Le Conflit en littérature et dans les arts visuels

Éliane Elmaleh, Xavier P. Lachazette

▶ **To cite this version:**

Éliane Elmaleh, Xavier P. Lachazette. Le Conflit en littérature et dans les arts visuels. Quaina, 10, 2020. ⟨hal-02463394⟩

HAL Id: hal-02463394

https://hal.science/hal-02463394v1

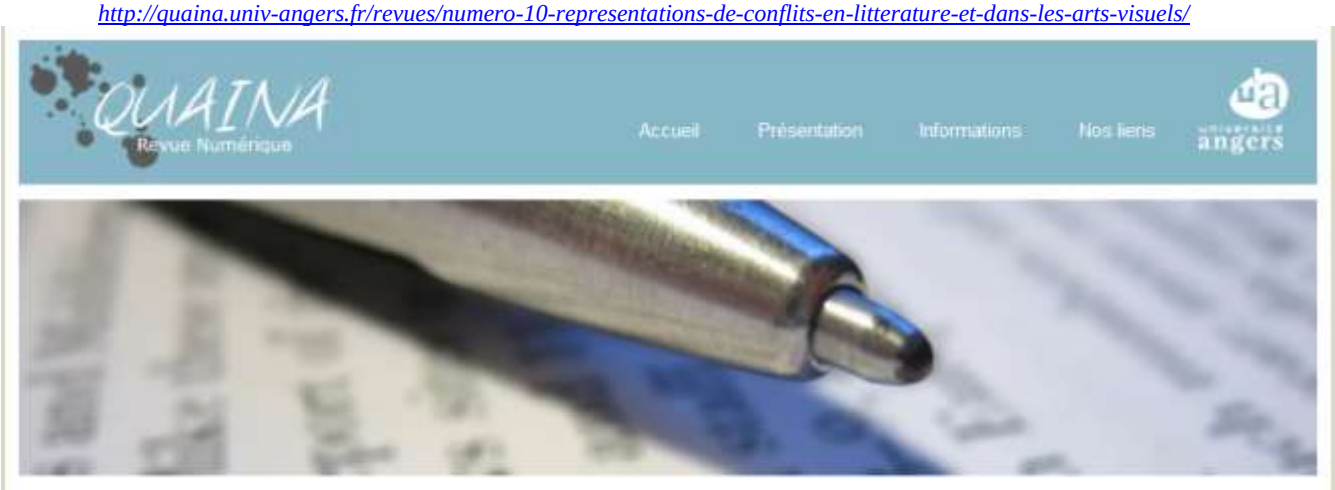
Submitted on 29 Oct 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

HAL Authorization

http://quaina.univ-angers.fr/revues/numero-10-representations-de-conflits-en-litterature-et-dans-les-arts-visuels/



Numéro 10 - Représentations de conflits en littérature et dans les arts visuels - 2020

Sous la direction d'Éliane Elmaleh et de Xavier Lachazette

Introduction, par Eliane Elmaleh et Xavier Lachazette (link) *PDF p.2*

Première partie :
Représentations de l'individu face aux conflits : expression et négation de soi

- Conflict from Within: French and British Soldiers' Personal Accounts of Gas Warfare on the Western Front (1915-1918), par Hanene Zoghlami (link) *PDF p.6*
- A Desperate Attempt at Conflict Resolution: Daphne du Maurier, Moral Re-Armament, and World War II, par Xavier Lachazette (link) *PDF p.19*
- Silencing Conflicts: From Oppression to Self-Censorship in Toni Morrison's *The Bluest Eye*, par Christelle Ha Soon (link) *PDF p.32*

Seconde partie :
Représentations du corps social en conflit : dissensions, divisions, désintégrations

- Représentation des conflits sociaux et politiques chez les dessinateurs engagés au début du XXe siècle, par Éliane Elmaleh (link) *PDF p.44*
- *DMZ*, *Jericho*, *Marvel Civil War*, *The Second Civil War* : quand la science-fiction s'interroge sur une seconde guerre civile aux États-Unis, par Danièle André (link) *PDF p.60*
- La représentation du génocide rwandais dans *Murambi, le livre des ossements* : une relecture conflictuelle de l'Histoire, par Rim Mouloudj (link) *PDF p.72*

Les auteurs (link) *PDF p.83*

Crédits illustration : John Singer Sargent, Gassed (1919) - © IWM Art.IWM ART 1460 https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/23722

Introduction

Éliane ELMALEH
Xavier LACHAZETTE
Le Mans Université, 3L.AM

Le concept de conflit est omniprésent dans l'espace public, et donc dans le domaine politique, mais il occupe aussi la sphère privée et intellectuelle. Depuis toujours, l'*agôn* (débats, joutes, compétitions) ou le *polemos* (guerres, combats, querelles) font partie du monde et toute création artistique s'attache d'une façon ou d'une autre à décrire ou commenter différentes formes de conflit.

