



**Acta fabula**  
**Revue des parutions**  
**vol. 5, n° 2, Été 2004**  
**DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.414>**

---

# La guerre en mots et en images : un défi américain

**Sylvie Servoise**

*Écriture(s) de la guerre aux États-Unis, des années 1850 aux années 1970.*  
Études rassemblées par Anne Garrait-Bourrier et Patricia Godi-Tkatchouk, Presses Universitaires Blaise Pascal, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 2003.

---



## **Pour citer cet article**

Sylvie Servoise, « La guerre en mots et en images : un défi américain », Acta fabula, vol. 5, n° 2, , Été 2004, URL : <https://www.fabula.org/revue/document414.php>, article mis en ligne le 12 Juin 2004, consulté le 24 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.414

---

Sylvie Servoise, « La guerre en mots et en images : un défi américain »

Résumé - Ce compte-rendu est publié avec l'aimable autorisation de *Recherche Littéraire/Literary Research* (revue de l'Association internationale de Littérature comparée)

Mots-clés - Cinéma, États-Unis, Guerre, Littérature américaine

Sylvie Servoise, « »

# La guerre en mots et en images : un défi américain

**Sylvie Servoise**

---

Brûlant d'actualité, le thème de réflexion qui a réuni chercheurs américanistes, littéraires et civilisationnistes à Clermont-Ferrand les journées du 24 au 26 octobre 2002 l'était à un point que ses organisateurs ne soupçonnaient sans doute pas encore. Si l'on peut regretter, dans cette perspective, le choix d'une date aussi reculée que 1970 comme borne chronologique du débat, force est de reconnaître que la période ainsi dessinée marque bien l'évolution d'un pays qui, né dans le sang de multiples conflits souvent fratricides, n'a ensuite plus connu la guerre que hors de ses frontières. Dès l'avant-propos de l'ouvrage, Anne Garrait-Bourrier et Patricia Godi-Tkatchouk mettent l'accent sur cette rupture d'ordre historique dont les conséquences sur le plan littéraire sont considérables : "*De la guerre du Mexique, guerre de conquête territoriale, à la Guerre civile qui opposa le Nord au Sud, l'Amérique du XIX<sup>e</sup> siècle constitue un espace de conflits où l'expression littéraire trouve à se développer en même temps que se définit une identité nationale.. [Au XX<sup>e</sup> siècle] il se dessine dans la littérature américaine une écriture de la guerre élargie à l'Europe et au monde. Qu'elle s'enracine, avec la Grande Guerre, dans l'expérience vécue, dans l'exil ou dans le mythe, qu'elle explore, avec la Seconde Guerre Mondiale, l'étendue tragique de l'horreur, ou bien, au moment du Vietnam, qu'elle se démarque ou s'engage, l'écriture de la guerre, au pays du « rêve américain » et de « la poursuite du bonheur » n'en finit pas de se faire l'expression d'une humanité blessée".*

C'est donc au pluriel que se décline l'écriture de la guerre aux Etats-Unis, comme l'indique le titre du livre : pluriel des enjeux des conflits, pluriel des aires géographiques de combat, mais surtout pluriel des écritures des différents artistes américains, canoniques ou non, évoqués par les participants du colloque. Écriture romanesque, écriture poétique et écriture cinématographique de la guerre constituent ainsi les trois grands domaines abordés dans l'ouvrage, qui se découpe en quatre parties : I. Écriture romanesque et récits en prose du XIX<sup>e</sup> siècle. II. Écriture romanesque et récits en prose du XX<sup>e</sup> siècle. III. Écriture poétique aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. IV. Écriture cinématographique.

