. 2011. «De quoi la littérature de guerre est-elle la source? Témoignages et fictions de la Grande Guerre sous le regard de l'historien», *Vingtième siècle. Revue d'histoire*. Vol. 4, no 112, p.41-55.

BOIS, Jean-Pierre. 1990. *Les anciens soldats dans la société française au XVIII^e siècle*. Paris: Éditions Economica, 476p.

«Born on the Fourth of July» In *Box Office Mojo*. IMDb.com, Inc. [En ligne](#).

BOULANGER, Éric. 2022. *Le discours vétéran dans les romans de guerre du XX^e siècle: vers une reconfiguration de l'expérience guerrière*. Thèse de doctorat, UQAM. [En ligne](#).

BOYD, William. 2002. «Introduction.» In Frederic Manning. *Nous étions des hommes*. Paris: Éditions Phébus, 2002, p.15-23.

BROSSAT, Alain. 2011. «Le peuple scripturaire des tranchées ou l'angle mort de W. Benjamin» In Johanne Villeneuve (dir.) *L'expérience de la guerre: entre écriture et image*. Université du Québec à Montréal. [En ligne](#).

CABANES, Bruno. 2006. «Le retour du soldat au XX^e siècle» *Revue historique des armées*. No 245. [En ligne](#).

CERTEAU, Michel de. 1990. *L'invention du quotidien: arts de faire*. Paris: Éditions Gallimard, coll. «Folio essais», 350p.

CRU, Jean Norton. 2008 [1930]. *Du témoignage*. Paris: Éditions Allia, 123p.

CRU, Jean Norton. 1993 [1929]. *Témoins*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 727p.

DCAS Vietnam Conflict Extract File Record Counts by Casualty Category (as of April 29, 2008). [En ligne](#).

DEAN, Chuck. 1999 [1990]. *Nam Vet. Making Peace with your Past*. Nashville: ACW Press, 138p.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. 1975. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Les Éditions de Minuit, 157p.

DULONG, Renaud, 1998. *Le témoin oculaire. Les conditions de l'attestation personnelle*. Paris: Éditions de l'EHESS, 237p.

- EICHENBERG, Julia. 2014. «Veteran's Associations» In Ute Daniel et al. (dir.) *1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War*. [En ligne](#).
- FIGUIER, Richard. 2006. «Jean Norton Cru, penseur de la guerre». *Les Temps Modernes*. Vol. 6, no 640, p.215-241.
- GAMBONE, Michael D. 2017. *Long Journeys Home. American Veterans of World War II, Korea, and Vietnam*. College Station: Texas A&M University Press, 257p.
- HALBWACHS, Maurice. 1994 [1925]. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Éditions Albin Michel, 367p.
- HALEY, Sarah. 1974. «When the Patient Reports Atrocities» *Archives of General Psychiatry*. Vol. 30, no 2, p.191-193.
- HIMY-PIÉRI, Laure. 2005. «Peut-être que les enfants poseront des questions... Réflexion sur l'art et la fiction chez Perec et Bober» In Carole Dornier et Renaud Dulong (dir.) *Esthétique du témoignage*. Caen: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, p.191-201.
- LIFTON, Robert Jay. 1973. *Home from the War*. New York: Simon and Schuster, 478p.
- LIGHTER, Jonathan. 2001. «*Battle Cry Revisited: "Don't Worry, Mom, Everything is Going to be All Right"*» *War Literature and the arts*. Vol. 23. ([DOI](#))
- MARLANTES, Karl, 2013. *Partir à la guerre*. Paris: Calmann-Lévy, 296p.
- PATOČKA, Jan. 1990. «Les Fondements spirituels de la vie contemporaine» In *Liberté et Sacrifice, Écrits politiques*. Grenoble: Jérôme Millon, p.215-241.
- PETITEAU, Natalie. 2003. *Lendemain d'Empire. Les soldats de Napoléon dans la France du XIX^e siècle*. Paris: La Boutique de l'Histoire, 400p.
- PROCHASSON, Christophe. 2008. *14-18. Retours d'expériences*. Paris: Éditions Tallandier, 431p.
- PROST, Antoine. 2014. *Les anciens combattants 1914-1949*. Paris: Gallimard, coll. «Folio», 331p.
- PROST, Antoine. 1977. *Les Anciens Combattants et la société française 1914-1939*. Paris: Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 3 volumes.
- RENOU, Gildas. 2021. «Sociabilité» In Olivier Fillieule (dir.) *Dictionnaire des mouvements sociaux*. [En ligne](#).
- RIGAL-CELLARD, Bernadette. 1991. *La guerre du Vietnam et la société américaine*. Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux, 276p.

RIVIÈRE, Carole Anne. 2004. «La spécificité française de la construction sociologique du concept de sociabilité». *Réseaux*. No 123, p. 207-231.

SAN, Emre. 2019. «Penser aujourd'hui avec Patočka. La vulnérabilité collective et la solidarité politique» In *Implications philosophiques*. [En ligne](#).

SCHMIT, Pierre-Étienne. 2015. «Aller à la guerre même: J. Patočka et la Grande Guerre» *Le philosophe*. Vol. 2, no 48, p.135-168.

Romans

DORGELÈS, Roland. 1919. *Les croix de bois*. Paris: Le Livre de Poche, 437p.

DRIEU LA ROCHELLE, Pierre. 1934. *La comédie de Charleroi*. Paris: Le Livre de Poche, 316p.

HASFORD, Gustav. 1988. *The Short Timers*. New York: Bantam Books, 180p.

JONES, James. 1998 [1962]. *The Thin Red Line*. New York: Delta Books, 510p.

KOVIC, Ron. 1976. *Born on the Fourth of July*. New York: McGraw-Hill Book Company, 208p.

MANNING, Frederic. 1999 [1930]. *Her Privates We*. Londres: Serpent's Tail, 272p.

MARLANTES, Karl. 2011 [2010]. *Matterhorn*. New York: Grove Press, 624p.

O'BRIEN, Tim. 2011 [1990]. *À propos de courage (The Things They Carried)*. Traduit de l'américain par Jean-Yves Prate. Paris: Éditions Gallmeister, coll. «Totem», 262p.

O'BRIEN, Tim. 1990. *The Things They Carried*. Boston: Houghton Mifflin / Seymour Lawrence, 273p.

REMARQUE, Erich Maria. 1956 [1929]. *À l'Ouest rien de nouveau (Im westen nichts neues)*. Traduit de l'allemand par Alzir Hella et Olivier Bournac. Paris: Le Livre de Poche, 254p.

SAJER, Guy. 1967. *Le soldat oublié*. Paris: Éditions Robert Laffont, 545p.

URIS, Leon. 2005 [1953]. *Battle Cry*. New York: Avon Books, 694p.

Films

BERNARD, Raymond. 1932. *Les Croix de bois*. France, 152min.

CLEM, Rogert. 2004. *Company K*. États-Unis, 102min.

DUNNE, Philip. 1958. *In Love and War (The Big War)*. États-Unis, 111min.

KUBRICK, Stanley. 1987. *Full Metal Jacket (The Short Timers)*. États-Unis / Royaume-Uni, 116min.

MALICK, Terrence. 1998. *The Thin Red Line*. États-Unis, 172min.

MANN, Delbert. 1979. *All Quiet on the Western Front*. États-Unis/Royaume-Uni, 150min.

MARTON, Andrew. 1964. *The Thin Red Line*. États-Unis, 94min.

MILESTONE, Lewis. 1930. *All Quiet on the Western Front*. États-Unis, 152min.

ODOUL, Damien. 2015. *La Peur*, France/Canada, 93min.

STONE, Oliver. 1989. *Born on the Fourth of July*, États-Unis, 145min.

WALSH, Raoul. 1955. *Battle Cry*, États-Unis, 140min.

-
- 1 Nous reprenons dans cet article certains éléments et concepts abordés dans notre thèse de doctorat. (Boulanger, 2022)
 - 2 Pendant l'entre-deux-guerres, le mouvement combattant français regroupait un peu plus de trois millions d'adhérents, soit le quart de l'électorat français de l'époque. (Prost: 100).
 - 3 Nous utilisons ici le terme «sociabilité» au sens où l'entend Georg Simmel, c'est-à-dire comme un cercle social égalitaire qui ne vise pas une finalité, et au sein duquel les individus sont unis par «un lien de réciprocité libéré de toute contrainte». (Rivière: 212) Voir aussi (Renou: 543, 545).
 - 4 En témoigne, par exemple, l'histoire des vétérans français depuis le Moyen Âge jusqu'au XX^e siècle, en particulier leurs luttes pour l'obtention d'une reconnaissance officielle et des droits à dédommagement. (Bois; Petiteau; Prost).
 - 5 Les vétérans sont persuadés que leur expérience leur confère une légitimité historique et la responsabilité de lutter pour faire entendre la vérité sur la guerre et ainsi contribuer à améliorer leur société.
 - 6 Au début des années soixante-dix, l'association *Vietnam Veterans Against the War*, avec l'aide des psychiatres Robert Jay Lifton et Chaim F. Shatan, mettait sur pied des groupes d'entraide destinés aux vétérans de la guerre du Vietnam. Ces *rap groups*, composés d'une douzaine de vétérans et de quatre professionnels (psychiatres, psychologues ou psychanalystes), adoptèrent rapidement la politique de la porte ouverte. Les vétérans étaient libres de venir et de partir à leur guise. Toutefois, chacun devait y livrer son histoire. Il s'agissait de se raconter et d'écouter les autres se raconter de manière à se découvrir et à retrouver le fil de leur existence. L'acte même de raconter devait leur permettre de comprendre comment leur expérience guerrière et leur état psychologique actuel étaient intimement reliés. (Voir Lifton; Haley).
 - 7 Nous empruntons ici les expressions «braconner» et «bricoler» à Michel de Certeau. Elles sont liées aux termes «stratégie» et «tactique» qui jouent un rôle de premier ordre dans la pensée de Michel de Certeau, qui les définit ainsi: «J'appelle *stratégie* le calcul (ou la manipulation) des rapports de forces qui devient possible à partir du moment où un sujet de vouloir et de pouvoir (une entreprise, une armée, une cité, une institution scientifique) est isolable. Elle postule *un lieu* susceptible d'être circonscrit comme *un propre* et d'être la base d'où gérer les relations avec *une extériorité* de cibles ou de menaces (les clients ou les concurrents, les ennemis, la campagne autour de la ville, les objectifs et objets de la recherche, etc.)» Les tactiques seraient, quant à elles, «déterminée[s] par l'absence de pouvoir» et «n'aurai[ent] pour lieu que celui de l'autre»: dans ces conditions, la

parole du plus faible utiliserait la parole du plus fort (en la trafiquant, en la bricolant ou en la détournant) pour consolider sa position. (Certeau: 59,60,62)

- 8 Nous demeurons toutefois conscients des limites de la méthode employée: d'abord, à cause du caractère partiel de la base de données; ensuite, parce que, pour des raisons de politiques d'acquisition, il s'avère impossible que toutes les éditions aient été acquises par des bibliothèques; et, finalement, parce que, pour des raisons de politiques de conservation, certaines éditions ont fort probablement été retirées des rayons au cours des années. Cependant, malgré son caractère lacunaire, la méthode nous permet, dans une certaine mesure, d'observer le rayonnement des œuvres à l'étude et de dresser des tendances en ce qui a trait aux pratiques éditoriales.
- 9 Rappelons toutefois que l'édition originale, tirée à cinq cents exemplaires en 1929, était destinée au cercle privé de l'auteur.
- 10 Lewis Milestone, *All Quiet on the Western Front*, États-Unis, 1930, 152 min; Raymond Bernard, *Les Croix de bois*, France, 1932, 132 min.
- 11 Outre Milestone, il s'agit de: Raoul Walsh, *Battle Cry*, États-Unis, 1955, 140 min; Philip Dunn, *In Love and War (The Big War)*, États-Unis, 1958, 11 min; Andrew Marton, *The Thin Red Line*, États-Unis, 1964, 94 min; Delbert Mann, *All Quiet on the Western Front*, États-Unis/Royaume-Uni, 1979, 150 min; Stanley Kubrick, *Full Metal Jacket (The Short Timers)*, États-Unis / Royaume-Uni, 1987, 116 min; Oliver Stone, *Born on the Fourth of July*, États-Unis, 1989, 145 min; Terrence Malick, , États-Unis / Canada, 1998, 172 min; Robert Clem, *Company K*, États-Unis, 2004, 102 min; Damien Odoul, *La Peur*, France/Canada, 2015, 93 min.
- 12 *Born on the Fourth of July* a remporté, par exemple, cent soixante et un millions au box-office depuis sa sortie en salle en 1989. (Box Office Mojo)
- 13 En 1930, le film de Lewis Milestone remportait l'Oscar du meilleur film et de la meilleure réalisation; en 1990, le film de Stone récoltait de nombreux prix —parmi lesquels l'Oscar et le Golden Globe pour la meilleure réalisation, le Golden Globe du meilleur film dramatique et le Golden Globe du meilleur scénario (qu'il remporte conjointement avec Ron Kovic); finalement, Terrence Malick se voyait, entre autres, attribuer l'Ours d'Or au Festival international du film de Berlin en 1999.
- 14 Lors de notre dépouillement de la base de données *WorldCat*, nous avons observé que *The Short Timers*, de Gustav Hasford, et *Born on the Fourth of July*, de Ron Kovic, profitèrent d'un regain éditorial après la parution des films de Stanley Kubrick et d'Oliver Stone. Nous avons aussi remarqué que trois des cinq romans possédant le plus grand nombre d'éditions et de rééditions ont été adaptés au cinéma: il s'agit d'À l'Ouest rien de nouveau, de *The Thin Red Line* et de *Battle Cry*. Les deux premiers ont d'ailleurs été adaptés à deux reprises. *The Things They Carried*, qui occupe la cinquième place des traductions et des éditions/rééditions, est en production au moment de publier le texte.
- 15 Au tournant du siècle, les productions littéraires et cinématographiques ont été grandement influencées par l'approche culturaliste qui s'est imposée dans le milieu historique, et tout particulièrement dans les recherches portant sur la Première Guerre mondiale. En effet, nombre d'historiens, qui ne comptaient pas parmi les moins influents, s'intéressèrent, pour la première fois, à l'expérience des combattants, se penchant de plus près sur l'expérience de la violence et les souffrances physiques et psychologiques ressenties par les combattants. Toutefois, comme l'indique Christophe Prochasson, «[l]'histoire dite "culturelle" de la guerre [...] a encouragé les lectures empathiques, passionnées et compassionnelles du conflit et dérouté parfois l'intelligence historique». (Prochasson: 31)

Article ReMix

Poétique du temps sculpté chez Svetlana Alexievitch. Le cas de l'ancien combattant Timérian Zinatov dans «La Fin de l'homme rouge»

Emile Mercille Brunelle



Article paru dans *Quelque chose de la guerre... Témoins et combattants dans la littérature et au cinéma*, sous la responsabilité de Johanne Villeneuve et Paulo Serber (2022)



© Éditions Actes Sud

© Photo de Svetlana Alexievitch AFP, Joël Saget pour Le Monde, 2015

Dans *La fin de l'homme rouge ou le temps du désenchantement*, la journaliste et écrivaine biélorusse Svetlana Alexievitch fait résonner les voix de tous ceux qui, après avoir «totallement adhéré à l'idéal» (Alexievitch, 2013: 18) de la «Russie soviétique» (19), idéal dont l'âge d'or remonte au début de la Deuxième Guerre mondiale, ont fait l'épreuve de son effondrement. Se faisant de plus en plus rares au cours des décennies qui ont suivi la Grande Guerre, les défenseurs de l'URSS ne pourront empêcher sa complète dissolution, dont la date officielle est le 26 décembre 1991. Malgré une ultime tentative de

putsch menée par Guennadi Ianaïev et qui a lieu en août 1991, soit au moment où le Président Gorbatchev est en vacances en Crimée, Boris Eltsine «consolide son pouvoir» avant de rapidement cumuler «les fonctions de président et de Premier ministre» (Alexievitch, 2013:13), pour finalement signer les accords «de Minsk, puis d'Alma-Ata, instituant la création de la CEI (Communauté des États indépendants constituée de onze des anciennes républiques soviétiques)» (13). Cette grande transition, dont la catastrophe nucléaire de Tchernobyl en 1986 et l'instauration de la perestroïka figurent parmi les principaux précurseurs, a pour effet de propulser les «gens du socialisme» (Alexievitch, 2013:17), habitués à une «psychologie de militaires» (19) et marqués par le «culte du sacrifice et de la mort violente» (177), dans un nouveau monde où une «odeur d'argent flottait dans l'air.» (194)

Cette nouvelle vie post-soviétique qui s'amorce au cours de l'année 1991 aura tôt fait de décevoir les «maîtres d'œuvres de la perestroïka» (51), qui «croyaient qu'une fois le communisme disparu, les Russes allaient aussitôt faire l'apprentissage de la liberté...» (319) Après l'euphorie des trois premiers jours, pendant lesquels des dizaines de milliers de personnes se sont rassemblées devant la Maison-Blanche de Moscou, les membres de l'intelligentsia russe découvrent avec consternation les «nouvelles règles du jeu: si tu as de l'argent, tu es quelqu'un, si tu n'en as pas, tu n'es personne». (32) En effet, l'effondrement du communisme ne conduit pas à la concrétisation de la «démocratie rêveuse» (335) qui fut annoncée et tant attendue par les intellectuels romantiques de la «génération des cuisines¹» (30) des années 1960; il marque plutôt l'entrée de tout un peuple, avec ses «rêveurs» (29) en première ligne, qui espéraient découvrir un «royaume, avec des fleuves de lait bordés de confiture» (29), dans une nouvelle ère où «les objets ont désormais autant de valeur que les idées et les mots» (40). Cette discordance entre «le temps des grandes espérances» et la mise en place d'un nouveau régime sous lequel «tout le monde court après l'argent» (33) révèle au grand jour la naïveté dont firent preuve les «fervents partisans de la perestroïka» (36) qui, en ravalant le sentiment amer de s'être fait avoir, se comparent désormais eux-mêmes à des «plantes d'intérieur» (32).

En plus de décevoir les instigateurs de la perestroïka ainsi que tous les Russes qui rêvaient de liberté, cette nouvelle vie à laquelle personne n'était adapté provoque une douleur immense chez les plus ardents défenseurs du régime soviétique, parmi lesquels nous retrouvons une foulée de vétérans de la Grande Guerre patriotique². Se sentant trahis par Gorbatchev et souffrant d'une profonde nostalgie pour le passé communiste qui, malgré ses conséquences catastrophiques sur la vie humaine, donnait un sens à leur existence, plusieurs de ces «vieux réactionnaires» (Alexievitch, 2013: 150), que Svetlana Alexievitch désigne aussi par l'appellation Homo Sovieticus³ (17), iront même jusqu'à s'enlever la vie. C'est notamment le cas de Sergueï Akhromeïev, «maréchal [et] Héros de l'Union soviétique» (130), qui fut chef de l'état-major des forces armées de l'URSS de 1984 à 1988 avant d'occuper la fonction de conseiller du président à la fin de la *Perestroïka*. Ne pouvant accepter la chute de sa Patrie ainsi que de voir détruire tout ce qu'il considérait «comme le sens même» (138) de sa vie, cet «homme sincèrement dévoué à l'idée communiste» (133), s'est pendu «dans le bureau 19a du bâtiment n° 1 du Kremlin de Moscou» (137) où son corps a été découvert par «l'officier de garde en service Koroteïev» (137) le 24 août 1991, soit au lendemain du putsch raté des 18-21 août 1991.

Mentionnons aussi le suicide de l'ancien combattant Timérien Khaboulovitch Zinatov, dont un rappel des circonstances par une publication du Parti communiste de la fédération de Russie amorce le récit de *La fin de l'homme rouge* qui s'intitule «Où il est question de la cruauté des flammes et du salut qu'on trouve dans les nuages». Ne pouvant supporter que les vétérans de la Deuxième Guerre mondiale deviennent des «hommes d'hier qui sentent l'odeur de la pauvreté» (225) au profit de l'émergence d'une nouvelle classe sociale majoritairement composée «de prétendus hommes d'affaires, ou plutôt de gangsters» (225), Zinatov s'est jeté sous un train après avoir visité pour une dernière fois la forteresse de Brest-Litovsk qu'il a défendu lors du «premier choc de l'assaut des troupes hitlériennes au matin du 22 juin

1941» (222). Celui qui, la nuit, «restait allongé sans dormir, les yeux grands ouverts» (247), laisse pour toute lettre d'adieu quelques notes sans aucune mention ni de sa femme ni de sa fille, et dans lesquels il s'adresse directement à l'État: «Si j'étais mort à la guerre, de mes blessures, j'aurais su que je mourais pour la Patrie. Tandis que maintenant, je meurs d'une vie de chien. Qu'on inscrive cela sur ma tombe... Et ne croyez pas que j'ai perdu la tête...» (223)

Selon un article publié à l'origine dans le célèbre journal soviétique la *Pravda*, et dont Alexievitch reprend l'essentiel dans *La fin de l'homme rouge*, la cause de ce suicide remonterait à un incident qui indigna au plus haut point deux autres vétérans de la Grande Guerre. Vêtus de toutes leurs décorations militaires, les deux hommes ont en effet vécu un «terrible affront» (224). Alors qu'ils cherchaient un endroit où s'asseoir en attendant leur train après avoir passé la journée à visiter Moscou, ils sont entrés dans une salle vide «avec un buffet et des fauteuils confortables» avant de se faire «fort grossièrement» (224) indiquer la sortie sous prétexte que cette salle était «réservée à la classe affaires» (225). À la suite de cet évènement, l'un des deux vétérans a envoyé une lettre à la *Pravda* dans laquelle il dresse un réquisitoire contre tous les hommes d'affaires russes riches, tels que «le maître d'œuvre de la perestroïka» (62), Anatoli Tchoubaïss, qui a mis en place «sous Eltsine la privatisation des grandes entreprises d'État en distribuant des bons de privatisation, les fameux *vouchers*» (62)—, ou encore Guerman Gref, «le président de la Caisse d'épargne de la fédération de Russie» (225). Le vétéran conclut sa lettre en implorant la résurgence des souvenirs de dures épreuves militaires que les soldats soviétiques ont dû traverser afin de défendre la Patrie durant la Grande Guerre: «pourquoi nous sommes-nous battus? Pourquoi avons-nous passé des mois au fond des tranchées, sans nous déshabiller ni dormir normalement, dans l'eau jusqu'aux genoux en automne, dans la neige et le froid glacial en hiver? À Kalinine, à Yakhroma, près de Moscou... Là-bas, il n'y avait pas de pauvres et de riches...» (225)

La démarche littéraire de Svetlana Alexievitch

Dans *La fin de l'homme rouge*, toutes ces informations de nature factuelle deviennent les composantes d'un récit qui est le produit d'une activité littéraire. En effet, avant de les intégrer au chapitre intitulé «Où il est question de la cruauté des flammes et du salut qu'on trouve dans les nuages», Svetlana Alexievitch soumet les contenus de la lettre écrite par le vétéran, ainsi que des extraits de journaux communistes relatant les circonstances entourant le suicide de Zinatov, à «des procédés tels que le montage et le découpage» (Ackerman et al.: 29), pour reprendre les mots de Frédéric Lemarchand et de Galia Ackerman, co-traductrice de plusieurs ouvrages de l'écrivaine biélorusse en France. Mais ces procédés littéraires, que nous tenons pour des opérations de «configuration narrative» (Ricœur, 1983: 128), seront utilisés par Alexievitch principalement pour remanier la temporalité de témoignages qui lui ont été livrés par les rescapés d'évènements hors du commun, par exemple la catastrophe nucléaire de Tchernobyl dans *La supplication*, ou encore la Deuxième Guerre mondiale et la chute de l'URSS dans *La fin de l'homme rouge*. En effet, après avoir conduit et enregistré des centaines d'entrevues, Alexievitch procède à une vaste opération de triage «pour n'en sélectionner que quelques dizaines, particulièrement poignants, et en faire finalement un “roman des voix”» (Ackerman et al.: 32). Après être passé au prisme de la configuration narrative, chacun de ces témoignages «particulièrement poignants» prendra finalement la forme d'un monologue qui, la plupart du temps, constituera un chapitre à part entière, dont la longueur variera entre vingt et cinquante pages dans *La fin de l'homme rouge*.

Cette démarche littéraire de remaniement temporel des témoignages n'est pas sans rappeler la vision artistique du cinéaste russe Andreï Tarkovski, pour qui «l'essentiel du travail d'un réalisateur» (Tarkovski: 75) est de «sculpter dans le temps» (Tarkovski: 75):

Tout comme un sculpteur, en effet, s'empare d'un bloc de marbre, et, conscient de sa forme à venir, en extrait tout ce qui ne lui appartiendra pas, de même le cinéaste s'empare d'un «bloc de temps», d'une masse énorme de faits de l'existence, en élimine tout ce dont il n'a pas besoin, et ne conserve que ce qui devra se révéler comme les composants de l'image cinématographique. Une opération de sélection en réalité commune à tous les arts. (Tarkovski: 75)

À la manière de Tarkovski, Svetlana Alexievitch «sculpte» (204) en effet la mémoire déclarée par le témoin pour en extraire des fragments que nous qualifions de temporels, dans la mesure où c'est toujours la durée du souvenir raconté qui est explicitement visé par «l'acte poétique de mise en intrigue» (Ricœur, 1983: 49) des témoignages, pour reprendre une expression inspirée à Paul Ricœur par sa lecture de la *Poétique* d'Aristote. Entendons ainsi par «acte poétique» le déploiement d'une «activité mimétique» (Ricœur, 1983: 72) au sens aristotélicien, c'est-à-dire «en tant qu'elle produit quelque chose, à savoir précisément l'agencement des faits par la mise en intrigue.» (Ricœur, 1983: 72) Sous cette perspective, tout récit de *La fin de l'homme rouge* nous apparaîtra dès lors comme un «agencement» de sculptures temporelles que nous tenons pour des «représentations» (Ricœur, 1983: 70) au sens «d'imitation créatrice» (66) de fragments de mémoire tels qu'ils ont été déclarés durant les témoignages enregistrés par Alexievitch.

