

L'Art français de la guerre ou les épreuves de la représentation

Paul Kompanietz

Université de Saint-Étienne
Université Paris-Diderot-Paris 7

En un piquant clin d'œil aux livres de Sun Tzu et de Machiavel, le titre du premier roman d'Alexis Jenni — couronné du prix Goncourt 2011 — brille d'une sombre ironie et annonce d'emblée son sujet. Il n'est pas de lieu vierge dans ce récit, pas d'espace où la guerre ne se propage; le conflit semble envahir, sous des formes à peine renouvelées, toutes les époques de la vie individuelle et collective. Des premiers jeux de l'enfance aux dernières heures de la vie, passées à raconter des souvenirs qui jamais ne s'effacent, la guerre façonne la mémoire des

individus, leur vie quotidienne, leur « identité ». Cette violence que le romancier dépeint à travers la vie de Victorien Salagnon, « ayant pris les armes à l'adolescence contre l'occupant allemand pour ne les déposer qu'avec l'indépendance de l'Algérie », après le terrible intermède de l'Indochine, réapparaît des années plus tard, « lorsque, sur le territoire national, l'incendie se rallume » (Jean Laurenti, 2011) ; alors les vieilles rancœurs resurgissent et, avec elles, les discours d'assiégés, tout droit hérités de « l'illégalisme colonial » (Jenni, *AFG*, p. 195). L'architecture de l'œuvre, fondée sur l'alternance de chapitres romanesques centrés sur la vie militaire et amoureuse de Victorien Salagnon, et de sections « commentaires », enracinées dans le quotidien lyonnais du narrateur apprenant la peinture chez son ami Victorien, assure le va-et-vient entre les guerres passées et leurs résurgences contemporaines. Elle en montre aussi bien les métamorphoses que les points de continuité.

La surdétermination thématique de la guerre soulève, rapidement, le problème de sa représentation et de son écriture. La question est d'autant plus intéressante que le narrateur et, par sa voix, semble-t-il, l'auteur lui-même la théorisent en partie dans le récit, plus particulièrement dans les sections « commentaires », à travers l'opposition, ou du moins la confrontation, de deux systèmes représentatifs : l'écriture — plus largement, la narration — et la peinture à l'encre de chine. La prise de distance du narrateur par rapport à son propre récit lui permet d'interroger les techniques de narration mobilisées dans l'écriture de la guerre, de la confronter à d'autres modèles, à d'autres moyens de représentation. À l'horizon de ce questionnement, c'est bien la manière d'écrire l'histoire française qui semble mise en débat.

La guerre irréprésentable ?

Que le récit ne saurait totalement rendre compte de la réalité, le narrateur le déclare lui-même à plusieurs reprises. On en trouve l'une des plus claires formulations au moment où ce dernier, ayant achevé la lecture des médiocres mémoires de Salagnon, accepte de prendre en charge le récit : « Il y a dans un événement quelque chose que son récit ne résout pas. Les événements posent une question infinie à laquelle raconter ne répond pas. » (AFG, p. 51) La remarque, formulée ici au présent de vérité générale, s'applique tout particulièrement dans le roman à l'écriture de la guerre. Dès le début du texte, le narrateur, évoquant la guerre du Golfe, nous parle ainsi d'une guerre *irréprésentable* par les procédés traditionnels du récit : « La narration est impuissante, on ne sait rien raconter de cette guerre, les fictions qui d'habitude décrivent sont restées pour celle-ci allusives, maladroites, mal reconstituées. » (AFG, p. 23) De cette guerre, la télévision n'a donné que des bribes, des images « vides » (AFG, p. 20) :

Ce qui s'est passé en 1991, qui occupa les télévisions pendant des mois, n'a pas de consistance. Mais il s'est passé quelque chose. On ne peut le raconter par les moyens classiques du récit mais on peut le dire par le chiffre et par le nom. (AFG, p. 23)

