



CLASSIQUES  
GARNIER

TSCHILSCHKE (Christian von), « La défiguration comme défi éthique et esthétique dans les représentations littéraires et cinématographiques de la Grande Guerre », in MECKE (Jochen), SCHOENTJES (Pierre), DONNARIEIX (Anne-Sophie) (dir.), *Esthétique de la guerre - Éthique de la paix. Un siècle de littérature sur la Grande Guerre*, p. 197-213

DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-10583-1.p.0197](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-10583-1.p.0197)

*La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.*

© 2020. Classiques Garnier, Paris.  
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

TSCHILSCHKE (Christian von), « La défiguration comme défi éthique et esthétique dans les représentations littéraires et cinématographiques de la Grande Guerre »

RÉSUMÉ – Comment les récits littéraires et audiovisuels de la Grande Guerre arrivent-ils à traiter le phénomène à la fois éthiquement et esthétiquement provocateur des “gueules cassées” ? Afin de répondre à cette question, l’analyse s’appuie sur un corpus qui va des récits “classiques” jusqu’à *La Chambre des officiers* (1999) de Marc Dugain, adapté à l’écran en 2001, et qui marque un tournant dans l’histoire de la représentation des blessés du visage.

MOTS-CLÉS – Roman, film, redécouverte, adaptation, restitution

# LA DÉFIGURATION COMME DÉFI ÉTHIQUE ET ESTHÉTIQUE

dans les représentations littéraires  
et cinématographiques de la Grande Guerre

## LA REDÉCOUVERTE D'UN SUJET

Pour la génération des jeunes allemands nés, comme l'auteur de cet article, dans les années soixante du XX<sup>e</sup> siècle, la première rencontre avec les défigurés de la Grande Guerre, ceux que l'on appelle les « gueules cassées », les blessés à la face et à la tête lors de violents combats durant la Première Guerre mondiale, a pu se produire en avril 1980. Cette année-là, le livre *Krieg dem Kriege!* du pacifiste et objecteur de conscience Ernst Friedrich (1894-1967) fut réédité à Francfort par la maison de vente par catalogue *Zweitausendundeins* (*Deux mille un*, selon le célèbre film de Stanley Kubrick), très en vogue à l'époque parmi les jeunes et dans la culture alternative, pour le prix étonnamment bas de deux marks et quatre-vingt-dix pfennigs. L'ouvrage parut pour la première fois en 1924 et fut rédigé en quatre langues, allemand, français, anglais et néerlandais : *Krieg dem Kriege!* *Guerre à la Guerre!* *War against War!* *Oorlog aan den Oorlog!* Cette « bible des pacifistes », traduite en une cinquantaine de langues au total, prétendait montrer à travers une documentation photographique le vrai visage de la guerre : les blessés, les mutilés, les exécutions, la souffrance, la misère et la mort<sup>1</sup>.

Dans les dernières pages, en guise de paroxysme pour ainsi dire, se trouve une galerie de vingt-quatre photographies intitulée « La face de la guerre » ; chaque page montrant la photo médicale d'un mutilé au

---

1 Par rapport au contexte du militantisme pacifiste dans lequel se situe le livre de Friedrich, voir Offenstadt (2001).

visage (cf. Friedrich, 1980, p. 204-227). Friedrich combine ces photos avec des explications médicales qu'il confronte de manière polémique à des citations de personnes illustres. Ainsi, on peut lire par exemple, au-dessous de la photo d'un soldat à la figure presque entièrement arrachée, la phrase du maréchal allemand Paul von Hindenburg : « La guerre est pour moi un traitement d'eaux minérales. » (*Ibid.*, p. 226sq.)

Dans son dernier livre publié avant sa mort, *Devant la douleur des autres* (*Regarding the Pain of Others*), Susan Sontag commente la méthode de Friedrich en affirmant que « *This is photography as shock therapy* » (Sontag, 2004, p. 13) – une thérapie de choc rappelant les traumatismes de la guerre et en même temps capable de causer de nouveaux traumatismes – à l'usage de ce qu'on pourrait appeler une « pédagogie de la dissuasion », destinée à éveiller en montrant des horreurs<sup>2</sup>. Ce n'est certainement pas un hasard si après tant d'années le livre fut réédité en 1980. C'est la période des protestations en Allemagne contre la décision de l'OTAN d'installer des missiles Pershing en Europe occidentale pour riposter aux SS-20 soviétiques, c'est la période de l'invasion soviétique en Afghanistan, de l'arrivée de Ronald Reagan à la présidence des États-Unis et de la fin de la politique de détente.