Le chœur de voix

Même si la plupart des chapitres de *La fin de l'homme rouge* sont essentiellement constitués de longs monologues, il arrive fréquemment que ces derniers soient entrecoupés par les manifestations d'un chœur de voix, qui est en fait la reconstitution, par le moyen d'un collage très élaboré de courts extraits de témoignages excédant rarement plus de quelques phrases, d'une conversation de groupe à laquelle Alexievitch a elle-même assisté. Dans «Où il est question de la cruauté des flammes et du salut qu'on trouve dans les nuages», ce chœur reprend ainsi les voix des vétérans de la Grande Guerre patriotique et des quelques proches de Zinatov qui, le jour de son enterrement, se sont retrouvés «autour d'une table»: «Il y avait beaucoup de monde, et certains étaient venus de loin, de Moscou, de Kiev, de Smolensk... Ils avaient tous mis leurs médailles et leurs décorations, comme pour le jour de la Victoire.» (Alexievitch, 2013: 226) Ainsi, après avoir procédé au montage et au découpage d'extraits de journaux communistes qui relatent les circonstances entourant la mort de Zinatov, Alexievitch répète les mêmes opérations de «configuration narrative», mais cette fois en prenant pour objet les discussions qui ont eu lieu le jour de l'enterrement. L'écrivaine enregistre les conversations avant d'en représenter, sous la forme de sculptures temporelles, plusieurs passages principalement composés de souvenirs personnels de la guerre: «je me souviens comment on enterrait nos gars... Dans des fosses. On les recouvrait avec ce qu'on avait sous la main, on saupoudrait ça de sable, et en avant! On poursuivait notre chemin. Vers un nouveau combat.» (227) Ou encore: «J'étais prêt à me tirer une balle. Mais quand on n'a pas de cartouches... On était des gamins, dix-huit, dix-neuf ans... Tous les commandants se pendaient. Avec leur ceinture, avec n'importe quoi... Ils se balançaient aux branches des sapins. C'était la fin du monde, nom de Dieu!» (228) Certains témoins n'hésiteront pas à regretter ou à critiquer le temps passé, et d'autres à se lamenter sur la vie présente: «Moi, j'étais, je suis et je resterai un communiste! Sans Staline et sans son Parti, nous n'aurions pas gagné la guerre. Cette putain de démocratie! Je n'ose pas porter mes décorations.» (229) Ou encore: «Nous, des héros? On ne nous a jamais traités en héros... Ma femme et moi, on a élevé nos enfants dans des baraquements, ensuite, on a eu droit à une pièce dans un appartement communautaire. Aujourd'hui, on a une retraite de misère.» (229)

Dans *La fin de l'homme rouge*, l'ensemble des premières manifestations de ce chœur de voix sert de transition entre les extraits de journaux remaniés et les deux monologues qui composent la majeure partie du chapitre intitulé «Où il est question de la cruauté des flammes et du salut qu'on trouve dans les nuages». La quête de l'écrivaine biélorusse, qui est de restituer une vérité dont la nature n'est pas historique, c'est-à-dire factuelle, mais émotionnelle, se révèle d'abord dans ce passage du journal à la conversation de groupe. En opérant cette transition, Alexievitch exprime en effet son ambition d'accéder, pour reprendre les mots de Tarkovski, à «l'intérieur de l'âme de chacun» (Tarkovski, 232), du terme russe *doucha*, dans lequel il faut entendre le siège des sentiments et de la pensée, et qui comporte, comme en français, un sens spirituel. Chez Alexievitch, l'âme est le foyer des émotions qui, au moment où la perception originariaire devient un souvenir, s'y gravent comme dans un «bloc de cire», pour reprendre l'idée de Platon. Si les extraits de journaux font référence à ce qu'Alexievitch appelle «l'histoire des faits» (Alexievitch, 2015: 14) et servent tout au plus à contextualiser les récits qui leur feront suite dans ce chapitre de *La fin de l'homme rouge*, le chœur de voix ainsi que les deux monologues contribuent quant à eux à enrichir l'histoire «des âmes» (Alexievitch, 2015: 14) au sens où l'entend l'écrivaine biélorusse, dans la mesure où les témoins sont appelés à exprimer leurs pensées et leurs sentiments en racontant leurs souvenirs personnels. Ainsi, Alexievitch substitue à la représentation historique d'événements du passé une utilisation purement subjective du témoignage par laquelle elle parvient à capturer les expressions de la vie intérieure des rescapés.

Cette conception russe de l'âme, nous aimons la rattacher à la notion de «noyau de la mémoire profonde» que Paul Ricœur propose dans sa lecture de la théorie de la mémoire chez le philosophe Henri Bergson. (Ricœur, 2000: 571) Comme le rappelle l'auteur de *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, la mémoire profonde au sens de Bergson est une «mémoire-souvenir» (Ricœur, 2000: 30), ou encore une «mémoire-représentation» (Ricœur, 2000: 561) à l'intérieur de laquelle les souvenirs se répartissent sur les «mille et mille plans de conscience différents» (Bergson, 272) étalés entre les deux pôles opposés de l'action, c'est-à-dire de la perception, et du rêve. En appliquant la théorie bergsonienne de la mémoire au cadre spécifique de *La fin de l'homme rouge*, nous supposons qu'un souvenir se constituant principalement d'informations factuelles serait «moins rêvé, c'est-à-dire plus proche de l'action et par là même plus banal, plus capable de se modeler, —comme un vêtement de confection,— sur la nouveauté de la situation présente» (Bergson: 271), en l'occurrence le témoignage. Ce sont les souvenirs appartenant à cette première catégorie qui composent la majeure partie du contenu évoqué par les premières manifestations du chœur constitué par les voix de toutes les personnes présentes le jour de l'enterrement de Zinatov.

Cependant, Alexievitch s'intéresse principalement à un autre type de souvenirs que nous qualifions avec Bergson de «purs» (Bergson, 140), et que les témoins ont beaucoup plus de difficulté à reconnaître parce qu'ils sont conservés dans leur mémoire profonde. Très éloignés de la sphère de l'action et de la perception, les «souvenirs purs» (Bergson, 145) sont emmagasinés à l'intérieur des bornes de la rêverie, près du «noyau de la mémoire profonde» que nous tenons, en reprenant la fameuse métaphore tirée des *Confessions* de saint Augustin, pour le plus grand des «palais» (X, VIII, 12) de la mémoire et sur les murs duquel est gravé l'ensemble de leurs empreintes émotionnelles. Ce sont précisément ces empreintes émotionnelles, dont la réactualisation nécessite la reconnaissance des «souvenirs purs» auxquels elles demeurent liées dans la mémoire profonde, que l'écrivaine cherche à capturer pendant les témoignages, pour finalement les restituer par le moyen de la configuration narrative des monologues de *La fin de l'homme rouge*. Chez Alexievitch, la reconfiguration temporelle des souvenirs racontés est le moyen par lequel sa poétique du temps sculpté, en tant qu'activité mimétique (au sens d'Aristote⁴), atteint son point culminant, qui est la restitution de leurs empreintes émotionnelles.

Même si le passage du journal à la conversation de groupe constitue une étape importante dans le cheminement de la révélation de l'âme, il reste que le chœur de voix limite par sa polyphonie discordante

l'exploration des mémoires individuelles par les témoins eux-mêmes. La prochaine et dernière phase du dévoilement de l'âme consiste ainsi, au terme d'un «acte poétique de sculpture dans le temps», à représenter, ou encore à imiter des témoignages qui, en opérant le creusage de mémoires individuelles, sont parvenus à s'élever au-dessus de la discordance de la conversation de groupe. Ce caractère discordant n'est pourtant pas éludé dans l'agencement du chœur de voix, ces dernières exprimant des points de vue divergents. En effet, même si certaines voix du chœur n'hésitent pas à décrire les horreurs de la Grande Guerre patriotique, ou encore à dénoncer les millions de déportations et d'exécutions ordonnées par Staline, d'autres évoquent avec nostalgie l'époque révolue de la Patrie soviétique et de son «drapeau rouge, celui de la Victoire» (Alexievitch, 2013: 226). Pour l'écrivaine, cette nostalgie est le produit d'une mémoire «encombrée des superstitions, des partis pris et des mensonges de son temps. De ce qu'on entend à la télévision, de ce qu'on lit dans les journaux.» (664) Mais la configuration narrative des manifestations du chœur ne se contente pas de juxtaposer aléatoirement les expressions de points de vue divergents; elle suggère que les voix porteuses de mémoires aveuglées par les mensonges de leur temps, en se mélangeant à celles dont la capacité de discernement demeure inaltérée, empêchent ces dernières de creuser les mémoires à la surface desquelles elles demeurent en suspens pendant la conversation de groupe. Le témoignage individuel devient ainsi le moyen par lequel la mémoire, qu'elle soit aveuglée ou tout simplement limitée dans son exploration d'elle-même par la polyphonie discordante du chœur, parvient à tracer le chemin qui conduira les empreintes émotionnelles vers la sphère de l'action. En s'élevant du palais de l'âme, ces empreintes iront rejoindre la temporalité présente dans laquelle se déverse la voix du témoin, pour finalement être représentées, ou encore imitées dans un monologue de *La fin de l'homme rouge*. Contrairement aux représentations des pensées et des souvenirs isolés qui sont évoqués par les différentes voix du chœur, la représentation poétique des empreintes émotionnelles redécouvertes au terme du creusage d'une mémoire individuelle nécessitera, quant à elle, la configuration narrative de tout un récit de souvenirs.

Approfondissement de la temporalité humaine

Raconter les souvenirs d'une «expérience vivante et singulière» (Alexievitch, 2015: 14) devient ainsi un prétexte pour faire surgir les «sentiments» (Alexievitch, 1998: 31), «émotions» (Alexievitch, 2013:22) et impressions qui, enfouis dans le «noyau de la mémoire profonde», «restent toujours en marge» (2013: 22) de «l'histoire des faits» (2015: 14). Ce surgissement inspirera aux témoins des pensées qui porteront, comme le mentionne le témoin Irina Vassilieva dans *La fin de l'homme rouge*, sur «les deux choses les plus importantes: l'amour et la mort» (Alexievitch, 2013: 605). Alexievitch «guette le moment où [les témoins] sont en état de choc, quand ils évoquent la mort ou l'amour. Alors leur pensée s'aiguise, ils sont tout entiers mobilisés. Et le résultat est souvent magnifique» (Alexievitch, 2015: 12).

Mais les évocations de l'amour et de la mort dans les témoignages individuels ne sont pas suffisantes pour représenter le caractère émotionnel des souvenirs, dont la restitution nécessite la «reconfiguration narrative» de la mémoire telle qu'elle a été déclarée par les témoins de *La fin de l'homme rouge*. Dans l'esprit de la lecture de la *Poétique* d'Aristote par Paul Ricœur dans *La métaphore vive* et *Temps et récit*, nous postulons que la poétique du temps sculpté chez Alexievitch est une opération de filtration, ou encore d'«épuration (*katharsis*)» (49b 26-27), qui tend à approfondir, par un enrichissement de sa consistance émotionnelle, la temporalité humaine constituée par l'écoulement des souvenirs racontés lors du témoignage. Pour approfondir ce «temps de l'âme» (Ricœur, 1985: 25) qui s'est cristallisé dans la durée d'un témoignage, l'écrivaine biélorusse extrait et agence uniquement les fragments de mémoire dans lesquels les «souvenirs purs» et leurs empreintes émotionnelles sont parvenus, tels les oiseaux du colombier de Platon, à se matérialiser dans la parole du témoin. Empruntant une notion théorisée par le

critique Northrop Frye dans son célèbre ouvrage intitulé *Anatomie de la critique*, nous postulons que le point culminant de l'effet mimétique chez Alexievitch repose sur la structuration, par l'agencement de la temporalité des souvenirs racontés, d'un «*mood*» (Frye: 80), terme que Paul Ricœur, dans *La métaphore vive*, traduit par «valeur affective» (1975: 190) ou «état d'âme» (285). Dans la septième étude de *La métaphore vive*, ce dernier résume l'analyse de Frye qui, en définissant la notion de *mood*, établit un rapprochement «entre le poétique et l'hypothétique» (308): «le langage poétique, “tourné vers le dedans” et non vers “le dehors”, structure un *mood*, un état d'âme, qui n'est rien hors du poème lui-même: il est ce qui reçoit forme du poème en tant qu'agencement de signes.» (Ricœur, 1975: 308-309) En tenant tout monologue de *La fin de l'homme rouge* pour un «poème tragique», au sens d'Aristote, nous entendons ainsi par état d'âme, au sens de Frye, la forme poétique que la reconfiguration narrative de la temporalité des souvenirs racontés confère aux empreintes émotionnelles qui sont parvenues à se réactualiser dans le présent du témoignage.

La représentation poétique des empreintes émotionnelles dans les monologues

Afin d'identifier les formes poétiques structurées par la reconfiguration narrative des témoignages de *La fin de l'homme rouge*, tournons-nous maintenant vers les deux monologues du chapitre intitulé «Où il est question de la cruauté des flammes et du salut qu'on trouve dans les nuages». Friedman, un vétéran russe d'origine juive de la Deuxième Guerre mondiale ayant été forcé de rejoindre, à douze ans, les rangs d'un détachement de partisans après la mort brutale de tous les membres de sa famille, offre le premier monologue. Il débute son histoire par de douloureux souvenirs d'enfance: «Je me souviens, quand j'étais petit, j'avais peur de perdre mon père... On venait arrêter les pères pendant la nuit, et ils disparaissaient dans le néant...» (Alexievitch, 2013: 231) Le témoin se souvient ensuite d'une jeune «Juive, Rosa, une jolie fille [qui] trimbalait des livres avec elle. Seize ans. Les commandants couchaient tous avec elle les uns après les autres» (231), jusqu'au jour où ils apprirent qu'elle était enceinte. Alors «on l'a emmenée au fond des bois et on l'a abattue comme un chien...» (231) Ces souvenirs de Rosa ramènent le narrateur plus loin dans son passé, vers le début de la guerre, au moment où sa famille décide de rester à Minsk, car la grand-mère, qui «avait vu les Allemands en 1918, [...] assurait à tout le monde que c'étaient des gens cultivés, qu'ils ne toucheraient pas aux paisibles citoyens.» (232) Peu de temps après l'arrivée des Allemands dans leur ville, la famille doit rapidement déménager dans un ghetto. Des milliers de Juifs se mettent alors à traverser «la ville... Avec des enfants, des oreillers... C'est drôle, mais j'avais emporté ma collection de papillons. Cela paraît ridicule, maintenant...» (233) Durant cette marche, Friedman ne levait pas les yeux, de peur que des amis le reconnaissent: «J'avais honte... Je me souviens de ce sentiment de honte permanent...» (233) Peu de temps après l'arrivée de sa famille dans le ghetto, des «camions sont arrivés, beaucoup de camions... On en a fait descendre des enfants bien habillés, avec de jolies chaussures, des femmes avec des tabliers blancs, des hommes avec des valises coûteuses». (233-234) Ces «Juifs de Hambourg [...] ne cherchaient pas à se défilier, à tromper les gardiens, à se cacher quelque part... Ils étaient résignés... [...] Ils ont tous été exécutés. Des dizaines de milliers de Juifs de Hambourg...» (234) Le témoin se souvient très bien de ce jour où les Allemands «ont commencé par jeter les enfants dans une des fosses... Et ils les ont recouverts de terre. Les parents ne pleuraient pas, ils ne suppliaient pas. Ils se taisaient.» (234) Les Allemands voulurent épargner la mère de Friedman, qui était russe. Mais elle s'est accrochée au père, puis à son propre fils: «Nous l'avons tous repoussée, nous l'avons suppliée de partir... Elle a été la première à sauter dans la fosse. C'est tout ce dont je me souviens...» (234) Quelques heures après l'exécution de tous les membres de sa famille, alors qu'il est endormi et laissé pour mort dans la fosse «pleine de gens fusillés» (235), l'enfant se fit réveiller par des «paysans avec des pelles [qui] dépouillaient les cadavres de leurs bottes, de leurs chaussures... de tout ce qu'ils pouvaient leur prendre». (235)

La suite du monologue reconstitue les fragments de témoignage qui retracent les expériences du jeune Friedman à titre de partisan dans un détachement où il fut victime d'antisémitisme. Sous les conseils d'un ami de son père, Friedman décida alors de changer de nom et devint Lomeïko. Retenons surtout du reste du monologue les exécutions, par les partisans eux-mêmes, de la plupart des Juifs qui faisaient partie de leur propre détachement, et aussi une considération du témoin pour les chevaux, qui «ne se cachent pas, comme les autres animaux. Les chiens, les chats, même les vaches, se sauvent quand on veut les tuer. Les chevaux, eux, ils restent là, à attendre qu'on les exécute. C'est terrible à voir...» (236) Ces images des animaux font reconnaître à Lomeïko une nouvelle couche de souvenirs, alors qu'il se rappelle avoir «ouvert le ventre de trois chevaux morts» pour s'y cacher avec deux hommes: «On est restés là pendant deux jours, on entendait les Allemands aller et venir», jusqu'à ce que ce fut «le silence. Et on est sortis, couverts de sang, de boyaux et de merde. À moitié fous. Il faisait nuit, la lune brillait...» (237) Lomeïko se souvient ensuite des partisans qui déshabillaient «les morts pour leur prendre jusqu'à leur caleçon. Les chiens leur dévoraient le visage, les mains.» (238) Le monologue se termine finalement par la mention d'une femme qui «avait deux enfants tout petits. Elle avait caché un partisan blessé dans sa cave. Quelqu'un l'avait dénoncée...» (238) Les Allemands «ont pendu toute la famille au milieu du village, en commençant par les enfants. Ce qu'elle a pu crier! Les êtres humains ne crient pas comme ça... Il n'y a que les bêtes... Un être humain doit-il faire de tels sacrifices? Je ne sais pas.» (238)

Le monologue de Friedman est ainsi constitué d'un ensemble de fragments de témoignage que l'écrivaine biélorusse agence à la manière d'une monteuse de film, afin de structurer une «valeur affective», ou encore un «état d'âme» qui se dégage de l'ensemble du récit. Dans le langage de Ricœur, nous dirons que la structuration de cet état d'âme, en tant que point culminant de la poétique du temps sculpté, a pour effet «[d']universaliser» (Ricœur, 1983: 85) les empreintes émotionnelles qui, dans la mémoire de Friedman, demeuraient virtuellement liées à ses souvenirs personnels de la Grande Guerre patriotique. En donnant à lire le témoignage de Friedman par le moyen d'une «sculpture» de sa temporalité, Alexievitch fait germer l'universel au cœur même du singulier dans la mesure où le témoin, à partir de sa propre mémoire individuelle, devient le porte-parole certes des survivants, mais aussi de l'ensemble des sacrifiés de la guerre, y compris de tous les Juifs qui ont été à la fois victimes d'antisémitisme de la part des Russes, exécutés par les partisans et jetés dans des fosses de cadavres par les soldats allemands. Malgré sa résonance universelle, la «valeur affective» qui se dégage de l'ensemble du monologue de Friedman demeure une représentation poétique et singulière des empreintes émotionnelles qui ont été laissées dans le noyau de sa mémoire profonde par tous les souvenirs des tragédies auxquelles il a assisté pendant la guerre: les viols répétitifs et le meurtre de la jeune adolescente Rosa, l'exécution et l'enterrement de sa famille dans la fosse, les assassinats, par des partisans russes, de ses camarades de détachement juifs, la vue de chevaux qui attendaient passivement leur propre mise à mort, puis le cri incessant et bestial de cette mère qui fut condamnée à regarder ses deux jeunes enfants être pendus par les soldats allemands. La compassion d'un enfant juif pour la jeune Rosa, la honte qu'il ressentit alors qu'il marchait vers un ghetto en tenant sa boîte de papillons, la tristesse et le désespoir qu'il dû ensuite éprouver en regardant sa mère se jeter la première dans la fosse pour ne pas être séparée de sa famille, ajoutés à sa peur constante de se faire tirer dans le dos par des partisans russes, et finalement l'effroi que lui procura le cri inhumain de cette femme qui s'écroula sous les deux petits corps pendus de ses enfants, sont ainsi universalisés dans un monologue qui nous fait entendre la douleur infligée à tout un peuple et portée par la mémoire des survivants de cette guerre.

Plus haut, les extraits de journaux remaniés se contentaient de relater les faits entourant le suicide de l'ancien combattant Zinatov; le monologue de Friedman nous suggère de tenir la source de ce suicide pour la souffrance humaine telle qu'elle a été vécue par tous les vétérans de la Grande Guerre patriotique, avant d'être finalement répudiée, voire ignorée par les nouvelles générations de Russes:

On ne voit partout que les nouveaux héros: des banquiers et des hommes d'affaires, des mannequins et des prostituées, des managers... Les jeunes peuvent encore s'adapter, mais les vieux, eux, meurent en silence, enfermés chez eux. Ils meurent dans la misère, dans l'oubli. (Alexievitch, 2013: 69)

Pendant la nuit, alors qu'il avait les yeux rivés sur le plafond, immobile dans son lit, Zinatov devait être confronté à ses souvenirs de la mort qui, au moment même où celle-ci se déployait devant lui le 22 juin 1941 dans la forteresse de Brest-Litovsk, entrait simultanément dans l'*âme* de l'enfant Friedman par des souvenirs différents, avant d'être captée et mise en récit, des années plus tard, par Svetlana Alexievitch. C'est du moins ainsi que le texte nous le fait entendre.

Voyons maintenant comment le second monologue vient contribuer à cette universalisation des empreintes émotionnelles. Celui-ci est livré cette fois par une femme, Lioubotchka, qui nous raconte son «histoire d'amour...» (241) Dans ce témoignage remanié, l'agencement poétique de la mémoire déclarée est le moyen par lequel l'activité mimétique atteint son point culminant, qui est la représentation des empreintes émotionnelles gravées dans l'âme de Lioubotchka par les souvenirs qu'elle conserve spécifiquement de l'amour —l'amour que Tarkovski tient pour «la valeur positive et centrale qui fait vivre l'homme». (Tarkovski: 230). Dans ce second monologue, l'agencement poétique des souvenirs articule deux «états d'âme» qui s'opposent l'un à l'autre par la signification respective qu'ils attribuent au sentiment de l'amour. La première de ces deux «valeurs affectives», qui vient justifier le commentaire de Tarkovski dans la mesure où elle confère aux émotions de Lioubotchka une signification «positive», se manifeste dès les premières phrases du monologue, lesquelles reconstituent la rencontre de la narratrice avec Ivan, dont elle tomba éperdument amoureuse: «Je ne pensais qu'au moment où j'allais le revoir. Il arrivait, il s'asseyait sur le banc, et il me regardait en souriant. "Pourquoi tu souris? —Comme ça!"» (241) La narration va ensuite à la fois approfondir et élargir la structuration de cet état d'âme, en évoquant non seulement les effets de l'amour sur l'état psychologique et les perceptions antérieures de Lioubotchka, mais aussi l'influence décisive qu'exerce sur le déroulement du témoignage la réactualisation des empreintes émotionnelles:

On lavait le cheval dans la rivière ensemble. Il y avait du soleil. On mettait le foin à sécher, ça sentait tellement bon... [...] Sans amour, j'étais une fille simple, ordinaire... jusqu'à ce que je tombe amoureuse. (242)

Puis: «Ma mémoire flanche un peu, mais mon âme se souvient de tout...» (243) Mais cette vie passée, enrichie par la perception de l'amour au temps de l'occupation allemande du petit village de son enfance, est renversée le jour où elle apprend, de la bouche de sa mère qui pleurait, que son Ivan, forcé par son grand-père, ce «vieux démon» (244) récemment «revenu de déportation» et «rempli de haine» (242), s'est engagé dans la police (243). Ivan et Lioubotchka, qui tombe rapidement enceinte, auront droit à «un an comme mari et femme» (244). Au terme de cette année paisible, des tensions commencent rapidement à se manifester dans le village alors que l'armée soviétique se met à reprendre du terrain sur les Allemands. Ivan, qui n'avait «jamais tiré sur personne» (244), était persuadé qu'ils étaient en sécurité. C'est alors qu'un jeune homme à qui Lioubotchka plaisait aussi, et qui l'invitait régulièrement aux bals pour ne danser qu'avec elle, rejoint les partisans et fomenta le plan de tuer Ivan, qu'il considère comme un traître pour avoir rejoint la police allemande. Une nuit, cet ancien soupireur débarque chez Lioubotchka pour l'accuser d'avoir «choisi un Ukrainien qui était pour les Boches, de l'engeance de koulak» (245). Quelques jours plus tard, il revient de nouveau, mais cette fois pour lui annoncer la mort de son mari: «Je viens de tuer ton mari avec ce pistolet! —Non, non! Ce n'est pas vrai! —Maintenant, tu n'as plus de mari!" J'ai cru que j'allais le tuer... lui arracher les yeux...» (245) Lioubotchka se souvient très bien du lendemain

matin, où des hommes lui ont rapporté son «Ivan... Sur une luge. Allongé sur son manteau. Il avait les yeux fermés, et un visage d'enfant.» (245) Après avoir appris que les partisans en veulent à sa vie pour avoir été la femme d'un «*politzeï*» (244), Lioubotchka épouse l'assassin de son mari afin d'assurer la sécurité de son fils. Ensemble, ils auront une fille. Quoiqu'il aimât «les deux enfants de la même façon», le nouvel époux de Lioubotchka, qui était «jaloux du mort», la battait chaque nuit, avant de lui demander pardon tous les lendemains matin. (246) Ils vécurent «quinze ans ensemble, et puis il est tombé gravement malade. Il est mort très vite, en un automne.» (246) Peu de temps avant de mourir, il lui demande si elle l'a aimé, avant de lui avouer:

Moi, je n'ai aimé que toi, toute ma vie. Tellement fort que j'ai eu envie de te tuer quand j'ai appris que j'allais mourir. [...] Je ne peux pas supporter l'idée que je vais mourir et que tu auras quelqu'un d'autre. Tu es si belle! (246)

C'est cette dernière déclaration du partisan qui fait dire à son épouse que «l'amour, c'est un poison.» (244) Cette métaphore du poison, nous la tenons pour une référence directe au second «état d'âme» du monologue, qui est restitué par l'agencement poétique de tous les souvenirs assombris par l'image globalisante que Lioubotchka conserve de l'assassin de son premier mari. Deux significations contraires et universelles de l'amour se dégagent ainsi de ce second monologue. La première, qui est positive, est suggérée par la reconstitution poétique des souvenirs de la relation amoureuse entre Lioubotchka et Ivan. Quant à la seconde signification, elle est attribuable à un amour pervers par une guerre qui donne à un homme dévoré par la jalousie les moyens pratiques de posséder la femme dont il se dit éperdument amoureux.

