

Mémoires/Mémorial de guerre

Evelyn Cobley

Volume 34, Number 1, Spring 1998

Guerres, textes, mémoire

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036091ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036091ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Cobley, E. (1998). Mémoires/Mémorial de guerre. *Études françaises*, 34(1), 45–60. <https://doi.org/10.7202/036091ar>

Article abstract

Focusing primarily on Vietnam War narratives, "War Memory/War Memorial" discusses memory both as an epistemological and as a psychological problem. Where Philip Caputo (*A Rumor of War*) seeks to authenticate his narrative by guaranteeing the accuracy of his recollections, Michael Herr (*Dispatches*) and Tim O'Brien (*Going After Cacciato*) are more skeptical of their ability to reconstruct what happened. For them, it is the sense-making apparatus itself which must be scrutinized for the part it plays in the construction of the events which the narrative is supposedly attempting merely to reproduce. The article thus deals with memory as a site where recollection, imagination, and guilt exist in a complex network of often paradoxical interrelations.

Mémoire/Mémorial de guerre*

EVELYN COBLEY

« Faculté de conserver et de rappeler des états de conscience passés et ce qui s'y trouve associé ; l'esprit, en tant qu'il garde le souvenir du passé », selon le dictionnaire, la mémoire est étroitement liée à l'histoire. Cette capacité de remémoration est également au cœur de la littérature. Mais, du réalisme classique, fondé sur le présupposé d'une vérité que le texte se donne pour tâche de reproduire, au modernisme, les fonctions attribuées à la mémoire ont considérablement varié. C'est ce dont témoigne, de manière emblématique, la remémoration proustienne. Quand Marcel, à l'âge mûr, goûte de nouveau à la « petite madeleine » qu'il adorait lorsqu'il était petit garçon, il est étonné non seulement par le surgissement de sensations depuis longtemps oubliées mais surtout par l'intensité de cette remémoration. Dans le roman de Proust, la remémoration est un pas important vers l'épiphanie de l'expérience esthétique. Alors que le moment de la remémoration est le produit de circonstances, un événement aléatoire, le stade de l'esthétique est le résultat d'un effort intentionnel. Pour Proust, un travail de l'imagination doit s'ajouter à la pure perception sensorielle, pour que soit atteinte une vérité supérieure à celle qui consiste uniquement dans le rappel d'événements qui auraient pu être oubliés. Ce qui est pour le réaliste une distorsion des faits est pour Proust le moyen d'atteindre le sens authentique des événements. La mémoire emprunte donc des chemins divergents ; pour « le réaliste classique », elle aide à construire l'image juste du passé ; pour le moderniste, elle permet d'accéder à la signification profonde des événements.

* Traduction de Sherry Simon.

RÉALITÉ, VÉRITÉ, SENS

Le débat épistémologique entre réalistes et modernistes acquiert une importance particulière lorsqu'il s'agit d'événements historiques tels que la guerre. Que l'auteur ou le narrateur ait eu ou non une expérience personnelle du combat, son texte est plus souvent qu'autrement jugé à l'aune de sa fidélité aux faits et de l'authenticité de sa perception. « La mémoire » glisse vers « le mémoire », voire « les mémoires » c'est-à-dire « la relation écrite qu'une personne fait des événements auxquels elle a participé ou dont elle a été témoin ». Prenant valeur de document historique ou de confession autobiographique, le mémoire lutte contre la perte ou la suppression de la vérité. Dans son livre important *The Great War and Modern Memory*, Paul Fussell montre que les grands mémorialistes de la Première Guerre mondiale empruntaient la voie de l'ironie, afin de « mener vers la signification un événement ou un moment qui autrement se perdrait dans le flux indifférencié des événements¹ ». Pour activer ce « mécanisme de rappel aidé de l'ironie », les mémorialistes s'appuyaient sur la mémoire à la fois pour retrouver la justesse des détails et pour faire jouer les formes culturelles et les images qui confèrent « un sens imaginatif et artistique évident² » aux expériences communes. La mémoire est la source de l'exactitude factuelle, mais elle offre également la matrice culturelle nécessaire à la création de la signification. Cette double fonction de la mémoire est fréquemment soulignée par les commentateurs des textes sur la Première Guerre mondiale. De nombreux récits écrits à la suite de la Guerre du Viêt-nam, plus autoréflexifs, suivent aussi cette tradition ; ils ont recours à des images culturelles plutôt américaines mais tirées de mythes antérieurs à la guerre. Si, comme nous l'avons constaté, la mémoire sert à rappeler et à préserver les événements du passé, la question épistémologique est la suivante : comment d'une part rappeler les événements avec justesse, et d'autre part comment leur attribuer une signification ?

Traiter la mémoire en tant que problème épistémologique ne doit pas masquer la question de la culpabilité. En plus de la crainte que la mémoire puisse mal représenter les faits, le mémorialiste reconnaît que le besoin de se souvenir peut également aller de pair avec un désir coupable d'oublier. La culpabilité est tantôt mise en évidence, tantôt cachée, dans les mémoires de guerre, mémoires qui sont aussi un mémorial aux morts. Bien des livres sur la Première Guerre mondiale se

1. Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory*, Oxford, Oxford University Press, 1975, p. 30.