Écriture romanesque et récits en prose du XIX<sup>e</sup> siècle

La première partie consacrée à l'écriture de la guerre au XIX<sup>e</sup> siècle s'ouvre — paradoxalement — par l'étude de Béatrice Alzas sur *Nowhere Else on Earth*, roman publié en 2000 par l'écrivain sudiste Josephine Humphreys et qui dévoile un aspect

inconnu de la Guerre de Sécession : le récit se fonde en effet sur l'observation des luttes quotidiennes d'une tribu indienne, les Lumbee, contrainte de participer à un conflit dont les enjeux lui restent étrangers. Mais l'originalité de J. Humphreys tient autant au sujet choisi qu'à ce que B. Alzas nomme une "*écriture de la chair*", écriture oralisée, mise en bouche, qui vise à transcrire les besoins du corps frustré, blessé en temps de guerre.

Le récit de guerre se fait clairement intimiste avec le choix effectué par Susanne Berthier-Foglar de présenter le journal de voyage que tint Susan Magoffin, une jeune américaine qui, de juin 1846 à septembre 1847, traversa le Mexique sur la piste de Santa Fe. S. Berthier-Foglar propose d'étudier ce texte selon un parcours qui va du plus trivial vers l'écriture de la guerre "*en tentant de démontrer que les écrits anodins et les non-dits sont aussi informatifs que les passages ayant trait aux faits militaires*". Tout d'abord "*princesse en voyage*", Susan multiplie les notations futiles avant de se glisser dans la peau d'une "*touriste de guerre*", qui décrit les us et coutumes des Mexicains et finit par être confrontée à la réalité du conflit. Sans le dire clairement, la jeune femme remet en cause l'invasion territoriale, se faisant le porte-voix de la paix voulue par la classe de commerçants qui voit dans l'échange de bien matériels, plutôt que dans la conquête du territoire, le meilleur moyen de rapprocher les peuples.

C'est aussi entre les lignes qu'il faut saisir les références à la guerre dans le célèbre *Little Women* (1869) de Louisa May Alcott. Isabelle Guillaume montre bien que le thème de la Guerre Civile n'est abordé que sous l'angle de l'ellipse : aucune allusion n'est faite aux événements de guerre, ni même aux enjeux idéologiques du conflit. Et pourtant, d'après I. Guillaume, certains épisodes ou détails anecdotiques peuvent se prêter à une double lecture, transposant dans l'échelle domestique ce qui se joue à l'échelle de la nation. Le message délivré est alors celui d'un "*appel implicite mais constant à la cohésion nationale*", le lien familial servant de modèle aux relations entre compatriotes américains.

Si la technique de l'ellipse s'expliquait dans *Little Women* par la volonté ferme de L.M Alcott de présenter la guerre comme appartenant à un passé définitivement révolu, en revanche il semble que l'écriture de la guerre *in absentia* à l'œuvre dans les *Contes de la Véranda*, publiés en 1856 par Herman Melville, rende compte d'une vision prophétique et fantasmée de la Guerre Civile à venir. Anne Garrait-Bourrier met l'accent sur la vision d'un monde violent, en pleine désagrégation, qui émerge des textes de Melville et sur les stratégies d'évitement mises en place par l'auteur pour se protéger et se mettre à distance des affects de la guerre qui emportent ses personnages. Malgré tout, l'auteur ne peut s'empêcher de ressentir cette puissance de fragmentation qu'illustrera bientôt le conflit Nord-Sud dans son être même et

plus particulièrement dans sa condition d'intellectuel engagé qui ne peut échapper à ses propres paradoxes et contradictions.

L'approche des voies romanesques de la guerre au XIX<sup>e</sup> siècle américain se conclut sur l'œuvre de Stephan Crane, *The Red Badge of Courage* (1895). Max Véga-Ritter en fait une analyse de type psychanalytique, l'engagement du héros dans l'armée nordiste apparaissant comme un rite de passage à l'âge d'homme par une révolte contre la tutelle de la mère. C'est aussi l'expression d'un désir de virilité et de gloire qui finalement pourra trouver satisfaction au cœur d'un espace masculin où le jeune homme apprendra peu à peu à se situer, malgré l'entrave des hiérarchies militaires.