C'est finalement la femme de Zinatov qui conclut ce chapitre de *La fin de l'homme rouge*, en évoquant, après le second monologue, les quelques souvenirs qu'elle garde de son mari: «La maison, la famille, cela ne l'a jamais intéressé. Il n'y avait que la forteresse, toujours la forteresse...» (247) Que nous révèle le remaniement poétique de ces quelques souvenirs racontés, sinon que Zinatov a défendu la Patrie au prix de sa «capacité d'aimer» (Tarkovski: 232), que Tarkovski tient pour «ce qu'il y a d'éternel et de spécifiquement humain», et qui «peut se développer à l'intérieur de l'âme de chacun, jusqu'à devenir le principe capable de donner un sens à sa vie» (232)? Par l'intermédiaire de Friedman, le premier monologue disait toute la souffrance contenue dans l'*âme* de Zinatov depuis son expérience de la guerre; le second nous suggère que cette souffrance même, pour reprendre les mots de Lioubotchka, a fait de l'amour «un poison» en circonscrivant l'ensemble de sa mémoire à l'intérieur de la forteresse de Brest-Litovsk, sous les ruines de laquelle s'est perdu le souvenir de son amour pour ses proches. C'était peut-être ce souvenir que Zinatov cherchait encore désespérément la nuit, «les yeux grands ouverts» (Alexievitch, 2013: 247). Incapable d'oublier la guerre, il «a récolté les pommes de terre, il a mis ses plus beaux vêtements, et il est parti» (248) rejoindre pour une dernière fois la forteresse dans laquelle son *âme* est demeurée captive depuis les premières heures du 22 juin 1941.



Le miroir, Andreï Tarkovski (réal.), URSS, 1974.

Bibliographie

ACKERMAN, Galia et Frédéric LEMARCHAND. 2009. «Du bon et du mauvais usage du témoignage dans l'œuvre de Svetlana Alexievitch» *Tumultes*. No 32-33, p.29-55.

ALEXIEVITCH, Svetlana. 2013. *La Fin de l'homme rouge ou Le temps du désenchantement*. Trad. S. Benech. Paris: Actes Sud, coll. «Lettres russes», 544p.

ALEXIEVITCH, Svetlana. «Entretien de Svetlana Alexievitch avec Michel Eltchaninoff» In *Œuvres*. Trad. G. Ackerman, P. Lorrain, A. Coldefy-Faucard, P. Lequesne. Paris: Actes sud, coll. «Thesaurus», p.7-15.

ALEXIEVITCH, Svetlana. *La supplication. Tchernobyl, chronique du monde après l'apocalypse*, Trad. A. Ackerman, P. Lorrain. Paris: J'ai lu, 250p.

ARISTOTE. 1990. *Poétique*. Paris: Librairie Générale Française, coll. «Le Livre de Poche», 216p.

AUGUSTIN (saint). 1992 [1934]. *Les Confessions VIII-XIII*. Trad. E. Tréhorel, G. Bouissou d'après le texte de M. Skutella. Paris: Études augustiniennes, coll. «Bibliothèque augustinienne», 690p.

BERGSON, Henri. 2012 [1939]. *Matière et mémoire: Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris: Presses Universitaires de France, coll. «Quadrige», 521p.

FRYE, Northrop. 1970 [1957]. *Anatomie de la critique*. Trad. G. Durand. Paris: Éditions Gallimard, coll. «Bibliothèque des sciences humaines», 454p.

PLATON. 1967. *Théétète—Parménide*. Trad. É. Chambry. Paris: Garnier, coll. «GF», 309p.

RICŒUR, Paul. 1975. *La métaphore vive*. Paris: Seuil, coll. «Points», 411p.

RICŒUR, Paul. 1983. *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*. Paris: Seuil, coll. «Points», 404p.

TARKOVSKI, Andreï. 2014 [1989]. *Le Temps scellé*. Trad. A. Kichilov, C. H. de Brantes. Paris: Philippe Rey, coll. «Fugues», 300p.

ZINOVIEV, Alexandre. 1982. *Homo Sovieticus*. Trad. Jacques Michaut. Paris: Julliard/L'Âge d'homme, 244p.

-
- 1 Selon le témoin qui utilise cette expression, la culture russe des années 60 est née dans les cuisines, qui ne sont plus seulement le lieu où l'on prépare la nourriture. La cuisine devient «aussi un salon, une salle à manger, un cabinet de travail et une tribune.» (30) C'est à cette époque «que les gens ont quitté les appartements communautaires et ont commencé à avoir des cuisines privées, dans lesquelles on pouvait critiquer le pouvoir, et surtout, ne pas avoir peur, parce qu'on était entre soi.» (30)
 - 2 C'est par cette expression que les Soviétiques, et par la suite les Russes, vont désigner le conflit contre l'Allemagne pendant la Deuxième Guerre mondiale. Quant aux historiens, ils se réfèrent à cette période de la guerre par l'appellation «front de l'Est».
 - 3 Bien que cette expression soit entrée dans le domaine public depuis la propagande soviétique, c'est l'écrivain dissident Alexandre Zinoviev (1983) qui l'a popularisée dans *Homo Sovieticus*, un roman satirique percutant.
 - 4 Comme le mentionne Paul Ricoeur dans *Temps et récit*, le concept de *mimésis* chez Aristote désigne en effet «l'activité mimétique, le processus actif d'imiter ou de représenter. Il faut donc entendre imitation ou représentation dans son sens dynamique de mise en représentation, de transposition [de l'action] dans des œuvres représentatives.» (Ricoeur, 1983: 69) Chez Alexievitch, nous postulons que c'est plutôt l'émotion elle-même que l'écrivaine biélorusse cherche ultimement à imiter, ou encore à représenter par le moyen du remaniement «poétique» du déroulement des souvenirs tels qu'ils ont été racontés au moment des témoignages.

Article ReMix

Jocelyne Saab, du reportage au cinéma «de poésie»: «Beyrouth, jamais plus»

Claudia Polledri



Article paru dans *Quelque chose de la guerre... Témoins et combattants dans la littérature et au cinéma*, sous la responsabilité de Johanne Villeneuve et Paulo Serber (2022)



© Jocelyne Saab (réal.). 1976. *Beyrouth, jamais plus*. Liban.

Née et ayant grandi à Beyrouth, Jocelyne Saab (1948-2019) a été une des figures phares du cinéma libanais et de l'histoire culturelle du pays. Reporter, photographe, productrice, mais aussi metteur en scène, plasticienne et scénariste, elle est autrice d'une œuvre composite et remarquable allant du

reportage au documentaire, en passant par la fiction, ouverte aussi à d'autres formes artistiques comme la photographie et l'installation¹. Son dernier ouvrage, le livre photographique *Zone de guerre* (2018), composé d'une sélection de clichés et de photogrammes de ses films, témoigne de l'étendue et de la teneur de son œuvre toujours courageuse et engagée, et réalisée en bonne partie en parcourant les zones de guerre du Maghreb au Moyen-Orient dès les années 70².

Ses reportages, tournés en qualité de journaliste pour les deuxième et troisième chaînes de la télévision française, dressent une cartographie sociale et politique de différents pays de la région (Israël et Palestine, Irak, Iran, Lybie, Égypte, etc.) et rendent compte, entre autres, d'événements historiques majeurs dont la Révolution iranienne, la question du Sahara Occidental et les guerres israélo-arabes. Dans cette cartographie complexe, le Liban occupe une place d'exception en raison notamment du conflit civil qui l'a bouleversé entre 1975 à 1990 et qui l'a placé longtemps à l'avant-plan de l'actualité internationale. Entre 1975 et 1982, année de l'invasion israélienne du Liban, du siège de Beyrouth et du massacre de Sabra et Chatila, Saab réalise au Liban onze films entre reportages et documentaires en relation aux différentes phases du conflit.

En regardant de près la filmographie libanaise de Saab touchant à l'ensemble du territoire libanais³, trois films se distinguent et composent une sorte de trilogie dédiée à la capitale: *Beyrouth, jamais plus* (1976a), *Lettre de Beyrouth* (1978) et *Beyrouth ma ville* (1982). Signe d'un pays macrocéphale, dont la capitale a été si violemment traversée par le conflit qu'elle en est devenue l'icône, ces films méritent une attention particulière car ils marquent un basculement important dans son parcours visuel. Le premier film de la trilogie, *Beyrouth, jamais plus* se caractérise tout particulièrement par l'abandon de l'approche journalistique et d'analyse politique au profit d'une recherche formelle de nature cinématographique qui se précise progressivement. Mathilde Rouxel note à ce propos:

Ce chant d'amour à une ville au crépuscule de sa vie, fait preuve en effet d'innovation formelle, d'une liberté de montage et d'une poésie inédite et particulièrement émouvante. Ce moyen-métrage de trente-cinq minutes marque sans doute le passage véritable de Jocelyne Saab du statut de journaliste à celui de cinéaste, d'artiste; jusque-là, qu'il s'agisse de *Le Liban dans la tourmente* ou des reportages réalisés à sa suite, la forme du film demeurerait relativement conforme à la réalisation traditionnelle du reportage télévisuel. Acte de naissance d'un artiste, *Beyrouth jamais plus* est une archive fondamentale de l'histoire du pays. (2015: 50)

Ce documentaire de création, proche de la forme de l'essai cinématographique, remplace le geste de monstration propre à l'approche télévisé par un regard «poétique» généré notamment par le commentaire rédigé par la poétesse Etel Adnan⁴ et la relation qu'il instaure avec les images. C'est précisément ce passage, ce glissement entre démarche journalistique et approche cinématographique que nous proposons de déplier, afin de comprendre en quoi consiste «la poésie» de ce film, comment elle prend forme et quels sont les effets de sens qu'elle produit sur la représentation de l'événement par rapport au format du reportage filmé. Pour ce faire, il s'agira dans un premier temps, de revenir sur la tradition journalistique du grand-reportage et les premières réalisations de Saab en tant que journaliste, et ce tout en considérant le contexte médiatique propre à la guerre civile libanaise dans lequel elle opère et qui contribue à codifier la représentation de ce conflit. Ceci nous permettra, dans un deuxième temps, de saisir les éléments de nouveauté apportés par *Beyrouth, jamais plus* par rapport au format du reportage filmé, et de nous pencher tout particulièrement sur sa visée «poétique». En somme, dans l'intention d'aborder le film *Beyrouth, jamais plus* selon une perspective intermédiaire, c'est-à-dire en étudiant le réseau de relations qui composent une production culturelle singulière, il nous faut porter attention non

seulement aux relations internes qui construisent le film et aux multiples médiations dont il est porteur, mais aussi au contexte historique et médiatique dans lequel il s'inscrit.



Fig.1 Vue de Beyrouth. Jocelyne Saab (réal.). 1976. Beyrouth, jamais plus. Liban.

Le Grand-reportage... au Moyen-Orient

«Voir: savoir voir et faire voir. Le reporter regarde pour le monde: il est la lorgnette du monde! (*Le Matin*, 1^{er} février 1901).» (Delporte et. al.: 2016) Voici esquissée par Gaston Leroux la démarche qui encadre ce nouveau genre journalistique où l'écriture se fait littéralement porteuse d'une vision générée par le rapport direct aux lieux et aux événements, dans le but de «faire voir» le monde.

Le grand reportage apparaît en France vers la fin du XIX^e siècle à l'initiative de quotidiens parisiens qui demandent aux journalistes d'observer les événements majeurs à l'international. Les conflits armés (Martin, 2013: 139), d'abord la guerre russo-ottomane (1877-1878) et ensuite le conflit russo-japonais (1904) (Boucharenc: 18-20), représentent un véritable tremplin pour la diffusion de ce nouveau genre journalistique dans la presse et pour la figure de correspondant de guerre qui couvre ces événements (Martin, 2013: 139)⁵. Delporte résume la mission du grand-reporter en affirmant qu'il s'agit

[d']aller voir —souvent très loin— pour les autres, de rapporter des faits, de vérifier ce que l'on dit de l'événement, d'être au plus près des protagonistes, d'interroger les témoins, de débusquer des

informations inédites, de chercher les preuves de vérité. (Delporte, et.al.: 2016)

Le déplacement, la proximité avec l'événement et la collecte d'informations sur place contribuent à rendre le reporter témoin des faits, ce qui l'engage à maintenir entre son récit et le réel un rapport très strict caractérisé par un régime de vérité. Entre les années 20 et 30, l'émergence d'un nouveau genre, soit la pratique des entretiens avec les chefs d'État ou les responsables de la diplomatie des pays étrangers inaugurée par Jules Saurwein⁶, fait paraître les enjeux de politique internationale aussi sur les journaux populaires (Martin, 2013: 146). Nous verrons comment le reportage audiovisuel, après la médiation de la radio, parviendra à relier reportage et entretien dans la même narration, façon d'accorder une place significative aux acteurs de l'histoire et à leur prise de parole dans la présentation des faits.

Les historiens du journalisme reconnaissent les liens entre littérature et reportage. Cette attention particulière accordée à la portée esthétique de l'écriture et déclinée selon des tonalités différentes aux États-Unis et en France, de même que l'importance accordée au rôle de l'écrivain, contribuent significativement à définir ce genre journalistique. Dans le cas du journalisme français, ceci s'explique aussi par l'héritage du naturalisme qui, en plus de définir les codes d'un récit vrai et d'un style d'écriture — celui d'une plume dont la touche demeure visible —, indique une méthode de travail:

comme le célèbre écrivain [Zola], le grand reporter mène une enquête, se documente, prend des notes, va à la rencontre des acteurs, croise ses sources. Il ne se contente pas d'aller chercher l'information et de la présenter, encore brute, aux lecteurs: il analyse, interprète, démontre, se met en scène, liant le vrai et le vécu. (Delporte, et al.: 2016)

Autrement dit, il ne se limite pas à «voir», mais il cherche à construire une lecture documentée des faits sans chercher à cacher son angle de vue.

Ces caractéristiques se retrouvent chez plusieurs figures pionnières de l'histoire du grand reportage «à la française», tels Gaston Leroux, Albert Londres ou Joseph Kessel, écrivains-reporters dont les œuvres, tenant à la fois du témoignage et du journalisme narratif engagé, ont émergé au XX^e siècle pour connaître leur acmé autour des années 1930. Loin d'être l'apanage exclusif de l'histoire de la presse, ces figures révèlent l'hybridité de ce genre journalistique au croisement de la littérature⁷, la dimension documentaire et testimoniale ayant été entre-temps à son tour investie d'une valeur littéraire.

Les changements technologiques qui caractérisent l'histoire des médias et du journalisme ont contribué significativement à modifier la forme du reportage qui passe de l'écrit aux médias audiovisuels. Le texte s'accompagne d'abord d'images fixes, puis de sons et d'images en mouvement, ce qui modifie significativement les modalités de construction du reportage, mais aussi la manière de regarder le monde, de le raconter et de concevoir la relation entre le récit et le réel. Autrement dit, les mutations technologiques modifient significativement la conception du reportage, ce qui n'est pas sans implications aux plans esthétique et épistémologique, les deux étant intimement liés. La photographie intègre la première le monde de la presse avec l'avènement des magazines illustrés. L'éclatement d'un conflit, en l'occurrence la guerre d'Espagne (1936-1939), contribue encore une fois à diffuser ce nouveau genre, si l'on pense au reportage photographique avec les clichés d'Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, Tina Modotti et Gerda Taro, entre autres. Le photojournalisme, qui s'institutionnalise entre les années 30 et 50, d'abord en Europe (en France et en Allemagne), puis aux États-Unis, change complètement la place et le rôle accordé au texte, lequel s'en voit considérablement réduit et concurrencé par le visuel dont on valorise le rapport indiciaire au réel. La combinaison du texte et des images institue la pratique du

montage. La médiation de l'appareil est rapidement considérée à l'origine de l'impression d'exactitude, d'évidence, d'objectivité et de proximité visuelle et temporelle avec l'évènement, ce qui n'est pas sans effet sur l'évolution même du journalisme.

Avec la radio et l'émergence d'autres nouveautés technologiques, dont l'introduction en 1951 du magnétophone Nagra, le reportage se voit encore transformé et soumis à de nouvelles contraintes: la rapidité, l'immédiateté et la continuité de l'information, bientôt reprises par le média télévisuel. Le reportage radiophonique, que Méadel qualifie de «dispositif de socio-technique complexe» (89), est tributaire de multiples liens: entre la rédaction et le monde extérieur, mais aussi «entre le public interne et le public externe, entre le son et le bruit, bref entre le commentaire et l'action» (Méadel: 88). L'impression d'immédiateté contraste, toutefois, avec les modalités de réalisation du reportage qui, dans les faits, nécessitent un «réseau composite d'acteurs» et une préparation en plusieurs étapes elle-même soumise à des contraintes techniques. L'introduction du son, la capacité de retransmettre une ambiance, l'impression de créer un contact direct et vif avec le terrain par-delà les médiations de l'écrit représentent les nouveautés les plus significatives qui alimenteront, en plus des images, le reportage filmé.

L'avènement de la télévision, depuis les premières possibilités de retransmission en direct jusqu'aux liaisons par satellite, dote le reportage d'un nouveau média et d'un nouveau support, ce qui entraîne par ailleurs la naissance de nouvelles professions comme celle de journaliste reporter d'images ou cadreur-reporter. En suivant cette série de mutations technologiques, on parvient à la conception du reportage formulée par le journalisme télévisuel et établie en fonction des caractéristiques communicationnelles propres à ce média. Jaspers explique:

le grand-reportage a pour objectif de signifier, par l'image et par le son, les enjeux, les antécédents et les conséquences d'un évènement ou d'un problème dont il traite, mais dans une forme et selon un angle qui font appel à l'affectivité du spectateur. Émouvoir, étonner, troubler, pour ouvrir la porte à la compréhension: tel est son propos. (2009)

En d'autres termes, la formule originale «voir: savoir voir et faire voir» est infléchie par la recherche d'effets qui retiennent l'attention du spectateur en mobilisant sa sensibilité et ses affects, spectateur dont la présence devient centrale. La capacité de créer cette connexion avec le public devient en effet la condition première pour transmettre l'information. Elle modifie de manière importante les modalités de sa construction, la fonction cognitive étant fortement dépendante des qualités pathiques du message. Cette attention portée au spectateur et les effets qu'elle produit dans la conception du reportage constituent sans doute un élément très significatif qui marquera les évolutions successives du genre, et dont il faudra tenir compte.

Tout en soulignant les caractéristiques d'un format journalistique singulier, ce rapide tour d'horizon, nous a montré que le genre du grand reportage se caractérise par sa propre évolution liée à l'histoire du journalisme, aux changements de la profession et aux progrès technologiques qui ont contribué, avec le temps, à en modifier significativement la forme et les modalités de construction, produisant par conséquent de nouvelles manières de voir et de raconter le monde. Or l'œuvre de Saab étant si fortement reliée à un cadre géographique, social, culturel et politique précis —le Moyen-Orient—, elle nous conduit, sinon à territorialiser une pratique journalistique, du moins à la mettre en relation avec ce contexte. Qu'est-ce que cela signifie d'être reporter au Moyen-Orient? Une publication de l'Institut International de la Presse, dédiée au *Reportage au Moyen-Orient* et présentée par Jacques Kaiser, illustre, dès 1954, les enjeux inhérents à la transmission de nouvelles portant sur cette région. Selon Kaiser, l'incidence internationale des événements représentés sur le plan politique «présente en permanence une

importance qui légitime leur publication et une complexité qui leur impose d'être interprétées et commentées» (619). Malheureusement, explique-il, l'information est souvent réduite soit au «sensationnel» ou au «pittoresque», soit à «l'exposé schématique d'un état de tension». En revanche, ce qui «touche à la vie sociale, aux mœurs et aux besoins du pays» y est rarement pris en compte. (Kaiser: 620)

Un autre risque concerne le rapport entre l'information transmise et la ligne politique du journal: «on exige du correspondant des nouvelles qui cadrent avec la ligne sinon elles sont "tronquées" ou "étouffées"» (Kaiser: 619). Les enjeux politiques liés à une région si complexe, le contexte hostile en temps de guerre, les attentes des médias étrangers et la censure, rendent le travail de reporter particulièrement ardu et risqué. Et c'est sans compter la difficulté que représente un long séjour dans cette région pour la plupart des correspondants, hormis ceux de certaines grandes agences comme l'Associated Press, la United Press et l'Agence France Presse.

D'un point de vue journalistique, dès les années 70, le Liban a fait l'objet d'une attention médiatique particulière. Les raisons sont nombreuses et tiennent à une multiplicité de facteurs historiques, linguistiques et géopolitiques. Saab explique à ce propos:

Les correspondants des guerres passaient par Beyrouth dans les années 1970, notamment parce que le siège de l'OLP était alors établi au Liban, que le conflit de Chypre venait d'éclater et était encore vif, et parce qu'il y avait plus de liberté que dans d'autres pays arabes. Avec la guerre, les correspondants de presse, les photographes et les reporters arrivent en grand nombre. (Saab, dans Hadouchi: 11)

Parmi les grands reporters qui se sont intéressés à la région, et notamment au Liban, on rappelle la figure de Robert Fisk (1946-2020), correspondant au Moyen-Orient pour le *Time et Independent*, icône du journalisme engagé et pour cela controversée. Basé à Beyrouth dès 1976, il a couvert la guerre du Liban qu'il a également racontée dans l'ouvrage monumental *Pity the Nation: Lebanon at War* (1990; 2007) devenu une référence⁸. Son récit du massacre dans les camps palestiniens de Sabra et Chatila, paru dans le *Time*, figure parmi les plus poignants. Évidemment, de nombreux autres journalistes libanais et étrangers ont suivi le conflit au Liban (Abi Ramie et. al., 2019), dont Maria Chakhtoura, journaliste à *L'Orient-Le Jour*, Dominique Roch, correspondante franco-libanaise, Sammy Ketz, grand reporter de l'A.F.P., Jean-Claude Guillebaud, reporter pour *Le Monde* et *Le Nouvel Observateur*, cofondateur de *Reporteurs sans frontières*, de même que Jean Lacouture, Éric Rouleau et Ania Francos. Journaliste, écrivain et essayiste, Guillebaud, ami de Jocelyne Saab depuis ses années passées au Liban, rappelle à son propos sa grande «témérité» et sa «liberté d'esprit». (Guillebaud et. al., 2019) Mais qui était donc Jocelyne Saab, et surtout, quel a été son parcours de journaliste?

Jocelyne Saab: journaliste et reporter de guerre

Après avoir été chargée par Etel Adnan d'œuvrer aux pages culturelles du journal franco-libanais *Al Safa*, Jocelyne Saab transite par la radio libanaise et le journal télévisé de Télé-Liban⁹, où elle apprend la technique du montage. Elle entame alors sa collaboration avec la télévision française, d'abord sur la troisième chaîne (FR3). Elle témoigne:

J'étais cependant déjà dans un va-et-vient incessant entre Paris et Beyrouth lorsque l'émission de grands reportages de la troisième chaîne «MAGAZINE 52» —héritière de «52 à la Une»— a annoncé qu'elle cherchait des sujets et des jeunes reporters, je me suis portée candidate. Comme j'étais très curieuse de voir le monde arabe, on m'a rapidement confié la réalisation de plusieurs sujets en Lybie. (Saab, dans Rouxel, 2015: 263).

Motivée par la prise de conscience de la réalité sociale et économique de la région acquise pendant sa formation en économie politique à Paris, elle choisit d'informer, de se faire «passeuse» en proposant à des chaînes télévisées françaises son regard de femme journaliste libanaise, mais aussi de donner voix à son engagement politique et à son souci au sujet de la cause palestinienne. Elle s'attache à illustrer, en plus de l'actualité politique, ce qui, d'après Kaiser, figurait plus rarement dans l'information concernant la région, c'est-à-dire «la vie sociale, les mœurs et les besoins d'un pays» (Kaiser: 620), notamment au Liban. À ceci s'ajoute la compréhension du langage audiovisuel et de la capacité des images à «soulever» les pensées, pour emprunter un terme cher à Georges Didi-Huberman (2013b). Les débuts de Saab sont certainement influencés par l'effervescence politique et cinématographique de l'époque, laquelle a sans doute défini l'angle sous lequel elle choisit de voir le monde. Elle déclare:

Le recours au cinéma, notamment au documentaire, était très présent quand j'ai commencé. L'effervescence des années 60 continuait d'agiter une grande partie de la jeunesse dans le monde. Donc, sans doute avec l'énergie et peut-être aussi l'inconscience propre à la jeunesse, je me retrouve à couvrir des guerres ayant des conséquences très importantes à l'échelle régionale mais aussi mondiale. (Saab, dans Hadouchi: 7)

Entre 1973 et 1974, ses reportages ont été présentés à l'émission de Jean François Chauvel, Eugène Mannoni et Steve Walsh, un magazine hebdomadaire produit par l'Office national de radiodiffusion télévision française, entièrement dédié à l'actualité en France et à l'étranger. Voici comment Chauvel présente les enjeux de l'émission *Magazine 52* lors de la première, le 4 janvier 1973:

Chaque jeudi à partir de 21 h, nous essayerons de vous entraîner loin, loin dans l'espace, mais aussi dans l'analyse. Ce monde qui nous entoure, nous voulons le comprendre. Bien sûr, l'actualité commande, c'est elle qui dictera nos grands reportages.

Jocelyne Saab relève le défi et, en s'appropriant des codes du reportage télévisuel, réalise ses premiers reportages dont le dénominateur commun est la volonté de restituer la complexité du réel au-delà de toute schématisation ou banalisation.



Fig.2 Jocelyne Saab (réal.). 1973. Kadhafi, l'islam en marche. France.

Les reportages de Saab diffusés par *Magazine 52* touchent la Lybie de Kadhafi, puis la guerre d'Octobre en Égypte, la quatrième guerre israélo-arabe, la ligne de front au Golan, en Syrie, jusqu'à la guerre au Kurdistan en 1974. Saab, qui tourne en format 16mm, y figure comme journaliste, alors que le montage est pris en charge par l'émission. *Kadhafi, l'islam en marche*, réalisé par Saab avec Chauvel, a été diffusé le 3 août 1973. Il figure parmi ses premières réalisations et se caractérise par les codes du reportage télévisuel. Ce document présente les soubresauts de la politique intérieure et extérieure en Lybie, les relations difficiles avec l'Égypte de Anouar el-Sadate et la volonté de Mouammar Kadhafi, Président de la République Arabe de Lybie, de démissionner. Le commentaire, composante essentielle du grand reportage, est linéaire, diégétique, énoncé «dans un rapport de superposition» aux images (Jespers, 2009) et, pour cela, rédigé une fois le montage terminé. S'il s'éloigne du procédé qui consiste à s'ancrer au visuel, c'est notamment pour présenter les antécédents de l'événement en question, c'est-à-dire les raisons de «la marche de l'unité» des Libyens vers Le Caire le 18 juillet 1973, et proposer la réorganisation chronologique des faits afin de permettre au spectateur d'en saisir l'enchaînement. Le montage n'hésite pas à inclure ce qu'en termes journalistiques on appelle les «artefacts d'iconisation» (Jespers, 2009), c'est-à-dire des supports visuels, dans ce cas des cartes géographiques, qui désignent les lieux mentionnés. L'usage de ces illustrations, toujours dans un rapport diégétique au texte, renforce le caractère didactique du propos et supporte visuellement le cadre spatio-temporel de la narration qui adopte le présent continu, proche des événements.

