

Angelika Groß (Osnabrück)

La zone grise de *L'Art français de la guerre* (2011), d'Alexis Jenni

Transgressions de limites formelles et thématiques

This article focuses on the analysis of transgressions linked to violence and its repercussions in the form of trauma and possible strategies of coming-to-terms with regard to both narrative and content in Alexis Jenni's novel *L'Art français de la guerre* (2011). As will be pointed out, violence – despite its destructive character – functions as a uniting element which structures the novel. Literature in this context not only represents and is marked by transgressions of all kinds and at various levels, but also participates actively in the construction of collective memory and invites to think about questions of transmission of memory, as well as of identity and belonging in a world marked by violence.

Dans la littérature contemporaine ressort une tendance à la transgression autant au niveau narratif qu'au niveau thématique. Au niveau formel, cette tendance à la transgression comporte une rupture avec les traditions littéraires comme p.ex. mélanges de genres ou romans fragmentés pendant qu'au niveau thématique, il s'agit d'une exploration et d'un dépassement de limites qui prennent des formes tout à fait différentes, souvent dans un contexte de violence ou d'une autre forme de dépassement morale. Le roman *L'Art français de la guerre* de l'écrivain français Alexis Jenni, publié en 2011 chez Gallimard et gagnant du Goncourt de la même année, présente une variété de situations marquées par la violence, ou plutôt un panorama de tels situations qui se présente à travers d'un voyage par les expériences françaises de guerre du XX^e siècle tant dans la Seconde Guerre mondiale qu'en Indochine (1946-1954) ou dans la guerre d'Algérie (1954-1962), mais aussi par les expériences des émeutes dans les banlieues des grandes villes en France à partir des années 1980s. Cette représentation de situations violentes va de pair avec la question de comment parler de cette expérience horrible, des traumatismes soufferts, de comment s'affronter à ce passé et cet engrenage de la violence dont on peut même aujourd'hui encore apercevoir les séquelles. Les transgressions qui seront au cœur de cette étude, telle mon hypothèse, ne constituent pas seulement des ruptures des limites légales, morales ou formelles, sinon qu'elles entraînent aussi dans une reconfiguration des formes littéraires et font partie d'une prise de

conscience de la mémoire autant individuelle que collective, et de l'essai d'en parler.

1 Expériences guerrières et mémoire(s)

Si on pense aux expériences guerrières de la France au XX^e siècle, on pense surtout à la Première et la Seconde Guerre mondiale, mais pas vraiment aux guerres de la décolonisation comme la guerre en Indochine entre 1946 et 1954, ou la guerre d'Algérie de 1954 à 1962, la dernière intitulée 'événement', 'opérations de maintien d'ordre' ou – à partir de 1973/74 – 'conflit' au lieu de 'guerre' jusqu'aux années 1990s (cf. Stora 1997 : 61). Quant à la mémoire collective, c'était surtout des débats sur l'occupation, la collaboration et Vichy qui occupaient pour des décennies le devant de la scène (cf. Thomas 2011b : xl suiv.) – Henry Rousso en parle même d'une 'hypermnésie' de Vichy, c'est-à-dire qu'il y avait une prédominance de souvenirs de ce temps-là (cf. Austin 2009 : 117 ; entre autres Rousso 2012, Rousso / Conan 1994, Rousso 1987) –, ce qui avait pour conséquence l'oubli ou le refoulement de la mémoire des autres conflits. La guerre d'Indochine reste – encore plus que la guerre d'Algérie – à l'arrière-plan, oubliée et/ou refoulée par la majorité, "une ombre, pas encore une tache dans la mémoire nationale française" (Stora 1997 : 40). Ceux qui s'en souvenaient étaient surtout les soldats qui avaient lutté dans cette guerre (cf. Stora 2003 : 12 suiv.) Ce n'est qu'à partir des années 1990s et surtout les dernières années qu'entre en jeu une autre perspective, celle de mémoire des guerres ou événements violents continus qui inclut aussi d'autres guerres, surtout la guerre d'Algérie, d'un engrenage de violence et la question de mémoires parallèles et/ou contraires (Mireille Rosello (2010) en parle même des "guerres des mémoires") et des mémoires multidirectionnelles (cf. Bernard 2004 ; Ibrahim-Lamrous 2006 ; Rothberg 2009 ; Rothberg 2006 ; Silverman 2008 ; Stora 1992) et des mémoires passées d'une génération à une autre, ce que Marc Dambre (2010) appelle "mémoires de fils". Ce changement de perspective est aussi reflété dans la production littéraire. Combien de romans, des œuvres de témoignages, des autobiographies ayant comme sujet la Seconde Guerre mondiale ont été écrits, publiés et reçus par la critique ? Et par contre, combien d'œuvres ayant comme sujet la guerre d'Indochine ont reçu la même attention ? Ou sur la guerre d'Algérie ? C'est exactement la raison pour laquelle une étude du roman de Jenni est de grand intérêt car il fait référence à tous ces guerres et chez lui, c'est en

fait la Seconde Guerre mondiale qui occupe – en contraire à la mémoire collective – le moindre espace pendant que les guerres en Indochine et en Algérie en constituent le gros.