Le conflit est un sujet récurrent dans la littérature et dans les arts, ceux-ci étant un des moyens de le représenter mais aussi de le critiquer et de le questionner. Ainsi, la façon dont il est perçu n'est pas sans conséquence et en période de guerre, les tensions, voire les contradictions, entre l'expérience du réel et son (absence de) sens apparaissent au grand jour. Les normes sociales les plus élémentaires disparaissent devant les conflits qui se déchaînent. Dans le domaine de l'art, aussi bien au cinéma que dans les arts visuels, mais aussi en littérature ou en poésie, la représentation du conflit est centrale, que ce soit en matière de guerre, de conflit social ou politique, de dispute matrimoniale... Ainsi, les écritures/photographies de guerre mettent en œuvre, ouvertement ou non, divers procédés destinés à contester, voire à invalider des discours consensuels bien souvent relayés par les pouvoirs en place. On pense, par exemple, à Goya et à sa série de gravures *Les Désastres de la guerre*, qui met au premier plan la brutale réalité de la guerre, fait disparaître ce qui est censé ennoblir les actes guerriers et les rendre héroïques.

Les auteurs de cet ouvrage se sont interrogés sur les croisements qui s'articulent autour des concepts de conflit et de représentation. Ils ont abordé le conflit dans une approche souvent historique, politique ou encore sociologique. Quatre d'entre eux font référence à une guerre réelle, que ce soit la Première Guerre mondiale (Eliane Elmaleh et Hanene Zoghlami), la Seconde (Xavier Lachazette) ou encore la guerre civile au Rwanda, qui donna lieu au génocide (Rim Mouloudj). Deux autres abordent une guerre civile imaginée dans des œuvres de science-fiction (Danièle André) ou bien les conflits latents causés par le racisme et la ségrégation (Christelle Ha Soon). Ils mettent en avant l'idée que, face à l'arbitraire de la violence, face aux décisions des gouvernants ou à la manipulation médiatique, les représentations des conflits peuvent avoir un impact sur leur déroulement. Elles peuvent également, dans le cadre d'un engagement politique des artistes et des écrivains, changer la vision qu'en ont les victimes. Les auteurs ont ainsi pu examiner la mise en scène de ces conflits par différents médias et la relier à des perspectives culturelles et philosophiques sur le pouvoir.

C'est sur les répercussions individuelles de divers conflits que se penche la première partie du présent ouvrage, intitulée *Représentations de l'individu face aux conflits : expression et négation de soi*. Les deux guerres mondiales qu'a connues l'Occident au XXe siècle constituent l'arrière-plan historique de deux articles, tandis qu'un troisième a pour cadre le racisme et le ségrégationnisme états-uniens avant l'entrée de ce pays dans le second conflit mondial.

Sans exception, l'individu se trouve happé dans un antagonisme qui le dépasse totalement, le forçant à repenser son paradigme pour tenter de faire sens des événements dans lesquels il se trouve plongé malgré lui. Ainsi, le soldat britannique ou français des tranchées est résigné à faire son devoir mais se sent trahi par la nouvelle utilisation de l'arme chimique, aux antipodes de l'égalité des chances de survie que semblait promettre la baïonnette. Dans un deuxième cas, redoutant une guerre, puis démunie devant l'ouverture brutale des hostilités, une civile anglaise fait de son mieux pour participer à l'effort patriotique de guerre de son pays, dans le cadre d'un conflit qui ne la touche pas directement dans un premier temps, mais qui se traduit rapidement par des bombardements sur le sol britannique et par la peur d'une invasion. Elle se convainc alors de faire un travail sur soi et d'ajouter foi aux principes d'un mouvement moral et religieux dont la pierre angulaire est la lutte contre l'égoïsme forcené de l'espèce humaine, censément à l'origine de tous les conflits. Dans le troisième exemple, une enfant afro-américaine sert de bouc émissaire

à toute une communauté frappée d'ostracisme, soumise de manière inéluctable à l'affirmation d'une supériorité et d'un pouvoir blancs. Le rapport de force entre les deux communautés est si inégal, la haine et la censure de soi-même si répandues, qu'une descente aux enfers attend sa fragile innocence.