Mais l'actualité politique n'est pas le seul sujet abordé par les nombreux reportages de Saab. La caméra est pour elle un moyen d'aborder des réalités autrement inaccessibles, comme celle des camps

d'entraînement des résistants palestiniens à la frontière israélienne du Liban et en Syrie, filmée dans *Le Front du refus* (ou *Les Commandos-suicides*) (1975), film «qualifié de scoop journalistique» (Rouxel, 2015: 263); ou de faire émerger des rôles ou des composantes marginalisées de la société, comme les femmes palestiniennes (*Les femmes palestiniennes*, 1974) auxquelles Saab dédie un reportage touchant, censuré par Antenne 2. À chaque fois, Saab ne manque pas de donner la parole aux protagonistes de ses reportages qui contribuent significativement à la construction du récit sans se limiter à faire l'objet de la représentation.

Avec *Le Liban dans la tourmente*, premier long métrage tourné en 1975 de manière indépendante et qui sera censuré, Saab se propose encore une fois de faire entendre la pluralité des voix qui composent la société libanaise de l'époque dont le malaise, lié au sentiment d'insécurité découlant des tensions sociales, politiques, religieuses et identitaires, allait en grandissant. La finesse et l'acuité du regard porté par ce film lui vaudront d'être reconnue pour sa capacité à anticiper le conflit civil qui s'ensuivit. Ce qui nous marque dans la construction de cette narration, c'est notamment le contraste entre, d'une part, la simplicité de la question posée par Saab: «pourquoi êtes-vous armés?» et, d'autre part, la variété des réponses apportées, tant par les responsables des différentes factions politiques, que par des membres de la société civile. Façon de montrer que, quelle qu'en soit la motivation, le recours aux armes était à cette époque le commun dénominateur de la société libanaise. L'ensemble de la construction parvient à donner au spectateur les éléments pour s'orienter dans cet ensemble complexe; il témoigne de la capacité de Saab de questionner son propre présent, un présent dont elle se fait médiatrice pour le regard des autres, sans se limiter à relater les faits.

Comme le souligne Nicole Brenez, les reportages de Saab, que nous n'avons abordés que partiellement en raison de l'étendue de sa production, se caractérisent par la clarté d'exposition d'«une situation, [de]son contexte et [de] ses différentes dimensions: sociales, politiques, culturelles et affectives» (2015: 4). Saab s'approprie les codes du reportage télévisuel sans jamais céder au sensationnalisme ou au simplisme du récit. Elle s'emploie plutôt à relier le texte et les images à la recherche d'un équilibre constant entre «rationalité objective» et posture éthique, notamment lorsqu'il s'agit de sujets sensibles. Mais l'éclatement du conflit au Liban, sa connaissance du «problème libanais» et surtout la transformation de Beyrouth en théâtre du conflit la poussent à revoir sa manière de rendre compte d'un conflit.

Avec l'explosion de la guerre civile libanaise émergent de nouvelles formes médiatiques et de nouvelles configurations narratives. Le journaliste et historien libanais Samir Kassir décrit la situation avec précision:

Dans l'historiographie journalistique de la seconde moitié du XX^e siècle, le conflit libanais est l'un des plus gros morceaux. Il survient à point pour relayer à la «une» des médias la guerre du Vietnam avant d'être à son tour relevé par celles qui ensanglanteront la fédération yougoslave dans les années 1990. [...]. C'est la mutation du journalisme de télévision, grâce à l'événement de la vidéo dans la seconde moitié des années 1970, puis à l'aisance croissante des liaisons par satellite. Très vite Beyrouth devient le théâtre de la mort en direct, à tout le moins en léger différé, encore plus frappant quand la mort touche le média lui-même, comme lors de ce bombardement aérien israélien qui, à la veille de la grande invasion de 1982, fauche un cameraman de la télévision française. (24-5)

En d'autres termes, d'après Kassir, la confluence des événements au Liban et de la transmission généralisée des images en direct aurait contribué, non seulement à façonner une nouvelle manière de raconter et de montrer la guerre, c'est-à-dire d'après la nouvelle forme narrative, visuelle et médiatique «du direct», mais aussi à faire de Beyrouth l'icône de ce type de narration¹⁰.

De retour au Liban, Saab se trouve ainsi exposée à l'ici et maintenant de l'événement, à la nécessité de raconter ce qui advient et de trouver une forme pour le faire qui se dégage à l'intérieur d'un flux d'images et d'un contexte médiatique où l'influence de la narration «en direct» est sans doute fort présente. Donc, «comment raconter la guerre *en temps* de guerre?» (Sayegh: 79). Autrement dit, comment «voir et faire voir» ce qui se passe à Beyrouth sans céder aux impératifs journalistiques ou à la satisfaction de la pulsion scopique des spectateurs? Une problématique qui de toute évidence dépasse le cadre de la représentation pour soulever également des enjeux éthiques. Nous verrons alors qu'à partir du premier film de la trilogie beyrouthine, *Beyrouth, jamais plus*, Saab ouvre la forme reportage à de nouvelles configurations visuelles et narratives qui la poussent à abandonner le critère de rationalité objective afin de donner forme à la spécificité de son regard. C'est précisément là le défi que relève Saab: construire une narration qui ne soit pas soumise aux exigences du média télévisuel et qui parvienne à *signifier* la fracture de l'événement présent sans se limiter à l'indiquer.



Fig.3 Centre-ville de Beyrouth. Jocelyne Saab (réal.). 1976. Beyrouth, jamais plus. Liban.

Beyrouth, jamais plus

Beyrouth n'existe plus. Un voyageur sur deux dans le monde connaissait Beyrouth. Mais cette ville n'existe plus. L'absurde et la violence n'ont cessé de marquer des points: 40 000 morts, plus de 100 000 blessés. Dans Beyrouth devenue ville fantôme, la population survit au jour le jour. La guerre a imposé à une ville détruite des rythmes nouveaux et de situations pour le moins inattendues. Les combattants lisent Tintin alors que le malheur, comme dans les textes anciens, tombe du ciel. Les roquettes et les obus ont défoncé les toits sous une pluie de fer.

— Etel Adnan, dans le film *Beyrouth jamais plus* (1976)

17 septembre 1975: quinze semaines après l'éclatement du conflit (le 13 avril 1975) «la guerre investit le cœur historique de Beyrouth pour ne pratiquement plus le quitter.» (Kassir: 25). *Beyrouth jamais plus* est le portrait de la ville assiégée par les combats et désormais tombée en ruine. Nous la traversons avec Saab qui nous montre ce qui reste du centre-ville: des bâtiments, des maisons et des commerces abandonnés, ravagés par le feu, détruits par les obus ou encore devenus champs de bataille. Au fur et à mesure qu'on avance, les images donnent à voir la portée des destructions et des transformations que les besoins de la guerre ont produit dans la structure urbaine: les passages impossibles, les blockhaus, la ligne de démarcation qui tranchait Beyrouth en deux, les espaces vides, les hôtels occupés par les francs-tireurs¹¹. Les sons de la ville ont eux aussi changé: tirs d'obus et explosions émergent soudainement du silence et révèlent ce qu'il advient hors champ. Mais le film ne se limite pas à documenter la destruction de la ville, celle de la vie comme de la matière ; il produit aussi l'image de ce qui résiste aux destructions: image du quotidien et des gestes qui l'alimentent malgré tout.



Fig.4 Centre-ville. Jocelyne Saab (réal.). 1976. Beyrouth, jamais plus. Liban.



Fig.5 Centre-ville. Jocelyne Saab (réal.). 1976. Beyrouth, jamais plus. Liban.



Fig.6 Holiday Inn. Jocelyne Saab (réal.). 1976. Beyrouth, jamais plus. Liban.

La relation de proximité que Saab entretient avec les événements et les lieux l'empêche toutefois d'adopter pour ce récit le registre télévisuel visant la seule description, l'ordonnement des faits ou même l'illustration du « choc de l'événement », pour reprendre le titre de l'émission dans laquelle le film de Saab a été diffusé. La journaliste se tourne alors vers une démarche qu'on qualifie de documentaire. D'après Baqué, en effet, le film documentaire vient précisément remplacer le reportage filmé en renonçant à un certain type d'images et en proposant une immersion progressive dans le réel, c'est-à-dire qu'il ne s'attacherait pas à l'événement dans son acmé, mais, tout au contraire, à la vie ordinaire des hommes et du monde, maniant une caméra tour à tour *observante* ou *participante*. (212)

Saab explique:

devant l'horreur de la guerre, le sentiment qui m'a envahie m'a menée nécessairement vers de nouvelles formes d'expressions. Je ne pouvais plus *expliquer* la guerre, il fallait que j'en parle *autrement*. (Rouxel, 2015: 264)

Il est évident, toutefois, que la nécessité de ce changement tient moins à l'expérience du conflit, à laquelle la journaliste a déjà été exposée dans bien d'autres contextes, qu'au lieu où le conflit se déroule: Beyrouth, cette ville avec laquelle elle entretient une relation intime et qui est en train de disparaître.

Pour ce faire, Saab intervient avant tout sur deux éléments importants du reportage filmé: le commentaire et le montage. Consciente du rôle central que le texte revêt dans la transmission de l'information télévisuelle, Saab choisit de confier la rédaction de *Beyrouth, jamais plus* à la poétesse libanaise Étel Adnan dont les mots reviennent aussi au début du film *Lettre de Beyrouth*. Dans le même esprit, elle confie à l'écrivain et dramaturge Roger Assaf la rédaction du texte de son prochain film, le dernier de la trilogie, *Beyrouth ma ville*. Ce choix opère une césure nette par rapport aux modes d'énonciation et aux caractéristiques communicationnelles du média télévisé, lequel privilégie l'accord diégétique entre le texte et les images, de même qu'il suppose la «parfaite intelligibilité de tous les éléments textuels» et «la coïncidence du texte et des éléments picturaux» (Jespers, 2009) en évitant toute ambiguïté. Par ailleurs, l'importance accordée au texte et au rôle de l'écrivain, le choix d'opter pour une plume qui ne se cache pas derrière les événements, reconduit l'approche de Saab aux origines littéraires du grand reportage, alors que le style de l'écrivain permettait de transmettre un point de vue, donc de signifier non seulement l'événement représenté, mais aussi le regard porté sur lui.

En effet, le texte d'Adnan se distingue nettement d'un commentaire descriptif; il ne se limite pas à nommer, à décrire la réalité de la guerre, mais témoigne plutôt de sa complexité en multipliant les relations possibles entre le texte et les images; il ne vise pas la compréhension du réel, mais l'expression de son absurdité lorsque saisi au cœur de l'expérience du conflit; il fait surgir dans le présent l'image du passé, et à l'encontre de tout sensationnalisme, il crée, par les mots, un espace de réflexion sur la réalité représentée. En d'autres termes, dirait Jacques Rancière, le commentaire d'Adnan opère en articulant «la puissance de signification des choses muettes et la démultiplication des modes de parole et des niveaux de significations.» (58) Ce mode de fonctionnement est propre au langage poétique. C'est d'ailleurs avant tout au texte et à la relation qu'il instaure avec les images qu'on peut relier le caractère poétique du film, le recours à la poésie étant pour Saab la manière de trouver un langage pour dire le réel dans sa fragmentation. Ce passage, entre nommer et évoquer, entre montrer et suggérer, signe le glissement entre le registre télévisuel et celui du cinéma où l'image et le texte ne sont plus enchaînés l'un à l'autre dans une relation de réciprocité ancrée au visible, mais s'ouvrent au contraire à une multiplicité de combinaisons signifiantes. Saab explique:

je captais mes images comme on écrit de la poésie. La poésie traduit beaucoup de douleur. Elle permet à la fois de prendre une distance nécessaire pour traduire l'horreur de ce qu'on vit au quotidien, et d'exprimer ce qui ne peut être dit par les mots usuels. J'ai choisi d'adopter un langage pour échapper à la réalité [...]. La poésie me permettait de ne pas seulement compter les morts autour de moi, mais aussi de capter l'élan vital qui animait les Beyrouthins comme il m'animait moi-même. (Saab, dans Rouxel, 2015: 265)

Concrètement, cela se traduit par des choix visuels qui combinent la vision frontale de bâtiments en ruine à la recherche du détail, mais aussi par la tentative de représenter la guerre sans céder à la télégenie des ruines. Le travail des images est aussi appuyé par le montage dont le principe combinatoire agit en créant des associations inattendues entre une image et une autre, soulignant leur force symbolique et déjouant le principe de linéarité.



Fig.7 Tête de mannequin. Jocelyne Saab (réal.). 1976. Beyrouth, jamais plus. Liban.

Si la référence à la poésie consiste pour Saab dans la recherche d'une distance, d'un jeu de réglages lui permettant de raconter l'expérience de la guerre, nous verrons que, dans le film, elle se manifeste essentiellement autour de trois axes qui décrivent une sorte de «poétique de la distanciation». Le premier concerne la dimension temporelle et s'appuie notamment sur la fonction évocatrice du langage poétique. Il consiste à faire émerger des ruines de la ville l'image du Beyrouth d'avant la guerre, et ce non pas pour écarter le présent par les souvenirs d'un passé mythique, mais pour que la fracture de l'événement devienne représentable. Le deuxième axe permet de déplacer l'attention, de la ville vers les corps. Ici la poésie est incarnée par les gestes, notamment ceux des enfants, qui continuent d'habiter la ville blessée. Dans ce cas, il s'agit, pour la cinéaste, de se distancier des actions mortifères afin de «capter l'élan vital qui animait les Beyrouthins et moi-même» (Saab, dans Rouxel, 2015: 265). Le troisième axe porte enfin sur l'utilisation d'un langage poétique porté par une visée panoramique, l'expression d'une distance critique par rapport aux événements et la dénonciation des causes du conflit. Conjuguant le ton lyrique et la dimension réflexive, le commentaire d'Adnan exhorte à se soulever face à tout conflit.

Poésie comme surgissement du passé

«*Beyrouth n'existe plus*». C'est par ce constat qu'Adnan introduit le thème du film. Une affirmation simple, radicale, mais dont l'apparente simplicité est à l'origine de la complexité formelle du film. En effet, c'est précisément vers ce Beyrouth *qui n'est plus* que Saab se tourne pour regarder son présent, cette ville qui

fut celle de son enfance, désormais engloutie par les ravages de la guerre, mais qui à ses yeux demeure toujours vivante:

Je filme les murs, les rues, les endroits qui me sont familiers avec amour et douleur, douleur de voir que tout ce que j'ai aimé est en train de disparaître, mais animée par la volonté et la nécessité d'en préserver une mémoire. (Saab, dans Rouxel, 2015: 264)

Nombreux sont les passages du film qui décrivent cette volonté de faire surgir l'image du Beyrouth d'avant-guerre. Pour ce faire, le commentaire d'Adnan s'organise en un double mouvement. Le premier, suivant le principe de l'accord entre le texte et les images, consiste à nommer les lieux, les quartiers ou les bâtiments présentés à l'écran et, ce faisant, à souligner leur état actuel: «Nous sommes à Bab Idriss...»; «Zeytune, capitale de l'aventure», «Avenue Fouad Debbas», «Souk Taouile» etc. Les images participent de ce geste de désignation ; elles cadrent les panneaux indiquant le nom de la rue ou du quartier, en français et en arabe. Parfois, il est question de bâtiments précis, protagonistes de l'âge d'or de la ville: «l'hôtel Royal», le «Grand Théâtre», «la Middle East Airlines», tous incarnant son passé mythique, mais que la guerre a transformés en terrain de bataille, comme pour les hôtels Holiday Inn ou Phoenicia (Buchakjian, 2015), «ces bastions dont les noms allaient trouer les écrans de toutes les télévisions», comme le dit Adnan dans le film.



Fig.8 Panneaux. Jocelyne Saab (réal.). 1976. Beyrouth, jamais plus. Liban.



Fig.9 Théâtre. Jocelyne Saab (réal.). 1976. Beyrouth, jamais plus. Liban.

Ce premier mouvement, axé sur la ville au présent, en accord avec les images, alterne avec l'évocation des fastes du passé. Les mots s'éloignent alors des images et offrent au spectateur des visions parallèles qui mettent à distance le présent en ruine. Nous passons alors des quartiers historiques de la ville —«Bab Idriss vieux quartier charmant, vestige de l'époque ottomane, cœur de la ville avec ses librairies, ses cafés, ses échangeurs»— au Beyrouth en tant qu'escale internationale et capitale du plaisir, «point d'atterrissage le plus fréquenté du monde»; «ils bourdonnaient ces commis voyageurs ces touristes, ces affairistes, ces trafiquants...» qui fréquentaient les hôtels de luxe et les salles de jeux où «les bourgeois perdaient leurs millions». Puis les bars de Zeytoune —«pas un espion qui ne noyait son ennui ou sa trahison dans ces cabarets connus de toute la planète»; le théâtre— «première salle luxueuse de toute la région où Oum Kalthoum était venue d'Égypte donner son premier concert»; et le vieux marché qui «abritait les acheteurs du soleil de l'Orient». Alors qu'il entend ces mots, le spectateur est par ailleurs emporté, désorienté par la destruction qu'il observe à l'écran, où rien n'apparaît de ces fastes et tout n'est que désolation, vide, abandon.

En dérogeant au principe du reportage selon lequel les mots désignent «littéralement des points de fixation à l'image» (Jespers, 2009), le texte d'Adnan creuse l'écart entre les mots et l'image, en associant aux mots étincelants qui remémorent le passé l'opacité actuelle du Beyrouth, ville en feu encombrée de gravats. À l'écran, le topos de la représentation des ruines (Habib) renforce ce jeu de superpositions et exprime visuellement la relation nostalgique au passé. Dans la séquence qui décrit le quartier des bars, alors que la danse est désormais devenue «infernale», Saab choisit de confier l'effet de distanciation à la

musique en présentant ces images désolantes au son du célèbre morceau *Ya Howaidalak* de Sabah. L'allégresse et le rythme qui caractérisent ce morceau détonnent cruellement avec les images des lieux abandonnés et détruits, des lieux «où les cadavres restent accrochés à leurs lieux de plaisir».



Fig.10 Bar. Jocelyne Saab (réal.). 1976. Beyrouth, jamais plus. Liban.



Fig.11 Tête de mannequin dans le bar. Jocelyne Saab (réal.). 1976. Beyrouth, jamais plus. Liban.

Ailleurs dans le film, Saab fait surgir à l'écran la ville encore intacte par le biais d'images d'archives. On y voit des rues encore animées par une foule qui déambule. C'est le cas de la séquence qui montre le célèbre café de hajj Daoud, «où l'on venait même de Damas et de Bagdad», et les souks, «ce vieux quartier commerçant n'était pas loin des bateaux qui apportaient des marchandises et l'émerveillement de l'Orient devant les objets fabriqués ailleurs». Ces retours au passé par l'image, bien que rapidement rattrapés par le présent, en plus de montrer encore une fois ce qui a été perdu, évoquent l'existence d'un espace public et la mixité qui le caractérisait, avant que la violence et les divisions communautaires ne fragmentent la ville¹².



Fig.12 Café. Jocelyne Saab (réal.). 1976. Beyrouth, jamais plus. Liban.



Fig.13 Archives de Beyrouth. Jocelyne Saab (réal.). 1976. Beyrouth, jamais plus. Liban.

Cette évocation du passé de la ville, bien que toujours en dialogue visuel avec l'actualité, apparaît chez Saab comme la condition de possibilité pour se confronter à la fracture du présent et la rendre représentable. La référence au Beyrouth en guerre passe donc par un détournement constant vers les souvenirs d'un passé apaisé, une mémoire qu'elle vise à rendre vivante face au phénomène de la disparition matérielle de la ville. Cela s'accompagne d'un glissement constant dans le commentaire d'Adnan, entre un langage référentiel, propre au registre journalistique et basé sur la représentation mimétique du réel, et les nombreuses lignes de fuite introduites par l'emploi d'un langage poétique, soit ce «jeu de langage [...] dans lequel le propos des mots est d'évoquer, d'exciter des images» et pour lequel «le sens lui-même est iconique par ce pouvoir de se développer en images». (Ricœur: 266)

Images sur images donc. Le principe est celui de la multiplication de renvois entre le texte et le visuel dans l'intention de complexifier les niveaux de lecture et briser le principe d'adhérence au réel. Enfin, par sa capacité à relier les dimensions cognitive et affective, à «mettre en place une analogie entre l'extériorité d'un monde et l'intimité d'un sujet» (Morille, 2017), la fonction poétique du langage a pour effet de transmettre au spectateur, non seulement la représentation d'une ville en guerre, mais surtout la relation intime que Saab entretient avec cette ville présente et passée.

Poésie comme geste

Entre le Beyrouth «jardin d'enfance» que la cinéaste cherche à évoquer et la représentation des enfants devenus «nerf» de la ville, le lien est tangible et articule deux thèmes structurants du film. En réalité, le sujet n'est pas nouveau chez Saab. Dans le reportage *Enfants de la guerre* (1976b), elle avait approché les enfants rescapés du massacre de la Quarantaine, un bidonville à majorité musulmane de Beyrouth, seulement quelques jours après les faits, et parvient à les filmer sur la plage en train de jouer. Ces images à la fois émouvantes et troublantes constituent un véritable témoignage de la violence à laquelle ces enfants ont assisté et qu'ils *rejouent* par leurs gestes. Il est significatif que le commentaire le plus marquant à propos de ces images se retrouve dans *Beyrouth jamais plus*: «Les jeux du temps de guerre sont pacifiques, ceux de la guerre continuent la guerre».



Fig.14 Jocelyne Saab (réal.). 1976. Beyrouth, jamais plus. Liban.



Fig.15 Enfants et guerre. Jocelyne Saab (réal.). 1976. Beyrouth, jamais plus. Liban.

Dans le film, la représentation des enfants a une double fonction. D'une part elle permet de souligner les effets de la violence du conflit qui, sur ces êtres fragiles, apparaissent de manière encore plus tangible, d'autre part elle lui offre la possibilité de s'éloigner de la puissance destructrice de la guerre afin de donner forme aux stratégies de survivance et à l'élan vital qui lui subsiste. Ainsi, de même que les enfants parviennent à générer des espaces d'insouciance dans un contexte hostile —celui d'une ville frappée par la mort—, le film s'approprie des gestes qu'il insère dans la narration comme autant de respirations dans un cadre qui demeure violent et offre peu ou pas d'échappatoires. Voici alors les enfants en train de jouer au football, se baigner dans une mer polluée et s'amuser quand ils transportent en courant des réservoirs d'eau sur un chariot.



Fig.16 Enfants au chariot. Jocelyne Saab (réal.). 1976. Beyrouth, jamais plus. Liban.



Fig.17 Enfants et pillage. Jocelyne Saab (réal.). 1976. Beyrouth, jamais plus. Liban.

La guerre comme «terrain de jeu» voit les enfants se transformer en pilliers, gestes induits par la nécessité, mais qui deviennent aussi source de découverte. Ainsi relate va le commentaire du film:

Cet émerveillement, les enfants déshérités le découvrent. Ils pillent avec une sorte de recueillement, tous les éléments d'un monde jusqu'à maintenant défendu leur sont soudain accessibles [...] Ces enfants sont les rois et les reines d'un Jomon dont parlent les poètes. L'instinct de vie se manifeste dans des plus étranges façons. Le pillage est une sorte de foi dans l'avenir.

Mais la guerre agit surtout sur les enfants comme une sorte d'accélérateur temporel, les investit de rôles qui ne leur appartiennent pas et qui, surtout, contrastent avec leur statut:

Les enfants, toujours eux. Ils sont le nerf de la ville. Ils ramassent les ordures, ils montent la garde, donnent l'alerte, veillent sur leurs aînés. Ils voient dans un jour ce que des adultes ne voient pas pendant toute une vie.

Enfin, c'est encore aux enfants que Saab donne la parole dans le film afin qu'ils expliquent librement pourquoi ils ont décidé de se battre. Comme le soulignent Villeneuve et Kadi: «la figure de l'enfant semble agir tel un noyau névralgique où s'abîment toutes les victimes des guerres modernes, celle à partir de laquelle s'impose la dimension éthique des conflits» (5). C'est donc en cela que consiste la spécificité de

ce film de Saab par rapport au reportage journalistique: la capacité de proposer une réflexion qui, bien qu'inscrite dans un cadre spatio-temporel précis, celui de la guerre civile libanaise, parvient à le dépasser en élargissant sa perspective, soit en posant un regard sur l'expérience même de la guerre. On comprend bien alors le lien entre le basculement formel produit par Saab et le caractère poétique de son film. À l'encontre d'un regard télévisuel, celui décrit par Samir Kassir qui a vu Beyrouth devenir «le théâtre de la mort en direct» (25), Saab choisit de s'éloigner de cette représentation afin de saisir tout autant les gestes aptes à raconter la vie, ceux qui construisent au lieu de détruire:

les gestes de la vie normale sont lents à mourir. Dans ce Moyen-Orient où la tradition artisanale subsiste encore, on répare, on récupère, on construit des ustensiles, on fait comme avant, presque comme si rien n'était.



Fig.18 Enfants préparant le pain. Jocelyne Saab (réal.). 1976. Beyrouth, jamais plus. Liban.



Fig.19 Enfants. Jocelyne Saab (réal.). 1976. Beyrouth, jamais plus. Liban.

Dans cette attention portée à l'élan vital et à l'expression visuelle des gestes, on reconnaîtra aisément certains aspects de ce que Pasolini (1999) appelait le «*cinéma de poésie*». Tout d'abord, le geste, qui figure de manière centrale dans le cinéma pasolinien, aurait un rôle tout particulier dans l'expression de la poésie au cinéma. Comme le précise Georges Didi-Huberman (2013a), en captant les gestes dans leur force expressive, la caméra parvient à saisir un «patrimoine commun» (121), permet d'affirmer «la nature foncièrement artistique du cinéma» (121). La conception pasolinienne de la poésie se trouve, avant toute caractérisation stylistique et formelle, «dans la vie» (Huberman, 2013a: 119), considérée comme une «oscillation entre la joie et la souffrance» (Dziub, 2017), c'est-à-dire dans une relation dialectique avec la mort. C'est pourquoi, explique Didi-Huberman, le *cinéma de poésie* est un «*cinéma de survivance*: un cinéma de l'énergie vitale en tant que confrontée directement à la disparition des choses et des êtres» (2013a: 123). Et c'est précisément en cela qu'on retrouve le propos de *Beyrouth, jamais plus*: ne pas se limiter à la représentation de ce qui est en train de disparaître, mais tenter de monter la relation dialectique entre disparition et survivance. On verra alors la représentation de l'événement dépasser, sans pour autant l'effacer, le contexte spécifique de référence, pour assumer une visée universelle.