Autant l'Indochine que l'Algérie formaient partie du second Empire colonial français, mais ils avaient pourtant des statuts bien différents : Pendant que l'Algérie, conquise entre 1830 et 1847, se considère comme "colonie de peuplement" (Stora 2003 :13), l'Indochine est plutôt représentative de ces "colonie[s] lointaine[s]" (Stora 1997: 42) avec une population française minoritaire. L'Algérie se considérait comme "'joyau' de la colonisation française" (Stora 2003: 13), comme "modèle à suivre". Dans les années 1930s, il y avait des premiers mouvements de libération tant en Indochine qu'en Afrique du Nord, pourtant sans succès. Et en 1946, l'Assemblée Nationale décida de donner la nationalité française à tous les habitants des colonies (Rioux / Sirinelli 1999 : 392 suiv. cités par Stenzel 2007 : 356), ce qui plus tard compliquera les choses, surtout à la veille de la fin de la guerre d'Algérie. L'Indochine, pourtant, cette "colonie lointaine" (Stora 1997: 42) colonisée entre 1858 et 1885 (cf. Tønneson 2010 : 2 suiv.), donc après l'Algérie, comptait avec une minorité de colons français (cf. Stora 1997: 57) et était considérée plutôt comme colonie d'exploitation dû à ses richesses de ressources.

Pendant la Seconde Guerre mondiale, il se trouvait une autre zone de combat en Asie et pendant ces combats, les Japonais conquièrent l'Indochine au début de 1945, mais capitulèrent en août de la même année, ce qui entraîna le désir du gouvernement français de restaurer la souveraineté française dans cette région, en accord avec les États-Unis et l'Angleterre. A cette fin, la France manda une force expéditionnaire en Indochine. Mais il y avait un problème : le 11 mars de 1945, c'est-à-dire avant la capitulation du Japon, le Viêt-nam déclara son droit à l'indépendance comme République démocratique du Viêt-nam et en septembre, le communiste Ho Chi Minh déclara à Hanoi le droit à la liberté et l'indépendance qu'il se déclara prêt à défendre, ce qui entre les historiens est connu comme la 'Révolution d'août' (cf. Devillers 2010 : xiii suiv.). Au début de la reconquête française de l'Indochine, il y avait en fait des négociations entre les partis impliqués ce qui résulta dans la considération de la France comme modèle de décolonisation en Asie à ce temps-là (cf. Tønneson 2010 : 39). Pendant que la reconquête du sud de l'Indochine, nommée "opération de pacification" – avec l'aide des Anglais – était plutôt facile et vite faite – dans seulement trois mois –, c'était le nord

qui posait des problèmes. Pour récupérer le nord aussi, il se mit en place l'"Opération Bentré", une sorte de piège dessinée pour provoquer les communistes, ce qui correspondait temporellement avec l'échec des négociations et de la coopération. En fait, le 19 décembre de 1946, les communistes vietnamiens attaquent, les Français répondent, ce qui est considéré le début de la guerre d'Indochine (Goscha / Logevall 2010 : xii ; Tønneson 2010 : 4). Comme la majorité des forces militaires se trouvaient dans le nord en préparation de dite opération militaire, il y naissaient encore une fois des luttes contre des forces de *guérillas* communistes dans le sud cru reconquis (cf. Tønneson 2010 : 66). La majorité des soldats français étaient des rappelés, des soldats qui avaient déjà lutté dans la Seconde Guerre Mondiale et qui étaient peu préparés pour la lutte contre la guérilla (cf. Stora 2003 : 12-13). La guerre terminera avec l'assise du fort français à Diên Biên Phu et la capitulation française le 7 mai 1954 (cf. Stora 1997b : 38) avec un bilan de 365,000 morts dont 40,000 Français (cf. Tønneson 2010 : 1). La guerre en Indochine, autant "conflit de décolonisation" que "guerre idéologique" (Stora 1997b : 40) recevra une mémoire "défigurée et refoulée "due aux "erreurs politiques et militaires français, [le] refus américain du sauvetage de Diên Biên Phu, [la] disparition de milliers de soldats, [et les] camps de 'rééducation'" (39).

Pourtant, l'expérience guerrière française du XX^e siècle ne termine pas avec la perte de la guerre d'Indochine, mais se poursuit dans une autre zone de combat : l'Algérie française où s'avaient regroupé plusieurs "organisations nationalistes [...] au sein du Front de libération nationale (FLN)" (61), qui demandait l'indépendance de l'Algérie. En 1954, donc dans la même année de la défaite indochinoise, il y avait des premières attaques coordonnées contre le système colonial français en Algérie (cf. Stenzel 2007 : 360) et en 1955, la France décida d'envoyer des rappelés (Stora 1997: 89), c'est-à-dire "ceux qui iront combattre dans les djebels des Aurès, après les rizières du Tonkin [...] contribueront [...] à l'effacement de la défaite militaire indochinoise" (14). Stora (2003) précise la situation des rappelés et dit que

c'est un corps à l'esprit troublé et à l'identité brouillée qui se prépare au combat. A peine sortie de l'épreuve du second conflit mondial, elle a aussitôt été envoyée en Extrême Orient pour y subir un nouveau choc, celui de la décolonisation. De 1947 à 1954, elle s'est enlisée dans le brouillard indochinois, combattant une guérilla pour laquelle elle était bien peu préparée. Elle se sentira rapidement lâchée par la société politique de la IV^e République et par une opinion publique française qui, tout affairée à la reconstruction du pays, avait oublié depuis longtemps ces soldats de métier engagés au lointain et ne s'en souviendra que pour leur refuser l'appui du con-

tingent lorsque Mendès France en évoquera l'hypothèse. Oubliés, ils n'auront plus alors qu'être écrasés à Diên Biên Phu le 7 mai 1954, achevant un drame qui, faute d'avoir été celui de la France entière, les laissera seuls à en porter le deuil. C'est cette armée-là qui, à partir de novembre 1954, va être envoyée en Algérie y mener ce que pudiquement on s'efforcera d'appeler, durant toute la guerre, une 'opération de maintien de l'ordre'. (12 suiv.)