Dans ces trois cas, le pouvoir de la chose littéraire est convoqué pour permettre à l'individu d'extérioriser le conflit interne induit par la violence insensée qui l'entoure. Le geste épistolaire constitue un moment privilégié et particulier pour le soldat, un rendez-vous régénérateur où les répercussions personnelles de la guerre trouvent un exutoire dans une prise de parole privée. La production de récits inspirants, écrits dans le but exprès de raviver le moral de la nation et de propager une idéologie à laquelle elle croit sincèrement, mais provisoirement, permet à une écrivaine de donner le meilleur d'elle-même, tout en sachant pertinemment qu'un tel état d'esprit lui sera impossible à long terme. Enfin, dans un roman, une autre écrivaine donne la parole, mais aussi une certaine grandeur et un peu de mystère, à celles et ceux que le poids de l'histoire, les tensions sociales ou les luttes intra- et intercommunautaires ont réduits au rang de victimes muettes.

Si l'irruption de l'arme chimique dans le premier conflit mondial a été étudiée à travers divers prismes (presse, fiction, mémoires, poésie), l'article de Hanene Zoghlami permet de lever le voile sur un aspect encore peu étudié : la représentation de cette menace nouvelle dans les lettres envoyées à leur famille par les soldats du front, français ou britanniques. Après avoir montré la bouffée d'air frais et le voyage immobile que représentaient pour eux la réception ou l'envoi de lettres, l'auteure étudie principalement deux aspects. Tout d'abord, elle démontre le choc que constitua l'utilisation d'une arme « barbare » qui mettait à mal l'idéal de justice chevaleresque associé par ces soldats au concept même de guerre, et tout l'écart creusé par la guerre entre la masculinité telle qu'ils se l'imaginaient et les douleurs physiques ou morales engendrées chez eux ainsi que chez leurs compagnons d'infortune dans l'univers confiné et incapacitant des tranchées. Dans un second temps, l'auteure étudie le rapport que ces lettres instauraient entre soldats et familles, selon qu'elles s'adressaient aux mères, femmes ou amoureuses, dans le contexte particulier d'une censure militaire omniprésente. Elle tente alors de faire la part entre ce que les soldats réussissaient à dire ou taisaient, en termes d'expression de soi, de censure ou d'autocensure.

Pour sa part, dans le deuxième article, Xavier Lachazette se penche sur *Come Wind, Come Weather*, œuvre fort peu connue de Daphne du Maurier, bien que vendue à plus d'un million d'exemplaires lors de sa sortie en 1940. Composée de onze récits destinés à remonter le moral de la population pendant le second conflit mondial, cette œuvre servit à financer la SSAFA (association caritative aidant les soldats des forces armées britanniques et leurs familles), mais aussi à propager les principes du mouvement religieux alors connu sous le nom de « Réarmement Moral » (MRA en anglais). L'auteur détaille deux aspects principaux. Tout d'abord, il analyse l'intérêt historique de ces récits, illustrant les répercussions dont l'approche, puis le développement, d'un conflit mondial s'accompagnèrent, même chez des individus peu animés par la foi, qui se persuadèrent que la paix ne reviendrait pas dans le monde tant que les familles continueraient à se diviser et les individus à être mus par l'égoïsme. Et en second lieu, l'auteur souligne la complexité psychologique d'une écrivaine qui voulut se conformer à un mouvement religieux contraire à sa propre nature, ce qui engendra chez elle un conflit interne et fit d'autant plus ressortir son incapacité à se soumettre à quelque idéologie que ce fût.