Écriture romanesque au XX<sup>e</sup> siècle

Déjà abordée dans l'étude sur *Nowhere Else on Earth*, l'écriture de la guerre au XX<sup>e</sup> siècle semble se caractériser par deux traits mis en lumière par les différents intervenants : d'une part, la place majeure accordée à l'expérience physique de la violence. D'autre part, l'image de la blessure, physique ou psychique, comme expression d'une mémoire douloureuse, enfouie ou au contraire mise à jour par l'écriture. Le second groupe de communications débute ainsi par le constat d'une récurrence des conflits dans l'histoire de l'Amérique et le sentiment d'une impossible mémorisation des traumas passés. Ineke Bockting analyse plusieurs romans traitant tous des événements racistes de 1964 au Mississippi et de façon plus générale du mouvement pour les droits civiques aux Etats-Unis : *Meridian* de Alice Walker (1976), *Civil Wars* de Rosellen Brown (1984), *And to remember me* de Marita Golden (1992) et *The Children Bob Moses Led* de William Heath (1995). I. Bockting souligne comment le rêve d'intégration et de mixité né un siècle plus tôt, au lendemain de la Guerre Civile, n'a finalement abouti qu'à des désillusions, et ce malgré les luttes menées dans les années soixante pour que les minorités ethniques parviennent à faire entendre leur voix.

La désillusion au lendemain des grands conflits et l'impossibilité d'oublier l'expérience du mal et de la violence, qui se reproduisent dans le présent sous d'autres formes, constituent également certains des thèmes majeurs de *The Great Gatsby* (1933) et *Tender is the Night* (1934) de Francis Scott Fitzgerald. Christophe Gelly démontre en effet que la représentation de la guerre se voit ici frappée du sceau de l'interdit, soit sous la forme d'un silence dérangeant concernant l'expérience des héros des romans, qui ont participé à la Première Guerre mondiale, soit sous la forme d'un refoulement qui fait apparaître l'atmosphère exagérément festive, maniaque, des années folles comme un écran destiné à oblitérer la souffrance et la mort qui s'attachent à cette expérience. Mais au-delà de sa dénégation, le conflit meurtrier semble générer dans les textes des représentations indirectes, "*déplacées*" dans d'autres domaines. C'est tout particulièrement dans le

champ des rapports homme-femme que se joue une nouvelle guerre, elle-même symptôme d'une civilisation en pleine crise qui est dominée par des rapports de force en perpétuel changement.

C'est sans doute la communication de Marie-Odile Salati, consacrée à l'étude de *Farewell to Arms* (1929) d'Ernest Hemingway, qui accorde la plus grande place aux divers sens que peut revêtir le thème, présent dans la majorité des œuvres présentées, de la blessure. Celle-ci se voit dotée d'une triple signification : tout d'abord, elle constitue une expérience de la fragmentation et une atteinte à l'intégrité du moi du sujet témoin de guerre. Mais la blessure joue aussi un rôle de "signe" fondamental dans la mesure où elle s'avère être "*l'inscription de l'événement crucial du monde moderne dans la matière sensible que représente la chair du soldat*". Interface entre le moi et la réalité de la guerre, la blessure est la brèche par laquelle l'expérience de l'horreur fait son entrée dans le psychisme de l'individu. Enfin, "*l'événement pur*" que la blessure inscrit dans la chair du soldat s'avère être l'avènement de l'aléatoire, l'éclatement du monde rationnel et familier dans lequel était plongé le protagoniste avant la guerre. Ainsi, la blessure se fait la "*marque d'une castration existentielle*" plus encore que psychologique.

Blessé dans sa chair, comme le héros d'Hemingway, Salinger traite de la Seconde Guerre Mondiale dans la plupart de ses ouvrages de façon oblique, hanté qu'il était par les épreuves indicibles que représentèrent pour lui les souffrances au front, les carnages et l'horreur des camps dans lesquels il pénétra à leur libération. Sylvie Mathé étudie la musique *sottovoce* de la blessure enfouie, "*some sort of trembling melody*" qui émerge des nouvelles moins connues de Salinger. L'évolution qui se dessine entre les nouvelles publiées avant son départ pour l'Europe et celles envoyées du front ou publiées après son retour est alors emblématique "*du cheminement de l'écrivain vers l'indirection, la réticence puis le silence*".