2. *Ibid.*, p. ix.

donnent explicitement comme « un véritable mémorial de guerre³ » (Mottram), par leur dédicace à « des camarades tombés à côté de moi⁴ » (Barbusse) ou à « une génération détruite par la guerre⁵ » (Remarque). De nombreux récits de la Guerre du Viêt-nam sont encore aujourd'hui dédiés à des personnes en particulier ou à des groupes comme « the grunts⁶ » (Durden). Quand un critique décrit *Dispatches* de Herr comme « un acte de témoignage à l'intention des morts sans voix⁷ » (Taylor), il caractérise sans doute tous les récits de guerre. Derrida rappelle que « mémoire » a son origine dans Mnémonosyne, Léthé, et Atropos, « personnifications de la Mémoire, de l'Oubli, de la Mort⁸ ». D'une part le mémorialiste veut commémorer les morts en racontant leur histoire. Pour ce faire, il doit non seulement rappeler les faits mais en saisir la signification ; comme l'historien, il doit apaiser les morts qui « demandent non seulement « une urne et des larmes » mais exigent un Œdipe qui résoudra pour eux leur propre énigme, qu'ils ne comprennent guère, quelqu'un qui leur expliquera le sens de leurs paroles et de leurs actions⁹ ». D'autre part, en tant que survivant qui semble ressentir le besoin de s'excuser auprès des morts, le mémorialiste doit inévitablement justifier le fait qu'il a lui-même survécu. Commémorer serait ainsi une tentative de réduire la culpabilité grâce à la confession. Paradoxalement, le besoin même d'avouer ses propres actions durant la guerre représente une tentative de justification qui ne peut qu'aggraver le sens de la culpabilité. Ce que dit Paul de Man de la confession de Rousseau et de la dénonciation cruelle de Marion s'applique avec la même force au mémorialiste de guerre : « Des aveux [comme les commémorations] génèrent la même culpabilité qu'ils exonèrent, bien que toujours en excès ou par défaut... Aucune excuse ne peut espérer rattraper une telle prolifération de culpabilité¹⁰ ».

Le mémorialiste de guerre fait face à des paradoxes à la fois épistémologiques et psychologiques. Je m'intéresserai ici aux récits post-Viêt-nam qui mettent en relief la question de la

3. Ralph Hale Mottram, *The Spanish Farm Trilogy*, Harmondsworth, Penguin, 1979 [1927] p. 177.

4. Henri Barbusse, *Le Feu*, Paris, Flammarion, 1916.

5. Erich Maria Remarque, *Im Westen Nichts Neues*, Frankfurt, Ullstein, 1983, [1928].

6. Charles Durden, *No Drums*, New York, Charter, 1976.

7. Gordon D. Taylor, « American Personnel Narrative of the War of Vietnam », *American Literature*, n° 52, vol. II, 1980, p. 304.

8. Jacques Derrida, *Memoirs for Paul de Man*. Trans. C. Lindsay, J. Culler, E. Cava. New York, Columbia University Press, 1986, p. 51, 86.

9. Hayden White, *Metahistory : The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973, p. 158.

10. Paul de Man, *Allegories of Reading : Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven, Yale University Press, 1979, p. 299.

signification (*Les Guerres* de Timothy Findley [1977]¹¹, *Dispatches* de Michael Herr [1978]¹², *Going After Cacciato* de Tim O'Brien [1975]¹³. Toutefois, je commencerai avec *A Rumor of War* de Philip Caputo [1977]¹⁴, récit apparenté à la tradition réaliste classique de la Première Guerre mondiale. Je voudrais déconstruire l'opposition réalité/fiction dans les premiers textes et par la suite attirer l'attention sur le processus complexe de la signification et sur la culpabilité dans l'acte de commémoration.

A Rumour of War de Caputo illustre le dilemme du mémorialiste qui désire offrir aux morts le récit d'expériences dont l'horreur dépasse le pouvoir de la parole. La frustration devant l'insuffisance des mots et leurs effets de distorsion apparaît souvent dans les récits de la Première Guerre mondiale. Zuckmayer a attendu de longues années avant d'enregistrer ces expériences de guerre parce qu'il trouvait « impossible de reproduire la réalité de l'expérience, autant dans une transposition héroïque ou critique que d'une manière factuelle¹⁵ ». Pour les témoins directs des événements, quelque ambition littéraire qu'ils aient eue, l'écriture semblait être une forme d'expression secondaire et inférieure, incapable de reproduire les faits sans distorsion. Sassoon trouvait certains moments au front impossibles à décrire, parce que des paroles étaient inaptes à « saisir la texture vivante¹⁶ » de ces moments. Toutefois, parce que le silence aurait signifié une indifférence tout aussi coupable envers « tous nos camarades morts¹⁷ », les survivants de fait écrivent abondamment. Le style narratif réaliste caractéristique des mémoires de la Première Guerre mondiale continue de dominer la littérature issue de la Guerre du Viêt-nam. Les mémoires de Caputo, qui font partie de cette tradition, est l'un des textes du genre les mieux reçus par la critique. Caputo aurait voulu raconter la réalité « telle qu'elle a été vécue ». Mais comme les mémorialistes de la Première Guerre, il a éprouvé des difficultés à atteindre l'objectivité, à écrire « ce dont on se souvient, avant que cela ne s'efface, à l'offrir avec le minimum de distorsion, afin que le récit