Dans l'article qui conclut cette partie, Christelle Ha Soon se penche sur *The Bluest Eye* (1970), célèbre premier roman de Toni Morrison, qui dépeint de manière saisissante divers personnages afro-américains, des « laissés-pour-compte » pour la plupart, dans une petite ville de l'Ohio, au tout début des années 1940. L'auteure analyse en particulier le conflit larvé existant entre communautés noires et blanches, d'autant plus insidieux qu'il n'a nul besoin de se traduire par des actes violents. L'omniprésence et la validité unique de normes édictées par la société blanche empêchent l'émergence d'une parole noire, pervertissant les rapports humains au sein des communautés afro-américaines tout en favorisant l'émergence d'un complexe d'infériorité et d'une autocensure aussi conflictuels que tenaces. L'auteure étudie notamment divers procédés narratifs qui fondent l'originalité de l'écriture de Toni Morrison, comme la multiplicité des points de vue narratifs ou l'enchâssement de récits à la première personne dans une structure à la troisième personne. Elle conclut que ces procédés constituent pour l'écrivaine une tentative de résistance à la privation de parole dont souffrent ses personnages afro-américains.

Après la représentation des répercussions de trois conflits sur l'individu et son intériorité, la seconde partie de cet ouvrage, intitulée *Représentations du corps social en conflit : dissensions, divisions, désintégrations*, aborde le cadre plus large de conflits à l'échelle de toute une nation. Elle comporte trois articles dans lesquels les auteures analysent différentes façons de représenter les conflits, en mettant en avant l'importance du support utilisé et en montrant que les arts visuels ou la littérature peuvent allier de façon pertinente engagement politique et forme esthétique. Les deux premiers articles analysent des représentations graphiques de conflits sur des supports visuels alors que le troisième, portant sur une œuvre littéraire, s'attache à ne pas donner de représentation des massacres mais à les suggérer en les rendant omniprésents. Les trois auteurs mettent en avant non seulement l'intérêt des media qui « investissent » dans la guerre, mais aussi le lien entre journalistes, responsables politiques et armée, l'interdépendance de ces trois piliers sociaux se jouant de ceux qui ne constituent bien souvent que de « la chair à canon » pour leurs aventures militaires.

L'article d'Éliane Elmaleh se concentre tout particulièrement sur les dessins de Robert Minor, Art Young et John Sloan, très représentatifs des productions de la période progressiste du début du XX^e^ siècle aux États-Unis. Ces travaux parurent dans le magazine américain *The Masses*, qui exista pendant une courte période, de 1911 à 1917, réussit à rassembler un grand nombre d'intellectuels ou d'artistes et publia un grand nombre d'essais critiques sur la « culture radicale », l'art socialiste et la littérature contemporaine. Le magazine reflétait les débats en cours au sein du Parti Socialiste américain, qui faisait fusionner populisme, espoirs utopiques et références au droit naturel. L'auteure montre que les dessinateurs humoristiques et caricaturistes jouèrent un rôle essentiel dans la construction d'un mouvement socialiste, à une période où des centaines de milliers d'Américains se mirent, pour la première fois dans l'histoire des États-Unis, à remettre en question le capitalisme. Ces dessinateurs, qu'ils aient été considérés comme d'extrême-gauche (« *radicals* »), socialistes, communistes ou encore progressistes, contribuèrent en effet, tant idéologiquement qu'esthétiquement, à créer une culture populaire de gauche. L'auteure met également en évidence le fait que les techniques de publication, les différents types de presse et leur style graphique contribuèrent à tisser un lien entre art et engagement politique.

Dans son travail relatif à quatre œuvres de science-fiction aux supports variés (*DMZ*, *Jericho*, *Marvel Civil War* et *The Second Civil War*) qui interrogent les possibilités d'une seconde guerre civile aux États-Unis, Danièle André s'intéresse aux raisons qui pourraient conduire à un tel conflit. En effet, ces œuvres (roman graphique, série télévisée, *comics*) explorent la manière dont une société, liée par un contrat social, peut se déconstruire et se reconstruire à travers les agissements de ceux sur lesquels elle repose. Dans un premier temps, elle les analyse et les compare, tout en se servant de leur cadre hypothétique pour questionner la société états-unienne et ses dysfonctionnements. Dans un deuxième temps, elle revisite la notion de « guerre civile » au prisme de l'histoire américaine, notamment de la guerre de Sécession, qui fut un élément fondamental de la construction de la nation. Enfin, elle montre que les œuvres soulèvent la question de l'influence des médias sur la population, ces médias faisant bon ménage avec la guerre malgré leur opposition parfois apparente. En effet, si leur idéal est de rapporter des faits et de constituer un quatrième pouvoir, l'auteure souligne que ce sont avant tout des industries incluses dans un marché capitaliste, parties prenantes de ce qu'elle appelle « le complexe militaro-politico-scientifico-médiatico-industriel », lequel peut affaiblir et soumettre une nation et son gouvernement.