Évidemment, dans le cadre d'une pédagogie de la paix, le caractère interpellatif inhérent à toute défiguration est encore et toujours actuel ; mais ce n'est pas le seul effet qu'elle exerce. Le fait que la défiguration ait pu se convertir en véritable emblème, non seulement de la guerre en général mais aussi, plus concrètement encore, de la Première Guerre mondiale, est dû à plusieurs facteurs. D'abord, il faut se rendre compte que l'atteinte au visage est le signe des profonds changements historiques que les formes de guerre traditionnelles ont subis en raison du progrès technologique et de l'industrie d'armement pendant la Grande Guerre. Bien que des « "invalides à la tête de bois" [...] peuplent déjà les récits des campagnes napoléoniennes », comme le rappelle Sylvie Ducas-Spaës (2005, p. 165), et que les nouvelles technologies de guerre aient causé

2 Cf. Sontag (2004, p. 13 sq.) : « But surely the most unbearable pages in this book, the whole of which was designed to horrify and demoralize, are in the section titled "The Face of War", twenty-four close-ups of soldiers with huge facial wounds. And Friedrich did not make the mistake of supposing that heartrending, stomach-turning pictures would simply speak for themselves. Each photograph has an impassioned caption in four languages (German, French, Dutch and English), and the wickedness of militarist ideology is excoriated and mocked on every page. »

bien d'autres blessures atroces, les mines, les obus, les grenades, les balles explosives et les éclats qui accompagnent la guerre des tranchées et les batailles de matériel donnent néanmoins un caractère spécifique, jusqu'alors inconnu, à ce genre de blessure.

En même temps, il faut reconnaître que la défiguration n'aurait jamais atteint ce statut de blessure *sui generis* sans l'exceptionnelle importance sociale et culturelle qu'on accorde communément au visage humain. Il n'est certainement pas nécessaire de trop insister sur ce qui semble évident : le visage de l'homme est le siège même de son humanité, de son individualité, de sa personnalité, de sa qualité de sujet et de sa faculté de communiquer avec le monde à travers au moins quatre de ses cinq sens : la vue, l'ouïe, le goût et l'odorat. C'est par notre visage que s'expriment nos émotions et nos pensées qui deviennent lisibles pour les autres<sup>3</sup>. Avec la perte de son visage, où se condense la perception de son être, le survivant perd l'essentiel de son humanité ; il devient un monstre, se rend « abject », se transforme en « quelque chose » qui n'est ni sujet ni objet, ni vivant ni mort. C'est certainement la raison principale pour laquelle la destruction du visage renvoie toujours à une peur archaïque de l'homme qui transperce tous les boucliers de protection psychique en inspirant à la fois de l'horreur, de l'écœurement, mais aussi de la fascination pour l'innommable et le morbide.

Si l'inadéquation du langage et des structures traditionnelles du récit – ordonnancement logique et causalité linéaire – face à l'expérience inconcevable et incommensurable de la Grande Guerre est une vérité partagée par la plupart des littérateurs, le problème de la représentation artistique se complique encore dans le cas de la défiguration. En fait, on ne peut guère imaginer de phénomène à la fois éthique et esthétique plus provocant pour tout genre de représentation – littéraire, cinématographique ou pictural – de la guerre que celui des « gueules cassées ». En face d'un tel sujet, qui défie autant les limites de l'humanité que celles de la description et de la narration artistiques, il n'est donc pas surprenant que, comme le constate Sylvie Ducas-Spaës dans sa belle étude « Lazare défiguré », « le soldat défiguré semble un point aveugle du récit de guerre qui mérite à ce titre d'être interrogé » (Ducas-Spaës, 2005, p. 165).

3 Parmi les philosophes contemporains, c'est certainement Emmanuel Lévinas (1906-1995) qui a donné le plus de poids à la notion existentielle du visage (*cf.*, par exemple, *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, 1961, et surtout le chapitre « Visage et éthique », p. 168-195).

Cependant, il apparaît que les « gueules cassées », certes marginales mais pourtant omniprésentes dans les textes littéraires, constituent non seulement le point aveugle du récit de guerre mais aussi celui de la recherche, tant chez les critiques littéraires que chez les historiens. Hormis l'article de Sylvie Ducas-Spaës qui porte sur « les représentations littéraires des “gueules cassées” de 14-18 » et celui, plus récent, de Shane A. Emplaincourt (2018) sur le roman et le film *La Chambre des officiers* (1998/2001), qui seront également au centre de la présente étude, il faudrait mentionner toutefois le livre pionnier de Sophie Delaporte, historienne et spécialiste de l'histoire de la médecine, *Gueules cassées de la Grande Guerre*, paru pour la première fois en 1996 et réédité pour la troisième fois en 2004<sup>4</sup>.

Dans un premier temps, je me propose d'étudier dans quelle mesure la présence, pendant longtemps marginale, des « gueules cassées » dans les représentations de la Grande Guerre va de pair avec une mise à distance opérée par la narration même et qui accentue ainsi la réification des défigurés, procédé par lequel ces représentations s'inscrivent – paradoxalement d'une certaine manière, puisqu'elles tendent à nier l'humanité des victimes – dans la veine d'une écriture pacifiste et d'une pédagogie de la paix déjà évoquée.

Dans un deuxième temps, j'expliquerai pourquoi le roman *La Chambre des officiers* du romancier, réalisateur et scénariste Marc Dugain, sorti en 1998, marqua un tournant dans l'histoire de la représentation des « gueules cassées ». Libéré aussi bien du poids éthique du message pacifiste que de la contrainte esthétique moderniste d'exprimer l'inadéquation de la forme et du langage romanesque, Dugain peut se permettre de restituer symboliquement aux « gueules cassées » leur statut de sujet en adoptant leur point de vue subjectif et en leur attribuant le rôle de narrateur à la première personne.