Poésie comme «soulèvement»

En plus de passages descriptifs concernant la ville passée et présente, ou les gestes de ceux et celles qui l'habitent encore, le commentaire d'Adnan adopte par moments une autre fonction qui consiste à

introduire un moment de suspension dans la narration, en vue d'ouvrir un espace de réflexion, et donc de favoriser une mise à distance en rapport avec les faits en cours au Liban. Ces passages réflexifs sont, avant tout, l'expression d'un sentiment tragique face à la réalité de la guerre et au destin de la région, mais aussi de la recherche d'un sens face à la réalité du conflit. On voit alors, comme le précise le commentaire, qu'à Beyrouth, «le malheur, comme dans les textes anciens, tombe du ciel», et que c'est «dans cette partie du monde que Gilgamesh a découvert que l'homme était périssable». On réfère ici bien sûr à l'*Épopée de Gilgamesh*¹³, le conte épique sumérien, plus particulièrement, à l'épisode de la mort d'Enkidu, ami de Gilgamesh, qui plonge ce dernier dans une tristesse profonde¹⁴ et le pousse à se lancer dans une quête existentielle à la recherche d'un moyen pour vaincre la mort. Ces références, que ce soit sur le plan générique aux «textes anciens» auxquels chacun est libre d'attribuer un titre, ou à une œuvre en particulier, agissent en proposant une grille de lecture des événements beyrouthins, grille qui se situe dans l'expression poétique de l'expérience de la mort à laquelle Saab se voit confrontée. Cette «quête de sens» se développe ensuite selon une série de passages qui, en plus d'insister sur l'absurdité de la guerre, développent un regard critique face à la réalité du conflit civil et n'hésitent pas à attribuer des responsabilités. On assiste alors à une sorte de crescendo qui s'achève, à la fin du film, par une exhortation claire à *se soulever* face à la «razzia immémoriale» et à une guerre entre gens de la même ethnie.

Le premier *j'accuse* prononcé par le commentaire du film, Adnan le formule dans une réflexion concernant, les responsabilités de l'Occident dans ce conflit, toujours en reliant son propos à l'expression visuelle de l'absurdité de la guerre: «L'Occident, qui a sa part de responsabilité dans le carnage, abandonne ses fauteuils à la mer, comme si Magritte était venu rôder dans les alentours». Dans cette image paradoxale, portée par la représentation surréaliste d'un fauteuil sur la plage frôlé par le ressac, on perçoit tout le sentiment d'abandon d'un pays désormais à la merci d'une guerre qui risque également de l'emporter. Mais le Liban a aussi sa part de responsabilité. L'introduction, dans le commentaire écrit par Adnan, d'un extrait d'un de ses poèmes, *Jébu*¹⁵, lu par la voix de Jocelyne Saab, est à ce propos très éclairant. Seul passage dans tout le texte à débiter par la référence à un «nous», il s'attarde au sort du peuple libanais et sur ses responsabilités face à son destin tragique:

Notre sort est celui de l'indien rouge. Ses banques ont été élevées comme des cheminées crachant l'avarice dans un ciel percutant. Gens de Beyrouth, vous étiez couverts de chiffres, abrutis de mauvaises pensées. Nous avons des matins sans souvenirs¹⁶.

Loin de toute tonalité apaisante, le discours poétique assume ici une tonalité critique forte, à la fois dénonciation et expression d'un sentiment de rage (ou «*rabbia*» pasolinienne) face à l'avarice du système bancaire libanais —internationalement reconnue—, et parmi les causes de celui que Saab appelle «le problème libanais».



Fig.20 Banque. Jocelyne Saab (réal.). 1976. Beyrouth, jamais plus. Liban.

Et voici la déclaration *j'accuse* revenir avec encore plus de force dans la conclusion:

Toute guerre civile a quelque chose d'absurde, de plus cruel, de plus poignant que tout autre guerre. Mais il faut au moins connaître la vérité et la dire, la regarder en face. Dire «non» à la razzia immémoriale, aujourd'hui celle des Syriens dirigés par celui dont les enfants, toujours eux, disent: il joue au lion, au Liban, parce qu'il a détalé comme un lièvre au Golan.



Fig. 21 Finale. Jocelyne Saab (réal.). 1976. Beyrouth, jamais plus. Liban.

«Connaître la vérité et la dire»: voici énoncée la devise du film de Saab. Didi-Huberman dirait: «les mots et les images s'entendent, travaillent ensemble à faire *se soulever* nos pensées dans le geste d'une sorte d'insurrection désarmée, d'insurrection par éclats de langue et de vision» (2013b: 157) contre la réalité du conflit. Le témoignage de Saab devient ainsi son legs, dont l'expression poétique lui permet de transcender le cadre géographique et historique auquel elle se réfère pour devenir espace de réflexion et esprit de révolte face à l'expérience de la guerre.

En conclusion, on dira que la visée poétique du film de Saab s'énonce de différentes manières. Nous avons essayé de les faire ressortir en mettant en relation sa pratique du reportage, genre journalistique complexe et porteur de nombreux héritages, avec le regard original qu'elle développe dans *Beyrouth, jamais plus*, film dont le propos devait être également de rendre compte d'un événement historique majeur. Son retour au Liban, et surtout son rapport avec sa ville d'origine, l'amènent à prendre les distances, non seulement de la forme télévisuelle du reportage, mais aussi du contexte médiatique de l'époque. La représentation de la guerre qu'elle inaugure lui vaudra la reconnaissance d'être, entre autres, l'initiatrice du «nouveau cinéma libanais». Il nous plaît, enfin, de terminer ce parcours en évoquant les mots que Chris Marker dédie au film *La maison est noire (Haneh siah ast)* (1962), réalisé par la poétesse iranienne Feroz Farrokhzad dans une léproserie de Tabriz en Iran, et sorti la même année que le film *La rabbia* de Pasolini. En effet, si la lèpre et la guerre incarnent, chacune à sa façon, la laideur du monde, le regard de Farrokhzad et de Saab s'apparentent notamment dans la volonté de les «regarder en face» et

d'en produire, par la déclinaison du «cinéma de poésie», une vision qui relie à la représentation de la laideur celle de l'humanité qui lui survit:

Et s'il fallait un regard de femme, s'il faut toujours un regard de femme pour établir la juste distance avec la souffrance et la laideur, sans complaisance et sans apitoiement, son regard à elle transformait encore son sujet, et en contournant l'abominable piège du symbole, parvenant à lier, par surcroît de vérité, cette lèpre à toutes les lèpres du monde. (Marker, s.d.)

Ou, comme le fait Saab, cette guerre à toutes les guerres du monde.

Bibliographie

ABI RAMIE, Julien et Matthieu Karam. 2019. «Ils ont couvert la guerre du Liban. Cinq journalistes livrent leurs souvenirs» *L'Orient-Le jour*. [En ligne](#).

ADNAN, Etel. 1969. «Jébu» In *Souffles*. No. 15. [En ligne](#).

ADNAN, Etel. 2010 [1977]. *Sitt Marie Rose*. Paris: Tamyras, 111p. [Paris: Éditions des femmes, 115p.]

ARQUEMBOURG, Jocelyne. 1996. «L'événement dans l'information en direct et en continu. L'exemple de la guerre du Golfe» *Réseaux*. Vol. 14, no 76, p.31-45.

BAQUÉ, Dominique. 2006. *Pour un Nouvel Art politique. De l'art contemporain au documentaire*. Paris: Flammarion, coll. «Champs», 317p.

BOUCHARENC, Myriam. 2004. *L'Écrivain-reporter au cœur des années trente*. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 246p.

BRENEZ, Nicole. 2015. «Objet: Sauvegarde et diffusion de l'œuvre de Jocelyne Saab», *La Furia Umana*. No 7, p.4-6.

BUCHAKJIAN, Gregory. 2018. *Habitats abandonnés. Une histoire de Beyrouth*. Beyrouth: Kaph Books, 240p.

BUCHAKJIAN, Gregory. 2015. «Dernières nuits au Holiday Inn» In Nayla Tamraz (dir.) *Littérature, art et monde contemporain. Récits – Histoire – Mémoire*. Beyrouth: Presses de l'Université Saint Joseph, p.21-32.

DELPORTE, Christian, Claire Blandin et François Robinet. 2016. «Nouveau journalisme, nouveaux journalistes» In Christian Delporte, Claire Blandin et François Robinet (dir.) *Histoire de la presse en France. XX^e-XXI^e siècles*. Paris: Armand Colin. [En ligne](#).

DIDI-HUBERMAN, Georges. 2013a. «Rabbia poetica; Note sur Pier Paolo Pasolini» *Po&sie*. Vol. 143, no 1, p.114-124.

DIDI-HUBERMAN, Georges. 2013b. «Soulèvements poétiques (poésie, savoir, imagination)» *Po&sie*. Vol. 143, no 1, p.153-157.

DZIUB, Nikol. 2017. «Le "cinéma de poésie", ou l'identité du poétique et du politique», *Fabula-LhT*, no 18. [En ligne](#).

FISK, Robert. 1990. *Pity the Nation: Lebanon at War*. London: Deutsch, 1990.

FISK, Robert. 2007. *Liban, Nation martyre*. Traduit de l'anglais par Clément Baude et autres. Paris: A & R éditions.

JESPERS, Jean-Jacques. 2009. «Propositions pour une pratique du journalisme télévisuel» In Jean-Jacques Jaspers (dir.) *Journalisme de télévision. Enjeux, contraintes, pratiques*. Louvain-la-Neuve: De Boeck Supérieur. [En ligne](#).

KADI, Germain-Arsène et Johanne Villeneuve (dir.). 2017. *Acteur et victime. La figure de l'enfant dans les guerres modernes*. Québec/Paris: Presses de l'Université Laval/Hermann, 198p.

KASSIR, Samir. 2003. *Histoire de Beyrouth*. Paris: Fayard, 732p.

KAYSER, Jacques. 1954. «Institut international de la presse. Le reportage du Moyen-Orient (Review)», *Politique étrangère*, Vol. 19, no 5/6, p.619-620.

HABIB, André. 2005. «Survivances du Voyage en Italie», *Intermédialités*. No 5, p.61-80.

HADOUCHI, Olivier. 2015. «Documenter et conter les tourments du monde; Conversations avec Jocelyne Saab», *La Furia Umana*. No 7, p.7- 29.

MARK, Joshua J. 2018. «Gilgamesh» In *World History Encyclopedia*. Traduction de Jérôme Couturier. [En ligne](#).

MARKER, Chris. S.d. [1967]. «Forough Farrokhzad», *Dérives.tv*. [«Délivré des méprises», *Cinéma 67*, no 117] [En ligne](#).

MARTIN, Marc. 2005. *Les grands reporters. Les débuts du journalisme moderne*. Paris: Louis Audibert, 399p.

MARTIN, Marc. 2013. «Le grand reportage et l'information internationale dans la presse française (fin du XIX^e siècle-1939)», *Le Temps des médias*. No 20, p.139-151.

MÉADEL, Cécile. 1992. «De l'épreuve et de la relation. Genèse du radio-reportage», *Politix*. Vol. 5, no 19, p.87-101.

MORILLE, Chloé. 2017. «Des photographies "poétiques"? Enquête sur les usages et pratiques d'une métaphore», *Fabula-LhT*. No 18. [En ligne](#).

ODAERT, Olivier. 2012. «Écrivain et reporter: les enjeux documentaires d'une posture littéraire», *Fabula / Les colloques*, Ce que le document fait à la littérature (1860-1940). [En ligne](#).

PASOLINI, Pier Paolo. 1999 [1965]. «Il cinema di poesia» In *Tutte le opere. Saggi sulla letteratura e sull'arte I*. Milano: Mondadori, p.1461-1488.

RANCIÈRE, Jacques. 2000. *Le partage du sensible*. Paris: La Fabrique, 74p.

RICŒUR, Paul. 1975. *La métaphore vive*. Paris: Seuil, coll. «Point essais», 266p.

ROUXEL, Mathilde. 2017. «Jocelyne Saab, pour une cartographie engagée du Liban,» *Hors Champ*, dossier Le cinéma documentaire libanais, dir. Claudia Polledri, juillet/août. [En ligne](#).

ROUXEL, Mathilde. 2015. *Jocelyne Saab. La mémoire indomptée*. Beyrouth: Dar an-Nahar, 282p.

ROUXEL, Mathilde. et Stefanie VAN DE PEER (dir.). 2021. *ReFocus. The Films of Jocelyne Saab. Films, Artworks and Cultural Events for the Arab World*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 304p.

SAAB, Jocelyne. 2018. *Zones de guerre*. Paris: Éditions de l'œil, 176p.

SAYEGH, Ghada. 2015. «Penser et figurer la guerre comme rupture; Jocelyne Saab et le nouveau Cinéma libanais (1975-1990)». *La Furia Umana*. No 7, p.79-91.

Médiagraphie

CHAUVÉL, Jean François. 4 janvier 1973. *Magazine 52*. Office national de radiodiffusion télévision française. En ligne. <https://www.ina.fr/video/CAF91040050/les-anglais-accostent-video.html>

FARROKHZAD, Forough. 1962. *Haneh siâh ast*. Iran. 16 mm, 21min.

GUILLEBAUD, Jean-Claude, Mathilde Rouxel et Samule Forey. 2019. «Être journaliste au Moyen-Orient. Questionner le reportage de guerre», *Les clés du Moyen-Orient*. [En ligne](#).

SAAB, Jocelyne. 1973. *Kadhafi, l'Islam en marche*. France. 16mm, 28min. Réalisation Jocelyne Saab et Jean-François Chauvel; image: Gérard Simon; montage: Magazine 52. Diffusé sur FR3 dans l'émission «Magazine 52» le 3 août 1973.

SAAB, Jocelyne. 1976a. *Beyrouth, jamais plus*. Liban. 16/35mm, moyen-métrage de 35min. Commentaire: Etel Adnan; image: Hassan Naamani et Jocelyne Saab; montage: Philippe Gosselet. Production: Jocelyne Saab. Diffusé sur Antenne 2, dans l'émission «Choc de l'information».

SAAB, Jocelyne. 1976b. *Enfants de la guerre*. France. 10min. Diffusé sur Antenne 2, émission «C'est-à-dire» le 17 avril.

SAAB, Jocelyne. 1978. *Lettre de Beyrouth*. Liban. 16mm, moyen-métrage de 52min. Commentaire: Etel Adnan et Jocelyne Saab; image: Olivier Guenneau; Son: Mohamed Awad; montage: Philippe Gosselet. Production: Aleph (Jocelyne Saab).

SAAB, Jocelyne. 1982. *Beyrouth ma ville* (Beyrouth Madinati). Liban. 16mm, moyen-métrage de 52min. Réalisation: Jocelyne Saab; Commentaire: Roger Assaf; Image: Hassan Naamani, Jocelyne Saab; montage: Philippe Gosselet. Production: Aleph. Diffusé sur France 3.

-
- 1 Saab a aussi été la fondatrice et la Directrice du Festival International de Résistance culturelle. L'association «Amis de Jocelyne Saab» s'occupe aujourd'hui de «valoriser le patrimoine artistique de l'artiste franco-libanaise, de participer à sa restauration et à sa large diffusion». On soulignera la contribution de Nicole Brenez, Olivier Hadouchi et Mathilde Rouxel à la diffusion et à la valorisation de l'œuvre de la cinéaste libanaise à partir du cycle qui lui a été consacré à la Cinémathèque française, *Les astres de la guerre* (29 mars – 24 mai 2013), organisé par Brenez avec la participation de Hadouchi. Mathilde Rouxel a publié plusieurs travaux sur la cinéaste, dont la première monographie portant sur son œuvre (2015), ainsi qu'un ouvrage plus récent, en collaboration avec Stefanie Van de Peer (2021).
 - 2 Après ses études en Sciences économiques à la Sorbonne, Saab devient journaliste pour le quotidien libanais *Al Safa*. De 1973 à 1991, elle a réalisé au Moyen-Orient une vingtaine de documentaires sur différents sujets. Dès les années 80 elle se tourne vers la fiction et réalise plusieurs long-métrages dont: *Une vie suspendue* (1985), *Il était une fois Beyrouth* (1994), *Dunia, Kiss Me Not On The Eyes* (2005).
 - 3 On consultera, à ce propos, Mathilde Rouxel (2017).
 - 4 Née à Beyrouth en 1925, Etel Adnan est poète, essayiste, artiste et peintre. Elle a été rédactrice culturelle pour deux quotidiens libanais: *Al Safa* et *L'Orient le Jour*. Après avoir longtemps résidé en Californie, elle habite maintenant à Paris. Parmi ses nombreuses publications, on souligne notamment *Sitt Marie Rose* (1977), premier roman sur la guerre civile libanaise. Pour consulter la liste de ses publications, <http://www.eteladnan.com/>. Elle peint depuis les années soixante et son œuvre a connu une reconnaissance internationale depuis l'exposition *doCUMENTA13*, en 2012. Les œuvres d'Adnan figurent dans les collections de nombreux musées de renommée internationale, ainsi que dans de nombreuses collections privées.
 - 5 Encadré d'abord par les grands journaux, après la Seconde Guerre mondiale, le statut de correspondant de guerre est défini par la *troisième Convention de Genève de 1949*: (Gill art. 4).
 - 6 Jules Saurwein (1880-1967) Diplomate puis journaliste. — Rédacteur au journal *Le Matin* (1903-1931), correspondant du *New York Herald Tribune* et du *New York Times*, reporter à *Paris Soir* (source).
 - 7 Les liens entre journalisme et littérature, en plus d'avoir donné lieu à un florilège de formes exprimées par autant de dénominations hybrides (le reportage littéraire, le reportage documentaire, le roman documentaire etc.), constituent un objet d'étude à part entière et ont fait l'objet de nombreux débats visant, tantôt à souligner les points communs entre les deux, tantôt à en saisir la spécificité respective (Odaert, 2012).
 - 8 Fisk a été récipiendaire de plusieurs prix dont le notamment les prix Orwell et Martha-Gellhorn.
 - 9 Le canal 7 de Télé-Liban diffusera d'ailleurs les deux premières réalisations de Saab: *La Maison Libanaise* (1970) et *Bombardement des quartiers palestiniens de Beyrouth* (1973), (Rouxel, 2015: 263).
 - 10 Ce qui sera aussi le cas d'autres conflits dans la région, comme pour la Guerre du Golfe en 1991 (Arquembourg).
 - 11 Au sujet de la nouvelle géographie urbaine de Beyrouth pendant le conflit, on soulignera ce qu'en dit Samir Kassir: «Même en période d'accalmie, le paysage urbain porte les traces de l'anormalité: sens uniques inversés pour s'accommoder à la nouvelle géographie, piquets plantés au bord de la chaussée pour dissuader les automobilistes inconnus de se garer et prévenir les attentats à la voiture piégée, rues fermées pour défendre les permanences de partis ou les résidences de leurs chefs...» (Kassir: 33). Sur ce thème voir aussi Gregory Buchakjan (2018).

- 12 Il faut noter par ailleurs que la référence au passé de Beyrouth contribue à établir le caractère précurseur de ce film par rapport à la suite du travail de Saab, mais aussi, et plus généralement, aux productions artistiques de l'après-guerre au Liban. Chez Saab, le long-métrage *Il était une fois Beyrouth, histoire d'une star* (*Kan ya ma Kan, Beyrouth*, 1994), raconte l'histoire des jeunes Yasmine et Leila qui, à la fin de la guerre, se mettent à la recherche de la ville et du pays qu'elles n'ont jamais connus, sinon par le récit de leurs parents. M. Farouk, cinéphile et collectionneur leur viendra en aide en les accompagnant lors d'un voyage cinématographique incroyable, un kaléidoscope d'images dont Beyrouth est le véritable protagoniste. À partir des années 90, soit cette période de l'après-guerre qui voit notamment se reconstruire le centre-ville de Beyrouth et s'effacer les traces du conflit, cette question est ramenée avec force dans les pratiques artistiques de toute une génération soucieuse d'aller à la recherche d'un passé perdu et de ses traces.
- 13 Gilgamesh est le roi semi-mythique d'Uruk, en Mésopotamie, connu grâce à *l'Épopée de Gilgamesh* (écrite entre le XVIII^e et le XVII^e siècle av. J.-C.), grande œuvre poétique sumérienne/babylonienne précédant les écrits d'Homère de 1 000 ans et, par conséquent, pièce la plus ancienne de la littérature mondiale épique. (Mark, 2018)
- 14 «Comment puis-je trouver le repos, comment puis-je être en paix? Le désespoir est dans mon cœur. Ce que mon frère est maintenant, je le serai quand je serai mort. Parce que j'ai peur de la mort, j'irai de mon mieux pour trouver Utnapishtim qu'ils appellent le Lointain, car il est entré dans l'assemblée des dieux». (Mark, 2018)
- 15 Le poème d'Etel Adnan a été publié dans la revue marocaine *Souffles* en 1969, dans le cadre d'un numéro spécial entièrement dédié à la Palestine dirigé par Abdellatif Laâbi. Il a été repris par l'éditeur français P. J. Oswald en 1973, suivi d'un autre texte: *L'express Beyrouth*.
- 16 Cette référence au contexte libanais, dont on perçoit encore aujourd'hui l'actualité poignante, s'inscrit dans le contexte plus large porté par le poème rédigé tout de suite après la défaite arabe de la Guerre des Six Jours (1967). Adnan explique à ce propos: «cette défaite est le début d'une spirale de défaites. C'était un tournant dans l'histoire arabe. C'était le début d'une catastrophe sans fin. En 1976, j'ai écrit *L'Apocalypse arabe*. Mais *Jébu*, c'est déjà l'Apocalypse des Arabes, pas seulement des Palestiniens» (Adnan, citée par Hadouchi: 62).

Article ReMix

La Grande Guerre en grande pompe. L'expérience combattante dans «14» de Jean Echenoz

Olivier Parenteau



Article paru dans *Quelque chose de la guerre... Témoins et combattants dans la littérature et au cinéma*, sous la responsabilité de Johanne Villeneuve et Paulo Serber (2022)



14 de Jean Echenoz s'ouvre par une scène qui se déroule «au premier jour d'août» (9) de l'année 1914: Anthime, appelé à devenir le personnage principal du roman, quitte son village à bicyclette pour aller lire dans les prés. Mais cette sortie champêtre est écrite de manière à laisser présager son départ imminent pour une campagne beaucoup moins reposante, militaire celle-là, qui va le conduire tout droit dans l'enfer des tranchées. Bien qu'elle ne soit toujours pas officiellement déclarée, la guerre est, c'est le cas de le dire, dans l'air du temps. En effet, voilà que se met à souffler «un vent tapageur [qui] s'est brutalement levé» (8), accompagné de «mouvements d'air d'une vive, sonore et brusque ampleur» (8), d'une «irruption venteuse, bruyante [...] qui occup[e] tout l'espace sonore» (9). Pour le lecteur d'aujourd'hui, qui connaît la tournure des événements, ce vent annonce la catastrophe imminente et ne manque pas d'évoquer un monde qui s'apprête à être soufflé par une guerre aux dimensions jamais vues. Quant à Anthime, qui ne peut savoir qu'il sera sous les drapeaux le soir même, il ne peut faire autre chose que de considérer cette bourrasque comme «vraiment inhabituelle pour la saison» (9).

En accusant ainsi le contraste entre l'innocence d'Anthime et la connaissance du lecteur, Echenoz rappelle dès les premières lignes de son roman une caractéristique-clé de sa poétique d'auteur, qui consiste, comme l'a remarqué Christine Jérusalem, à produire un «réalisme parfaitement irréel» qui mise sur «l'exaltation de l'extraordinaire, de l'in vraisemblable et de l'artifice.» (Jérusalem, 2004). Dominique Viart, lui aussi très sensible au «divertissement romanesque» echenozien, juge quant à lui que

le lecteur d'Echenoz s'attache à la *lettre*, bien plus qu'au *thème*. Ou plutôt, car la scission n'est pas si claire, il s'attache aux *modalités d'énonciation du thème*. Car ce n'est pas une histoire qui nous est proposée, c'est une histoire *racontée*. (Viart: 253)

S'il est de notoriété critique que la fiction étale ses atours dans l'ensemble de l'œuvre echenozienne, dans le cas particulier du roman 14, il serait peut-être plus juste de dire qu'elle s'exhibe ostentatoirement. En effet, cette œuvre se présente comme une sorte de roman-synthèse, où se relit l'essentiel de ce qui a déjà été écrit sur la Grande Guerre dans le roman français. Le lecteur familiarisé avec ce corpus de récits militaires, qui va, pour s'en tenir à deux classiques parus chacun à leur extrémité du siècle, du *Feu* (1916) d'Henri Barbusse aux *Champs d'honneur* (1990) de Jean Rouaud, ne peut faire autrement, après être passé au travers de 14, que d'envisager ce roman comme une mosaïque de citations, de clins d'œil et d'emprunts en tous genres. Echenoz s'est explicitement inspiré de la structure commune à la plupart des romans-témoignages parus du temps de la guerre et de l'immédiat après-guerre. Comme c'est le cas dans les «journaux d'escouades¹» écrits par des écrivains combattants tels que Barbusse, Genevoix et Dorgelès, 14 respecte fidèlement une séquence de passages obligés illustrant les étapes du calvaire enduré par le poilu (mobilisation, montée au front, baptême du feu, routinisation de l'horreur, blessure, séjour à l'hôpital, pénible retour à la vie civile). Aux grands romans des années 1930 —*Le grand troupeau* (1931) de Giono, *Voyage au bout de la nuit* (1932) de Céline, *La comédie de Charleroi* (1934) de Drieu la Rochelle—, romans dans lesquels la littérature et l'affabulation reprennent leurs droits grâce à la démobilisation des censeurs et à la distance prise par rapport à la catastrophe, Echenoz emprunte l'expression teintée d'ironie d'une détestation de la guerre, la déstructuration du récit (manifeste, entre autres, dans les jeux d'allers-retours, d'un chapitre l'autre, entre le monde du front et celui de l'arrière) et la promotion d'attitudes martialement répréhensibles, comme la lâcheté et la peur. Par exemple, il apparaît tout à fait normal au narrateur echenozien qu'Anthime espère avant tout échapper aux dangers mortels auxquels il est exposé sur le champ de bataille: «Il n'avait d'ailleurs pas la tête à penser, juste à tenter de tirer sur ce qui semblait hostile et, surtout, chercher un couvert possible où qu'il fût.» (61) Quant à cet autre commentaire du narrateur, qui signale qu'au front, «il y avait souvent de quoi vous donner envie de foutre le camp» (93), il paraît tout droit sorti de la bouche d'un Bardamu, qui, aux premières lignes, ne pense qu'à «sauver sa peau» (Céline: 111). En centrant son récit autour d'une famille éprouvée par la guerre, les Borne-Seize, Echenoz ne manque pas non plus de saluer à sa manière des romans plus

récents, tels que *L'Acacia* (1975) de Claude Simon, *Ce pas et le suivant* (1985) de Pierre Bergougnoux ou *La gloire des Pythre* (1995) de Richard Millet, autant d'œuvres qui revisitent les tranchées de la Grande Guerre sans ne jamais perdre de vue les impacts de la catastrophe inaugurale du siècle sur une lignée familiale.