11. Timothy Findley, *The Wars*, Harmondsworth, Penguin, 1977. Dorénavant indiqué par *W*.

12. Michael Herr, *Dispatches*, New York, Avon, 1978. Dorénavant indiqué par *D*.

13. Tim O'Brien, *Going After Cacciato*, New York, Dell, 1978. Dorénavant indiqué par *GAC*.

14. Philip Caputo, *A Rumor of War*, New York, Ballantine, 1977. Dorénavant indiqué par *RW*.

15. Carl Zuckmayer, Carl, *Als wär's ein Stück von mir: Erinnerungen*. Frankfurt, Fischer, 1966, p. 181.

16. Siegfried Sassoon, *Memoirs of an Infantry Officer*, London, Faber and Faber, 1983 (1st ed. 1930), p. 33.

17. Mottram, Ralph Hale, *The Spanish Farm Trilogy*, Harmondsworth, Penguin, 1979 [1930], p. 33.

de chacun puisse contenir sa part de la Vérité¹⁸ ». Caputo souligne ce désir de la vérité factuelle précisant dans sa préface que même si son livre « ne prétend pas être de l'histoire » (RW, xiii) il n'est certainement pas « une œuvre d'imagination » (RW, xx). Il trouve essentiel d'insister sur le fait que « les événements racontés sont vrais, les personnages, réels, même si j'ai utilisé des noms fictifs à certains endroits. J'ai essayé de rendre avec justesse ce qu'était, pour les hommes qui y ont participé, l'événement majeur de la vie de ma génération, la Guerre du Viêt-nam ». (RW, xx) Comme les récits documentaires de la guerre qui l'ont précédé, *A Rumour of War* se veut « tout simplement un récit de guerre, qui raconte comment les hommes font la guerre et ce que la guerre fait aux hommes ». (RW, xiii) Un tel appel, naïf sans doute, à la justesse factuelle comme garant de l'authenticité pourrait laisser croire que le passé est accessible au moyen d'un simple effort de remémoration. Toutefois, les meilleurs écrivains de la tradition réaliste, exprimant leur méfiance par rapport à l'adéquation du langage à la réalité, ont été en effet beaucoup plus subtils dans leur écriture que leurs préfaces ne le laissent présager.

Ceux qui adoptent des modes réalistes de représentation ne sont pas aussi naïfs que les modernistes et postmodernistes, venus plus tard, aiment le croire. Les mémoires de guerre sont des documents de rétrospection et leurs auteurs sont tout au moins conscients des distorsions dues au passage du temps. La crainte que les événements soient rendus de façon inadéquate, soit à cause de la mémoire faiblissante ou par l'intrusion de l'imagination, hante bon nombre de récits réalistes autoréflexifs. Du point de vue générique, les récits de la Première Guerre mondiale sont souvent un mélange confus d'autobiographie réelle et fictive, de journal intime et de mémoire (au sens premier du mot). Certains narrateurs réitèrent la fiabilité de leurs récits en rappelant qu'ils ont été construits à partir de journaux intimes ou de notes prises sur le vif. Cette affirmation présuppose que la réaction la plus proche de l'événement dans le temps est aussi la plus près de la vérité. Pourtant, des allusions aux sources documentaires et aux témoignages oculaires soutiennent bon nombre de récits de guerre. Graves¹⁹ et Sassoon, par exemple, reconnaissent que leurs récits publiés sont tirés de journaux écrits antérieurement, et même Jünger²⁰ et Barbusse, dont les récits de guerre se présentent comme des journaux intimes, font référence à des notes préalables. Graves va plus loin en ajoutant

18. Ralph Mottram, *op. cit.*, p. 177.

19. Robert Graves, *Goodbye to All That*, Harmondsworth, Penguin, 1960.

20. Ernst Jünger, *In Stahlgewittern.*, dans *Werke*, vol. I Stuttgart, Ernst Klett,

qu'il a dû reconstruire *Goodbye to All That* comme une autobiographie après l'avoir conçu comme un roman. Privilégier ainsi l'immédiateté comme le moyen d'accéder à la vérité des événements suggère que le sens de l'événement est le plus transparent au moment où il se produit. Cependant, Blunden, lui, envisage la possibilité que la mémoire rétrospective puisse saisir les événements d'une manière plus « vraie » que l'expérience immédiate. Il croit que son texte retravaillé s'approche davantage de la vérité que les notes prises à l'époque des événements. « Ce que j'ai écrit à ce moment-là, bien que les détails soient peu affectés par la distance des événements, était imbu d'un ton de gaieté forcée et déprimant alors très à la mode²¹. » Il est convaincu que la rédaction plus tardive donne une impression plus juste des événements. Ainsi, malgré leur fidélité à une pratique du « reflet » littéraire, certains écrivains de la Première Guerre mondiale jouent de la distance entre récit et réalité. À l'époque où Caputo écrivit *A Rumor of War*, le réalisme était depuis longtemps discrédité. Que Caputo et la plupart des écrivains de la Guerre du Viêt-nam aient pourtant choisi d'adopter le style réaliste témoigne du pouvoir que continue d'exercer cette forme de représentation.