La guerre met à l'épreuve le récit, dont les « moyens classiques » ne suffisent pas à rendre compte des horreurs commises. L'irréprésentable relèverait à la fois, en ce sens, d'un interdit *éthique* (l'horreur est telle qu'on ne peut l'*imiter*) et d'une impossibilité *esthétique* (les moyens de l'art, plus spécifiquement ici les procédés narratifs traditionnels, ne seraient pas appropriés à la singularité du sujet). Dans l'un et

l'autre cas, l'irreprésentable met à l'épreuve les *normes* de la représentation. En s'appuyant sur la réflexion de Jacques Rancière, on pourrait dire que certains événements, au nombre desquels figure la guerre, *paraissent* irreprésentables pour au moins deux raisons : non seulement parce qu'il est « impossible de rendre présent le caractère essentiel de la chose en question », autrement dit parce qu'on ne peut « lui trouver de représentant qui soit à sa mesure » (Rancière, 2003, p. 126), mais aussi en raison de la nature même des moyens artistiques — ici, narratifs¹.

Le cinéma pourrait apparaître, au moins dans un premier temps, comme le relais efficace de la parole, comme s'il fallait *montrer*, comme s'il fallait *voir* pour comprendre : « Oh, comme le cinéma montre bien les choses ! Regardez ! Regardez comme deux heures montrent bien plus que des jours et des jours de télévision ! » (AFG, p. 24) Pourtant, le cinéma lui-même, dont l'efficacité repose sur le mode imagé de la narration, et qui, à la différence du reportage télévisé, comporte également une intrigue, prend encore le risque de *défigurer* ou de *truquer* la représentation. Dans le dernier chapitre du roman, le narrateur évoque ainsi *La Bataille d'Alger* de Gillo Pontecorvo, interdit en France pendant plusieurs années. Au moment où, sous les murs de Climat de France, apparaît un char « entre des gardes

¹ La question de l'irreprésentable ou des apories de la représentation esthétique est l'une des caractéristiques et l'un des débats — sans l'être exclusivement, puisque le problème est presque aussi vieux que celui de la représentation elle-même — du régime *postmoderne*. Dans un texte majeur, Lyotard (1988) montre que l'expérience de l'inhumain, et en particulier celle de la Shoah, est à proprement parler irreprésentable; tout témoignage ne peut être, dans ces conditions, qu'un témoignage *négatif*. À l'inverse, Rancière (2003) déconstruit l'analyse lyotardienne du sublime et montre qu'il n'y a pas d'expérience irreprésentable.

mobiles vêtus de noir » (AFG, p. 589), le narrateur éclate de rire, d'un rire nerveux qui se transformera bientôt en colère. Car ce char qui venait d'apparaître à l'écran « n'était pas français mais russe » (AFG, p. 589). Le détail a son importance aux yeux du narrateur, précisément parce qu'il témoigne des épreuves, sinon des impasses, de la représentation :

Pontecorvo avait tourné sur place, à Alger, avec les gens mêmes qui avaient vécu cela. Dans le légendaire de gauche c'était bien là une preuve d'authenticité. Mais tourner à Alger en 1965 un film qui se déroule en 1956 est un mensonge. En 1965, la ville de 1956 n'existait plus. (AFG, p. 589)

Qu'elle soit strictement narrative ou imagée, la représentation de la guerre risque toujours d'être faussée, d'être une trahison de l'histoire. Elle reconfigure le vécu, le modèle à sa guise, en fonction des exigences politiques du moment : l'actualité, en quelque sorte, risque toujours de déteindre sur la représentation du passé. Cette reconfiguration du passé à la lumière du présent, avec le risque que la représentation en vienne à trahir l'histoire, constituerait, après « l'impuissance » intrinsèque des moyens narratifs, un second motif d'irreprésentabilité, qui ne se situe pas pour autant au même niveau que le premier. Car ce qui est en cause dans ce cas, ce n'est plus le pouvoir représentatif de la narration, ni même l'exercice de ce pouvoir, c'est le rapport au passé et, indissociablement, la manière dont on le raconte.