Avec la troisième contribution de cette partie, l'auteure, Rim Mouloudj, nous emmène sur le continent africain, au Rwanda, et se penche sur l'une des publications qui virent le jour suite au génocide de la fin du XX^e^ siècle : le roman de Boubacar Boris Diop, *Murambi, le livre des ossements*. Elle s'attache à montrer l'engagement de Diop, dont l'un des buts était de réaffirmer l'existence même du génocide, face à ceux qui tendaient à le minorer en le présentant comme une série de violences ethniques en Afrique. Elle donne à voir le roman de Diop comme une forme de contre-violence dans le but d'accomplir un devoir de mémoire et de contrer l'oubli ou le silence. Dans un premier, temps, l'auteure aborde les formes littéraires du roman, le mélange des genres et la multiplicité de points de vue narratifs à visée testimoniale qui usent de stratégies de « vraisemblabilisation ». Dans un deuxième temps, elle analyse les sections du roman dans lesquelles l'écrivain opte pour une forme scripturaire nettement fictionnelle qui s'éloigne de ce

registre. Elle met ainsi en exergue les formes narratives et esthétiques du roman, l'articulation entre le format littéraire et la visée testimoniale, tout en montrant que ces deux dimensions s'allient pour parvenir à dire autrement l'indicible.

Qu'ils s'expriment à l'échelle de l'individu, d'une communauté ou de toute une nation, les conflits représentés dans les œuvres littéraires ou visuelles ici étudiées constituent donc des productions complexes qui nous parlent de l'humanité ainsi que de sa difficulté fondamentale à maintenir la cohésion et la cohérence, internes ou externes, qui lui sont pourtant nécessaires.

Ces formes artistiques revêtent des intérêts réels multiples, de nature psychologique, sociale, politique, religieuse, testimoniale ou historique. Toutes disent l'écartèlement profond et douloureux avec lequel il nous faut composer tout au long de notre vie, entre nos désirs de grandeur ou de justice et notre confrontation quotidienne à l'innommable et l'inacceptable.

Conflict from Within: French and British Soldiers' Personal Accounts of Gas Warfare on the Western Front (1915-1918)

Le conflit vu de l'intérieur : l'arme chimique dans les écrits personnels de soldats français et britanniques sur le Front occidental (1915-1918)

Hanene ZOGHLAMI
University of Tunis

Abstract: The horror of the chemical weapons used during the Great War of 1914-1918 was evoked in the press, in poems, memoirs and fictions; but scholars have rarely examined it through soldiers' letters home. This article seeks to contribute to today's limited coalition warfare literature by exploring a neglected niche, namely French and British fighters' letters about the use of gas in the Great War, in other words by examining the inner front of war through the lens of history from below. By comparing various ambivalent personal accounts describing the emotional pain and the physical scars inflicted by this new weapon, a symmetrical depiction emanates, in which the "worst loss of all" was the loss of one's chivalrous fighting demeanour. The only hope left to the allied soldiers was the breath of fresh air brought by the act of writing, notwithstanding the formidable tooth of censorship. A striking similarity emerges from the examination of a sample of French and British soldiers' letters, offering a unique insight into their intimate encounter with gas. The psychological edge of this inner front will be unravelled by probing two key issues related to French and British soldiers' letters: the fighters' masculinity and their relationship with the Home Front.
Keywords: first world war, France, Great Britain, chemical weapons, soldiers, western front, history from below, letters
Résumé : L'horreur des armes chimiques utilisées pendant la Grande Guerre de 1914-1918 a été évoquée dans la presse, les poèmes, les mémoires et les fictions, mais les historiens l'ont rarement examinée à travers les lettres envoyées par les soldats à leurs familles. Cet article cherche à apporter une contribution à la critique actuellement peu abondante sur les guerres de coalition, en explorant un créneau négligé : les lettres de soldats français et britanniques sur l'utilisation du gaz pendant la Grande Guerre – en d'autres termes, en examinant l'état psychique des soldats dans une approche historique, dite d'en bas. En comparant divers récits personnels ambivalents évoquant la douleur émotionnelle et les cicatrices physiques infligées par cette nouvelle arme, une représentation symétrique se dégage, dans laquelle la « pire des pertes » est celle du comportement chevaleresque au combat. Le seul espoir restant aux soldats alliés était le souffle d'air frais apporté par l'acte même de l'écriture, malgré la redoutable dureté de la censure. Une similitude frappante apparaît à l'examen d'un échantillon de lettres de soldats français et britanniques, offrant un éclairage unique sur leur rencontre intime avec le gaz. La dimension psychologique de ce combat intérieur sera explorée en examinant deux thèmes clés liés aux lettres des soldats français et britanniques : la masculinité des combattants et leur relation avec le front intérieur de leur pays respectif.
Mots-clés : première guerre mondiale, France, Grande-Bretagne, armes chimiques, soldats, front occidental, histoire d'en bas, lettres