Les récits de la Guerre du Viêt-nam les plus appréciés de la critique expriment une conscience très claire des difficultés épistémologiques seulement effleurées dans la préface de Caputo. Le problème de la signification rétrospective se pose tout particulièrement dans *The Wars* de Timothy Findley, roman qui porte sur la Première Guerre mondiale mais, de toute évidence, écrit dans la foulée de la Guerre du Viêt-nam. Contrairement aux autres auteurs traités ici, Findley n'a aucune expérience personnelle de la guerre ; son statut de non-participant le conduit à mettre en question le rôle du narrateur. L'histoire de Robert Ross, traduit devant la justice militaire pour désertion et meurtre, est racontée par un narrateur anonyme. Examinant des photographies d'archives et écoutant le témoignage de ceux qui l'ont connu, le narrateur cherche à comprendre la signification des événements. Il est à la fois historien et détective ; il découvre des indices et établit des liens. Pourtant *Les Guerres* se présente également comme un mémorial, comme un acte de remémoration dont le projet est formulé succinctement par l'un des personnages : « Je doute qu'on nous pardonne. Tout ce que je souhaite c'est qu'ils pensent à nous comme à des êtres humains. » (W, 158) Écrit durant les années turbulentes de la guerre du Viêt-nam, *The Wars* est un monument non seulement aux morts de 1914-1918 mais à ceux du conflit en Asie du sud-est. Le titre

21. Edmund Blunden, *Understones of War*, Harmondsworth, Penguin, 1982 [1928], p. 7.

au pluriel cherche à universaliser l'histoire d'un soldat canadien dont la souffrance et la mort font de toutes les guerres des formes de pathologie criminelle. « Se souvenir » pour le narrateur est une opération complexe puisqu'il n'a pas participé à ces événements éloignés dans le temps ; de plus les interprétations fournies par les témoins et par ses propres lectures entrent en conflit. Ayant écouté ceux qui taxent Robert Ross de « crapule ! » (W, 10) et Marian Turner qui soutient « qu'il était un héros » (W, 16), le narrateur invente et reconstruit des situations d'une complexité telle que les actions du protagoniste sont d'une légitimité morale indécidable. La mémoire se présente à la fois comme rappel et comme construction imaginative ; Findley examine scrupuleusement le mécanisme qui permet la construction du sens. Dans un roman où la conscience qui observe devient à son tour un objet observé, l'observateur n'est plus la lentille de la caméra supposée neutre par le réalisme classique. Que Findley ait choisi les photographies est significatif ; la photo est l'icône de la reproduction juste. Le narrateur trouve « des boîtes et des boîtes de clichés et de portraits, des cartes et des lettres, des câblogrammes et des coupures de journaux » (W, 11). Les photos deviennent des indices à interpréter et dont l'interprétation ne peut être que partielle. « Quand on touche du doigt le passé, [avoue le narrateur] une partie s'effrite. Le reste, on ne le trouvera jamais. Il faut faire avec ce qu'on a. » (W, 11). Dès le départ, nous savons que l'interprétation sera lacunaire. D'une part les photographies évoquent les images familières, stéréotypées de la guerre et limitent ainsi l'imagination. « Une partie de ce que vous voyez est reconnaissable. » (W, 11) D'autre part, les photographies sont silencieuses : « elle[s] traverse[nt] la mémoire sans bruit. » En essayant de faire parler ce silence, le narrateur crée un excès de sens. Il devine l'intention derrière le geste du photographe, et crée la réalité hors du cadre. Interprétant ainsi la photographie, le narrateur ajoute une couche nouvelle d'interprétation à ce qui est déjà de l'interprétation. Alors qu'il croit au départ que « les seuls faits qu'on a sont publics » (W, 10), il reconnaît plus tard que le réel est aussi imaginaire. « Il n'y a pas d'image juste de cela, à l'exception de celle que vous pouvez fabriquer dans votre esprit. » (W, 71) Si le réel est toujours sujet à interprétation, la mémoire comporte inévitablement des effets de distorsion.

Ce n'est pas uniquement la distance qui cause ces effets. *The Wars* soutient que tous les actes de perception sont sujets à interprétation. L'un des personnages, Juliet, qui se considère « une observatrice née » (W, 143), découvre que l'observation peut mener à des aberrations. Quand elle surprend Robert en train de faire l'amour avec sa sœur Barbara, Juliet confond sexe et violence : « C'était une image qui n'avait pas de sens. Deux

personnes qui se faisaient mal l'une l'autre. C'est ce que je pensais. Je savais quelque part dans mon esprit, d'une manière calme et claire, qu'il s'agissait d'un acte « d'amour » — mais c'était la forme qui prêtait à confusion. » (*W*, 156) Robert, lui, est déstabilisé par l'épisode sadomasochiste entre Taffler et le Suédois : « Mais ce qu'il a vu l'a rendu si confus qu'il est resté là selon sa propre volonté — essayant désespérément de comprendre. » (*W*, 44). La confusion entre sexe et violence trouve son expression ultime dans la scène des bains où Robert est violé par ses camarades officiers. On comprend que l'accès à la réalité des faits n'est ni immédiat ni transparent. Toute lecture est une lecture faussée, selon les déconstructionnistes. Même si une lecture était juste, nous n'aurions pas les moyens de le vérifier.