La guerre pose donc un problème de *mimesis* qui soulève, plus fondamentalement, la question du *dicible* et de *l'indicible*, elle-même liée, dans le roman, à celle du vécu, donc de l'expérience. Car est-il seulement possible, par les moyens du récit et l'usage de la langue, de figurer *ce que l'on n'a pas vécu* ? Plusieurs fois dans le roman, cette question revient :

On ne peut le savoir avant d'y avoir été : comment c'est; et pour cela, il faut y aller; et là encore, la langue peine. On voit bien alors que l'on ne parle jamais que de choses connues, on ne parle qu'entre gens d'accord, qui savent déjà, et avec eux il est à peine besoin de dire, il suffit d'évoquer. (AFG, p. 372)

Il paraît impensable, *a priori*, de (se) représenter ce que l'on n'a pas vécu, l'événement échappant toujours à la compréhension — le terme de *représentation* devant alors être compris en ses deux sens de *Vorstellung*, l'idée que je me fais de quelque chose, et de *Darstellung*, qui renvoie à la représentation figurative ou artistique et, plus exactement, à l'idée de mise en scène. S'il peut sembler, à la lecture de ces lignes, une condition nécessaire de la représentation, le vécu n'est pas toujours une donnée suffisante pour y parvenir; c'est alors que survient le problème de la « langue » et de ses impasses. Entre ceux qui ont vécu la guerre existe une communauté de sentiments, de souvenirs et d'images, qu'une simple évocation, plus expressive que les longs développements du récit, suffit à ranimer. Ce sont ces souvenirs qui existent entre Salagnon et Mariani, et que le narrateur, qui n'a pas vécu la guerre, a peine à comprendre.

La « langue » n'est-elle pas, dans ces conditions, renvoyée à son impuissance fondamentale ? Sans conclure à une totale incapacité de son pouvoir représentatif, certains commentaires métanarratifs, insérés dans la trame du récit, en suggèrent assez nettement les difficultés. Ainsi, au moment de l'attaque des Viets, lorsque Salagnon est grièvement blessé à la jambe par l'explosion d'une grenade, le narrateur commente la rapidité de la scène, qui met à l'épreuve la parole elle-même : « Le silence se fit. Cela avait duré quelques secondes, le temps de descendre une pente en courant. Le dire est déjà le dilater. » (AFG, p. 423) Quelques pages plus loin, le narrateur développe cette idée

après avoir évoqué la mort brutale et si peu héroïque de Moreau : « À la guerre, on meurt à la sauvette. Quand on le raconte avec lyrisme, c'est un pieux mensonge, c'est pour en dire quelque chose; on invente, on dilate, on met en scène. » (AFG, p. 432) Le récit d'une explosion ou de la mort d'un soldat implique une dilatation temporelle qui est déjà une première entorse à l'histoire vécue; la mise en scène permet certes de satisfaire aux exigences du récit, mais elle *trahit* du même coup la matérialité brute de la réalité historique. Dans le même temps, les remarques du narrateur montrent que le discours sur l'irreprésentable ou l'indicible — les deux questions sont liées, sans être confondues — possède également une portée rhétorique, car dire qu'un événement est irreprésentable, ou que sa rapidité met à l'épreuve la parole elle-même, n'est-ce pas là une manière indirecte (ou négative) de le représenter ? En ce sens, l'irreprésentable apparaît bien comme l'une des modalités de la représentation.

« *Dire* » ou « *montrer* »

On comprend mieux, dans cette perspective, les multiples notations qui accordent une apparente primauté, dans l'ordre de la représentation, à l'art du dessin. « Dire ne suffit pas; montrer est nécessaire » (AFG, p. 12), déclare le narrateur dans les premières pages du roman. La remarque ne s'applique d'ailleurs pas directement à la guerre, mais à la description de la beauté féminine, qui, à plusieurs reprises dans le roman, lui est étrangement associée : l'excès de beauté comme l'excès d'horreur constitueraient, aux yeux du narrateur, un défi pour