Véritable satire militaire, *Catch-22* de Joseph Heller (1961) dépeint avec un humour ravageur une base aérienne américaine perdue dans une petite île de la Méditerranée et où la paranoïa est devenue la norme. L'hypothèse défendue par Eric Rambeau est que, loin d'être seulement un roman qui dénonce les absurdités de la guerre et plus particulièrement de l'institution militaire qui y participe, *Catch-22* établit le constat d'un monde en perdition et d'une société incapable d'assurer la vie en collectivité de ses membres.

Cette partie consacrée à l'écriture romanesque de la guerre au XX<sup>e</sup> siècle se conclut par une intervention consacrée à Julien Green, né à Paris et écrivant en français, mais qui n'a jamais renoncé à sa nationalité américaine. Anne-Cécile Pottier-Thoby caractérise l'écriture de la guerre de Julien Green, à l'œuvre dans *L'Autobiographie* ou le *Journal*, dans ses articles de presse ou œuvres de fictions, comme profondément marquée par un providentialisme biblique. Si les conflits évoqués

sont historiquement distincts - les déchirements fratricides de la Guerre de Sécession et la Seconde Guerre Mondiale que l'auteur a vécue en Amérique — l'écriture greenienne de la guerre, elle, ne varie pas : figure du néant, celle-ci ne fait pas l'objet d'un traitement littéraire en soi, l'écrivain préférant "*l'instant prophétique de l'avant et l'écriture eschatologique de l'après au récit militaire*".

Écriture poétique aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles

Deux pistes ont été privilégiées par les intervenants qui ont traité de l'écriture poétique de la guerre : d'une part, l'accent a été mis sur les poètes qui accomplissent un retour sur le conflit sécessionniste à travers une approche de la modernité de la poésie d'essence transcendantaliste ; d'autre part, des études portant sur des poètes contemporains ont présenté différentes voies explorées par ces artistes pour rendre compte des grandes déchirures du XX<sup>e</sup> siècle et répondre, par leur pratique d'écriture, à la célèbre - et souvent mal comprise — phrase d'Adorno selon lequel il serait "*barbare*" d'écrire des poèmes après Auschwitz.

Walt Whitman, barde de la liberté et de la démocratie, donne à la Guerre Civile l'ampleur d'une épopée dans *Drum-Taps*, les poèmes de guerre de *Leaves of Grass* (1865). Si la tonalité épique des poèmes aboutit à une mythification attendue des hommes et des héros — Lincoln en tête — de la révolution américaine, en revanche la présence d'une conception dialectique de l'Histoire héritée de Hegel paraît plus originale. Marc Bellot montre bien comment Whitman a fait sienne l'idée hégélienne d'un *telos* de l'Histoire : c'est par l'épreuve de la guerre que celle-ci progresse de façon dialectique vers la réalisation absolue de la liberté, qui correspond pour le poète à l'union du peuple américain dans le régime démocratique. Cependant, la verve de l'aède chanteur de la liberté ne saurait dissimuler une autre voix, plus diffuse, plus intériorisée, qui est celle du moi souffrant dévoilant son identité sexuelle. L'écriture de la guerre, épique et lyrique, se ferait alors en dernière instance métaphorique, la Guerre Civile apparaissant comme l'image d'une autre guerre à mener avec les mots, contre les institutions, pour la délivrance de l'identité sexuelle.

La seconde communication dédiée à *Leaves of* met l'accent sur la "*guerre esthétique*" menée par Whitman dans son recueil. Dans la préface, le poète appelle en effet à la conquête d'un idiome original, hérité de l'Angleterre mais en rupture avec l'héritage européen. "*Langue de résistance*", la langue américaine est à la recherche d'un espace artistique propre, et la Guerre de Sécession devient alors la mise en abyme de l'écriture whitmanienne, destinée à créer, au-delà des luttes, l'œuvre fédératrice d'une Amérique recomposée autour de lui. Eric Athenot appuie sa démonstration sur les concepts propres à la tragédie grecque élaborés par Nietzsche, indiquant comment les notions de dionysiaque et d'apollinien peuvent être appliqués à une poésie qui se définit comme essentiellement agonique.