À travers tous ces dialogues intertextuels et ces emprunts, Echenoz se présente moins comme un romancier reconnaissant humblement ses dettes que comme un prosateur virtuose ayant les moyens de se moquer du risque d'absence d'originalité encouru par un écrivain qui se frotte à un sujet aussi travaillé.

14 assume comme aucun autre récit de la Grande Guerre paru avant lui les conséquences de la répétition. Il ne fait pas que redire l'horreur des tranchées précédemment décrite par ses devanciers, il dit littéralement qu'il est en train de répéter et il s'interroge, à même la fiction, sur les conséquences d'un tel geste. Par exemple, le récit comporte ce passage plutôt didactique dans lequel le narrateur expose à l'attention du lecteur le détail des menaces potentiellement mortelles qui guettent le poilu en première ligne:

Canon tonnant en basse continue, obus fusants et percutants de tous calibres, balles qui sifflent, claquent, soupirent ou miaulent selon leur trajectoire, mitrailleuse, grenades et lance-flammes, la menace est partout: d'en haut sous les avions et les tirs d'obusiers, d'en face avec l'artillerie adverse et même d'en bas quand, croyant profiter d'un moment d'accalmie au fond de la tranchée où l'on tente de dormir, on entend l'ennemi piocher sourdement au-dessous de cette tranchée même, au-dessous de soi-même, creusant des tunnels où il va disposer des mines (78).

Cette énumération des moyens dont on dispose pour tuer des hommes rappelle que, comme l'a écrit le critique Pierre Schoentjes, dans *14*,

la liste découle directement de la conscience aiguë qu'a l'écrivain de venir trop tard et de répéter ce que d'autres ont déjà écrit avant lui. La liste dressée, aussi factuelle que possible, [...] apparaît alors comme une manière originale de faire résonner leurs discours sans les répéter. (Schoentjes: 970)

Suite à ce passage descriptif, le narrateur s'interrompt soudainement pour affirmer: «Tout cela ayant été décrit mille fois, peut-être n'est-il pas la peine de s'attarder encore sur cet opéra sordide et puant².» (79) Autrement dit, tout ce qui précède aurait aussi bien pu être absent du roman et n'avait finalement d'autre fonction que de permettre ce commentaire métatextuel qui fissure la trame narrative. Et comme si ce n'était pas déjà assez, la phrase qui suit immédiatement cette intervention écarte d'autant plus le lecteur du récit que le narrateur lui fait part de ses goûts personnels:

Peut-être n'est-il d'ailleurs pas bien utile non plus, ni très pertinent, de comparer la guerre à un opéra, d'autant moins quand on n'aime pas tellement l'opéra, même si comme lui c'est grandiose, emphatique, excessif, plein de longueurs pénibles, comme lui cela fait beaucoup de bruit et souvent, à la longue, c'est ennuyeux. (79)

Dès la page suivante, faisant fi de l'avertissement qu'il vient pourtant de s'adresser à lui-même, le narrateur décrit à nouveau l'«opéra sordide et puant» qui se joue dans les tranchées. Et comme s'il s'agissait de bien marquer le coup, d'illustrer que la pulsion de description l'emporte sur les mécanismes d'autocensure, le passage en question est celui où est représentée «la» grande scène de pilonnage d'artillerie³. Dans *14*, cette scène normalement émouvante est narrée comme s'il s'agissait d'un exercice

de style duquel il convenait d'expurger la moindre parcelle de sensibilité. Le prologue, qui annonce tout un programme, mérite d'être cité dans son intégralité:

C'est alors qu'après les trois premiers obus tombés trop loin, plus vainement explosés au-delà des lignes, un quatrième percutant de 105 mieux ajusté a produit de meilleurs résultats dans la tranchée: après qu'il a disloqué l'ordonnance du capitaine en six morceaux, quelques-uns de ses éclats ont décapité un agent de liaison, cloué Bossis par le plexus à un étai de sape, haché divers soldats sous divers angles et sectionné longitudinalement le corps d'un chasseur-éclaireur. Posté non loin de celui-ci, Anthime a pu distinguer un instant, de la cervelle au bassin, tous les organes du chasseur-éclaireur coupés en deux comme sur une planche d'anatomie [...]. Les épargnés se sont relevés plus ou moins constellés de fragments de chair militaire, lambeaux terreux que déjà leur arrachaient et se disputaient les rats, parmi les débris de corps ça et là —une tête sans mâchoire inférieure, une main revêtue de son alliance, un pied seul dans sa botte, un œil. (81-82)

Ici, nous sommes loin du roman stendhalien pensé comme un miroir qu'on promène le long d'un chemin; le fond de la tranchée est réfléchi par un miroir déformant promené par un ironiste qui n'hésite pas à exagérer l'étendue des dégâts: cet «œil» repéré parmi les restes de corps n'a pu être vu que par un observateur désireux d'en mettre plein la vue. L'explosion est excessivement dévastatrice, les rats s'en prennent aux rescapés avant même que la poussière ne soit retombée sur le champ de bataille. Le plaisir de l'invention, patent, l'est tout particulièrement au moment de la référence à l'anatomie dans le cadre d'une pareille scène de boucherie.

L'extravagance de l'image (il est question d'un corps «sectionné longitudinalement [...] de la cervelle au bassin») sape d'emblée l'effet de réel suggéré par cet arrêt sur image à caractère scientifique. Echenoz ne s'arrête pas là. Après avoir tué tous ces hommes, le même obus en blessera un dernier, et non le moindre: Anthime, le personnage principal du roman. Voici comment la scène est décrite:

Le silence semblait donc vouloir se rétablir quand un éclat d'obus retardataire a surgi, venu on ne sait d'où et on se demande comment, bref comme un post-scriptum [...] il a directement fendu l'air vers Anthime en train de se redresser et, sans discuter, lui a sectionné le bras droit tout net, juste au-dessous de l'épaule. (82-83)

En comparant l'éclat final à un «post-scriptum» qui agit «sans discuter», Echenoz insiste *a posteriori* sur la nature proprement «textuelle» de tous les éclats précédents et, conséquemment, met de l'avant le statut parfaitement fictif de leurs victimes, sapant ainsi toute velléité d'illusion référentielle.

L'absence totale d'émotivité qui caractérise ce passage, dans lequel est pourtant décrit un véritable massacre, ne manque pas de faire écho à ces propos de Dominique Viart, qui remarque que dans ses romans, Echenoz «attache le lecteur aux détails en installant la conviction de leur radicale autonomie, de leur pure gratuité.» (Viart: 252) Dans le cas particulier de *14*, il semble que l'écriture soit aussi distanciée pour mettre en évidence que ce roman (ré)exhibe l'horreur du front avec un siècle de recul par rapport à l'événement. L'effet glaçant d'une telle mise en récit, qui pourrait à la limite être qualifiée d'indifférente à son sujet tant elle tient le drame à distance, rappelle qu'Echenoz n'écrit pas la Grande Guerre à chaud, mais bien à froid.

Bien que les secousses que la guerre donne à voir soient effectivement représentées avec détachement, il n'en va pas de même pour celles qui restent cachées, qui affectent l'intériorité de personnages

bouleversés, voire traumatisés par les combats. C'est lorsqu'il est question de ces blessures invisibles que le récit s'ouvre au poignant. Le cas d'Anthime est exemplaire de cette écriture témoignant de douceur et de compassion. À l'occasion de son baptême du feu, on lit que

quelques hommes, pas loin d'Anthime, se sont mis à tomber, il a cru voir jaillir deux ou trois gerbes de sang mais les a rejetées avec vigueur de son esprit – n'étant pas même certain, n'ayant pas le temps d'être certain que ce fût du sang (61) [...] Anthime a vu, cru voir encore des hommes en trouer d'autres juste devant ses yeux, tirant aussitôt après pour dégager leur lame des chairs par effet de recul. (63)

Anthime, qui envisage d'emblée la trop brutale réalité comme s'il pouvait s'agir d'une illusion, d'une erreur de perception, refuse instinctivement de croire aux horreurs dont il est le témoin. La guerre n'est pas regardable et sa dureté ne convient pas à la fragilité psychique des hommes qui la font —d'ailleurs, le terme d'«homme», dont use le narrateur dans ces deux extraits, ne manque pas de rappeler que sous les uniformes qui divisent se trouvent des êtres appartenant à la même espèce. Ce scandale est au cœur de ce qui est peut-être le cri du cœur le plus célèbre et le plus fréquemment cité de tout le répertoire romanesque de 14-18: ce fameux «Au secours! Au secours! On assassine des hommes!» (Dorgelès: 188) proféré par un poilu scandalisé dans *Les croix de bois*.

À la fin du roman, le bras d'Anthime qui a été emporté par l'éclat d'obus va paradoxalement jouer un rôle-clé dans une des scènes les plus touchantes du roman.

Ce bras absent, il paraissait possible à Anthime de lui faire produire des mouvements volontaires, accomplissant des gestes dérisoires ou décisifs mais que personne ne voyait. [...] Anthime avait tout à fait conscience de ces anomalies (119).

Anthime va se servir de ce membre fantôme de très intéressante manière. Fin 1917, après «l'affaire spécialement meurtrière du Chemin des Dames, alors que la situation russe donne des idées aux hommes et suite aux premières mutineries» (122), Anthime se trouve à Paris et remarque devant la gare de l'Est des soldats en colère qui

chantent faux des refrains séditions, parmi lesquels Anthime a reconnu L'Internationale. [...] Son visage est demeuré inexpressif, tout son corps immobile, cependant qu'il a levé le poing droit par solidarité, mais personne ne l'a vu faire ce geste. (123)

En dressant «consciemment» son poing absent, il ne grossit pas les rangs des insurgés, mais il n'en pense pas moins. Pourquoi cette discrétion? Certainement parce qu'Anthime connaît les risques encourus par ceux qui expriment ouvertement leur soutien à une telle cause dans une société en guerre strictement surveillée. Mais c'est surtout au nom de l'amour que sa motion d'appui invisible est condamnée à demeurer un secret, un acte privé. Car si la guerre a ravagé son corps, il n'est pas question qu'elle compromette l'idylle qu'il peut enfin vivre avec Blanche, cette femme dont on sait qu'il est épris dès la première page du roman et qu'il peut enfin aimer depuis son retour à la vie civile.

Cette scène est touchante en ce qu'elle fait simultanément ressortir deux émotions fortes chez ce personnage par ailleurs toujours très réservé: la passion pour une femme aimée et la compassion pour des soldats révoltés. En dévoilant l'antimilitarisme senti mais discret d'Anthime à l'avant-dernière page de son roman, il semble qu'Echenoz ait délibérément retardé le surgissement du politique, le dévoilement de

cette scène tant attendue d'un refus de la guerre⁴. En consacrant une ligne et demie au pacifisme par le truchement d'un membre absent, Echenoz rend manifeste que les questions idéologiques liées aux représentations de la Grande Guerre ne sont pas un enjeu romanesque majeur.

La sensibilité du narrateur de 14 est aussi perceptible lorsqu'il évoque la fin d'Arcenel, ce personnage qui perd tous ses camarades, qui a pour ainsi dire le malheur de survivre à la guerre et qui, de ce fait, sombre dans la folie. Il est d'abord question des différents moyens dont disposent les soldats pour fuir la guerre:

la seule solution consistant à n'être plus apte, c'est évidemment la bonne blessure qui vous garantit le départ. [...] Mais on a aussi pu se fusiller soi-même, orteil sur la détente et canon dans la bouche, une façon de s'en aller comme une autre, ce pouvait être un deuxième choix. [...] Une troisième solution serait trouvée par Arcenel, sans qu'il l'eût d'ailleurs vraiment choisie, sans préméditation mais sous l'effet d'une impulsion. (94-95)

Déjà, des précautions sont prises pour souligner que l'opération mentale visant à surmonter la difficulté n'est pas tout à fait consciente chez Arcenel. Les indices supposés conduire le lecteur à douter de la santé mentale d'Arcenel se multiplient ensuite à grande vitesse:

C'est ainsi qu'un matin, sous l'effet d'un coup de cafard, Arcenel est parti faire un tour. Juste un tour, un moment [...] sans avoir rien prévu, sans plan particulier [...] sans projet précis, avançant machinalement dans la campagne sans réelle intention de s'éloigner [...] n'ayant même pas apporté sa gourde —preuve qu'il n'avait nullement prémédité de quitter la zone militaire, [...] n'espérant même pas— car n'y pensant même pas – que cette promenade passerait inaperçue. [...] On lui a demandé son matricule et son appartenance qu'il a récité par cœur, section, compagnie, bataillon, régiment, brigade. [...] les gendarmes traquaient les déserteurs, catégorie dans laquelle Arcenel venait sans le savoir ni le vouloir de s'inscrire. (96-99)

Il est inutile d'insister sur tout ce qui *marque* la folie d'Arcenel dans les extraits précédents. L'écriture accompagne affectueusement cet homme perdu: tout en décrivant la «promenade» qui va le conduire au poteau, elle cherche à le disculper, à produire les preuves de sa folie. Si l'omniscience du narrateur a pour fonction principale d'innocenter un personnage commotionné qui ne se souvient plus du rôle qu'il doit jouer sur le théâtre des opérations, elle souligne aussi l'in vraisemblable absence de jugement des autorités militaires qui, elles, n'ont pas l'excuse de la folie pour justifier la mise à mort d'un innocent. J'ajouterais que dans les extraits dont il vient d'être question, la légèreté de l'écriture, qui évoque la folie d'Arcenel sans jamais la mentionner directement, avec cet air de ne pas vouloir y toucher, n'entraîne pas un effet de distanciation, mais bien plutôt celui d'une association: tout se passe en effet comme si le texte cherchait par là à refléter l'état d'esprit du personnage qui marche dans le réel brutal de la guerre comme si de rien n'était.

Dans son essai *Poétique du récit de guerre*, Jean Kaempfer distingue les narrations militaires «classiques» de celles qui sont «modernes». Dans les premières, écrit-il,

règne une écriture *impériale* qui installe la guerre dans un paysage narratif serein: la raison a aplani les convulsions brutales de l'événement, à moins que le regard esthétique n'ait transformé celles-ci en autant de curiosités piquantes pour l'esprit. (13)

Tandis que dans les deuxièmes, «le lecteur découvre une région dévastée où la brutalité concertée des récits pathétiques côtoie l'absurdité brute de récits subjectifs.» (13) Il me semble que le roman d'Echenoz défie cette classification parce que c'est justement quand le récit nous conduit, à hauteur d'homme, au cœur de la dévastation, que les «convulsions brutales de l'événement» sont esthétisées avec le plus d'insistance. Conséquemment, c'est dans les moments les plus durs et les plus atroces que l'écriture devient la plus ravissante, que le texte se rappelle le plus ostentatoirement à l'attention du lecteur, qui est ainsi coupé de la «région dévastée» pour être davantage invité à jouir en toute quiétude d'une œuvre littéraire sophistiquée. De plus, Kaempfer signale que dans les récits de guerre «modernes», et plus particulièrement dans ceux qui sont consacrés à la Grande Guerre, s'observent diverses traces d'intertextualité qui servent principalement à assoir la légitimité de récits qui demandent à être distingués de ceux qu'ils citent. Chez Echenoz, tout se passe comme si les innombrables références à la littérature guerrière du passé n'avaient d'autre fonction que de «densifier la textualité» d'un récit qui se sait et se dit en retard par rapport à l'événement 14-18. C'est ainsi que *14* revendique son siècle de décalage et, à la limite, son existence même. De sorte que l'événement «Grande Guerre» n'est pas véritablement abordé par l'auteur; c'est plutôt l'histoire des représentations romanesques de la Grande Guerre qui est son objet⁵.

Mais si *14* est un roman où beaucoup de choses ont été mises en place, aussi bien stylistiquement, formellement que thématiquement, pour placer le texte au-devant de l'histoire qu'il raconte, il sait aussi à l'occasion se rapprocher des hommes broyés par la guerre. Et c'est quand l'action s'éloigne du tohu-bohu des combats, quand les personnages échappent à la routinisation de l'horreur et de la peur, que l'écriture cesse de se tendre des miroirs et devient davantage touchante. Ce sont ces scènes qui humanisent le roman, les seules où se laisse entendre le battement d'un cœur humain —et non plus uniquement le son de la mécanique parfaitement huilée d'un roman distancié, métatextuel et ironique.

Bibliographie

BARBUSSE, Henri. [1916] 1965. *Le feu. Journal d'une escouade*. Paris: Le Livre de Poche, 376p.

BERGOUNIOUX, Pierre. 1985. *Ce pas et le suivant*. Paris: Gallimard, 192p.

CÉLINE, Louis-Ferdinand. [1932] 1990. . Paris: Gallimard, coll. «Folio», 512p.

DRIEU La ROCHELLE, Pierre. [1934] 1982. *La comédie de Charleroi*. Paris: Gallimard, coll. «L'Imaginaire», 230p.

GIONO, Jean. [1931] 1972. *Le grand troupeau*. Paris: Gallimard, coll. «Folio», 252p.

LAPACHERIE, Jean-Gérard. 2008. «Quand le roman représente les conventions qui le régissent» In Aline Mura-Brunel (dir.) *Chevillard, Echenoz. Filiations insolites*. Amsterdam, New York: Rodopi, p.15-26.

MILLET, Richard. 1995. *La gloire des Pythre*. Paris: Gallimard, coll. «Folio», 384p.

ROUAUD, Jean. 1990. *Les champs d'honneur*. Paris: Éditions de Minuit, 192p.

ECHENOZ, Jean. 2012. *14*. Paris: Éditions de Minuit, 124p.

SCHOENTJES, Pierre. 2012. «*14* de Jean Echenoz. Un dernier compte à régler avec la Grande Guerre», *Critique*. Vol. 11, no 786, p.964-981.

SIMON, Claude. 1975. *L'Acacia*. Paris: Éditions de Minuit, 400p.

VIART, Dominique. 2006. «Le divertissement romanesque, Jean Echenoz et l'esthétique du dégage­ment» In Christine Jerusalem et Jean-Bernard Vray (dir.) *Jean Echenoz: «une tentative modeste de description du monde»*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 310p.

JERUSALEM, Christine. 2004. «Stevenson/Echenoz: le jeu des "images irréelles"» In Marc Dambre, Aline Mura-Brunel et Bruno Blanckeman (dir.) *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*. Paris: Presses Sorbonne nouvelle, p.331-339. ([DOI](#))

«Journal d'une escouade» est le sous-titre du roman *Le feu* d'Henri Barbusse.

- 2 Dans *Le feu*, le narrateur établit un rapprochement entre le monde des premières lignes et un «grand décor d'opéra féérique et sinistre» (Barbusse: 229).
- 3 Le bombardement décisif est un passage obligé dans tous les récits de 14-18 qui décrivent le quotidien des poilus aux premières lignes. Sa fonction est double: il sert une leçon d'histoire, rappelant que l'obus est l'arme qui a le plus blessé et tué sur les champs de bataille de la Grande Guerre; il est aussi un moteur narratif, car l'obus fait voler en éclats des personnages auxquels le récit avait donné chair, provoquant ainsi chez le lecteur un sentiment de pitié, lui faisant ressentir l'injustice de la mort anonyme.
- 4 Dans les œuvres littéraires et cinématographiques récentes qui mettent en scène des soldats de la Grande Guerre, ces derniers sont très fréquemment représentés comme des hommes qui refusent de se laisser séduire par la propagande patriotique et belliqueuse, qui ne rêvent surtout pas d'en découdre avec l'ennemi et qui sont prêts à risquer le tout pour le tout afin d'éviter une mort absurde au cœur d'un conflit industriel et insensé. Entre autres exemples, mentionnons le film *Joyeux Noël* (2005), qui est consacré aux fraternisations qui eurent véritablement lieu en décembre 1914 entre soldats français, allemands et anglais; le roman *Un long dimanche de fiançailles* (1991) de Sébastien Japrisot, qui raconte le sort réservé à un groupe de soldats qui s'automutilent pour éviter d'avoir à prendre part aux combats; le roman *Les âmes grises* (2003) de Philippe Claudel, dans lequel des soldats déserteurs sont injustement accusés du meurtre d'une jeune fille.
- 5 Dans un article consacré au roman *Cherokee*, Jean-Gérard Lapacherie écrit que «le roman représente moins la réalité ou quelque autre réel que ce soit qu'il ne cite, en les reprenant, les représentations convenues ou littéraires du réel. Ce sont les codes du roman, non les actions humaines, qui font l'objet de la narration.» (18) Ces propos pourraient très bien convenir pour décrire *14*.

Article ReMix

L'expérience du soldat à l'épreuve du cinéma monumentaire. «Dunkirk» de Christopher Nolan

Johanne Villeneuve



Article paru dans *Quelque chose de la guerre... Témoins et combattants dans la littérature et au cinéma*, sous la responsabilité de Johanne Villeneuve et Paulo Serber (2022)



© Warner Bros. Christopher Nolan (réal.) 2017. Dunkirk, États-Unis.

Le film *Dunkirk*, réalisé et scénarisé par le cinéaste britannico-américain Christopher Nolan fait référence à l'Opération Dynamo ayant eu cours sur la plage de Dunkerque, en France, entre le 26 mai et le 4 juin 1940. Au cours de cette opération, près de 400 000 militaires ont été repliés sur la plage ou contraints de combattre la Wehrmacht dans la ville et les environs en attente d'une évacuation par la mer vers

l'Angleterre. Aux fins de l'opération, la marine mobilisa une flotte de navires et de petites embarcations. Environ 800 avions de la Luftwaffe mitraillèrent les plages et s'attaquèrent aux navires, réussissant à en couler près de 250. Pour sa part, la RAF (Royal Air Force britannique) écroua près de 156 avions allemands, tandis qu'un contingent de 40 000 soldats français tentait de retenir l'armée allemande loin de l'évacuation. On parvint finalement à ramener plus de 338 000 soldats en Angleterre et à en déposer environ 4000 autres dans différents ports français sécurisés. (Lord; Lormier) Bien que parmi ces hommes il y eut de nombreux Français, de même que des Belges et des Canadiens, Nolan concentre son film sur l'évacuation des Britanniques, non sans quelques libertés prises avec l'Histoire¹.

Plusieurs films ont abordé la bataille de Dunkerque². Le film de Nolan, produit soixante-dix-sept ans après les événements, se démarque du lot par son caractère obsessionnel et son traitement du temps, notamment la structure non linéaire de sa narration. Il raconte l'évacuation en procédant par courbes spatiotemporelles et en créant des rapports d'intensité entre des moments clés de l'action qui finissent par s'entrecouper. Les spectateurs sont d'abord interloqués par une telle structure, jusqu'à ce qu'ils en saisissent le principe formel, plus proche de l'écriture musicale que de la narration filmique³. Véritable *thriller*, le film met l'accent sur la course contre la montre que subissent combattants et sauveteurs. Il exploite trois lieux et trois durées, créant un suspense qui traverse et coordonne trois histoires en fonction de trois perspectives différentes et nommées à l'écran à la manière de partitions: *The Mole* (une semaine); *The Sea* (une journée); *The Air* (une heure). Les trois perspectives sont inexorablement tirées vers un climax final dans un «continuum sonore et musical». (Bobée: 127)

Résumons ces trois histoires. *The Mole* raconte la tentative d'évacuation d'un jeune soldat britannique bloqué sur la plage de Dunkerque aux abords du môle. Avec deux compagnons de hasard, le jeune Tommy traverse de multiples péripéties sur la plage comme en mer. *The Sea* relate la journée au cours de laquelle un bon père de famille (Mr Dawson), son fils Peter et George, un jeune ami de la famille, vont secourir les soldats bloqués sur la plage, à bord d'un bateau de plaisance. Au cours de la traversée vers Dunkerque, George, garçon candide et idéaliste, est accidentellement blessé par un officier secouru en mer qui, pris de panique à l'idée de retourner vers les côtes françaises, bouscule l'équipage. George succombera à sa blessure avant le retour. Finalement, *The Air* s'attarde à l'heure au cours de laquelle trois Spitfires tentent de protéger les évacués contre les Stukas allemands qui les bombardent. Après avoir vu ses deux compagnons aviateurs touchés par l'ennemi, Farrier décide de poursuivre le combat jusqu'à ce qu'il atterrisse par manque de carburant sur la plage où les Allemands le font prisonnier. Le récit filmique entrelace ces trois histoires au profit d'une seule et même tension narrative, jusqu'au climax qui fait coïncider les trois lignes de temps: le jeune Tommy est sauvé des eaux par l'équipage du bateau de plaisance, et le dernier aviateur sauve le bateau en touchant l'avion ennemi qui menaçait de le couler.

On remarque les trois grands thèmes classiques des récits de guerre qui sous-tendent le choix opéré par le film de se concentrer sur ces personnages: la lutte pour la survie du soldat anonyme (*The Mole*), le sacrifice de l'innocent (*The Sea*) et la combativité du héros de guerre (*The Air*). L'aviateur est le seul combattant actif que l'on suit dans le film, le jeune soldat étant plutôt en fuite. Les combattants et aviateurs allemands ne sont jamais montrés, sauf à la toute fin, alors qu'apparaissent les silhouettes des soldats venus saisir Farrier sur la plage après que ce dernier a mis le feu à son avion. Quelques soldats français apparaissent en combattants actifs au tout début, mais ce ne sont que des figurants. Bref, des combattants français et allemands font une brève apparition au début et à la fin; ils «encadrent» minimalement l'histoire des Britanniques en fuite. On comprend aussi que la flottille de civils peut compter sur d'anciens combattants de la Grande Guerre, dont Mr Dawson, le capitaine du bateau de plaisance. Si les grands thèmes des récits de guerre sous-tendent le film, la figure classique du combattant y est donc abordée de manière indirecte, pour ne pas dire minimaliste.