Pour l'armée française, cette guerre était plutôt de "caractère beaucoup plus désordonné et spontané", et surtout une guerre "dans plusieurs directions idéologiques", comme le souligne Stora (1997: 82). L'armée française répond aux attaques du FLN par des mesures de répression comme des rafles et des arrestations en masse, des déplacements forcés, des déportations et la torture (cf. Stenzel 2010 : 359 suiv. ; Thomas 2001b: xxviii.). L'Algérie gagne l'indépendance finalement en juillet 1962, après une guerre sanglante et violente et suite à cet autre échec de l'armée française, tant les soldats français que les Français d'Algérie, dites pieds-noirs, "rentrent" en France, pendant que les harkis, c'est-à-dire les soldats arabes de l'armée coloniale française se retrouvaient tout à coup sans protection par la France (cf. Stenzel 2007 : 360). Avec l'arrivée des pieds-noirs en France en 1962 commence un autre chapitre de l'expérience française : le défi de l'intégration.

Comme le souligne Stora (2003 : 20),

depuis leur arrivée en 'métropole', nombre d'"Européens" d'Algérie tendent à reproduire une mémoire en termes de hiérarchisation sociale ou communautaire de la société. Ils invoquent souvent l'appartenance à la religion musulmane comme barrière à une intégration en France, se référant ainsi implicitement à l'organisation de la société coloniale, établie sur une base qui n'était pas citoyenne, mais ethnique.

Et c'est quelques décennies après l'indépendance de l'Algérie, qu'on peut, selon Stora, observer "la répétition des situations vécues pendant cette histoire coloniale [...] de plus en plus vécue fortement dans l'actualité" (7) et que c'est "[d]ans le face à face entre les 'souvenirs' d'une fraction de la population pied-noire et les jeunes issus de l'immigration algérienne [qu']émergent, dans l'exil, des comportements renvoyant au temps colonial" (16). C'est à partir des années 1980s qu'on peut – après une période de latence due à plusieurs lois d'amnistie entre 1962 et 1974 (21-22) et un refoulement de la mémoire collective des guerres de décolonisation – observer une remontée de la mémoire (20) et il devient de plus en plus visible ce "lien [...] entre [la] guerre d'Algérie, [l']immigration et [l']exclusion" (24).

2 La zone grise de *L'Art français de la guerre* : Transgressions formelles et thématiques

Comme devient déjà visible après cet aperçu historique, il faudrait plutôt qu'on parle d'une 'zone noire' dû à l'engrenage de violence décrit. Pourtant, Jenni en ajoute d'autres éléments qui – comme le montrera cet étude –, permettent de parler d'une zone grise plutôt que noire. A cette fin, il conviendra d'étudier de plus près les transgressions autant au niveau narratif qu'au niveau thématique.

Alexis Jenni voulait écrire un roman d'aventure (cf. King 2012) et certes, on en rencontre quelques traces, mais il y a aussi des fortes traces du roman historique et du roman social entre autres. De cette manière, le lecteur se rencontre face à de différentes possibilités, des modes différents de narrer d'une perspective de '*post-memory*', utilisant la notion de Marianne Hirsch (1997), les expériences vécues par un ou plusieurs personnages, des tentatives de raconter la violence dont ils étaient témoins, la violence qui a laissé des traces en forme de traumatismes et dont il est difficile de s'en sortir. Ce mélange de genres littéraires laisse percevoir l'idée qu'un seul genre n'est pas capable de capturer tous les aspects de l'expérience vécue, surtout s'il se traite d'établir aussi des liens entre passé et présent. Pourtant, Jenni ne fait pas seulement recours à un mélange de genres divers, sinon aussi à des références intertextuelles comme p.ex. à *l'Odyssée* et la descente aux enfers, motif récurrent dans la littérature (cf. Butzer 2013), ou des références intermédiaires dont je donnerai un exemple dans ce qui suit.

Ce mélange de genres se reflète aussi dans les chapitres du roman : des chapitres intitulés "Commentaires" vont tour à tour avec des chapitres intitulés "Roman". Ce sont les chapitres de "Commentaire" qui ouvrent et ferment le roman et dont l'action se situe dans les années 1990s. Ces chapitres offrent une critique sociale et des commentaires, tel qu'en indique déjà le titre, sur la société française contemporaine. Cette critique est donnée par un narrateur anonyme autodiégétique avec une focalisation interne qui se situe proche de l'action. Pourtant, il donne l'impression d'être perdu dans un monde régi par des médias, dans un univers de signes vidés de sens, dont il présente tout à fait une critique assez directe dans le premier chapitre (cf. Jenni 2011 : 19), qui renverrait à la critique des médias de Baudrillard (1972 ; 1991) et de Virilio (1991). C'est face à la guerre du Golfe, point de départ de l'histoire du roman pendant lequel le narrateur anonyme se retrouve de-

vant la télé avec son aimante, et la version télévisée de cette guerre que le narrateur se lance à faire des commentaires sur la qualité de l'image télévisée:

Je vis, penchés à la fenêtre, des Israéliens au concert avec un masque à gaz sur le visage, seul le violoniste n'en portait pas, et il continuait de jouer ; je vis le ballet de bombes au-dessus de Bagdad, le féérique feu d'artifice de couleur verte, et j'appris que la guerre moderne se déroule dans une lumière d'écrans ; je vis la silhouette grise et peu définie de bâtiments s'approcher en tremblant puis exploser, entièrement détruits [...] ; je vis de grands B52 aux ailes d'albatros sortir de leur emballage du désert d'Arizona et s'envoler à nouveau, emportant des bombes très lourdes, des bombes spéciales selon les usages ; je vis [...] je vis tout ceci sans en ressentir le souffle, juste à la télé, comme un film de fiction un peu mal fait. [...] Condamnées à la parole sans rien savoir, les chaînes de télévision pratiquent le bavardage. Elles produisent un flux d'images qui ne contenaient rien. [...] On inventait. On romançait. On répétait les mêmes détails, on cherchait de nouveaux angles pour répéter la même chose sans que cela ne lasse. On radotait. (17-19)

C'est l'image télévisée sans contenu qui renvoie directement à Baudrillard et sa critique de la télévision comme "médium sans message" (1991 : 66). Le narrateur considère la télévision comme "machine fascinante qui fabrique du temps léger, en polystyrène, sans poids ni qualité, un temps de synthèse" (Jenni 2011 : 16) et d'en on ne sait pas si le résultat, c'est-à-dire l'image, montre vraiment ce qui s'est passé ou non : "La guerre eut lieu. Mais qu'est-ce que ça peut faire ? Pour nous elle aurait pu être inventée, nous la suivons sur écran." (25) Cette relation entre guerre et terreur d'un côté et filme (et littérature) de l'autre côté, entre autres dans le roman de Jenni, a déjà été sujet d'une étude de Ruhe (2014). La question de la représentation, qui a déjà été sujet d'une étude de Kompanietz (2013), resurgirait dans le roman dans plusieurs situations surtout dans le contexte des événements vécus par Salagnon, soit dans le contexte de la peinture de Salagnon, soit avec la question sur la nécessité d'une transmission orale et/ou écrite du vécu pour empêcher que cet engrenage de violence se reproduise.

Le narrateur anonyme, homme d'un âge moyen, célibataire et vivant des petits travaux, nous dit ce qui se passe dans la société lyonnaise en narrant ce qu'il voit, introduisant des commentaires critiques ou employant un style narratif qui indique de la critique parfois subliminale, parfois assez directe. Cette critique de la société contemporaine est contrastée – ou plus exactement complétée – par les chapitres de "Roman". Dans ces chapitres-là, il se raconte la vie de l'ancien soldat Victorien Salagnon qui en tant que soldat a vu toutes les guerres déjà mentionnées et qui signale lui-même son implication dans ces guerres quand on lui demande : "Vous avez fait quoi dans cette histoire ? – Moi ? Tout. France Libre, Indo, djebel." (Jenni 2011 : 57) Au moment de la narration, pourtant, il a dédié sa vie aux arts :

il se consacre à la peinture en encre chinoise et à l'écriture de ses mémoires. Les deux personnages, le narrateur anonyme des "Commentaires" et Salagnon se croisent par hasard, et le narrateur, qui toujours voulait savoir peindre parce que, comme il dit "dire ne suffit pas ; montrer est nécessaire" (14) lui propose un marché : narrer l'histoire de Salagnon en échange de classes de peinture (53). C'est-à-dire que ce n'est pas Salagnon lui-même qui offre au lecteur ses mémoires, ce n'est pas lui qui raconte en première personne tout ce qu'il a vécu – c'est le même narrateur anonyme des "Commentaires" qui s'en occupe, qui se transforme – dans les chapitres de "Roman" – en narrateur hétérodiégétique en troisième personne et qui – de cette manière – prend la place d'un témoin secondaire. L'action de narrer, de mettre en mots effectuée par le narrateur anonyme est complétée par l'acte de peindre, de donner forme et de visualiser les expériences vécues de Salagnon :

Il peignait d'après nature. Les sujets n'étaient que prétexte à la pratique de l'encre mais il avait vu ce qu'il avait peint. On pouvait reconnaître des montagnes caillouteuses, des arbres tropicaux, des fruits étranges ; des femmes penchées dans un paysage de rizière, des hommes en djellaba flottante, des villages de montagne ; des traces de brouillard sur des collines pointues, des fleuves bordés de forêt. Et des hommes en uniforme, beaucoup, héroïques et maigres, dont certains allongés, visiblement morts. (51)

Salagnon peint dû à ne pas trouver les mots adéquats pour transmettre cette mémoire qui le hante. Pour lui, c'est une stratégie de survivance, comme l'observe le narrateur anonyme : "L'artiste ne s'exprime pas – car que dirait-il ? – il se construit. Et ce qu'il expose, c'est lui. [...] L'artiste fabrique son œuvre, et en retour l'œuvre lui donne la vie." (48) Tant que se complètent ces deux manières de démontrer, de faire visible une expérience, se complètent aussi les observations du narrateur anonyme faites dans les parties des "Commentaires" par les souvenirs du passé de Salagnon ; de cette manière devient visible ce lien dont parle aussi Stora (2003) entre le passé guerrier du XX^e siècle et la situation contemporaine, c'est-à-dire le défi (et l'échec partiel) de l'intégration entre autres. C'est-à-dire que la situation actuelle, étudiée de près, soumise à des élaborations et pensées philosophiques et une critique par le narrateur anonyme, s'explique peu à peu au vu de ce passé personnalisé par Salagnon. C'est en fait Salagnon lui-même qui établit le même lien entre passé et présent quand il parle du refoulement de la mémoire, du silence quand il dit :