la représentation, dans la mesure où ils conduisent tous deux à la problématique du *sublime*. Cette affirmation n'est pas isolée dans le récit. On la retrouve, toujours dans le premier chapitre, sous la forme d'une légère variante, qui tend à souligner l'*impuissance* initiale du narrateur, voulant dessiner, souhaitant montrer, mais ne pouvant que narrer, inlassablement : « Ma vie est emmerdante et je narre; ce que je voudrais, c'est montrer; et pour cela dessiner. Voilà ce que voudrais : que ma main s'agite et que cela suffise pour que l'on voie. » (AFG, p. 19) Le mot est lâché : « que cela suffise *pour que l'on voie* ». L'art maîtrisé du dessin semble assurer un accès direct à la *vue*, que ne permettrait pas la « fonction humaine » (AFG, p. 19) du récit. Il suffirait d'un geste, d'un mouvement, de quelques traits déposés sur la surface blanche du papier pour qu'apparaisse, comme le résultat d'une opération magique, l'objet représenté. « Peindre », déclare avec emphase le narrateur dans l'avant-dernier chapitre du roman, « permet d'atteindre cet état merveilleux où la langue s'éteint.² » (AFG, p. 572)

L'opposition entre le « dire » (du côté de la parole, de la langue, du narratif) et le « montrer » (du côté du dessin, du pictural), qui, sur le plan de la philosophie du langage, se situerait dans la tradition du *Tractatus* de Wittgenstein³, semble fonder ici une relation hiérarchique entre les arts. Au début du

² On pourrait citer de nombreuses remarques analogues dans le roman. Décrivant le « mystère de la présence » de l'oncle, qui fascine le jeune Victorien, le narrateur déclare : « Il ne savait pas comment poursuivre, il n'en disait pas plus. Il aurait fallu dessiner; non pas l'oncle, mais autour de lui. Le dessin a ce pouvoir, il est un raccourci qui montre, au grand soulagement du dire » (p. 74).

³ Tout au long du *Tractatus*, Wittgenstein opère une distinction « entre ce qui peut être dit dans des propositions douées de sens et ce qui peut seulement être montré » (Glock, 2003).

roman, l'aspiration du narrateur au dessin se double d'une impuissance, faute de posséder les moyens techniques nécessaires à la pratique de cet art. L'apprentissage artistique suivi par le narrateur auprès de Victorien lui permettra, dans les dernières pages du livre, de dessiner la femme aimée, ce qui est aussi une manière symbolique de *surmonter son impuissance*. Dans ce roman de formation, l'initiation artistique — fondée sur une pratique de la transmission, car Victorien a eu lui-même ses propres maîtres — se double d'une éducation sentimentale et sociale. Au contact de Salagnon, le narrateur n'a pas seulement appris l'art de dessiner; il connaît désormais le sens du « vivre ensemble », l'expression s'appliquant dans le roman aussi bien au domaine de la vie affective qu'à celui de la vie sociale.

Art du dessin et art du récit constituent donc, dans *L'Art français de la guerre*, les deux principaux vecteurs de la représentation, bien que ces deux arts soient eux-mêmes confrontés à d'autres systèmes de signes, comme le cinéma. Victorien Salagnon et le narrateur ne sont pas sans faire songer au *couple maître-élève*, tant le romancier s'applique à renforcer la différence des âges par la mise en scène d'un processus de transmission artistique. En y regardant de plus près, on voit que les deux figures sont en fait complémentaires et qu'elles permettent de nuancer l'apparente dissymétrie entre l'art du dessin et l'art du récit. S'il est vrai que Victorien Salagnon transmet son art au narrateur, ce dernier ne l'aide pas moins, en retour, à mettre en récit ses souvenirs de guerre : il y a certes un apprentissage, mais celui-ci est double, ou réciproque. Lui qui narre et n'a pourtant pas vécu la guerre parviendra finalement, grâce aux souvenirs de Salagnon, à la dire et à l'écrire. Du reste, l'art du récit n'est pas systématiquement

présenté sous un jour défavorable. Évoquant De Gaulle, d'un point de vue littéraire, le narrateur parle à plusieurs reprises d'un formidable « [r]omancier⁴ », qui aurait réussi, par l'efficacité de ses discours et de ses récits, à faire croire aux Français qu'ils étaient vainqueurs. Autrement dit, celui qui gagne la guerre est d'abord celui qui sait la raconter, comme si la victoire militaire était, avant tout, une conquête *historiographique*.