Mais l'écriture de la guerre n'est pas le seul fait des hommes de lettres : des soldats ont aussi retranscrit leurs expériences dans des formes poétiques, comme le rappelle Philippe Mahoux. Les analyses stylistiques et métriques des poèmes des soldats font ressortir que si le corpus étudié semble de prime abord s'inscrire dans l'héritage post-romantique de la "*genteel tradition*, il paraît relever tout autant de la poésie populaire, se situant ainsi "*aux confins de la poésie écrite et de la poésie orale, de la poésie savante et du chant, de la marche*" et donnant lieu à une véritable expérience verbale.

Les deux dernières communications sont consacrées à des poètes du XX<sup>e</sup> siècle qui, par rapport aux écrivains du siècle précédent, semblent moins se heurter à la question de savoir comment écrire la guerre qu'à celles de la possibilité et surtout de la légitimité d'une telle entreprise. Patricia Godi-Tkatchouk souligne la présence d'un sens profond de l'histoire, longtemps ignoré par la critique, dans l'œuvre de Sylvia Plath, et notamment dans le recueil *Ariel* (1965). Lire ses poèmes comme la révolte d'une femme trompée et humiliée, recouvrant dans le travail de l'écriture son autonomie et s'émancipant du pouvoir de l'homme n'est certes pas erroné, mais réducteur : dans l'œuvre poétique de S. Plath, expérience privée et expérience collective se mêlent au point de se confondre, et s'éclairent réciproquement. À ce lien entre expérience privée et histoire collective s'ajoute l'élaboration d'une esthétique fondée sur l'exploration de la douleur, du hurlement ou de la lamentation qui fait de l'écriture poétique une expérience des limites. C'est bien dans ce "*face-à-face avec l'horreur*", dans le choix d'une confrontation avec le Mal qui n'est pas sans rappeler le choix existentialiste d'un Camus, que réside finalement l'originalité de S. Plath.

Comment "*être poète à l'heure du crime*", c'est bien la question que mettent en scène les recueils de Charles Reznikoff (*Holocaust*, 1976), Jerome Rothenberg (*Khurbn*, 1989) et Arie Galles (*Fourteen Stations*, 1996, écrit avec Jerome Rothenberg), présentés par Geneviève Cohen-Cheminet. Cette dernière soutient que ces textes sont des témoignages poétiques qui n'ont pas pour but de "*reproduire ou de se substituer à la preuve de vérité historique [...] mais qui aménagent un espace poétique d'approche du monstrueux et d'écoute de la souffrance hors du cadre habituel de la narration historique*". L'accès au savoir du monstrueux moderne passerait par une radicale remise en cause de la représentation dans ces œuvres, qui tantôt privilégient l'auto-représentation pour bloquer l'illusion de la transparence (*Holocaust*), tantôt choisissent la voie de l'anti-représentation en explorant l'opacité de l'événement (*Khurbn*) ou en faisant jouer la contrainte procédurale (*Fourteen Stations*).

L'écriture cinématographique



Le premier article de la dernière partie de l'ouvrage consacrée à l'écriture cinématographique de la guerre explore les origines littéraires du film de Francis Ford Coppola, *Apocalypse Now* (1979) traitant de la guerre du Vietnam et très librement inspiré de la nouvelle de Joseph Conrad, *Heart of Darkness*. Si les deux œuvres retracent bien le voyage des héros d'une périphérie moralisatrice et dépourvue de savoir et de spiritualité, vers un centre dangereux incarné par le personnage fascinant et pervers de Kurtz, elles ne finissent pas de la même façon, comme le souligne René Dubois : alors que le héros conradien se sauve lui-même en demeurant en deçà de la centralité mandalaïque qu'il s'est contenté de voir de loin, le personnage de Coppola entre au cœur du mandala, s'identifiant presque totalement à Kurtz et à son manichéisme dénué de toute morale. Là réside la différence principale entre les deux œuvres : alors que Conrad reste dans le domaine de l'éthique, Coppola adopte une optique strictement politico-militaire qui implique l'abdication de toute morale traditionnelle, de tout jugement lié à l'affect et à la distinction entre le Bien et le Mal.