Les gens [...] préféraient ne plus rien savoir, ne plus rien entendre, préféraient vivre sans souci plutôt que de craindre que le volcan explose. Et puis non, il s'est endormi. Le silence, l'aigre et le temps ont eu raison des forces explosives. C'est

pour ça que maintenant ça sent le soufre. C'est le magma, en dessous il reste chaud et passe dans les fissures. Il remonte tout doucement sous les volcans qui n'explo-sent pas. (Jenni 2011 : 58)

De cette manière s'évoque l'existence continue des problèmes du passé irrésolus qui – peu à peu – (re)surfaceraient avec force. C'est Salagnon qui joue un rôle important dans ce dialogue entre passé, présent et possiblement future qui offre le tour à tour des "Commentaire" et "Roman".

Au niveau thématique, ce roman offre une multitude de points d'accès aux études culturelles et l'étude de la violence. Au lieu d'entrer à ce point en profondeur théo-rique quant à la multitude de types de violence et de pouvoir – soit la violence physique collective ou individuelle, la violence culturelle ou sociale, la violence psychologique ou la violence politique – qui ont déjà été sujet de plusieurs études (cf. entre autres Arendt 1969 ; Austin 2009 ; Bourdieu 1977 ; Scheper-Hughes 1992 ; Scheper-Hughes / Bourgois 2004 ; Taussig 1992 ; Thomas 2011a + 2011b ; Tønneson 2010), ou l'écriture de la guerre (cf. entre autres Blanckeman 2010), j'aimerais bien me concentrer à ce point sur les traumatismes comme conséquence des expériences violentes souffertes et surtout sur les possibilités de gérer les expé-riences et traumatismes mentionnés et leur représentation littéraire dans le roman de Jenni.

Les traumatismes et les séquelles de situations violentes beaucoup de fois ont pour conséquence des lapsus ou ruptures dans la mémoire, c'est-à-dire qu'il est impossible d'établir une certaine continuité entre le passé et le présent ce qui peut entraîner aussi des questions d'identité (cf. La Capra 1998 : 8 suiv.) et qui se font apparents aussi dans l'inaccessibilité de l'expérience (cf. Anastasiadis 2012 : 7). En fait, il est souligné dans les études psychologiques du trauma que l'événement trauma-tique est refoulé ou nié et seulement se registre quelque temps plus tard, après une période de latence (cf. 6 suiv.), ce qui fait du trauma une "narrative of belated ex-periences" selon Cathy Caruth (1996 : 7). Dominick La Capra fait la distinction entre deux modes prédominants différents de la gestion d'un trauma : d'un côté, il mentionne le "*acting out*", normalement en forme de répétition compulsive, irré-fléchie, dont il nomme la mélancolie comme forme apparente, et de l'autre côté, il mentionne le mode du "*working-through*" qui inclut une reconnaissance du pro-blème, un essai de riposte à une tendance de négation, répression ou répétition et

la prise d'une perspective critique, dont il nomme le deuil comme forme récurrente (La Capra 1998 : 44 suiv.).

Dans le roman de Jenni, ces différentes manières de gestion d'un trauma sont reprises en relation pas seulement avec l'ancien soldat Victorien Salagnon et le narrateur anonyme, sinon aussi avec d'autres personnages, chacun luttant de sa propre manière avec les souvenirs du vécu. Dans le cas de Salagnon, ce sont les expériences vécues dans les guerres successives, dans une période qu'il intitule "la guerre de vingt ans [...] [la] guerre sans fin, mal commencée et mal finie ; une guerre bégayante qui peut-être dure encore" (Jenni 2011 : 55) qui le traumatisent et pour lesquelles il ne trouve pas de mots adéquats. C'est grâce à la peinture qu'il s'exprime, mais pour laisser une trace plus lisible – au sens propre du mot – il veut aussi mettre en mots ces expériences et ainsi les faire accessibles à la mémoire collective parce que se taire, pour lui, n'est pas une option : "[le] silence après la guerre est toujours la guerre. On ne peut pas oublier ce que l'on s'efforce d'oublier" (55). Recourant à la distinction de La Capra entre mélancolie et deuil, on peut dire que Salagnon est arrivé au stage du deuil car il est conscient de son passé et il en prend une perspective critique. Pourtant, il n'est pas le seul personnage ayant vécu cette "guerre de vingt ans" – il y a aussi son ancien compagnon d'armes, Mariani, qui s'est remobilisé dans la lutte contre les immigrés et en faveur d'une ségrégation sociale:

Je me demandais ce que je faisais là. J'étais assis en l'air, au dix-huitième étage, à Voracieux-les-Bredins, dans la tour qu'habitait Mariani. Le dos tourné aux fenêtres, nous regardions la télévision. [...] Je précise que nous tournions le dos aux fenêtres car le détail a son importance : nous pouvions sans crainte leur tourner le dos, elles étaient sécurisées, obstruées d'un empilement de sacs de sable. [...] On m'avait assis entre Salagnon et Mariani, et autour, assis par terre, debout derrière, dans les autres pièces, se tenaient plusieurs de ses gars. Ils se ressemblaient tous, des gros types qui faisaient physiquement peur, taiseux le plus souvent, braillards quand il le fallait [...]. À travers les sacs de sable qui bouchaient les fenêtres, ils avaient ménagé des meurtrières pour voir dehors. [...] "[...] Voilà ce que c'est, l'art de fortifier : de la géométrie pratique. On dégage des lignes de feu, on évite les angles morts, on maîtrise la surface. Maintenant nous dominons le plateau de Voracieux. Nous organisons des tours de garde. Le jour de la reconquête, nous servirons d'appui-feu. (378 suiv.)