Grâce à un heureux concours de circonstances, le livre de Dugain fut porté à l'écran avec grand succès et sous une forme d'ailleurs tout à fait réussie, en 2001, soit trois ans après sa parution, par le réalisateur François Dupeyron, ce qui nous donnera la possibilité de vérifier, dans

4 Dans son article « Médecine et blessures de guerre » (2004b), Sophie Delaporte aborde le sujet d'un point de vue plus vaste. Cf. aussi Audoin-Rouzeau/Becker (2000, p. 190) : « Retour des soldats, mais aussi des hospitalisés : des souffrances de ceux qui réintègrent le monde civil amputés, les poumons brûlés, aveugles ou défigurés, on ne sait que peu de choses. Le cas des “gueules cassées” françaises reste le mieux connu. »

un troisième temps, à partir d'une perspective intermédiaire, comment le sujet visuellement si sensible des « gueules cassées » a fait ses preuves au cinéma.

Néanmoins, une chose est d'ores et déjà certaine : de par ses choix éthiques et esthétiques, Marc Dugain se rattache à une tendance du roman contemporain que Dominique Viart a nommé « éthique de la restitution », tendance qui se composerait « d'une enquête afin de reconstituer les faits, de préciser les événements ; *et* d'une forme d'adresse, par laquelle l'écrivain tente de rendre aux figures auxquelles il consacre son livre la dignité de leurs expériences singulières. » (Viart, 2008, p. 342) Et Viart d'ajouter : « On pourrait parler à ce propos d'une tentative d'écriture *empathique*. » (*Ibid.*)

#### LA PRÉSENCE MARGINALE DES « GUEULES CASSÉES » DANS LES REPRÉSENTATIONS MÉDIATIQUES DE LA GRANDE GUERRE

En envisageant la présence marginale des « gueules cassées » dans les représentations médiatiques de la Grande Guerre, on est rapidement amené à constater qu'il s'agit en réalité d'une absence/présence qui correspond parfaitement bien au statut « abject » du visage mutilé. Malgré « la relative parcimonie dont [les auteurs] font preuve à évoquer les mutilés de la face », observée par Sylvie Ducas-Spaës (2005, p. 165), et qu'elle explique par « la difficulté de la narration réaliste à prendre en compte le monstrueux, l'innommable qu'incarne la mutilation quand elle affecte le visage » (*ibid.*, p. 166), elle finit néanmoins par trouver des exemples correspondants dans la multitude des textes encensés d'Henri Barbusse, Pierre Drieu la Rochelle, Erich Maria Remarque, Gabriel Chevallier, Blaise Cendrars, Maurice Genevoix, Jean Giono, Claude Simon et d'autres encore.

En m'appuyant sur le répertoire des textes établi par Ducas-Spaës, je me contenterai, dans le contexte présent, de citer trois exemples afin de donner une idée générale du mode d'évocation habituel du motif de la blessure au visage. Pour commencer, je renvoie à un passage du

roman *Après* (*Der Weg zurück*, 1931) d'Erich Maria Remarque où le narrateur décrit sa rencontre avec un ancien combattant. La description est dominée par la méconnaissance, la déshumanisation et la réification qui transforment le visage affecté en un patchwork abstrait composé d'éléments humains et de « matière inerte (verre, tissu...) » (*ibid.*, p. 167) :

Il dit, en gargouillant : « Vous ne me reconnaissez plus, n'est-ce pas ? ». J'examine le visage, si l'on peut encore appeler cela un visage. Sur le front, court une cicatrice, large et pourpre, qui descend vers l'orbite gauche. La paupière est boursoufflée, au point que l'œil paraît minuscule, enfoncé dans le creux de l'orbite. Mais il y est encore, tandis que l'œil droit est fixe : il est en verre. Le nez a disparu ; à la place, un bout d'étoffe noire. En dessous, la cicatrice reparaît et fend, en deux endroits, une bouche dont les lèvres boursoufflées ont cicatrisé de biais. (Remarque, 1977, p. 156, cité d'après *ibid.*)

Dans le deuxième exemple, tiré de *La Peur* (1930) de Gabriel Chevallier, c'est l'aspect de l'animalisation qui domine :

Ils ont le regard des chiens qui rampent devant le fouet. Ils soutiennent leurs membres brisés et psalmodient le chant lugubre monté des profondeurs de leur chair. L'un a la mâchoire fracassée qui pend et qu'il n'ose pas toucher. Le trou hideux de sa bouche, obstruée par une langue énorme, est une fontaine de sang épais. (Chevallier, 2002, p. 90, cité d'après *ibid.*, p. 168)

Dans le troisième exemple, *Le Grand Troupeau* (1931) de Jean Giono, celui-ci établit une analogie entre les « gueules cassées » et les cadavres :

Il n'avait plus de visage. Plus de bouche, plus de nez, plus de joues, plus de regard : de la chair broyée et des hérissements de petits os blancs. Il restait juste un peu de front et c'était en train de se vider dans la terre. (Giono, 1972, p. 128, cité d'après *ibid.*, p. 171)<sup>5</sup>

Au niveau des procédés discursifs employés, ces trois exemples invitent à une double observation qui peut facilement être généralisée. La première observation se réfère à la focalisation résolument externe qui rejoint et radicalise le mode réaliste propre aux *Fictions de la Grande Guerre* selon Pierre Schoentjes :

5 On se rappelle à cette occasion les quelques représentations picturales bien connues de la défiguration chez les peintres allemands Otto Dix et George Grosz des années 1920 (*cf.* Delaporte, 2004, p. 255).