Au niveau le plus évident, *The Wars* met en question le récit qu'il construit parce que le narrateur fait face à des versions contradictoires des faits. Ainsi, quand il traite de la scène de la fuite de Robert avec les chevaux, le narrateur avoue que « la mythologie est embrouillée. On dit qu'il y a eu poursuite immédiate. Mais c'est peu probable ». (*W*, 183) Il raconte ensuite la version « beaucoup plus vraisemblable » (*W*, 183) de cet épisode. Une fois que Robert a trouvé refuge dans la grange, croit le narrateur, « tout ce qui s'est passé est très clair et précis ». (*W*, 184) Mais ce qui était « clair et précis » s'avère être le résultat d'une méprise. Du point de vue d'un autre personnage, Mickle, il fallait arrêter Robert parce qu'il était fou et dangereux. Pour le lecteur, les choses ne sont pas si simples. Robert était-il le seul homme sain dans une situation de folie ou est-ce la situation de folie qui l'avait poussé à la démence ? Les actes sexuels que Juliet et Robert voient expriment à la fois l'amour et la violence. De même, Robert est à la fois très rationnel et tout à fait irrationnel. Le pouvoir imaginaire de *The Wars* consiste précisément dans la déstabilisation du mécanisme de signification ; de telles questions ne peuvent pas trouver de réponse.

CULPABILITÉ, COMPLICITÉ

Quand l'acte de remémoration est aussi tombeau ou mémorial, la voix narrative réfléchit sur le rapport du survivant aux morts. Les narrateurs des récits de guerre expriment souvent la pitié autant que le ressentiment envers les morts qu'ils commémorent. Toujours plus ou moins coupable d'avoir survécu quand tant d'autres ont péri, le narrateur fait œuvre de réparation. La culpabilité est parfois dramatisée dans des scènes où des survivants expriment le soulagement que la mort ait choisi quelqu'un d'autre, en même temps que la honte d'éprouver de tels sentiments. « La situation du survivant d'une grande

catastrophe est rarement admirable²² », dit Hemingway. Présenter ses excuses aux morts équivaut inévitablement à justifier sa propre survie. Se souvenir de la guerre, c'est agir contre le désir coupable d'oublier, car on ne peut se souvenir que de ce qui peut aussi être oublié. Dans *Dispatches* de Michael Herr et *Going After Cacciato* de Tim O'Brien, la mémoire fonctionne comme un site où le souvenir, l'imagination et la culpabilité se nouent dans un réseau complexe d'interrelations. Il n'est peut-être pas surprenant que les auteurs préoccupés par le processus de la signification conçoivent l'écriture commémorative comme un acte d'expiation, mais, alors que Herr voit dans l'écriture un rappel coupable, O'Brien y voit un oubli coupable.

Dispatches de Herr illustre parfaitement la thèse de Philip D. Beidler selon laquelle « la nouvelle littérature du Viêt-nam » est caractérisée par « la très grande importance accordée au processus qui crée le sens²³ ». À part le chapitre dédié à ses camarades correspondants de guerre morts au Viêt-nam, Herr essaie de sonder la signification de la mort en mettant l'accent sur sa propre confusion cognitive. L'expérience du Viêt-nam a convaincu Herr que l'information (« les faits ») ne conduit pas nécessairement à une compréhension de ce qui s'est réellement passé. « La presse a rapporté tous les faits (plus ou moins), mais peut-être trop. Elle n'a jamais trouvé une manière convaincante de parler de la mort, et il s'agissait finalement de cela. » (D, 229) Pour Herr l'excès d'images médiatiques compromet la connaissance car il empêche de distinguer entre « la guerre elle-même » et « les images du combat à la télévision ». (D, 224) À plusieurs reprises, *Dispatches* montre des soldats qui agissent comme des personnages de cinéma. Des correspondants de guerre, nous raconte-t-il, ont eux aussi « vu trop de films, sont restés trop longtemps à Television City [...] des années passées dans les médias les empêchent d'établir des rapports réels ». (D, 223) Pour Herr, la remémoration est encore plus compliquée que pour Findley. Si la perception est toujours médiatisée par des inscriptions préalables, comment peut-on se rappeler ce qui n'a jamais été totalement accessible au départ ? Herr accepte finalement que son récit est une *construction* plutôt qu'une reconstruction des événements, mais alors le rappel devient une violation du silence des morts. Cette culpabilité est dramatisée dans une scène qui peut représenter le statut problématique de tout acte d'observation. Accusant les correspondants d'être « la pire espèce de parasite » (D, 221), il les accuse (et s'accuse en même temps)

22. Michael S. Reynolds, *Hemingway's First War : The Making of a Farewell to Arms*, Princeton, Princeton University Press, 1976, p. 60.

23. Philip D. Beidler, *American Literature and the Experience of Vietnam*, Georgia University Press, 1982.

d'être des voyeurs. Quand il saisit des images, avec un appareil photo ou avec une plume, l'observateur est toujours complice puisqu'il ne fait rien pour arrêter la tuerie. Bien que Herr rejette énergiquement l'allégation selon laquelle la presse a nourri la guerre (*D*, 244), il reconnaît que le journaliste est légitime-ment objet de suspicion puisque les mourants constituent son gagne-pain :

Il n'y a pas moyen d'y échapper, si tu as photographié un Marine mort avec un poncho sur le visage et que tu as reçu quelque chose pour cela, tu es un parasite. Mais qu'est-ce que tu es si tu retires le poncho pour avoir une meilleure prise de vue, et si tu fais cela devant ses amis ? Une autre sorte de parasite, sans doute. Et qu'est-ce que tu es si tu ne fais que regarder, prenant bien note afin de t'en souvenir plus tard, si jamais tu voulais utiliser cette image ? (*D*, 243-244)

Herr cherche à atténuer cette culpabilité associée à l'acte de commémorer : « tu étais aussi responsable de ce que tu voyais que de ce que tu faisais. » (*D*, 20) Tout observateur est un voyeur complice, et cette complicité conduit le récit de Herr à véhiculer à la fois l'horreur de la guerre et sa fascination. Son récit commémoratif construit la Guerre du Viêt-nam comme un espace mythopathologique où le narrateur reconnaît ouvertement le paradoxe implicite de tout récit de guerre : les hommes détestent et aiment la guerre.