Appuyant sa démonstration sur un film américain, *The Story of G.I. Joe*, de William Wellman (1945) et sur un film anglais, *The Way Ahead* de Carol Reed (1944), Raphaëlle Costa de Beauregard met à jour le paradoxe d'un double discours anti-belliciste et/mais propagandiste dans les films de guerre britanniques et américains des années 1940. La présence d'un point de vue subjectif sur les événements, la création de personnages correspondant à un type social ou psychologique aisément reconnaissable, ainsi que le jeu entre l'utilisation de films d'archives et l'insertion de séquences tournées en studio, sont quelques-uns des indices par lesquels se dévoile le paradoxe des films étudiés : un discours qui valorise la nation par le biais d'actions et de personnages valeureux, qui démontre la nécessité de faire la guerre mais qui révèle aussi son absurdité. Bref, une illustration de "*l'art de faire la guerre sans l'aimer*".

La dernière communication de l'ouvrage revient sur la guerre du Vietnam, mais cette fois-ci sous l'angle d'une quadruple exploration historique, générique, thématique et mythique. André Muraire définit cinq "*modes d'écriture*" de la guerre dans le cinéma américain traitant de la guerre du Vietnam : tout d'abord l'"*occultation*", illustrée notamment par *Les Bérets verts* de John Wayne, en 1968, qui traite la guerre du Vietnam avec les mêmes outils idéologiques et technologiques que ceux que l'on utilisait pour représenter la Seconde Guerre mondiale. Ensuite, le "*transfert*", qui donne lieu à une représentation déplacée, d'un pays à l'autre et à la limite d'une guerre à l'autre, à l'œuvre notamment dans les nombreux films racontant le retour, douloureux et souvent source de conflits, du vétéran au pays. "*L'écriture militante*", qui adopte les mêmes stratégies que l'écriture du roman à thèse étudié par Susan Suleiman, s'exprime quant à elle de deux manières, à

travers le réalisme et l'allégorie. Le "*fantastique*" constitue un autre mode d'écriture de la guerre au cinéma, illustré entre autres par *Jacob's ladder* de Adrian Lyne (1990) et *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola. Enfin, le dernier mode d'écriture est épique, fondé sur le motif de la quête. Ces différentes stratégies d'écriture aboutissent finalement toutes à une destruction, puis reconstruction et reformulation de l'Amérique et de l'Américain, au point que l'on est "*parvenu à faire du Vietnam une image en creux de l'Amérique, à réinjecter de la gloire là où elle faisait défaut*". Un "*excellent exemple de manipulation idéologique*", conclut A. Muraire.

C'est donc un panorama très riche des écritures américaines de la guerre qui est proposé dans cet ouvrage, mettant en lumière aussi bien l'écriture poétique que le roman, le journal intime et l'écriture cinématographique. Mais au-delà de ces écritures plurielles, une autre thématique est perceptible, abordée par certaines communications : celle de la réécriture de la guerre, de la reformulation des événements dans un sens qui, des poèmes de Whitman aux films à succès des années 1980 sur les GI's au Vietnam, tend vers le mythique. Semble alors dessinée une piste qui pourrait nous amener à interroger de façon plus précise les rapports qu'entretiennent les Etats-Unis, nation relativement jeune par rapport à d'autres, avec le mythe, le temps, l'Histoire et finalement ce que François Hartog nomme le "*régime d'historicité*" d'un peuple qui continue jusqu'à ce jour à faire l'histoire... et la guerre.

## PLAN

---

## AUTEUR

---

Sylvie Servoise

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : [sylvie\\_servoise@hotmail.com](mailto:sylvie_servoise@hotmail.com)