Plutôt que de se tourner vers l'intérieur, vers la psychologie des personnages, la littérature de guerre choisit donc dans son ensemble de regarder au-dehors, vers les tranchées et les zones de combats dans lesquelles évoluent les personnages. (Schoentjes, 2009, p. 85)

Le deuxième aspect à relever est le style qui vise, d'après Sylvie Ducas-Spaës,

à annuler la distance entre le mot et la chose pour mieux mimer son objet : dans l'émiettement et l'éparpillement des descriptions de « gueules cassées », tout se passe, en effet, comme si l'écriture, par contamination, éclatait la syntaxe, accumulait les notations sèches ou approximatives, suturait les détails cliniques, en privilégiant toujours la juxtaposition et la parataxe au détriment de la coordination logique et de l'enchaînement linéaire (Ducas-Spaës, 2005, p. 178).

Le mérite revient à Marc Dugain de redécouvrir, dans son bref premier roman de cent soixante-dix pages seulement, *La Chambre des officiers* (1998), le destin des « gueules cassées » pour la littérature, et il est, en fait, le premier à en faire le sujet principal de son roman, ce qui n'est pas, comme on verra, la seule innovation qu'il imposera à la tradition<sup>6</sup>. Dès lors, les « gueules cassées » gagnent de plus en plus d'importance dans la littérature sur la Grande Guerre. Dans son roman *Au revoir là-haut* (2013), qui obtint le prix Goncourt, Pierre Lemaitre reprend le motif du poilu défiguré avec l'un de ses protagonistes, Édouard Péricourt, à qui un éclat d'obus « a emporté toute la mâchoire inférieure » (Lemaitre, 2013, p. 78) et qui se plaît à fabriquer des masques pour cacher son infirmité, non sans combiner ce motif également avec celui de l'amitié et de la solidarité masculine.

Un an plus tôt, en 2012, Éric Vuillard avait déjà introduit dans le chapitre « Les hommes des cavernes » de son récit *La Bataille d'Occident* la photo d'un grand blessé au visage. Dans son commentaire, Vuillard insiste particulièrement sur l'aspect paradoxal d'absence/présence déjà évoqué du phénomène :

Des hommes furent à ce point défigurés que l'on construisit des centres d'accueil, très loin des villes, là où personne ne va, là où personne ne veut aller, tant il était terrible de les voir. J'ai vu les photographies de ces visages,

6 Signalons au passage que pour Dominique Viart, le roman de Dugain compte parmi « les nombreux romans populaires, les romans historiques, parfois signés d'historiens reconvertis, et tout un ensemble de livres de lecture facile [...] qui demeurent aux marges de la littérature » (Viart, 2015, p. 326).

avec leur pauvre grimace de clown. Tout le monde les connaît. Ils furent les gentils monstres de nos fables. (Vuillard, 2012, p. 159)

Et Jean Echenoz ne serait pas Echenoz s'il n'incorporait pas lui aussi, au moins au passage, le motif de la défiguration dans son encyclopédie sarcastique et soigneusement rythmée de la guerre de 14. Ainsi, au chapitre 11 de son roman *14* (2012), les survivants d'une attaque allemande se relèvent « parmi les débris de corps çà et là – une tête sans mâchoire inférieure, une main revêtue de son alliance, un pied seul dans sa botte, un œil » (Echenoz, 2012, p. 82). Reste à noter qu'avec le roman policier historique *La Valse des gueules cassées. Une enquête de François-Claudius Simon* (2010) de Guillaume Prévost, le genre du polar a contribué, pour sa part, à la nouvelle popularité du motif, qui s'étend, cependant, à d'autres genres et médias.

Dans le domaine de la bande dessinée, par exemple, les « gueules cassées » font leur entrée assez tard, avec *C'était la guerre des tranchées* (1993) de Jacques Tardi, immédiatement devenu un classique. Dans une des dernières vignettes de son livre, dédiée au bilan des victimes de la guerre, Tardi présente une galerie de portraits de dix différents blessés à la face, arrangés en deux files et regardant directement le lecteur. Cette vignette est accompagnée d'une légende indiquant seulement l'information laconique « 65 000 mutilés » (Tardi, 1993, p. 123). Désormais, on peut signaler au moins deux albums consacrés aux « gueules cassées » : *Pour un peu de bonheur* en deux tomes (2012/2013), de Laurent Galandon et Daniel Alexandre, et *Gueules cassées*, également en deux volumes (2012/2014), de Weissengel et Emmanuel Cassier qui transforment toutefois le motif en un quelconque accessoire d'intrigue policière.