Dans l'analyse qui suit, je souhaite montrer que le film de Nolan s'articule à deux composantes en apparence fort éloignées l'une de l'autre mais dont la combinaison transforme le rapport longuement établi avec l'événement qui a eu lieu à l'été 1940 au milieu de la Manche et aux abords de Dunkerque. Il s'agit de la composante immersive, proche d'une esthétique vidéoludique, et de la composante mémorielle. Il s'avère que le procédé narratif décrit plus haut, qui consiste à entrecroiser trois lignes de temps ou trois histoires, aplanit la triple temporalité passé-présent-futur et éloigne sciemment le spectateur d'une compréhension naturelle de la causalité, celle des rapports entre cause et effets. Cette surdétermination du moment présent, dont le film est tributaire, suppose en effet des enchaînements de type action/réaction, sur le modèle du jeu vidéo. Mais cette surdétermination du présent a aussi un effet important sur la conception du rapport mémoriel à l'événement et à l'Histoire.

Une composante immersive et vidéoludique

Quelques jours avant sa sortie, en publicisant le film de Nolan sur le Web, Warner Bros. France mettait l'accent sur l'expérience IMAX de son visionnage. Tourné avec différents types de caméras et en format 70mm et IMAX, *Dunkirk* pouvait en effet être projeté sur différents écrans de cinéma, y compris en IMAX, soit le format le plus conforme aux ambitions des créateurs du film. La publicité Web consistait elle-même en une vidéo interactive, [Dunkerque —360° Vidéo Expérience— Gardez votre souffle](#), conçue d'abord et avant tout, comme son titre l'indique, comme une «expérience» littéralement époustouflante, et non comme une narration. Annonçant l'expérience Imax, cette vidéo permet d'entrer, bien que de manière rudimentaire, dans des images audiovisuelles dont les effets de ralenti sont accentués, et d'en faire tourner le contenu jusqu'à 360°.

La vidéo débute par l'exposition d'une carte de la région de Dunkerque au centre de laquelle figure en gros caractères le déictique: «*You*». Le spectateur est donc d'emblée projeté au milieu de cette carte comme il le sera dans l'action du film. L'écran s'obscurcit brutalement, suivi d'un plan de référence aux trois espaces thématiques par le film: le ciel, la mer, la plage, sans aucune présence humaine mais sur lesquels s'imprime le texte suivant: «400,000 hommes encerclés»/ «Un miracle pour les sauver». Après un fondu au noir apparaît l'énoncé: «Retenez votre souffle» —une allusion aux trois plans subséquents qui renvoient chacun à un de ces moments où les protagonistes du film retiennent leur souffle ou peinent à le retrouver: des soldats sombrant au fond de l'eau; une vision en caméra subjective depuis le poste de pilotage d'un avion de combat jusqu'à sa plongée dans l'eau; des soldats bombardés sur la plage. Nul doute que le film qu'on nous vante promet d'abord et avant tout une expérience immersive. La critique insiste d'ailleurs sur cet aspect et sur le caractère «expérimental» du film. C'est le cas de Georges Privet à Radio-Canada, qui voit en *Dunkirk* une «préfiguration» du «cinéma de l'avenir»: «Ça a quelque chose d'un jeu vidéo dixième génération [...] et du cinéma expérimental», déclare-t-il, enjoignant les spectateurs à le voir sur grand écran «parce que c'est du cinéma immersif à 100 %». (Privet, 2017)

À l'instar de la publicité et de Georges Privet, c'est sur le caractère immersif du dispositif que la plupart des critiques s'accordent en parlant de *Dunkirk*. Non pas la simple immersion dans un univers fictionnel, mais un dispositif communément associé à la pratique des jeux vidéo. L'immersion vidéoludique renvoie en effet à la modélisation des fonctions corporelles par le biais du regard et à des formes «d'homologies perceptuelles» (Therrien, 2014), un *faire semblant* qui amène le joueur (ici le spectateur) à imaginer la présence de son propre corps dans la fiction ou par le biais d'un avatar. Sans effort physique, le spectateur n'éprouve pas moins la sensation d'un corps en une expérience où se conjuguent l'imagination appréhensive, les battements du cœur et l'exaspération du regard —un regard souvent submergé par

l'impouvoir à tout embrasser. Film hautement anxiogène, *Dunkirk* donne au spectateur l'impression de pourchasser l'ennemi dans les airs (jeu de tir); d'entrer avec les soldats dans le cauchemar de l'attente; de se débattre avec eux dans l'eau et au milieu des flammes. En modelant le dispositif cinématographique sur les effets recherchés dans un jeu vidéo, le film tend à faire ressentir une expérience au sens phénoménologique, en l'occurrence celle que vit un personnage alors qu'il tente d'échapper à une situation donnée (fig.1). S'extirper d'une situation en la fuyant ou en se cachant est une action essentielle dans un jeu vidéo de combat. Dans le film, l'immersion de type vidéoludique opère surtout lorsqu'il est question des hommes coincés sur la plage, dans l'eau ou sur les navires en feu, mais aussi lorsque le point de vue du spectateur se confond à celui d'un aviateur affrontant le tir ennemi depuis son cockpit. Dans ce dernier cas, comme le révèle aussi la vidéo publicitaire de la Warner Bros., il s'agit du point de vue subjectif typique des jeux de tir à la première personne. (Fig.2)



(Fig.1) S'extirper de l'eau. Dunkirk. 2017. © Christopher Nolan (réal. et scén.) États-Unis, Grande-Bretagne, France, Pays-Bas.



Dunkerque - 360° Vidéo Expérience - Gardez Votre Souffle

(Fig.2) Point de vue du jeu à la première personne. Dunkerque – 360° Video Experience. Gardez votre souffle. Warner Bros. France, Juillet 2017.

Pour le critique John Corner, c'est ainsi que *Dunkirk* transforme la grammaire des films de guerre: «Nolan brings an immersive and sonic intensity to this grammar (involving viewer positioning at times quite close to that of a player of a combat videogame) which take it well beyond straight repetition.» (Corner: 2) Les histoires qui concernent les personnages donnent le plus souvent lieu à des actions simples: s'échapper et survivre, dans le cas des soldats; sauver et détruire, dans le cas des aviateurs, bien que le deuxième aviateur est rapidement contraint au schéma «s'échapper et survivre» puisqu'il se trouve prisonnier de son avion échoué en mer avant d'être secouru par l'équipage du bateau civil. L'importance de ces scènes immersives dans le film relègue les dialogues à une part congrue. Les personnages offrent peu de profondeur. Les trois jeunes soldats de terre sont «plongés» dans un événement qui les rend quasi muets, interchangeables, et qui rend leurs gestes indécidables: font-ils le bien? Font-ils le mal? Sont-ils fourbes ou honnêtes? Braves ou lâches? Contrairement aux civils partis les secourir en mer, les soldats et les pilotes d'avion n'ont pas d'épaisseur psychologique; ce sont d'abord et avant tout des *conducteurs d'expérience* permettant au spectateur de s'immerger dans l'instant vital de la survie ou de la bataille aérienne.

Cette «esthétique de la sensation» (Mandelbaum, 2019) se combine à un autre trait du jeu vidéo de combat: l'exposition visuelle et sonore d'un théâtre des opérations que des passages en boucle entre différents grossseurs de plans viennent rythmer. Le caractère chorégraphique du film tient en partie au fait que le spectateur a l'impression de pouvoir jouer avec ces échelles de plans, depuis la cale d'un esquif échoué sur la plage, jusqu'à la mer qui s'étend sous ses yeux comme s'il la survolait du haut du ciel. (Fig.3)



(Fig.3) Dunkirk. 2017. Christopher Nolan (réal. et scén.) États-Unis, Grande-Bretagne, France, Pays-Bas.

Bien qu'il n'a pas le contrôle sur le cadrage de ces plans, ni sur le montage effectif que le film lui impose, le spectateur est amené, une fois le théâtre des opérations établi entre les trois zones que sont le ciel, la mer et la terre, à repasser mentalement par ces échelles de plans, à se repérer dans l'intrigue (dans l'espace et dans le temps) en opérant des liens entre une action possible et sa localisation, entre une situation particulière et le plan général du jeu dans lequel celle-ci évolue. L'effet est double. D'une part, le film se rapproche de ce que Graeme Kirkpatrick décrit quand il suggère qu'un jeu vidéo produirait plaisir et frustration en conviant le joueur à une «forme de danse» (Kirkpatrick: 119) pratiquée avec les mains⁴, une danse qui consiste à faire passer l'image d'un lieu à un autre, d'une grosseur à une autre de l'échelle de plans, avec la plus grande agilité possible. L'expérience du jeu vidéo serait ainsi investie d'une tension rythmique similaire à celle vécue par un danseur ou un musicien. Cette analogie est d'autant plus pertinente que *Dunkirk* est modelé sur une construction sonore et se distingue par une trame musicale aussi complexe qu'omniprésente (Bobée) conférant au film l'apparence d'une vaste chorégraphie. D'autre part, en le promenant dans le temps comme dans l'espace selon ces échelles (une heure, un jour, une semaine, un cockpit, un bateau, un champ de bataille), le film impose au spectateur de reconstituer le fil des événements en le plongeant dans ce que Espen J. Aarseth considérait être l'essence même de la jouabilité du jeu vidéo: une «dialectique entre aporie et épiphanie». (Aarseth: 38) Comme le résume Éric Lancelot-Dupuis à propos des jeux de combat,

[l]e récit vidéoludique est basé sur une tension fonctionnelle, une tension créée par le cycle incessant d'apories auxquelles conduit le système de jeu (un nouveau type d'ennemi, un nouveau style de contrôles, un environnement hostile à infiltrer, etc.) et de leur résolution dans le domaine de la jouabilité (employer un lance-roquette, sauter dans les buissons, attendre que les gardes aillent patrouiller ailleurs, etc.). (Lancelot-Dupuis: 29)

Dans le film de Nolan, le spectateur passe d'un environnement hostile à l'autre en se modelant sur les impératifs de son avatar: fuir, tirer, sauver, survivre à ce vaste piège qu'est devenu la guerre subie par les alliés à Dunkerque. Chaque espace-temps dans lequel il est plongé reflète le fait que la bataille elle-même est une vaste aporie. Mais chaque passage effectué d'un espace-temps à l'autre entraîne aussi le spectateur à résoudre l'intrigue programmée⁵ du film en découvrant progressivement des pans de l'événement, sa chronologie et son déploiement dans l'espace. Cette résolution opère donc par à-coups, par épiphanies, non sans créer des effets de surprise. Ainsi en est-il du moment où, après la destruction d'un destroyer, le spectateur reconnaît sur un radeau de sauvetage l'officier que Dawson a recueilli plus tôt dans le film, mais plus tard dans l'histoire racontée; ou lorsque l'impasse dans laquelle se débat le jeune Tommy trouve sa résolution dans le geste posé par l'équipage du bateau de Dawson quand on le tire enfin de la noyade. Ce jeu consiste alors, pour le spectateur, à reconstituer la logique spatio-temporelle du théâtre des opérations afin de comprendre comment sortir du piège tendu à la fois par la guerre et par les concepteurs du film.

On ne se surprend pas qu'à la sortie de *Dunkirk* la compagnie Wargaming se soit associée à Warner Bros. pour produire un jeu vidéo intégrant l'iconographie du film et brouillant la frontière entre jeu vidéo et cinéma⁶. La même année, New World Interactive lançait *Day of Infamy*, dont un volet *British-French Evacuation of Dunkirk*, un jeu vidéo multi-joueur de type «tireur à la première personne» accessible sur Windows, Linux et MacOS (fig.4)⁷. Un an plus tard, on lançait sur PlayStation 4 un nouvel opus de la célèbre série de jeux vidéo consacrée à la Deuxième Guerre mondiale, *Call of Duty II*, soit une extension consacrée en partie à l'opération Dynamo (*The War Machine*). Du film au jeu, le chemin était pavé.



(Fig.4) British-French Evacuation of Dunkirk. Day of Infamy. © New World Interactive

Cependant, contrairement à l'objectif du joueur dans un jeu vidéo de combat, le spectateur du film, plongé dans la perception du jeune soldat à Dunkerque, n'est pas en mesure de passer à l'offensive. Et hormis le cas des aviateurs, les personnages du film subissent les attaques sans aucun moyen de répliquer. Comme le résume Jacques Mandelbaum:

Sur terre, sur mer ou dans les airs, il s'agit de faire intimement ressentir au spectateur ce que c'est que d'être un soldat transformé en une cible permanente. Mitrailage d'hommes à découvert sur les plages par l'aviation, bombardements de destroyers chargés d'hommes et sombrant comme des fétus de paille, torpillage des bateaux transformés en pièges mortels, duels aériens où la mort fuse sans qu'on la voie. Une impression de nasse mortelle, d'asphyxie et de terreur prend à la gorge, dont le film mettra, à dessein, très longtemps à sortir. (Mandelbaum, 2019)

L'immersion dans cet univers de destruction aurait donc aussi pour objectif de plonger le spectateur dans une expérience «telle qu'elle devait être» dans la perception de ceux qui l'ont vécue, un objectif qui conduit naturellement à interroger le film sur le plan de son réalisme historique. Cependant, comme l'écrit John Corner,

the film stages scenes in which ideas of "what really happened" operate as an important co-ordinate for affective orientation but do not displace spectularity and its pleasures as the source of the principal viewing experience. (Corner: 1)

Cet aspect spectaculaire de la représentation mérite, selon Corner, d'être pris en considération par les historiens tentés de critiquer le film aux vues des libertés que celui-ci prend avec la vérité. En toute logique, ne faut-il pas reconnaître en effet que Nolan réalise une œuvre d'art et ne prétend pas verser dans l'historiographie?

Tenus à cette lisière entre réalité historique et art du spectacle, nous perdons cependant de vue un aspect déterminant, tant au regard de la visée artistique du film que pour sa réception, soit l'époque de sa réalisation. Si cette époque est bien celle de l'immersion dans l'écran, elle est aussi celle des derniers témoins directs de l'évacuation de Dunkerque.

Une composante mémorielle

Ces derniers témoins interviennent justement dans *Battle of Dunkirk: From Disaster to Triumph*, un documentaire réalisé par Sonia Anderson en 2018 dans lequel Christopher Nolan partage ses impressions suite à sa rencontre avec des vétérans qui affirment que son film est fidèle à la réalité de leur expérience. À l'époque de la diffusion de *Battle of Dunkirk*, Titouan Ropert, un étudiant en art, mettait en ligne une vidéo intitulée *Christopher Nolan's Dunkirk. From Archives to Movie*. Celle-ci débute par le témoignage d'un vétéran canadien, Ken Sturdy, qui affirme en sortant du film de Nolan: «Je ne pensais jamais revoir ça! C'est exactement comme si j'y étais à nouveau.» (Ropert, 2018) La suite de la vidéo est constituée d'un impressionnant montage d'images tirées de *Dunkirk* et accompagnées d'images d'archives provenant de différents fonds britanniques: Pathé, la John Rylands Library, etc. (fig.5) Le vidéaste y compare la fiction aux archives en procédant par *splitscreen*. L'écran est divisé en deux à la manière d'un livre ouvert, la page de gauche étant consacrée aux archives (photographies et films d'époque) et celle de droite à des plans de la fiction de Nolan.



(Fig.5) Christopher Nolan's Dunkirk. From Archives to Movie. 2018. Titouan Ropert. Vidéo en ligne sur Vimeo.com.

Ce montage mobilise une connaissance fine, tant des plans qui composent le film de Nolan que des archives de l'opération Dynamo qui ont pu l'inspirer. Il est le fruit d'un patient travail de repérage. L'utilisateur qui le consulte est invité à considérer les variations entre histoire et fiction, à recomposer la trame de l'événement historique à partir des images de Nolan, autant qu'à ressaisir la fiction par le biais de son matériau historique. Mais ce qui finit par emporter l'adhésion n'est pas tant le degré d'authenticité de la reconstitution historique dont Christopher Nolan pourrait se vanter, que l'acuité et la puissance du montage en tant que technique (et donc, en tant qu'art) au service d'une *mimesis*. Les archives paraissent cette fois imiter la prestigieuse fiction cinématographique. Quiconque muni d'un ordinateur peut opérer des connexions similaires entre des archives et un film de fiction, entre deux mémoires distinctes et pourtant prêtes à danser l'une avec l'autre, pour reprendre la formule de Kirkpatrick: danser en passant d'un plan à un autre, d'une échelle à une autre, d'une époque à une autre avec la plus grande agilité; inscrire ces images dans un continuum filmique et musical, de même que dans le mouvement d'une histoire racontée, comme si ces images traduisaient une vision commune. La division de l'écran, loin de scinder la perspective en deux, confirme la capacité du montage de supprimer les écarts entre deux époques, entre l'archive et la fiction. Devant notre écran, comme Ropert aux commandes du sien, nous sommes invités à nous émouvoir des souvenirs photo-cinématographiques d'une autre époque comme de la virtuosité technique des appareils actuels de recollection et de projection du passé qui permettent de les mettre en valeur.

Ce jeu d'images, caractéristique des manipulations de notre époque (jeux vidéo, manipulation d'images sur les écrans et autres fabrications numériques, etc.) doit aussi être vu dans le contexte historique qui est le nôtre et qui s'apparente au passage que Aleida et Jan Assmann décrivaient entre «la mémoire communicative informelle» et la «mémoire culturelle» (J. Assmann, 1995, 2010, 2016; Marchal). Rappelons que pour Jan Assmann, la mémoire communicative informelle⁸ est une mémoire non écrite, qui peut remonter à environ quatre-vingts ans (ou trois générations) et qui contient «ce que l'on peut maintenir présent dans le dialogue des générations —disons, ce que votre grand-père ou votre arrière-grand-mère a pu vivre» (Assmann, 2016: 72). Son «*medium*», selon Assmann, est «le souvenir vivant dans les mémoires organiques, les expériences et les oui-dire» (Assmann, 2010: 51). À la différence de cette mémoire communicative, la «mémoire culturelle» a pour *medium* des «objectivations solides», la «codification» ou des «mises en scène traditionnelles et symboliques» (en mots, en images, en danses,

etc.). (51) La mémoire culturelle peut donc se composer d'archives: des enregistrements, des livres, des documents, mais aussi des coutumes, des rituels et des monuments commémoratifs.

Cela m'amène à postuler qu'avec la disparition des derniers témoins de l'évacuation de Dunkerque, une mémoire communicative informelle est en train de s'éteindre pour laisser la place à une mémoire culturelle qui, au contraire de la première, prend du volume, une expansion que ne pouvaient d'ailleurs imaginer ceux qui sont morts à Dunkerque. Cette mémoire culturelle est en effet tributaire de modes de stockages et de diffusion inégalés; elle est liée à l'intensification de la circulation des archives via internet et au degré de raffinement des outils de conservation et de manipulation qu'ont permis d'atteindre des technologies récemment développées. Le montage effectué dans la vidéo réalisée par Ropert le confirme, de même que la facilité avec laquelle on peut y avoir accès. À l'évidence, les événements de Dunkerque cesseront bientôt d'habiter la mémoire informative, ils cesseront d'être maintenus présents dans le dialogue entre les générations. Le vétéran [Ken Sturdy](#) est d'ailleurs décédé peu de temps après la mise en ligne de la vidéo dans laquelle il témoignait. Et il en sera bientôt de même de tous les témoins directs de l'événement. La présence de Sturdy dans la vidéo ne signifie-t-elle pas qu'il ne s'agit déjà plus d'un dialogue entre les générations mais d'un hommage rendu à un homme qui paraît s'exprimer pour la dernière fois sur son expérience de la guerre? Sturdy y figure à titre d'exception, doublement honoré pour son sacrifice militaire et sa qualité de «dernier témoin», témoignant alors déjà en tant qu'archive, moins vivant que statufié, moins dialogique qu'historiquement probant.

Mon deuxième postulat est que ce parachèvement du passage de la mémoire communicative informelle à la mémoire culturelle se traduit par l'émergence d'une cinématographie de guerre dont la caractéristique propre est sa «dimension monumentaire». J'emprunte ce concept au sociologue Renaud Dulong (2002), lui-même influencé par le concept de «langue monumentaire» forgé par le médiéviste Paul Zumthor (1960). D'une part, écrit Zumthor, «le sujet parlant s'exprime dans sa subjectivité, dans l'immédiateté de son expérience (fonction primaire), d'autre part, il lui arrive de requérir de la langue une universalisation de celle-ci (fonction secondaire)» (Zumthor: 8). Est considérée *secondaire* une fonction «qui est proprement une fonction d'édification, au double sens de ce mot: élévation morale et construction d'un édifice». (7)

Identifiant cette fonction aux textes des grands témoins de la Shoah, Renaud Dulong en arrive à penser que la langue monumentaire manifeste

l'intention de transcender l'expérience de la réalité par la dotation d'un sens. La tendance de l'expression à «l'élévation» ou à «la verticalité» donne la mesure d'un effort de l'auteur pour prendre du champ par rapport à la factualité de la vie vécue, afin de transmettre sa signification proprement humaine. Car Zumthor conserve le sens étymologique de «monument», l'anticipation d'une commémoration, par leurs destinataires futurs, de textes dont l'économie exhibe un certain mode d'emploi à la lecture. (Dulong:13)

Il ajoute:

J'appelle monumentaire tout ce qui, dans un texte de témoignage, excède la relation des faits, ouvre à la signification de l'événement et interpelle le lecteur dans son rapport à ce qui s'est passé. Le témoin exprime la nécessité de dire plus que des faits, sa déposition se veut l'écho du traumatisme de l'événement, elle se double d'une réflexion transcendant les limites d'une expérience personnelle, prenant en charge la voix ou la mémoire des disparus. Au-delà d'une information sur les faits, le

lecteur est alors interpellé sur sa compréhension de l'événement, au moins sur sa conscience de l'énormité de ce qui s'y est passé. (15)

Comme le rappelle Dulong, les témoins-écrivains de la Shoah, dont Primo Levi est la figure emblématique, ont fini par produire une sorte de «méta-communication» au sujet de leur expérience et de l'événement. Pour eux, «la tension monumentaire traduirait l'intention d'investir l'écriture par ce qui la légitime, la qualité de témoin oculaire, non seulement comme droit de raconter une expérience, mais aussi comme compétence à juger du monde présent» (Dulong: 194). C'est à l'autorité du témoin que réfère ici Dulong, et au fait que celle-ci «impose le respect». La dimension monumentaire se double donc d'un rapport éthique à l'événement et transcende la factualité. Devant de tels textes, le lecteur est invité à «se porter au-delà de la narration, pour accéder à ce plan de manifestation de la vérité qui est vertical par rapport à celui du récit» (194). Aussi, «[l]a monumentalisation regroupe tout ce qui, dans le discours, est en excès par rapport aux énoncés factuels, traduit l'énonciation témoignante dans l'écrit, manifeste le dire dans le dit.» (194) Comme le suggère Alexandre Prstojevic, elle est l'affaire du témoin historique quand celui-ci devient auteur, quand «la transmission des faits bruts» ne suffit pas à «rendre la plasticité de l'Histoire». (Prstojevic: 31)

Convenons que c'est à l'intérieur de cette dimension monumentaire que l'on passe aussi d'une mémoire communicationnelle informelle, soit une mémoire maintenue présente dans le dialogue des générations, à une mémoire culturelle faite de «mises en scène symboliques» (Assmann: 51), là où se manifeste la verticalité d'une vérité (Dulong: 194)) qui n'est plus celle du simple récit mais celle du monument, la vérité qui impose le respect.

Cinéma monumentaire

À la différence de Dulong et de Prstojevic, qui associent la dimension monumentaire aux textes écrits par les grands témoins, il s'agit, dans le cas qui nous intéresse, de saisir le monumentaire dans un film dont les artisans sont les *légataires* de témoignages et d'archives laissées par ceux qui ont vécu un épisode déterminant de la Deuxième Guerre mondiale. Ces légataires ne sont donc pas eux-mêmes des témoins. Signe de ce que la mémoire culturelle se substitue à la mémoire communicative des témoins, *Dunkirk* acquiert une dimension monumentaire parce que les légataires intègrent la mémoire de l'événement à la culture, et cela en fonction d'un tout autre horizon d'attente que celui auquel répondaient les témoins directs et indirects de l'opération Dynamo. *Dunkirk* ne répond plus au désir qu'il y aurait de rendre compte des faits et d'entendre la parole des survivants. Il ne cherche pas à communiquer l'expérience de ceux qui ont vécu l'évacuation des troupes en 1940. Pour reprendre les termes de Dulong, il cherche plutôt à *édifier* cette expérience, à rendre hommage aux témoins en «transcendant leur expérience» par la «dotation d'un sens» (Dulong: 13). Mais quel est, au juste, ce sens?

Une première hypothèse serait qu'il s'agit de réhabiliter les héros d'un événement ayant pourtant tout d'une défaite, l'héroïsme désignant ici un florilège d'actes et de comportements qui tirent le commun des mortels vers le haut: la lutte pour la survie qui anime le soldat ordinaire; le courage et la volonté des civils se portant au secours des militaires; la bravoure et l'abnégation d'un aviateur qui prend sur lui de sauver le plus grand nombre au prix de sa vie; la réponse de l'innocent à l'appel de la nation, un jeune civil qui trouve accidentellement la mort à bord d'un bateau de plaisance et qu'un hommage posthume publié dans un journal local transforme en héros. Par contraste, et pour mieux magnifier cet héroïsme, le film introduit des personnages mus par la peur ou la lâcheté, mais en les confinant à la marge. Mais surtout,

c'est en renversant les codes traditionnels de la culture de guerre que le film de Nolan peut «s'ouvrir à la signification de l'événement», pour reprendre les mots de Dulong. En effet, les gradés y sont impuissants à trouver une solution et relégués à la passivité; les combattants y occupent la position de victimes à sauver tandis que des civils viennent à leur secours, et les perdants sont glorifiés à la fin du film.