MÉMOIRE, INVENTION

Dans *Going After Cacciato*, Tim O'Brien accentue l'interaction entre mémoire et imagination, et la relie explicitement au désir coupable du narrateur d'oublier sa propre complicité dans la guerre. O'Brien fait de l'imaginaire une stratégie de compensation face au sentiment de culpabilité. Comme nous l'avons vu, le texte réaliste présuppose que le rappel adéquat du passé permet aux faits de raconter leur propre histoire. Imitant la stratégie de l'historien du XIX^e siècle qui consiste à collectionner les documents, l'écrivain de guerre mimétique cherche à atteindre les événements dans leur immédiateté spontanée. Une fois que les détails ont été perçus avec attention et correctement nommés, ils vont prendre une forme qui donnera *naturellement* au lecteur le sens des événements. Pourtant, d'après O'Brien, « la vérité n'est pas à trouver sur la surface des événements », ce genre « d'illusion imitative » (*GAC*, 141) nuit non seulement à la bonne fiction mais « à tout genre de bonne écriture²⁴ ». Auteur

24. Eric James Schroeder, « Two Interviews : talks with Tim O'Brien and Robert Stone » *Modern Fiction Studies*, N° 30, vol. 1, 1984, p. 141.

d'une autobiographie (*If I Die in a Combat Zone*²⁵...) et d'un roman (*Going After Cacciato*), O'Brien parle avec autorité de l'imagination et de la mémoire. « La mémoire en elle-même appartient au domaine de la non-fiction — on écrit ce dont on se souvient, on se souvient de ce que l'on enregistre par écrit ou sur cassette. Ceci est strictement la mémoire, ce qui s'est passé. L'écriture de fiction ajoute à la mémoire une capacité imaginative²⁶. » Faisant écho à Blunden et au topos littéraire du « mentir-vrai », O'Brien définit la technique du romancier comme « une sorte de mensonge, d'ornementation, qui sert à atteindre une vérité plus profonde²⁷ ». Posant comme équivalentes mémoire et surface, imagination et profondeur, O'Brien semble choisir *Going After Cacciato* contre *If I Die in a Combat Zone*... Pourtant, dans le débat entre fiction et non-fiction dans l'écriture sur la Guerre du Viêt-nam, il prend le parti inverse : « Quand on compare les deux genres dans la littérature du Viêt-nam, il semble, à peu d'exceptions près, que la non-fiction soit plus puissante que la fiction²⁸. » O'Brien pense en effet que la fiction du Viêt-nam est trop redevable à la mémoire stricte et ne fait pas assez appel à l'imagination :

Plusieurs romans publiés auraient dû être écrits sous forme de non-fiction, parce que leur contenu est effectivement de la non-fiction : les auteurs ne font pas d'effort d'imagination ; ils écrivent à partir de la mémoire. Ils donnent des noms fictifs aux personnages, mais on regarde en fait le film de ce qui est arrivé à quelqu'un²⁹.

En moderniste cohérent, O'Brien privilégie l'imagination comme une forme de vérité plus légitime que la mémoire pure. Son propre roman, *Going After Cacciato*, sera donc un exemple particulièrement pertinent pour l'analyse des rapports entre mémoire et imagination.

Going After Cacciato est un texte de métfiction. Paul Berlin reconnaît que la mémoire ne peut pas faire advenir les événements sans laisser des marques. Il n'y a pas de faits objectifs. « Ce dont on se souvient détermine ce que l'on voit ; ce que l'on voit dépend de ce dont on se souvient. » (*GAC*, 207). Non que l'on puisse oublier ce qui s'est passé réellement, mais parce que nous ne pouvons jamais être sûrs de ce que nous pensons voir à un moment donné. En d'autres mots, notre saisie de la réalité est

25. Tim O'Brien, *If I die in a Combat Zone, Box Me Up and Ship Me Home*, New York, Dell, 1973.

26. Schroeder, *op. cit.*, p. 143.

27. Schroeder, *Id.*, p. 141.

28. *Ibid.*, Schroeder, p. 146.

29. *Ibid.*, Schroeder, p. 147. Il faudrait rappeler ici que Caputo avoue avoir utilisé des noms fictifs pour des personnages réels dans *A Rumor of War*.