Quant au cinéma, il convient d'indiquer que les « gueules cassées » y apparaissent beaucoup plus tôt que dans la bande dessinée, leur présence restant néanmoins peu fréquente pendant longtemps. On pense notamment à la deuxième version, celle-ci sonore, du pamphlet pacifiste *J'accuse* (1938) qu'Abel Gance (1889-1981) réalisa à la veille de la Deuxième Guerre mondiale. Vers la fin du film, il y a une séquence fantasmagorique, censée souligner le message antimilitariste du film, et où figure en surimpression une série d'authentiques « gueules cassées », vétérans de l'Union des Gueules Cassées, association créée en 1921<sup>7</sup>. En

<sup>7</sup> Cf. par rapport à *J'accuse* Delaporte (2004, p. 254), Sontag (2004, p. 14 sq.) et Emplaincourt (2018, p. 2 sq.).

1971, pendant la guerre du Viêt Nam, sort aux États-Unis le sarcastique *Johnny s'en va-t-en guerre* (*Johnny Got His Gun*) de l'écrivain, scénariste et réalisateur américain Dalton Trumbo (1905-1976), d'après son propre roman éponyme sur la Première Guerre mondiale publié en 1939. À cette liste éparsée, il faut bien sûr ajouter les deux adaptations cinématographiques ayant conservé pour titres ceux des livres de Marc Dugain et Pierre Lemaitre : *La Chambre des officiers* de François Dupeyron, en 2001 et *Au revoir là-haut* d'Albert Dupontel, en 2017, qui intègre la figure du mutilé de guerre dans un spectacle pittoresque et divertissant<sup>8</sup>.

### LE TOURNANT DÉCISIF

#### La parution de *La Chambre des officiers* (1998) de Marc Dugain

Avant d'aborder l'œuvre cruciale de Marc Dugain, il convient de souligner que Dugain, né en 1957, ne fait pas seulement partie du « nombre d'auteurs [qui] signent même leur entrée en littérature avec un livre consacré à la Grande Guerre » (Theeten, 2015, p. 12), mais qu'il appartient aussi à la génération des petits-enfants, et cela littéralement, parce qu'il raconte, dans *La Chambre des officiers*, le destin de son propre grand-père maternel, lui-même « gueule cassée » de la guerre de 14-18 : « La guerre de 14 semble loin à côté. Mais j'avais un lien direct par les blessures de mon grand-père » (Marin La Meslée, 1999, p. 51), affirme-t-il<sup>9</sup>.

Le roman de Dugain s'ouvre sur une constatation dont l'idée sera reprise quelques années plus tard, d'une manière certes un peu plus désinvolte, dans *14* de Jean Echenoz : « Tout cela ayant été décrit mille fois, peut-être n'est-il pas la peine de s'attarder sur cet opéra sordide et puant. » (Echenoz, 2012, p. 79) Chez Dugain, on peut lire en revanche les lignes suivantes, sur lesquelles reviennent tant Pierre Schoentjes (2009, p. 85) que Griet Theeten (2015, p. 45) :

8 Cf. Rouyer/Tobin (2001) et Brocas (2017).

9 Pour plus de détails biographiques, voir Emplaincourt (2018, [p. 1 sq.]).

La guerre de 14, je ne l'ai pas connue. Je veux dire, la tranchée boueuse, l'humidité qui transperce les os, les gros rats noirs en pelage d'hiver qui se faufilent entre les détritibus informes, les odeurs mélangées de tabac gris et d'excréments mal enterrés, avec, pour couvrir le tout, un ciel métallique uniforme qui se déverse à intervalles réguliers comme si Dieu n'en finissait plus de s'acharner sur le simple soldat. C'est cette guerre-là que je n'ai pas connue. (Dugain, 1998, p. 9)

Dans cet incipit, Dugain marque d'emblée sa distance avec les stéréotypes de toute une tradition littéraire sur la Grande Guerre, centrée sur l'expérience du front, depuis *Le Feu* (1916) d'Henri Barbusse jusqu'à *À l'Ouest, rien de nouveau* (*Im Westen nichts Neues*, 1929) d'Erich Maria Remarque, tout en préparant le terrain pour sa propre entreprise romanesque dont le caractère novateur est en fait double.

Au niveau de l'histoire, Dugain échange le front contre l'arrière, les tranchées des poilus contre la chambre des officiers, la vue panoramique de la guerre contre l'étude du détail méconnu. Sur ce choix, le monde à part des « gueules cassées », il a pourtant l'ambition de tout dire. À cette fin, il suit le destin de son « héros », le jeune lieutenant français Adrien Fournier issu d'un petit village de Dordogne, dans toutes ses péripéties, suivant un ordre chronologique et un axe temporel linéaire basés sur des dates précises : de la blessure, pendant les premières semaines de la guerre, en mission de reconnaissance sur le front près d'un village de la Meuse, à sa réinsertion à la vie sociale, après quatre ans et huit mois de convalescence à l'hôpital militaire Val-de-Grâce à Paris.