L'écriture de la guerre et ses modèles

Le récit n'est pas condamné — le roman lui-même en témoigne — à l'échec de la représentation. Il lui faut pourtant mobiliser des moyens spécifiques qui puissent rendre compte de ce qui, précisément, semble appartenir au domaine de l'irreprésentable. La question est centrale, car elle pose le problème des moyens représentatifs utilisés par le romancier pour écrire l'horrible, la guerre, les massacres, tout ce qui, au sens étymologique du terme, relève donc de *l'obscène* : « ce qui ne peut être mis en scène ». Les scènes de la vie militaire sont croquées sur le vif par Salagnon, tandis que le récit prend en charge la représentation de visions cauchemardesques, comme ce bateau cherchant à progresser, en Indochine, sur une rivière encombrée par des cadavres d'hommes, de femmes et d'enfants. Réaliste dans la majeure partie du roman, la description de l'horrible peut aussi être figurée de manière plus

⁴ C'est le cas, par exemple, aux pages 459 (« Il se paie largement de mots, le Romancier. Il utilise ceux qui brillent et nous les lance, on les recueille comme un trésor et c'est de la fausse monnaie ») et 617.

indirecte, comme dans les pages où le narrateur, en quête de viande pour préparer un dîner entre amis qui tournera au fiasco, décrit les pièces de boucherie, d'abord proprement emballées, puis sanguinolentes, odorantes, telles des corps meurtris abandonnés sur un champ de bataille.

Dans les scènes de combat, les détails réalistes permettent au narrateur de donner la mesure du conflit et de retranscrire sans concession l'atrocité des massacres. En Indochine, Moreau se jette ainsi sur un jeune garçon tenant dans sa main une grenade et lui enfonce la lame de son couteau dans la gorge :

Le poignard trouva aussitôt la gorge qui n'offre pas de résistance au fil de la lame, le sang coula par saccades de la carotide ouverte, gicla avec un chuintement musical, la main de Moreau sur la bouche du garçon déjà mort l'empêchait d'émettre le moindre gémissement. (*AFG*, p. 408)

Le réalisme sanglant de la scène tient à la fois à sa vraisemblance biologique et aux images convoquées, non seulement visuelles, mais aussi sonores, et presque tactiles, suscitant chez le lecteur un sentiment de « nausée » célinienne⁵. Selon une logique descriptive opposée à celle du détail réaliste, la vision proprement terrifiante des atrocités guerrières peut être développée à travers des images hyperboliques, dont le symbolisme noir évoque les scènes d'épouvante d'un film d'horreur :

Tout cela n'avait servi à rien. Le sang n'avait servi à rien. Il avait été répandu en vain et maintenant il ne s'arrêtait plus de couler, le sang dévalait en cascade les rues en pente d'Alger, des flots de sang se jetaient dans la mer et s'épandirent en nappes

⁵ Nous entendons ce terme de « nausée » au sens où l'emploie Jean-Pierre Richard (1980).

pourrissantes. Au matin, dès que la lumière se levait, la mer devenait rougeâtre. (AFG, p. 500)

Le plus souvent réaliste, la représentation des horreurs de la guerre repose dans le roman sur la convocation de modèles littéraires ou cinématographiques. Jenni met ainsi à distance le style emphatique d'un De Gaulle pour écrire la guerre d'une manière à la fois plus réaliste et plus satirique, moins épique, certes, moins héroïque⁶ aussi, car « l'art français de la guerre » est avant tout, aux yeux de Jenni, un art de la défaite et de la boucherie. Le titre est une raillerie cinglante de cet art du sang, tout comme les remarques sur le prétendu « génie » militaire de la France. Car à l'inverse du général, Jenni n'écrit pas pour donner l'illusion de la victoire; la démarche est même opposée, qui consiste à défaire, guerre après guerre, en remontant jusqu'à la société contemporaine, les ficelles de cette écriture emphatique de l'histoire française. Tout se passe comme si, au panégyrique édifié par De Gaulle, Jenni substituait une écriture satirique des conflits français.