programmée pour trouver des significations selon des paramètres stricts. Ce processus de signification fait partie de la *réalité* construite par l'observateur de sorte que « l'observation exige l'introspection, l'étude de la machinerie d'observation, les miroirs, les filtres, les fils électriques et les circuits de cet instrument observant » (*GAC*, 207). Ainsi puisque *le fait* ne peut pas être facilement séparé du *prolongement du fait*, Berlin se demande : « comment a-t-on discriminé les faits des scénarios possibles ? Qu'est-ce qui s'est passé réellement et qu'est-ce qui aurait seulement pu se passer³⁰ ? » (*GAC*, 28). Bien que le voyage à Paris soit de toute évidence imaginaire, Berlin soutient qu'il est relié à la réalité factuelle. Berlin, comme O'Brien, considère que l'événement imaginaire est « un travail du possible » (*GAC*, 30). Il semble donc que la mémoire et les passages imaginaires contribuent ensemble à aider Berlin à comprendre ce qui s'est passé, compréhension moderniste qui entend dépasser la simple énumération des faits. Pourtant, O'Brien contredit aussi ce parti pris en faveur du pouvoir de la fiction, en posant des contraintes à l'imagination. *Going After Cacciato* présente *les faits* de la guerre comme des fragments épars de mémoire ; par contraste, la « fantaisie » de la chasse à Cacciato est racontée dans une séquence strictement chronologique. Enfin, les réflexions philosophiques au poste d'observation suivent l'ordre du récit premier. Pour Berlin, la fiction ne pose pas de problème particulier. Le déroulement de l'imaginaire lui permet de raconter une histoire linéaire. Quand il a affaire à des événements réels, cependant, il trouve que c'est « l'ordre des choses — les chronologies — qui est difficile » (*GAC*, 49). Il lutte contre une mémoire qui comporte d'importants trous — « Il ne se souvenait pas de septembre » — ou des éléments confus — « Comment les morceaux s'imbriquaient-ils et dans quels mois ? » (*GAC*, 49). Outre cette difficulté, il découvre que les faits ne prennent pas forme, ni ne donnent lieu à un récit. Se souvenir n'est pas comprendre.

L'ordre était la partie la plus difficile. Les faits, même enfilés sur une chaîne, n'avaient pas réellement d'ordre. Les événements ne coulaient pas. Les faits étaient séparés, aléatoires, même tels qu'ils s'étaient produits, épisodiques, cassés, sans transition coulante, aucun sens ne découlant d'événements précédents. (*GAC*, 207)

Puisque l'épisode de la promenade imaginaire, qui n'offre aucune résistance au désir d'imposer un ordre, permet selon O'Brien de créer un récit compensatoire, l'imaginaire s'offre

30. *La Route des Flandres* (1960) de Claude Simon propose un traitement plus radical de la mémoire et de l'imagination.

comme une solution aux problèmes que Berlin ne peut pas résoudre par ses souvenirs.

O'Brien indique clairement que la démarche imaginaire constitue pour Berlin la tentative de faire face aux horreurs qu'il a vues. On sait que les scènes du réel sont reproduites en écho dans les épisodes des segments imaginaires. Souvent Berlin rejoue une expérience déplaisante dans une tonalité différente dans les sections imaginaires, donnant par exemple un dénouement heureux à un épisode malheureux : l'histoire de l'atterrissage d'un Chinook, dont les tireurs tuent Pederson, est suivie d'un voyage imaginaire dans le train Delhi Express. Cependant, la réalité s'insurge même au milieu de ces récits compensatoires. Le plaisant voyage en train tourne mal lorsque Berlin s' imagine que les gens sont fouillés, épisode déclenché par un souvenir de Martin qui aurait ordonné que l'escouade fouille les villageois vietnamiens. Le voyage imaginaire devient une tentative désespérée d'échapper aux horreurs de la réalité, mais comme le souligne Doc « les réalités vous rattrapent toujours » (*GAC*, 311). Ainsi O'Brien reconnaît les limites du pouvoir de l'imagination tandis que Berlin répète souvent que même dans sa fiction « il a perdu le contrôle » (*GAC*, 227). Les récits possèdent leur propre logique que le narrateur ne peut infléchir : « Même dans l'imaginaire nous devons obéir à la logique que nous avons déclenchée. » (*GAC*, 323) Ainsi la tentative de Berlin pour imposer un ordre satisfaisant à des événements douloureux se trouve frustrée, « l'imagination, comme la réalité, a ses limites » (*GAC*, 323). Dans *Going After Cacciato*, la mémoire doit se souvenir de ce qui autrement serait oublié, mais elle cherche aussi à oublier ce qui est douloureux.

L'acte de commémoration chez O'Brien est ainsi problématisé explicitement. O'Brien est particulièrement sensible au rapport difficile entre le désir de créer de la signification et le désir coupable d'oublier des événements troublants. Les premières lignes de *Going After Cacciato* désignent d'emblée ce roman comme un mémorial de guerre :

C'était un très mauvais moment. Billy Boy Watkins était mort, et Frenchie Tucker aussi. Billy Boy est mort de peur sur le champ de bataille, et Frenchie Tucker a été touché dans le nez. Bernie Lynn et le Lieutenant Sidney Martin étaient morts dans les tunnels. Pederson était mort et Rudy Chassler était mort. Buff était mort. Ready Mix était mort. Ils étaient tous parmi les morts. » (*GAC*, 1).

Le roman illustre l'observation de Lawson selon laquelle « l'élan derrière presque chaque mémoire sur le Viêt-nam est une catharsis individuelle, le besoin impérieux de la part des vétérans de guerre non seulement de raconter leur histoire mais d'effacer les souvenirs, d'exorciser les démons, de se libérer d'un

monde blessé³¹ ». Cette volonté d'oubli est particulièrement intense à cause des circonstances particulières de la Guerre du Viêt-nam, où des Américains ont été poussés à tuer d'autres Américains. Le récit de Berlin révèle comment la phrase cryptique « Bernie Lynn et le lieutenant Sidney Martin sont morts dans les tunnels » cache un événement que Berlin cherche désespérément à garder secret. Le « et » qui lie les deux morts suggère des circonstances parallèles, cachant ce que Berlin refuse de voir, à savoir que Martin, contrairement à Lynn, a été tué par ses propres camarades (« *fragged* »). Berlin souffre d'une culpabilité personnelle (en touchant à la grenade destinée à Martin, il a marqué sa solidarité avec les autres hommes) et culturelle (il a participé à un acte de barbarie dans une guerre qui était censée défendre la civilisation). On peut considérer que le récit entier de Berlin essaie d'effacer un sentiment de culpabilité qu'il croit inexpiable.