L'enquête, considérée par Dominique Viart comme l'élément intégrant d'une « éthique de la restitution », consiste dans le cas de *La Chambre des officiers* surtout en une documentation historique et scientifique qui se trouve à la base du livre. On ne saurait nier que Dugain s'est largement inspiré de l'étude de Sophie Delaporte, *Gueules cassées de la Grande Guerre*, sortie deux ans avant son propre livre. Il développe systématiquement tous les aspects du sujet : le transport à l'arrière de l'ambulance, la reconstruction progressive du visage par la chirurgie réparatrice au cours d'une série interminable d'opérations, le premier regard dans le miroir, les relations avec le personnel médical et les membres de famille, ainsi que les « frères de souffrance » entre eux, les premières sorties et rencontres pénibles avec le monde extérieur et les « autres », la présence historique à la cérémonie de signature du traité de paix de Versailles le

28 juin 1919, la réinsertion progressive dans la vie sociale, la solidarité à vie avec les anciens camarades, la fondation de « l'Union des blessés à la face », etc.<sup>10</sup>. Dugain pense même à évoquer, avec le personnage de l'infirmière volontaire Marguerite, l'existence pourtant plus rare des blessés à la face féminines pour satisfaire aux exigences contemporaines de respect de la diversité des genres.

Au niveau du discours, on note évidemment dès le début – « La guerre de 14, je ne l'ai pas connue » – le choix d'une narration autodiégétique, à la première personne, déléguée à une « gueule cassée ». Il est essentiel de comparer cette démarche justement à celle adoptée par Dalton Trumbo, dans son film *Johnny s'en va-t-en guerre*, qui a recours à la *voix off* et au monologue intérieur de son protagoniste, qui, bras et jambes coupés, enfermé dans son esprit, communique avec le monde par des hochements de tête<sup>11</sup>. Contrairement à Joe Bonham, Adrien Fournier conserve au moins son audition avant de retrouver la vue et plus tard, difficilement, la parole : « De nouveau, je vois s'agiter au-dessus de moi deux mentons. Les deux hommes sont en blouse blanche. Nouvelle tentative pour parler, qui se solde par un gargouillis sourd comme la plainte d'un grand mammifère. » (Dugain, 1998, p. 33)

Ce qui rend le roman de Dugain effectivement très cinématographique n'est pourtant pas le simple fait qu'il donne à entendre la voix intérieure d'Adrien, au début complètement privé de la parole, mais plutôt la nette séparation, en termes de narratologie, entre un point de vue interne, c'est-à-dire subjectif où le lecteur éprouve la perception (qui voit ?) et l'audition (qui écoute ?) d'Adrien, et une focalisation externe qui supprime précisément la vie intérieure du personnage, ses émotions et ses réflexions<sup>12</sup>. Au niveau diégétique, ce parti pris insolite, surprenant au premier abord, s'explique par le fait qu'Adrien et ses compagnons d'infortune Pierre Weil, Henri de Penanster et Louis Levauchelle ont convenu de ne pas trop contempler leurs destins et de se défendre de toute introspection :

Non, ce qui nous avait réunis dès les premières semaines, c'était une décision tacite de renoncer à toute introspection, à toute tentation de contempler le

10 Cf. la structure et la table des matières dans Delaporte (2004, p. 6 sq.).

11 Cf. Trevisan (2001, p. 145).

12 Pour la terminologie narratologique (ocularisation et auricularisation internes), voir Gaudreault/Jost (1990, p. 129-136).

désastre de notre existence, de céder à une amertume où le désabusement alternait avec l'égoïsme du martyr. (*Ibid.*, p. 84)

Comme au cinéma, la vie intérieure des personnages est donc transmise plutôt indirectement, à travers l'extérieur et la réaction des autres. Ainsi, de la première visite à l'hôpital d'Alain Bonnard, son plus vieux camarade de l'école primaire, Adrien fait le récit suivant : « Alors que je lis l'horreur dans son regard et que je le crois près de repartir en espérant s'être trompé de salle, je lui fis un petit signe de la main. Pendant qu'il s'approche à petits pas gênés, je saisis maladroitement mon ardoise d'écolier et ma craie, et j'écris en grosses lettres : "*C'est moi mon vieux*". » (*Ibid.*, p. 50) D'un point de vue extradiégétique, il devient clair que par ce choix artistique, outre la volonté de susciter de l'empathie pour les personnages mutilés, Dugain compte renverser la hiérarchie des regards qui a réduit pendant si longtemps les « gueules cassées » à des victimes déshumanisées dans la littérature de la Grande Guerre, objets du regard horrifié et horrifiant des autres – comme celui d'Alain Bonnard –, tout honorables et bienveillants qu'aient été les objectifs des auteurs qui les ont représentés ainsi. Le choix délibéré d'une perspective narrative qui évite soigneusement l'effet facile d'apitoyer le lecteur relève d'un effort de subjectivation, d'émancipation et d'autonomisation qui constitue certainement le message le plus fort du roman.

L'ENJEU DE L'ADAPTATION  
*La Chambre des officiers* (2001)  
 de François Dupeyron

Après avoir lu le roman de Dugain et avant de regarder l'adaptation cinématographique réalisée par François Dupeyron en 2001, on se pose surtout deux questions : qu'en sera-t-il du récit à la première personne dans le médium audiovisuel du film qui, contraint d'objectiver le monde, peine à créer une véritable narration homo- ou autodiégétique (qui requiert nécessairement la présence d'une voix *off* doublant le récit audiovisuel d'un récit oral)<sup>13</sup> ? Et comment sera traité le problème de la

13 Cf. Hurst (1996, p. 98).

représentation visuelle d'un visage défiguré dans un médium qui ne se limite pas au régime de l'imaginaire, comme la littérature, mais donne réellement à voir ? Est-ce que le cinéma y parvient sans « trahir », à l'égard de ces interrogations, les aspects innovateurs du livre – l'accentuation de la subjectivisation et le refus de l'objectivisation – par rapport à la représentation traditionnelle des « gueules cassées » ?