L'aspect de la remobilisation devient très clair dû au vocabulaire militaire et de guerre employé comme les fenêtres sécurisées, l'obstruction avec des sacs de sable, les meurtrières etc. Mariani paraît avoir rassemblé sa propre petite armée ("ses gars") dans son appartement fortifié, avec lesquels il domine tout l'espace dehors qui, de son point de vue, est sous l'occupation des Autres, ce qui, mit dans

le contexte du roman, seraient les immigrés. C'est par la description de l'appartement de Mariani et par le choix des mots qu'il devient clair que Mariani se sent encore (une fois) dans une situation de guerre et qu'il attend une action militaire, une "reconquête" du terrain qu'il croit conquis par les immigrés et que pour lui, les conflits et ce monde de guerre et d'affrontement n'appartient pas au passé. Comme Salagnon souligne, Mariani, qui fait partie des "GAFFES, le Groupe d'Autodéfense des Français Fiers d'Être de Souche" (304), rêve d'un idéal perdu :

Ils [c'est-à-dire Mariani et ses gars] rêvent de former une meute, ils voudraient vivre comme un commando de chasse. Leur idéal perdu est celui du groupe de garçons dans la montagne, leurs armes sur le dos, autour d'un capitaine. Cela a existé en certaines circonstances ; mais un pays tout entier n'est pas un camp de scouts. Et il est tragique d'oublier qu'à la fin nous avons perdu. La force ne se donne jamais tort : quand son usage échoue, on croit toujours qu'avec un peu plus de force on aurait réussi. Alors on recommence, plus fort, et on perd encore, avec un peu plus de dégâts. La force ne comprend jamais rien, et ceux qui en ont usé contemplant leur échec avec mélancolie, ils rêvent d'y revenir. (395 suiv.)

C'est pour cette lutte que Mariani réutilise et répète des stratégies qu'il avait apprises autrefois, dans ses années formatives dans les guerres. Cela démontre clairement que lui, il se trouve encore capturé par l'événement traumatisant, qu'il n'a pas pu l'assimiler et qu'il n'est pas encore arrivé à une perspective critique mais qu'il le revit dans ses actions, ce qui le diffère de Salagnon.

A part des stratégies de Mariani et de Salagnon, il est aussi mention d'autres soldats et de la société en général qui préfèrent refouler ce passé guerrier ou n'en savent même rien. Le narrateur lui-même reconnaît tout au début du roman cette manque de conscience, cette manque d'intérêt pour les raisons des conflits contemporains et il constate surtout une manque d'intérêt dans les autres et surtout dans ceux qui se trouvent en marge de la société. Il fait aussi expérience quotidiennement de différentes formes de violence et d'exclusion dans la société, comme le démontre cet extrait du texte, pris cette fois de l'un des chapitres de "Commentaire":

Nous aimons l'émeute ; nous en aimons le frisson. Nous rêvons de guerre civile, pour jouer. Et si ce jeu occasionne des morts cela ne fait que le rendre intéressant. La douce France, le pays de mon enfance, est ravagée depuis toujours d'une terrible violence, comme ma gorge labourée de virus qui me fait tant souffrir, et je ne puis rien avaler. [...] L'État ne discute jamais. Le corps social se tait ; et quand il ne va pas bien il s'agite. Le corps social dépourvu de langage est miné par le silence, il marmonne et gémit mais jamais il ne parle, il souffre, il se déchire, il va manifester sa douleur par la violence, il explose, il casse des vitres et de la vaisselle, puis retourne à un silence agité. [...] Le corps social est malade. Alité il grelotte. Il ne veut plus rien entendre. Il garde le lit, rideaux tirés. Il ne veut plus rien savoir de sa totalité. Je sais bien qu'une métaphore organique de la société est une métaphore fasciste ; mais les problèmes que nous avons peuvent se décrire d'une

manière fasciste. Nous avons des problèmes d'ordre, de sang, de sol, des problèmes de violence, des problèmes de puissance et d'usage de la force [...]. [...] Le corps social tremble de mauvaise fièvre. Il ne dort pas, le corps social malade : il craint pour sa raison et son intégrité ; la fièvre l'agite ; il ne trouve pas sa place dans son lit trop chaud. Un bruit inattendu compte pour lui comme une agression. [...] Dans la chaleur déréglée de leur chambre les malades confondent l'idée et la chose, la crainte et l'effet, le bruit des mots et les coups. (189-210)