De ce point de vue, la référence au film de Pontecorvo est bien loin de n'être qu'un prétexte au récit d'une scène de cinéma. La section du roman consacrée à la guerre d'Algérie suit en effet de très près les procédés satiriques de *La Bataille d'Alger*, comme si, à l'instar de son prédécesseur, Jenni avait cherché à dévoiler, par les moyens du récit, l'envers infernal de l'histoire : le quadrillage systématique de la ville, les représentations de la Casbah ou des parachutistes français, les

⁶ Cette interprétation est fondée sur les propos du narrateur : « Il convient de ne rien dire de précis sur les moments délicats de notre histoire; nous n'y étions pas. On a ses raisons. Où étions-nous ? De Gaulle le raconte dans ses *Mémoires* : nous étions à Londres, puis partout. *Il satisfait à lui tout seul notre goût de l'héroïsme* » (p. 481, je souligne).

arrestations arbitraires ou encore les scènes de torture et d'interrogatoire doivent beaucoup, dans le roman, au film de Pontecorvo.

La satire n'exclut pas pour autant, ici et là, la convocation de modèles épiques. C'est le cas du modèle homérique, plusieurs fois convoqué dans le roman. De *l'Odyssee*, Jenni retient surtout le long voyage d'Ulysse et la promesse de jours meilleurs ; dans *l'Iliade*, le regard est porté sur l'écriture de la guerre, tout à la fois épique et « réaliste » : « Il [Victorien] lut encore et encore la description de l'atroce mêlée, où le bronze désarticule les membres, perce les gorges, traverse les crânes, entre dans l'œil et ressort par la nuque, entraînant les combattants dans le noir trépas. » (AFG, p. 274)

Il est cependant une référence qui, bien qu'implicite dans le récit, semble pourtant prédominante dans l'écriture de la guerre, au point que certaines scènes du roman peuvent se lire comme de véritables réécritures du *Voyage au bout de la nuit*. C'est tout particulièrement le cas de la « scène fondatrice » du récit, dans les toutes premières pages du livre, lorsque le narrateur aperçoit sur son écran de télévision le départ pour le Golfe des spahis de Valence. « Le monde tourna brusquement, je sursautai » (AFG, p. 15). La scène fait songer, irrésistiblement, au passage de la troupe qui déclenche l'enrôlement de Bardamu :

Mais voilà-t-y pas, écrivait Céline, que juste devant le café où nous étions attablés un régiment se met à passer, et avec le colonel par-devant sur son cheval, et même qu'il avait l'air bien gentil et richement gaillard, le colonel ! Moi, je ne fis qu'un bond d'enthousiasme. (2004, p. 10)

Même élément déclencheur (ou presque, car l'image virtuelle se substitue chez Jenni au défilé réel des soldats), même sursaut, même enthousiasme : la réécriture, sans être explicite, se manifeste assez nettement. La référence est d'autant plus intéressante qu'elle n'est pas isolée. Les deux romans ont bien sûr en commun la thématique guerrière, mais aussi la forme du récit d'initiation, à travers le motif du *voyage*. La guerre est en effet, pour Bardamu comme pour Victorien, un baptême de l'horreur⁷, sinon une forme de dépucelement ou de descente aux Enfers :

On est puceau de l'Horreur comme on l'est de la volupté. Comment aurais-je pu moi me douter de cette horreur en quittant la place de Clichy ? Qui aurait pu prévoir avant d'entrer vraiment dans la guerre, tout ce que contenait la sale âme héroïque et fainéante des hommes ? À présent, j'étais pris dans cette fuite en masse, vers le meurtre en commun, vers le feu... Ça venait des profondeurs et c'était arrivé. (Céline, p. 14)

Victorien, au début du récit, est aussi un « puceau de l'horreur » ; puis, avec les années et la guerre interminable, il finit par devenir à son tour un homme capable de tuer de sang-froid. De Céline, Jenni retient enfin la dimension satirique et pamphlétaire du *Voyage*, qui informe l'écriture polémique de l'histoire française et fait de *L'Art français de la guerre* un roman d'ironisation à la manière de Céline, un récit de raillerie glacée sur le soi-disant « génie français ».