Il faut reconnaître que Dupeyron s'acquitte plutôt bien de cette tâche éthique et esthétiquement délicate. Bien qu'il renonce à établir une voix *off* constante et durable, et reste essentiellement fidèle au récit hétérodiégétique conventionnel, il adopte assez souvent la perspective subjective, visuelle et auditive, de son protagoniste jusqu'à la renforcer de temps à autre par des extraits de monologues intérieurs. Dès le moment où Adrien (Éric Caravaca) reprend connaissance, la perception visuelle et auditive est fortement imprégnée de son point de vue et d'écoute. Sa voix intérieure se manifeste pour la première fois quand, au pied de son lit, un infirmier commente à son collègue « Je crois qu'il n'entend pas » – « Mais si, j'entends » (00:17:36 – 00:17:39) est la réponse « muette » d'Adrien, seulement audible pour le spectateur. Quant aux empreintes subjectives des images, elles sont très diverses : de l'écran noir, quand Adrien a encore des difficultés à voir, à l'usage de gros plans voire de très gros plans, en passant par des angles de prise de vue et des formes de cadrage déformants, indices apparents d'un ancrage des images dans le regard d'Adrien. De surcroît, au début, ces images sont accompagnées de sons particulièrement suggestifs, subjectifs eux aussi : gémissements gutturaux, pleurs, souffles, etc. Quelques plans imitent la perception fragmentée d'Adrien, comme ceux de l'œil et de la bouche du chirurgien-major traitant (André Dussolier ; 00:27:27 – 00:27:57), et semblent directement calqués sur des phrases concrètes du livre (voir plus haut : « je vois s'agiter au-dessus de moi deux mentons »).

Malgré cela, Dupeyron évite tout sensationnalisme, voyeurisme ou exhibitionnisme, aisément concevables dans le cas d'un tel sujet, en apprenant doucement au spectateur à supporter la vue des visages déformés. En fait, « il tient la gageüre de dissimuler durant une demi-heure la défiguration d'Adrien » (Leirens, 2002, p. 108) en privilégiant d'abord la vision subjective de celui-ci, selon le principe de « voir sans être vu », avant de faire entrer dans le champ visuel sa tête pansée. C'est seulement après avoir découvert les blessures faciales de ses camarades

de chambre qu'Adrien enlève ses pansements en se regardant dans une vitre, de sorte qu'il découvre l'état de son visage en même temps que le spectateur.

On peut donc conclure que tant le roman que le film réinsèrent socialement les « gueules cassées », sans pour autant poursuivre, selon des prédispositions médiatiques différentes, les mêmes stratégies : alors que le roman restitue symboliquement aux « gueules cassées » leur « voix » et leur statut de sujet, le film apprend aux spectateurs à se familiariser avec leur aspect physique grâce aux images.

## CONCLUSION

### « Éthique de la restitution » ?

Comme on l'a vu, il existe bien des raisons de ranger *La Chambre des officiers* [...] dans la catégorie des œuvres qui mettent en scène une « éthique de la restitution ». Il s'agit évidemment, dans les deux cas, d'un acte de réparation symbolique qui consiste à rendre justice à ces « oubliés de l'histoire » (Audoin-Rouzeau, 2004, p. 25) que sont toujours les « gueules cassées » et de faire participer les lecteurs/spectateurs à cette entreprise après tout optimiste, si l'on veut édifiante, en hommage non plus « aux anciens combattants » (Marin La Meslée, 1999, p. 51), comme s'empresse de préciser Dugain, mais aux capacités de résilience du genre humain en général.

En outre, Dugain lui-même met plutôt en avant les conditions biographiques de son projet et le « devoir de mémoire » imposé à sa génération : « Si je n'écrivais pas quelque chose sur mon grand-père, il n'y aurait plus grand monde pour l'écrire, je crois au devoir de mémoire, il le fallait pour mes enfants et d'éventuels lecteurs, même si ça ne semblait pas être dans l'air du temps. » (*Ibid.*)

Et pourtant il est vrai que, paradoxalement, cet acte de mémoire et de reconnaissance, auquel Dugain fait ici référence, est seulement devenu possible à un moment où la littérature ne se voit plus obligée de se mettre au service d'une pédagogie de la paix bien intentionnée ou de souscrire au défi de sonder les « limites de la représentation »,



à l'opposé de toute – *horribile dictu* – « lecture facile ». Jusque-là, semble-t-il, les « gueules cassées » n'ont pas seulement été les victimes de la guerre et de l'oubli mais aussi d'une éthique pacifiste et d'une esthétique moderniste.