La métaphore du corps malade, métaphore récurrente de la littérature, comme référence à la situation tendue qui marque la vie quotidienne est reprise sans cesse et spécifiée et c'est l'image du virus qui attaque le corps dès l'intérieur qui est important car pour le corps social, considéré comme unité, c'est non plus un ennemi extérieur qui l'attaque, qui semble menacer son intégrité, non, ce sont des problèmes internes qui résultent dans ce malaise social. La référence intermédiaire à l'un des classiques de la chanson française, "Douce France" de Charles Trenet, et la vision plutôt nostalgique qui l'accompagne de la "douce France" de l'enfance choque tout d'abord avec l'état de la société évoqué. Mais si on regarde cette citation partielle de la chanson de Trenet de plus près, on y découvre aussi un deuxième choc qui consiste d'un renversement des paroles originales positives de la chanson ("Douce France / Cher pays de mon enfance / bercée de tendre insouciance / Je t'ai gardée dans mon cœur ! ") dans une version élargie, adaptée à la prose mais quand même avec un certain style poétique qui garde la rime de l'originale mais en échange le mot (de "enfance – insouciance" à "enfance – violence"), qui ne renverse pas seulement l'image positive (nostalgique) associée avec la chanson citée, sinon le nie cet état de joie et de nostalgie en introduisant le changement à "ravagée depuis toujours d'une terrible violence ". Le travail sur cette chanson positive, nostalgique laisse le lecteur avec un certain sentiment d'angoisse dû à la mention de l'existence de toujours de la violence, qui peint une image plutôt sombre de la France. Combiné avec la métaphore du corps malade élaborée à travers des pages, la France est décrite par le narrateur anonyme comme marquée par une existence plus ou moins visible de la violence qui fait – depuis toujours – partie de la vie quotidienne et qui laisse ses traces sur la société et le(s) comportement(s) des gens. C'est grâce aux savoirs de Salagnon et son passé que le narrateur peut comprendre les origines et ainsi compléter sa critique sociale ; ainsi il fait suivre l'extrait cité par des élaborations sur la société coloniale, sur la race et le statut de la langue française. Ce qui accompagne ces pensées sur l'état de la société, ce sont des réflexions sur l'emploi de la violence (in)directe et sa relation

avec des positions de pouvoir dans la société. La violence marque la société, la sépare, et occasionne – chez le narrateur – des questions et des réflexions sur l'identité française et la relation avec l' 'autre'.

Conclusion

L'Art français de la guerre constitue un essai de s'aventurer dans une mémoire "noire" surtout refoulée de l'expérience guerrière française du XX^e siècle. Il s'agit de faire comprendre le présent, c'est-à-dire de faire éclater le passé et la mémoire jusqu'ici plutôt refoulés et illuminer les problèmes d'intégration du présent et de cette manière faire d'une zone complètement "noire" une zone moins noire, plutôt grise. Les transgressions formelles, p.ex. par références intertextuelles et intermédiaires ainsi transgressant les limites des médias et des textes différents, le mélange de genres différentes et de situations narratives, résultent aussi d'une certaine manière dans la création d'une zone "grise", une zone qui se situe au seuil entre les limites jusqu'à maintenant maintenues, une zone d' "*in-between*", donnant ainsi le premier pas d'un déplacement de dites limites et ouvrant de nouveaux horizons. Les transgressions thématiques, c'est-à-dire dans le cas de mon étude les transgressions liées à la violence, les traumatismes qui en résultent et les différentes stratégies d'un "*coming-to-terms*" aussi reprises dans le roman de Jenni contribuent aussi à un tel déplacement de limites par la référence à des mémoires refoulées, offrant ainsi une nouvelle perspective. À dite perspective s'ajoutent une multitude d'effets de dite refoulement ou – au contraire – d'une manifestation ou narration, pour mieux montrer les difficultés d'un essai de mettre en mots ces mémoires pour la société. En fait, cette coexistence délibérée du passé et du présent dans le roman de Jenni pourrait être interprétée comme un autre type de "zone grise" car il devient évident qu'il n'y a pas de limites nettes, sinon que ces limites se brouillent, que le passé entre dans le présent sans qu'on s'en rende compte nécessairement. La littérature, comme le démontre l'étude du roman de Jenni, peut permettre aussi le passage d'expériences horribles d'un individu à la mémoire collective par l'acte d'écriture ou de documentation et permet ainsi d'éviter qu'il se produise une "violence secondaire" par l'oubli, ce qui mentionne aussi le narrateur anonyme dans son dernier commentaire quand il dit :

Écrire n'est pas mon fort ; j'aurais voulu montrer, par la peinture s'il le faut, et que cela suffise. Mais la médiocrité de mes talents fit que je me retrouvai être le narrateur. Cela n'intéresserait personne, mais cette narration de menus événements, mais

je m'obstinai à retracer en français un peu de la vie de ceux qui le parlent, je m'entêtais à raconter l'histoire d'une communauté de gens qui peuvent se parler car ils partagent la même langue, mais qui échouent à se parler car ils trébuchent sur des mots morts. [...]

Écrire n'est pas mon fort, mais, j'écris pour lui, qui ne peut rien raconter à personne [...].

Écrire n'est pas mon fort, mais, poussé par la nécessité et le manque de moyens, je m'y efforce alors que je ne voudrais que peindre, montrer du doigt en silence et que cela suffise. Cela ne suffit pas." (735 suiv.)

C'est à cause de toutes ces positions d'"*in-between*", de cette situation entre des limites, du brouillement des limites, à cause des transgressions dont cette étude a seulement pu saisir quelques-unes, que cet article parle d'une "zone grise".

Bibliographie

Anastasiadis, Athanasios (2010): "Transgenerational Communication of Traumatic Experiences. Narrating the Past from a Postmemorial Position", in: *Journal of Literary Theory (JLT)* 6:1, 1-24.

Arendt, Hannah (1969): *On Violence*. New York: Harcourt.

Austin, Guy (2009): "'Seeing and listening from the site of trauma': The Algerian War in contemporary French Cinema", in: *Yale French Studies* 115, 115-125.

Baudrillard, Jean (1991): *La guerre du Golfe n'a pas eu lieu*. Paris: Éd. Galilée.

Baudrillard, Jean (1972): "Requiem pour les médias", in: *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Paris : Gallimard, 200-228.