Cette hypothèse de la réhabilitation peut cependant poser problème. Car dès l'époque à laquelle il a eu lieu, tant le gouvernement britannique que la presse ont accueilli et promu le sauvetage de l'armée britannique comme s'il s'agissait d'une victoire militaire. Du reste, comme l'a bien montré Penny Summerfield, l'événement a longtemps fait l'objet d'une construction populaire, de contestations et de révisions (Summerfield: 788). Le film de Nolan met donc en exergue cette réhabilitation sans pour autant l'initier ni prétendre à une nouvelle interprétation des faits. Il s'inscrit, de manière assez conservatrice, dans la droite ligne d'une reconnaissance déjà acquise de l'héroïsme démontré par certains de ses acteurs (aviateurs, civils et combattants) au profit d'une cohésion sociale rendue nécessaire en temps de guerre. On ne s'étonne d'ailleurs pas de voir le film s'achever sur le jeune Tommy lisant, à bord du train qui le ramène chez lui, le célèbre discours prononcé par Churchill, *We Shall Never Surrender*, un discours qui transforme sciemment la déroute de l'armée britannique en un symbole et un appel à la victoire. Mon hypothèse cependant est que le film rend moins hommage aux derniers témoins de Dunkerque, à ceux qui l'ont vécu, qu'à la puissance mémorielle que l'événement a engendrée. Pour avoir été la plus apte à mobiliser la nation à l'époque de la guerre, la transformation de la défaite en victoire a traversé le temps jusqu'à la génération à laquelle appartient Nolan, une génération qui n'est plus que de loin en contact avec l'événement et ses témoins. C'est à une *relecture édifiante* que nous avons affaire, une vision essentiellement *commémorative*, un film qui célèbre la symbolisation de l'événement dans la mémoire nationale plus qu'il ne cherche à raconter ce qui s'est réellement passé autrefois.

Le héros d'une telle commémoration est forcément collectif et fait l'objet d'une forte symbolisation. Il dépend de la manière dont le sauvetage à Dunkerque s'est inscrit dans la mémoire nationale. Les personnages du film n'expriment donc aucune singularité existentielle ou psychologique. Ce sont des types: le bon père de famille ayant à cœur sa patrie (Mr Dawson); l'innocent sacrifié (George); l'aviateur bienveillant (Farrier); le soldat anonyme (Tommy), etc. Ce manque de caractérisation biographique (d'où viennent-ils? Qu'ont-ils vécu en-dehors de la guerre? Qu'espèrent-ils à long terme pour eux-mêmes et pour leurs proches?), qui déroge aux normes de l'écriture scénaristique, contribue à exalter les représentations traditionnelles de la guerre sous la forme de trois figures archétypales: les anonymes (les soldats sur la plage), l'innocent (le jeune civil) et les héros de guerre (Mr Dawson, lui-même vétéran de la Grande Guerre, et le pilote Farrier), figures auxquelles s'ajoute celle, plus récente dans l'idée que l'on se fait de la guerre, de la victime de traumatisme, soit le personnage de l'officier paniqué que recueille Mr Dawson sur son bateau. Au moment de la publication de l'hommage posthume rendu à George, à la fin du film, ces quatre figures se fondent en une seule. De fait, en la figure de George, l'innocente victime de la guerre se teinte d'héroïsme et sort momentanément de son anonymat, le temps d'une reconnaissance censée rejaillir sur tous. *Dunkirk* parachève ainsi le travail de mémoire amorcé dès 1940, en délestant cette mémoire du poids de la *communication* pour l'intégrer définitivement à la *culture*.

Une telle mise à distance est manifeste dans les séquences tournées sur la plage. Celles-ci prennent l'allure de ces *reconstitutions historiques* auxquelles s'adonnent certains amateurs d'histoire, donnant en effet l'impression de revisiter les lieux de la bataille afin d'y inscrire, en les re-crétant, des gestes immémoriaux: les hommes se regroupent près du môle, embarquent sur les navires, se mettent à l'abri des bombardements ennemis. Aux riches possibilités dramatiques qu'offrent la technologie numérique grâce aux images synthétiques, Nolan préfère des imitations tournées en prise réelle sur des lieux authentiques. De nombreux figurants reprennent sans émotion des gestes et des attitudes du passé, n'échangeant entre eux aucune parole, même lorsqu'il s'agit de dégager la voie pour faire passer un

blessé sur un brancard ou de constater les morts après les bombardements. Quand les hommes sont canardés sur la plage, on les voit se jeter par terre et se relever en silence, comme si de rien n'était, avec pour décor en arrière-fond la ville de Dunkerque telle qu'elle existe aujourd'hui et non telle qu'elle fût. Cette coprésence du passé reconstitué et de l'authentique présent des lieux renforce l'impression d'une reconstitution historique, celle d'un hommage assumé, sans pathos. *Dunkirk* offre alors une *performance* qui consiste à rejouer le passé en mettant en scène des figurants aptes à le présentifier en son lieu même⁹. Il participe d'un mode épideictique, se réclame d'une élévation morale qui transcende les limites d'une expérience personnelle et d'un témoignage singulier pour rendre un hommage au collectif, à la «Patrie» (*home*, comme on le précise dans le film), et faire l'éloge de ceux qui ont secouru les leurs.

En comparant les images de *Dunkirk* aux images d'archive, l'internaute Ropert a bien vu que les premières empruntaient aux secondes leur cadre, leur point de vue et la disposition de leurs sujets. (fig.6)



(Fig.6) Christopher Nolan's *Dunkirk*. From Archives to Movie. 2018. © Ropert Titouan. Vidéo en ligne. Vue du cockpit, archives à gauche et *Dunkirk* à droite.



(Fig.7) Christopher Nolan's *Dunkirk*. From Archives to Movie. 2018. © Ropert Titouan. Vidéo en ligne. Hommes étendus sur la plage après un bombardement, archives à gauche et *Dunkirk* à droite.

Mais tandis que sur la photographie documentaire des soldats bombardés (à gauche), les corps forment un mélange —le mort et le vivant s’y trouvant entremêlés dans l’amas d’une végétation elle-même aussi indécidable que le moment précis de la déflagration quand on lui survit—, dans la fiction, au contraire, ils sont sagement *disposés*, mis en scène, chacun occupant son espace sur cette plage où les hommes voués à la mort font déjà office de stèles. (Fig.7) Contrairement à la plupart des films de guerre contemporains, *Dunkirk* fait l’économie d’effusions de sang, de cadavres et de démembrements. Si des corps sont soulevés dans les airs par les explosions, ils retombent tout entiers, au mépris de toute vraisemblance, comme s’il s’agissait de symboliser la destruction au lieu de la montrer. Le film monumental donne donc à penser que l’événement historique ne requiert plus de la fiction qu’elle le raconte, mais qu’elle le reconnaisse à travers les héritages d’un discours qui l’a porté jusqu’à ce jour.

Comme nous le précisons plus haut, alors qu’en réalité de nombreuses embarcations françaises ont secouru les Britanniques en mer, seuls les sauveteurs anglais apparaissent dans le film. La perte de 145 avions britanniques (sur 3500 sorties à Dunkerque) y est condensée dans la perte d’un seul aviateur, le sauvetage d’un autre et la destruction de deux Spitfires, chacun de ces événements symbolisant ce qu’il est advenu de tous. Le film prend donc une grande liberté par rapport à la factualité de la vie vécue et la réalité historique documentée. Il lui revient plutôt de transmettre une «signification proprement humaine», la signification symbolique d’une réalité passée. Pour reprendre les mots de Dulong, le film «excède la relation des faits»; il ne «s’en tient pas au récit, à la succession des faits» mais «accède [...] à ce plan de manifestation de la vérité qui est vertical par rapport à celui du récit¹⁰». À la différence que ce cinéma monumental ne donne pas accès au plan vertical de la vérité par le truchement d’un témoin, mais par l’affermisssement d’une mémoire dont le public se prétend l’héritier.

Une scène révélatrice du caractère monumental du film concerne l’arrivée de la marine marchande et des navires de plaisance venus rescaper les soldats. Se tenant seuls au bout du môle, tels des personnages shakespeariens, le commandant de l’opération militaire, Bolton, et le colonel Winnant, impatients devant la lenteur des destroyers à procéder à l’évacuation, voient apparaître les secours ultimes, des points minuscules à l’horizon que le commandant observe avec ses jumelles en les désignant par un seul mot: «Home!» (fig.8, 9)



(Fig.8) Dunkirk. 2017. Christopher Nolan (réal. et scén.) États-Unis, Grande-Bretagne, France, Pays-Bas. Bolton, au bout du môle, scrutant l’horizon.



(Fig.9) et le contrechamp: des points à l'horizon.

Bientôt, lorsque les civils approchent ceux qu'ils sont venus secourir, la scène devient irréaliste. Le critique John Corner la décrit ainsi:

Here, the formal, figurine-like positioning of crews upon the deck of the small boats gives this sequence an even more emphatic tableaux character than it would otherwise have. (Corner, 2018) (fig.10)



(Fig.10) Dunkirk. 2017. Christopher Nolan (réal. et scén.) États-Unis, Grande-Bretagne, France, Pays-Bas. Des «figurines» immobiles.

Il se trouve que le caractère formel de ces «tableaux emphatiques» et de ces «figurines» évoque davantage la parade des héros que l'urgence d'une situation périlleuse. L'attitude imperturbable des équipages, un tel décorum —parfaitement inusité dans le contexte de ce qui est censé être une course contre la montre— rappelle aussi la bonne tenue du corps de garde ou la rigidité protocolaire des défilés lors de cérémonies officielles. Certains des figurants postés sur ces bateaux partagent avec la pierre des statues le même trait d'immuabilité, telle cette femme au premier plan, qui regarde droit devant elle et ne semble nullement affectée par la scène, comme si elle venait commémorer l'action dont elle est à la fois l'agent et l'emblème (fig.11). Ainsi, l'événement se produit sous nos yeux —les civils arrivent à Dunkerque sur leurs frêles embarcations— alors même que la cérémonie a lieu qui leur rend hommage. Passé et présent se fondent l'un dans l'autre à la faveur d'un moment d'éternité, la guerre semblant momentanément suspendue et commémorée —éternité de la pierre et du monument évoquée par la scène. Celle-ci a bien quelque chose de pompeux car, comme l'écrivait Chesterton, un monument doit être «pompeux», «la pompe [étant] son objet même». (Chesterton, 1901)



(Fig.11) Dunkirk. 2017. Christopher Nolan (réal. et scén.) États-Unis, Grande-Bretagne, France, Pays-Bas. Une femme sur le pont d'un bateau civil.

Puis, en contrechamp de ces figures, les soldats retenus sur la plage et ceux à bord des navires militaires expriment bruyamment leur joie. On les voit massés sur les ponts, le môle ou la plage, acclamant leurs sauveurs à l'unisson (fig.12, 13). Mais à une telle explosion d'émotion collective, les sauveurs ne répondent pas. Ils restent de marbre. On dirait bien que cet étrange champ-contrechamp inverse le cliché de la parade militaire, ou celui de l'entrée victorieuse de libérateurs acclamés par une population. Ici, ce sont des militaires qui occupent la place de la foule en liesse et accueillent les civils comme des libérateurs.



(Fig.12) Dunkirk. 2017. Christopher Nolan (réal. et scén.) États-Unis, Grande-Bretagne, France, Pays-Bas. Contrechamp: soldats en liesse.



(Fig.13) Dunkirk. 2017. Christopher Nolan (réal. et scén.) États-Unis, Grande-Bretagne, France, Pays-Bas. Contrechamp: soldats en liesse.

Sur le plan énonciatif, on pourrait croire que la caméra nous montre les héros civils, eux aussi anonymes, du point de vue des militaires secourus. On peut penser qu'ils leur apparaissent plus grands que nature, dotés d'un courage et d'une détermination insoupçonnée, inébranlable. Mais au plan symbolique, la posture et l'attitude solennelles des civils ouvrent une perspective globalisante et distanciée; elles renvoient à l'hommage posthume, au respect qui s'impose au moment de commémorer les événements d'un passé dont les témoins ont maintenant disparu. La perspective est alors celle du présent exposant une mémoire culturelle à célébrer, mémoire dans laquelle les spectateurs sont appelés à se reconnaître collectivement, en tant que légataires.

Conclusion

Revenons à l'idée de départ, soit celle de voir le film articulé à deux composantes en apparence fort éloignées l'une de l'autre mais dont la combinaison transforme le rapport mémoriel longtemps établi avec l'événement qui s'est produit à Dunkerque. La première, la composante immersive du film, le rapproche de l'esthétique vidéoludique. Elle instaure un *faire semblant* qui amène le spectateur à imaginer la présence de son propre corps dans la fiction, à lui faire ressentir une expérience au sens phénoménologique, en l'occurrence celle que vit un personnage alors qu'il tente d'échapper à une situation donnée, en s'approchant au maximum de l'expérience physique vécue par les soldats à Dunkerque. Cette phénoménologie se combine à un autre trait du jeu vidéo de combat, soit l'exposition visuelle et sonore d'un théâtre des opérations que des passages en boucle entre différents plans viennent rythmer en forçant le spectateur à comprendre comment sortir du piège tendu à la fois par la guerre et par les concepteurs du film. La composante vidéoludique du film répond aux attentes des spectateurs qui désirent être plongés dans une telle expérience, par les moyens techniques des images en mouvement et sans pour autant encourir les dangers inhérents à la guerre quand elle est vécue pour de vrai. Après tout, un film est un jeu. Il s'avère que cet horizon d'attente requiert moins une narration —l'ancien art de raconter des histoires— qu'un ébranlement psychique et phénoménologique, une adhésion aux phénomènes tels qu'on les imagine dans le présent de l'événement.

La deuxième composante, la composante commémorative, suppose une lecture de l'événement du passé. Elle en fournit une interprétation, au sens herméneutique comme au sens performatif, d'une part en le dotant d'un sens et en l'inscrivant de ce fait dans la mémoire culturelle, d'autre part en intégrant l'expérience esthétique que fait le spectateur à une «signification proprement humaine» (Dulong). La composante commémorative intègre donc le caractère performatif du «joueur-spectateur immergé dans la fiction», mais elle le fait en composant avec d'autres attentes. Dans la commémoration, la performance est le fait d'une reconstitution et d'un hommage rendu aux acteurs du passé. Sa visée est démonstrative, épideictique, voire impérative et transcende les limites d'un témoignage singulier ou d'une expérience personnelle. Le propre de la commémoration est de souligner à la fois la valeur du passé et celle de la culture qui en est la gardienne.

Les deux composantes du film —vidéoludique et mémorielle— ont en commun de sublimer toute narration dans l'expression du moment présent, fût-il parfaitement ludique ou entièrement commémoratif.

On se souviendra du procédé décrit au début de mon analyse, qui consiste à entrecroiser trois lignes de temps ou trois histoires en aplanissant la triple temporalité passé-présent-futur. Ce qui compte en effet dans le film, c'est de plonger le spectateur dans le présent de chacune des trois histoires, dans l'urgence de chacun des moments, dans le *kairos* de chacune des situations où les personnages se trouvent. Vers la fin, quand les trois lignes se touchent, c'est le présent de cette rencontre qui se trouve magnifié, qui apparaît spectaculaire, et non plus le temps de l'expérience des combattants et des victimes. C'est un présent en quelque sorte sanctifié, immortalisé ou éternisé, dont le lyrisme du célèbre discours de Churchill (*We Shall Never Surrender*) se fait l'écho sur les images planantes de l'aviateur effectuant son dernier vol. Rappelons les paroles prononcées par l'ange dans un autre film, *Les ailes du désir* de Wim Wenders. Depuis les hauteurs des toits de Berlin, l'ange regarde en bas, regrettant sa condition d'immortel: «J'aimerais tant pouvoir dire *et maintenant, et maintenant, plutôt que depuis toujours et à jamais*¹¹.» Appréhendé dans son ensemble, Dunkirk fait glisser la vision temporelle et terrestre du monde —l'intensité phénoménologique du *maintenant, et maintenant* évoquée par l'ange— dans la vision d'une mémoire culturelle, la vision verticale des immortels qui relie, de manière fantasmatique, le peuple à son

destin, le soldat anonyme à l'appel de la nation. Cette vision est monumentaire, pétrée d'éternité et d'*à-jamais* (« *We shall never surrender* »).

Le discours de Churchill, cet appel à la nation, est livré à la toute fin du film par un soldat anonyme qui le lit dans le journal, le jeune Tommy installé dans le train qui le ramène chez lui. Le nom «Tommy» n'apparaît que dans le scénario, jamais dans le film, et n'est rien de plus, au plan historique, que le nom servant à désigner le simple soldat en Angleterre, la désignation familière de l'anonyme dont le spectateur de Nolan s'est imaginé provisoirement, par jeu, qu'il partageait l'expérience —la peur de la noyade, des balles, des Stukas allemands, de la férocité des autres, mais aussi le désir de fuir, d'atteindre son but, d'échapper à la mort ou de passer inaperçu. Quand Tommy lit le discours de Churchill, des images défilent qui concluent le film, dont celles montrant le fils de Mr Dawson à la sortie des bureaux d'un journal —il vient s'enquérir de la notice nécrologique qu'il a rédigée en hommage au jeune George, «mort pour la patrie»— jusqu'aux images de l'aviateur déposant son appareil sur la plage au coucher du soleil avant de se livrer aux Allemands. Il est permis de croire qu'une fois fait prisonnier par les Allemands au début de la guerre, l'aviateur ne retournera jamais chez lui et sera à son tour reconnu pour son sacrifice. Aussi, la conjonction de ces trois scènes confirme-t-elle le caractère monumentaire du film, tandis qu'un appel à la nation (le discours de Churchill) devient oraison funèbre lue par un anonyme sur le tombeau (l'image finale) d'un autre anonyme. Tous sanctifiés par le geste d'éclat de l'aviateur sacrifié.

Bibliographie

AARSETH, Espen J. 1999. «Aporia and Epiphany in *Doom* and *The Speaking Clock*: The Temporality of Ergodic Art». In Marie-Laure Ryan (dir.) *Cyberspace Textuality*. Bloomington: Indiana University Press, p.33-41.

ASSMANN, Jan. 1995. «Collective Memory and Cultural Identity», *New German Critique*. No 65, p.125-133.

ASSMANN, Jan. 2010. *La mémoire culturelle. Écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*. Traduit de l'Allemand par Diane Meur. Paris: Aubier, coll. «historique», 372p.

ASSMANN, Jan. Février 2016. «Jan Assmann. "Les trois monothéismes ont un potentiel explosif"», *Philosophie Magazine*, p.70-75.

BOBÉE, Emmanuelle. 2018. «La partition sonore et musicale de *Dunkerque* (C. Nolan, 2017). Une expérience sensorielle inédite», *Revue musicale OICRM*. Vol. 5, no 2, p.125-148.

BOGOST, Ian. 2006. *An Approach to Videogame Criticism*. MIT Press. 264p.

CHESTERTON, G.K. 1901. "A Defence of Publicity", *The Defendant*. London: R. Brimley Johnson,

DIÉ, Antoine. 12 avril 2018. «Jeu vidéo: Impressionnant, le Dunkerque de 1940 dans *Call of Duty*», *La voix du Nord*. [En ligne](#).

- DULONG, Renaud. 2002. «La dimension monumentaire du témoignage historique», *Sociétés & Représentations*. No 13, p.179-197. [En ligne](#).
- KIRKPATRICK, Graeme. 2011. *Aesthetic Theory and the Video Game*. Manchester: Manchester University Press. 256p.
- LANCELOT-DUPUIS, Éric. 2020. *Call of Duty: Black Ops. De l'engagement narratif du spectateur-joueur à l'engagement intellectuel du joueur-investigateur*. Mémoire. Montréal: Université du Québec à Montréal, Maîtrise en études littéraires, 121p.
- LORD, Walter. 2012 [1982]. *The Miracle of Dunkirk: The True Story of Operation Dynamo*. New York: Open Road Media.
- LORMIER, Dominique. 2021. *La bataille de Dunkerque*. Paris: Éditions Tallandier, 208p.
- LUKITS, Steve. 2017. «Dunkirk Illusions», *Queen's Quarterly*. Vol. 124, no 4, p.526-539.
- MANDELBAUM, Jacques. 2019. «"Dunkerque": immersion totale et pourtant parcellaire dans l'enfer de la bataille de 1940», *Le Monde*, 23 août. [En ligne](#).
- MARCHAL, Guy Paul. 2001. «De la mémoire communicative à la mémoire culturelle. Le passé dans les témoignages d'Arezzo et de Sienne (1177-1181)», *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. Vol. 56, no 3, p.563-589.
- MCDONALD, Neil. 2017. «Dunkirk Revisited Again», *Quadrant Magazine*. Vol. 61, No 9, p.101-103.
- MURO, Alice. 2021. «Re-experiencing Dunkirk: War and Defeat in Ian McEwan's *Atonement*» In David Owen et Cristina Pividori (dir.) *The Spectre of Defeat in Post-War British and US Literature. Experience, Memory and Post-Memory*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, p.182-195.
- PALMER, Alice. 2016. «Dunkirk: The Defeat That Inspired a Nation», *Wesley College Digital Repository*. [En ligne](#).
- PRSTOJEVIC, Alexandre. 2009. «L'indicible et la fiction configuratrice», *Protée*. Vol. 37, no. 2, p.33-44. [En ligne](#).
- SUMMERFIELD, Penny. 2010. «Dunkirk and the Popular Memory of Britain at War, 1940-58», *Journal of Contemporary History*. Vol. 45, no 4, p.788-811.
- TERRIEN, Carl. 2014. «Réapprendre à voir, réapprendre à agir. L'immersion vidéoludique entre concrétisation et irréalisation» In *Figures de l'immersion*. Cahier ReMix, no 4. Montréal: Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. [En ligne](#).
- THRIFT, Nigel. 2007. *Non-Representational Theory. Space, Politics, Affect*. London: Routledge, 336p.

ZUMTHOR, Paul. 1960. «Document et monument. À propos des textes les plus anciens en langue française», *Revue des Sciences humaines*. Fasc. 97, p.5-19.

Médiagraphie

A Yank in the R.A.F. 1941. Henry King (réal.), Darell Ware et Karl Turnberg (scén.). D'après une histoire de Darryl F. Zanuck. États-Unis, 98 min.

Atonement. 2007. Joe Wright (réal.) Christopher Hampton (scén.). D'après le roman *Expiation* de Ian McEwan, 2001. Royaume-Uni, France, 123 min.

Battle of Dunkirk: From Disaster to Triumph. 2018. Sonia Anderson (réal.). Documentaire. Grande-Bretagne, 65min. (Version française: *La Bataille de Dunkerque*)

Call of Duty WWII, II. The War Machine. 2018. ActiVision. Jeu vidéo. Plateforme PlayStation.

Christopher Nolan's Dunkirk. From Archives to Movie. 2018. Titouan Ropert. [Vidéo en ligne](#).

Day of Infamy. British-French Evacuation of Dunkirk. 2017. New World Interactive. Jeu vidéo. Plateformes Microsoft Windows, Linux, MacOS.

Dunkerque —360° Video Expérience— Gardez votre souffle. Juillet 2017. [En ligne](#).

Dunkirk. 2017. Christopher Nolan (réal. et scén.) États-Unis, Grande-Bretagne, France, Pays-Bas.

BLATRIX, S. 2016. *Gamme infinie illusion auditive*. Vidéo, 1min. [En ligne](#).

CORNER, John. 2018. «Nolan's *Dunkirk*: A Note on Spectacle History and Myth.» (5p.) [En ligne](#).

CYRIL. 2017. *Dunkerque simulator! Day of Infamy*. 2017. Vidéo YouTube. [En ligne](#).

MUDEDE, Charles. 31 juillet 2017. «*Dunkirk*: The First Brexit Movie in the History of Cinema», *The Stranger*. [En ligne](#).

NOLAN, C. 2017. *Dunkirk: The Complete Screenplay*. London: Faber. (DOI)

PRIVET, Georges. 21 juillet 2017. «Des critiques presque unanimes pour le film *Dunkerque*, de Christopher Nolan.» Émission *Médium Large*. Radio-Canada. [En ligne](#).

TOBIE T. «The Notion of Time in Dunkerque.» *H8urs* (s.d.) Vidéo, 8.25min. [En ligne](#).

WILKINSON, Alissa. 20 Juillet 2017. «Dunkirk is playing in a lot of formats. Here's how each affects your viewing experience» [En ligne](#).

-
- 1 Environ 120 000 soldats français ont été évacués lors de cette opération et 300 navires français auraient contribué à l'effort parmi les 848 navires recensés. (Lormier) Le film de Nolan fait donc l'impasse sur rien de moins que 40% de la flotte qui rapatria les soldats en Grande-Bretagne. (Mudede, 2017)
 - 2 Parmi lesquels *A Yank in the R.A.F.* 1941. Henry King (réal.) États-Unis; *Dunkirk*. 1958. Leslie Norman (réal.) Royaume-Uni; *Week-end à Zuydcoote*. 1964. Henri Verneuil (réal.) France; *Atonement*. 2008. Joe Wright (réal.) France et Royaume-Uni; *Darkest Hour*. 2017. Joe Wright (réal.) Royaume-Uni et États-Unis.
 - 3 Ce principe correspond à ce qu'on appelle en musique la [gamme sonore infinie](#) ou «gamme de Shepard». Celle-ci est une illusion acoustique, un paradoxe temporel qui donne l'impression d'une intensité qui monte à l'infini et qui suppose que trois notes soient jouées simultanément tout en donnant l'illusion d'une unité. À propos du jeu de gammes sur lequel repose tant la structure du film que la musique de Richard King et Hans Zimmer, on consultera l'article détaillé d'Emmanuelle Bobée (142-144), de même que la vidéo créée par Tobie T. sur le site internet *H8urs* (s.d.).
 - 4 Kirkpatrick s'appuie entre autres sur la « théorie non-représentationnelle » du géographe Nigel Thrift qui a développé le concept de «*qualculation*» et s'est intéressé à de nouveaux types de conscience de l'espace; de même que sur la notion d'«opérations unitaires» (*unit operations*) proposée par le spécialiste des jeux vidéo Ian Bogost (2006).
 - 5 J'utilise sciemment cette notion en référence, justement, aux jeux vidéo. Elle désigne l'intrigue programmée par les concepteurs du jeu, distincte de l'intrigue découlant des opérations effectuées par le joueur.
 - 6 Voir la vidéo [Wargaming and Warner Bros. present "Dunkirk"](#).
 - 7 Un YouTuber français, lui-même ancien résident de Dunkerque, en a fait une vidéo, une captation de son propre jeu, dans laquelle il insiste sur les hauts faits des Français passés sous silence dans le film de Nolan (Cyril, 2017).
 - 8 Assmann écrit en allemand, on trouvera donc aussi parfois, selon la traduction, les termes «mémoire communicationnelle informelle».
 - 9 Ce caractère performatif est aussi à l'œuvre, comme nous l'avons vu, dans les jeux temporels auxquels se livre le film et la complexité de son énonciation.
 - 10 Tel que cité plus haut.
 - 11 *Les ailes du désir* (*Der Himmel über Berlin*), Wim Wenders (réal.), France, Allemagne, 1987. Littéralement, le titre est: «Le ciel au-dessus de Berlin».