Christian VON TSCHILSCHKE  
Université de Münster

## BIBLIOGRAPHIE

- AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane, BECKER, Annette, *14-18, retrouver la Guerre*, Paris, Éditions Gallimard, 2000.
- AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane, « Préface », in Sophie Delaporte, *Gueules cassées de la Grande Guerre*, Paris, Agnès Viénot Éditions, 2004, p. 13-30.
- BROCAS, Alexis, « Rebonjour là-haut. D'après Pierre Lemaitre », *Le Magazine littéraire*, n°585, novembre 2017, p. 112.
- CHEVALIER, Gabriel, *La Peur*, Paris, Le Passeur, 2002.
- DELAPORTE, Sophie, *Gueules cassées de la Grande Guerre*, préface de Stéphane Audoin-Rouzeau, Paris, Agnès Viénot Éditions, 2004a.
- DELAPORTE, Sophie, « Médecine et blessures de guerre », *Encyclopédie de la Grande Guerre 1914-1918. Histoire et culture*, éd. Stéphane Audoin-Rouzeau, Jean-Jacques Becker, Paris, Bayard, 2004b, p. 347-355.
- DUCAS-SPAËS, Sylvie, « Lazare défiguré : Les représentations littéraires des "gueules cassées" de 14-18 », in Arlette Bouloumié (dir.), *Particularités physiques et marginalité dans la littérature*, Angers, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 165-179.
- DUGAIN, Marc, *La Chambre des officiers*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 1998.
- DUPEYRON, François, *La Chambre des officiers*, France, 2001.
- DUPONTEL, Albert, *Au revoir là-haut*, France, 2017.
- EMPLAINCOURT, Shane A., « *La Chambre des officiers* and Recapturing the Evanescent Memory of the Great War's Gravely Disfigured », *War, Literature & the Arts. An International Journal of the Humanities*, vol. 30, 2018 [p. 1-28].
- FRIEDRICH, Ernst, *Krieg dem Kriege*, Frankfurt am Main, Zweitausendeins, 1980.
- GALANDON, Laurent, ALEXANDRE, Daniel, *Pour un peu de bonheur. 1. Félix*, Charnay-lès-Mâcons, Bamboo Édition, 2012.
- GALANDON, Laurent, ALEXANDRE, Daniel, *Pour un peu de bonheur. 2. Aurélien*, Charnay-lès-Mâcons, Bamboo Édition, 2013.
- GANCE, Abel, *J'accuse*, France, 1938.
- GAUDREULT, André, JOST, François, *Cinéma et récit II. Le récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990.
- GIONO, Jean, *Le Grand Troupeau*, Paris, Gallimard, 1972.
- HURST, Matthias, *Erzählsituationen in Literatur und Film. Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen*, Tübingen, Niemeyer, 1996.
- LEIRENS, Jean, « *La Chambre des officiers* de François Dupeyron », *La revue générale CXXXVII*, n° 1, 2002, p. 107-109.

- LEMAITRE, Pierre, *Au revoir là-haut*, Paris, Éditions Albin Michel, 2013.
- LÉVINAS, Emmanuel, *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1961.
- MARIN LA MESLÉE, Valérie, « 14-18 selon les romanciers d'aujourd'hui », *Magazine littéraire*, n°378, juillet-août 1999, p. 50-52.
- OFFENSTADT, Nicolas, « L'image contre la guerre. Autour d'Ernst Friedrich », *Voir, ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*, éd. Claire Lebeau, Paris, Éditions d'art Somogy, 2001, p. 271-275.
- PRÉVOST, Guillaume, *La valse des gueules cassées. Une enquête de François-Claudius Simon*, Paris, NiL éditions, 2010.
- REMARQUE, Erich-Maria, *Après*, traduit de l'allemand par Raoul Maillard et Christian Sauerwein, Paris, Gallimard, 1977.
- ROUYER, Philippe, TOBIN, Yann, « François Dupeyron : Chaque séquence contient tout le film », *Positif. Revue Mensuelle de Cinéma*, n°488, octobre 2001, p. 15-19.
- SCHOENTJES, Pierre, *Fictions de la Grande Guerre. Variations littéraires sur 14-18*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2009.
- SONTAG, Susan, *Regarding the Pain of Others*, London, Penguin Books, 2004.
- TARDI, Jacques, *1914-1918 : C'était la guerre des tranchées*, Tournai, Casterman, 1993.
- THEETEN, Griet, *La Grande Guerre revisitée. 14-18 dans le roman français contemporain*, Genève, Librairie Droz, 2015.
- TREVISAN, Carine, *Les fables du deuil. La Grande Guerre : mort et écriture*, préface de Pierre Pachet, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.
- TRUMBO, Dalton, *Johnny Got His Gun*, États-Unis, 1971.
- VIART, Dominique, « En quête du passé : la Grande Guerre dans la littérature contemporaine », in Pierre Schoentjes (dir.) avec la collaboration de Griet Theeten, *La Grande Guerre. Un siècle de fictions romanesques. Actes du colloque 13-15 mars 2008, Université de Gand - In Flanders Fields Museum, Ypres*, Genève, Librairie Droz, 2008. p. 325-344.
- VUILLARD, Éric, *La Bataille d'Occident*, Arles, Actes Sud, 2012.
- WEISSENGEL, CASSIER, Emmanuel, *Gueules cassées. 1. Au bénéfice des lâches*, Genève, Édition Cleopas, 2012.
- WEISSENGEL, CASSIER, Emmanuel, *Gueules cassées. 2. L'héritier des Dynewell*, Genève, Édition Cleopas, 2012.