Bernard, P. (2004): "Le Métissage des mémoires : un défi pour la société française : Vers un lieu de mémoire de l'immigration", in: *Hommes & migrations* 1247, 27-35.

Blanckeman, Bruno (2010): "Écrire la guerre au début du XXI^e siècle: étude de cas ", in: Boblet, Marie-Hélène / Alazet, Bernard (éds): *Écritures de la guerre aux XX^e et XXI^e siècles*. Dijon: Presses Universitaires, 185-192.

Bourdieu, Pierre (1977): "Sur le pouvoir symbolique", in: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 32.3, 405-411.

Butzer, Günter (2013): "Höllenfahrt ohne Auferstehung. Die Unterweltreise als Narrativ katastrophischen Erinnerens", in: Klinkert, Thomas / Oesterle, Günter (éds): *Katastrophe und Gedächtnis*. Berlin: de Gruyter, 165-190.

Caruth, Cathy (1999): "Introduction", in: Caruth, Cathy (éd.): *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore, London: John Hopkins UP, 3-12.

- Dambre, Marc (2010): "Mémoires de fils et mélancolie bipolaire", in: *Esprit Créateur* 50.4, 97-109.
- Devillers, Philippe (2010): "Foreword", in: Tønneson, Stein: *Vietnam 1946. How the war began*. Berkeley: Univ. of California Press, xiii-xv.
- Goscha, Christopher / Logevall, Fredrik (2010): "Foreword by the series editors", in: Tønneson, Stein: *Vietnam 1946. How the war began*. Berkeley: Univ. of California Press, xi-xii.
- Hirsch, Marianne (1997): *Family Frames: Photography, Narrative and Post-memory*. Cambridge, MA: Harvard UP.
- Ibrahim-Lamrous, Lila (éd.) (2006): *Mémoires de la guerre d'Algérie. Lendemain: Études Comparées sur la France* 31.121.
- Jenni, Alexis (2011): *L'Art français de la guerre*. Paris: Gallimard.
- King, Adele (2012): "Alexis Jenni. *L'Art français de la guerre*", in: *World Literature Today* 86.2, 68.
- Kompanietz, Paul (2013): "*L'Art français de la guerre* ou les épreuves de la représentation", in: *Revue Analyses* 8.1, 228-244.
- La Capra, Dominick (1998): *History and Memory after Auschwitz*. Ithaca; London: Cornell UP.
- Rioux, Jean-Pierre / Sirinelli, Jean-François (éds) (1999): *La France d'un siècle à l'autre, 1914-2000*. Paris: Fayard.
- Rosello, Mireille (2010): "Guerre des mémoires ou 'parallèles dangereux' dans *Le Village de l'Allemand* de Boualem Sansal", in: *Modern & Contemporary France* 18.2, 193-211.
- Rothberg, Michael (2009): *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford UP.
- Rothberg, Michael (2006): "Between Auschwitz and Algeria: Multidirectional Memory and the Counterpublic Witness", in: *Critical Inquiry* 33, 159-160.
- Rouso, Henry (2012): *La Dernière Catastrophe. L'histoire, le présent, le contemporain*. Paris: Gallimard.
- Rouso, Henry / Conan, Éric (1994): *Vichy, un passé qui ne passe pas*. Paris: Fayard.
- Rouso, Henry (1987): *Le Syndrome de Vichy. De 1944 à nos jours*. Paris: Éd. Seuil.

Ruhe, Cornelia (2014): "Die Kontinuität des Krieges. Literatur und Film in der Konfrontation mit Krieg und Terror", in: Hennigfeld, Ursula (éd.): *Poetiken des Terrors. Narrative des 11. September 2001 im interkulturellen Vergleich*. Heidelberg: Winter, 21-38.

Scheper-Hughes, Nancy (1992): *Death Without Weeping*. Berkeley: Univ. of California Press.

Scheper-Hughes, Nancy / Bourgois, Philippe (éds) (2004): *Violence in War and Peace*. Malden, MA: Blackwell Publishing.

Silverman, Max (2008): "Interconnected Histories: Holocaust and the Empire in the Cultural Imaginary", in: *French Studies* 62.4, 417-428.

Stenzel, Hartmut (2007): "Koloniale Tradition und multikulturelle Gesellschaft", in: Hartwig, Susanne / Stenzel, Hartmut (éds): *Einführung in die französische Literatur- und Kulturwissenschaft*. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 352-367.

Stora, Benjamin (2003): "La guerre d'Algérie dans les mémoires françaises: Violence d'une mémoire de revanche", in: *L'Esprit Créateur* 43:1, 7-31.

Stora, Benjamin (1997): *Imaginaires de guerre. Algérie – Vietnam, en France et aux États-Unis*. Paris: Éd. La Découverte.

Stora, Benjamin (1992): *La gangrène et l'oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie*. Paris: Éd. La Découverte.

Taussig, Michael (1992): *The Nervous System*. New York: Routledge.

Thomas, Martin (éd.) (2011a): *The French Colonial Mind. Vol. 1: Mental Maps of Empire and Colonial Encounters*. Lincoln; London: Univ. of Nebraska Press.

Thomas, Martin (éd.) (2011b): *The French Colonial Mind. Vol. 2: Violence, Military Encounters, and Colonialism*. Lincoln; London: Univ. of Nebraska Press.

Tønneson, Stein (2010): *Vietnam 1946. How the war began*. Berkeley: Univ. of California Press.

Virilio, Paul (1991): *L'écran du désert. Chroniques de guerre*. Paris: Éd. Galilée.