Berlin ne veut pas tout raconter. La mort du lieutenant Martin n'est jamais directement relatée ; ce silence est à l'origine de la prolifération des récits dans *Going After Cacciato*. Cherchant à fuir sa complicité dans un meurtre, Berlin essaie de se convaincre que la mort de Billy Boy Watkins est « l'histoire de guerre par excellence ». Cette mort permet à Berlin d'oublier des morts encore plus horribles. De plus, là encore Berlin élude les faits qu'il cherche à comprendre. Il n'a pas à se souvenir de ce qu'il a vu puisque il « fait semblant de ne pas avoir regardé mourir de peur Billy Boy Watkins sur le champ de bataille » (GAC, 209). Suivant le conseil de son père, « Ne regarde pas ce qui est désagréable, cherche ce qui est bien » (GAC, 209), Berlin fuit les horreurs du présent en se réfugiant dans les souvenirs de camping avec son père. Pourtant, il découvre plus tard qu'il ne peut pas cesser de se remémorer « comment Billy Boy Watkins est mort de peur sur le champ de bataille » (GAC, 218). Cette « histoire de guerre par excellence » a à peu près le même déroulement que la démarche imaginaire qui permet à Berlin de faire face à la mort de ses camarades. Par une série de déplacements, Berlin contourne les événements qu'il n'est pas en mesure d'affronter.

Pourtant, *Going After Cacciato* affirme aussi que l'horreur de la guerre n'est pas si facilement refoulée car, selon Berlin, les événements les plus troublants résistent à leur mise en récit : « De toute cette durée, de tous ses moments blessés, sa mémoire restait prise dans ces quelques heures d'horreur. » (GAC, 288).

31. Jacqueline E. Lawson, « Telling It Like It Was : The Nonfiction Literature of the Vietnam War » dans Owen W. Gilman, Jr., et Lorne Smith, (dir.), *America Rediscovered*, New York, Garland, 1990, p. 369.

Pour Berlin ce ne sont pas les faits qui posent problème, mais l'ordre causal ou interprétatif :

Les faits n'étaient pas objets de dispute. Les faits ne posaient pas problème. Billy Boy était mort de peur. Buff était mort, Frenchie était mort. Pederson était mort. Sidney Martin et Bernie Lynn étaient morts dans les tunnels. C'était des faits et il pouvait les affronter. L'ordre des faits — lequel venait d'abord et lequel à la fin, les rapports entre les faits — là il y avait problème. Mais le problème n'était pas d'affronter les faits mais de les comprendre, de les arranger correctement. (GAC, 324-325)

Berlin se leurre-t-il ? Au lieu de voir son obsession du sens comme un effort pour aller vers la vérité, ne peut-on pas l'interpréter comme symptomatique de sa tentative de refouler sa complicité dans le meurtre ? Nous avons « entendu » les coups qui ont tué Frenchie Tucker et Bernie Lynn ; mais nous n'avons jamais entendu exploser la grenade qui a tué le lieutenant Martin. Ce silence au cœur du récit fait écho à l'oubli coupable que l'acte commémoratif nie toujours, en même temps qu'il ne peut faire autrement que de le reconnaître.

Les récits de guerre peuvent adopter deux attitudes quant à l'écart entre l'expérience et la connaissance. En prétendant offrir aux morts le récit authentique de leur expérience, ils l'ignorent ; en exposant la culpabilité derrière le geste commémoratif, ils choisissent au contraire de le reconnaître et de le souligner. Comment peut-on retrouver la vérité des faits si, comme le dit O'Brien, même le témoin oculaire ne peut vraiment distinguer ce qui s'est passé de ce qui aurait pu se passer ? Comme le souligne *Absalom, Absalom !* de William Faulkner ce dilemme ne peut être résolu, « peut-être que rien ne se passe uniquement une fois. Peut-être qu'une fois ne se passe jamais³² ». La mémoire est ainsi réinscription et construction. Pour ceux qui défendent un certain réalisme, comme Caputo, la signification de la guerre réside dans les faits qu'un honnête témoin oculaire doit pouvoir reconstituer. D'autres prônent au contraire l'idée proustienne selon laquelle la signification des événements consiste dans les interprétations diverses que nous en proposons rétrospectivement ; Findley, Herr et O'Brien proposent une approche phénoménologique selon laquelle chaque événement est sujet à des perspectives multiples et souvent contradictoires. Leurs mises en scène du processus même de l'interprétation suggèrent que la guerre modifie notre appareil de perception, problématisant à tout jamais l'effort de cognition. Ainsi envisagée, la Guerre du Viêt-nam confirme l'hypothèse de la postmodernité

32. William Faulkner, *Absalom, Absalom !*, New York, Modern Library, 1951.

comme hyperspace sans balises territoriales. Mais Herr et O'Brien reconnaissent que le désir de comprendre les mécanismes par lesquels le sens se construit implique qu'ils interrogent en retour leurs propres motivations. Ils découvrent ainsi qu'il n'y a jamais assez de mots pour effacer la honte que ressent le mémorialiste en tant que survivant.