*

⁷ Chez Jenni, cette image du *baptême* concerne également d'autres personnages du récit, comme Montbellet qui, après la guerre, a décidé de devenir prêtre. Il explique à ses amis étonnés les raisons de sa vocation : « J'ai vu énormément de sang. J'ai vu des types dont les chaussures étaient mouillées du sang de ceux qu'ils venaient de tuer. J'ai tellement vu de sang que cela fut un baptême. J'ai été baigné de sang, et puis transformé » (p. 298).

Si importante que puisse être la référence célinienne dans le roman, la reprise de certains motifs ou de certaines structures formelles ne doit pas pour autant masquer les différences fondamentales qui opposent, au moins sur le plan idéologique, les deux écrivains. La réflexion sur la « race française » pourrait s'interpréter, de ce point de vue, comme une réponse à Céline. Le thème se trouve déjà dans le *Voyage*, dès les toutes premières pages du roman, mais tout se passe comme si Jenni cherchait précisément à en inverser la signification ou à en tirer des conclusions opposées. L'idéal du vivre ensemble, plusieurs fois évoqué dans *L'Art français de la guerre*, se situe bien entendu aux antipodes de la xénophobie célinienne.

Ce qui compte, par-delà cette importante opposition idéologique, c'est que l'écriture satirique de Céline puisse, avec d'autres, fonctionner comme un modèle littéraire, à l'opposé d'une lecture héroïque des conflits français qui tendrait à magnifier, à la manière des *Mémoires de guerre* de De Gaulle, la bravoure des soldats et l'amour de la nation. Plus satirique, mais non moins romanesque, Jenni nous montrerait plutôt l'envers grimaçant de cette écriture héroïque de l'histoire française. L'un des points forts du roman tient au fait qu'il s'attache à mettre en scène, à travers l'initiation du narrateur et la confrontation presque permanente de deux moyens artistiques complémentaires, les épreuves de la représentation. L'irreprésentable n'est pas, comme l'a montré Rancière (2003, p. 145), une propriété intrinsèque de l'événement, au sens où certains événements interdiraient définitivement leur représentation; il impose néanmoins au romancier d'opérer des choix esthétiques, que Jenni, en écrivain, s'est ici donné pour tâche d'explorer.

Bibliographie

- CÉLINE, Louis-Ferdinand. (2004, [1932]), *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- GLOCK, Hans-Johann. (2003), *Dictionnaire Wittgenstein*, Paris, Gallimard, NRF, coll. « Bibliothèque de philosophie ».
- JENNI, Alexis. (2011), *L'Art français de la guerre*, Paris, Gallimard, NRF.
- LAURENTI, Jean. (2011), « Tableaux d'après guerre », *Le Matricule des anges*, n° 126.
- LYOTARD, Jean-François. (1988), *Inhumain*, Paris, Galilée.
- RANCIÈRE, Jacques. (2003), *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique éditions.
- RICHARD, Jean-Pierre. (2008, [1980]), *Nausée de Céline*, Paris, Verdier.

Résumé

Le présent article s'intéresse aux modalités de représentation du conflit guerrier et, de manière plus générale, aux épreuves de la représentation dans *L'Art français de la guerre* d'Alexis Jenni (Goncourt 2011). Nous examinons, à partir de cette problématique, la rhétorique de l'indicible qui traverse le roman; les rapports entre « dire » et « montrer », à l'origine de la confrontation ou de la complémentarité, dans le récit, de ces deux systèmes représentatifs que sont la narration et la peinture; et, enfin, l'écriture de la guerre et ses modèles, tant littéraires que cinématographiques.

Abstract

The present article focuses on the modalities of representation of war, and, more generally, on the way representation is put to the test in *L'Art français de la guerre* (*The French Art of War*), a novel by Alexis Jenni, prize-winner of the 2011 Goncourt. We examine, first, the rhetoric of the indescribable that runs through the novel; then, the connections between "telling and showing", which are the cause of the confrontation or complementarity, in the novel, of two systems of representation, namely narration and painting. Finally, we study war writing and both its film and literary models.