According to an anonymous French soldier during the Great War, life carried on by letters was a detached life span, different from anything he had to undergo in the trenches. It was a way of life that was straightforward. There was no need to embellish or adjust the ugly truth as he survived on a daily basis. According to that soldier, the moment he wrote, he sequestered himself, he turned a deaf ear to the bedlam surrounding him, the sound of shots abated, and the teasing of his friends no longer got through to him. When he wrote, he became again what he once was; he forgot his vulnerability and inner turmoil[1]. The soldier wrote, remembered, hoped, and created dreams that would be shared. For the *poilus*[2], the post turned into a God, and the letters were a gift of providence and a blessing.

Letters were unequivocally spellbinding objects. They were akin to sailing devices for a journey through time and space that succeeded in effacing the very consciousness of the present, conveying the affectionate link which existed between the soldier and his pen and paper. The act of writing for a soldier was like riding a sinking ship which found a shore in a thunderstorm. A soldier escaped to his letter-

[1] These anonymous remarks were published in the *Bellica* issue of May-June 1916. They are quoted by Stéphane AUDOIN-ROUZEAU in *Men at War, 1914-1918: National Sentiment and Trench Journalism in France during the First World War*, Oxford, Berg Publishers, 1992, 13.

[2] The French referred to their Great War soldiers as *poilus*. Unless otherwise indicated, all the translations from French into English are the author's.

writing activity in order to transcend the sentiment of being dwarfed by a technology of unparalleled destructiveness. Letters were more than an essential and almost daily link between the Home and Western Fronts. They reunited soldiers with their former lives, restoring to them day after day the pattern of their existence before the trenches. A poilu maintained: "the post was our link between our current existence and our previous life, our good old way of life as civilians[3]".

Gas warfare began on the Western Front in 1915, when the German army unleashed an attack using vapourised chlorine[4]. The use of chemical agents in France more than a century ago was highly controversial, not because of its ambiguous legality, or its novelty, but because of its unique physical and psychological impact upon soldiers[5]. Poison gas suffocated tens of thousands of soldiers, and poisoned their bodies. Gas was excoriated in the First World War as "diabolical," "inhumane," "destructive," and "monstrous" to the fighting men on the Western Front[6]. To obtain a clearer picture of gas and its impact in the Great War, it is cardinal to delve into soldiers' letters home, which authentically and intimately mirror their personal experience with chemical weapons.

Personal letters of First World War soldiers are as familiar and compelling to read as other non-official historical primary sources belonging to different genres and categories. It is perhaps important at this point to pause and pose the following questions: Can letters be wielded as historical evidence? And what are the strategies a researcher can follow in her or his attempt to decipher these letters? First off, letters should not be viewed as a tool to complete a fragmentary archive. Soldiers' letters have the benefit of belonging to the remarkable trend known as history from below or grassroots history. History from below is a far cry from the victor's tale of events; it is rather the hidden side of history or the marginalised account of events. Letters by these *forgotten* ordinary men are unembellished, palpable, vigorous, and brimming with facts. They straightforwardly stem from the scribbler, lively and profound, giving the reader an unprecedented opportunity to discover the hidden side of the soldier, who he was, and his personal encounter with poison gas. Compared to many other non-official categories of primary sources, letters are conspicuously "private" kinds of writing. They allow us to fathom the past from the privileged point of view of the present. The *raison d'être* of letters is to be addressed from the "I" to a specific "other;" they invoke an exchange and are tweaked by a number of exigencies, namely distance and time, between the sender and the receiver. Over time, these personal accounts are dispersed across the board and must be compiled to construct a unified entity of writing. Letters play with the tension between concealing and revealing, between "telling all" and speaking obliquely or keeping silent. Michael Roper, in an article, draws on an analysis of unsent letters to explore the scope of psychoanalytic ideas in historical work on subjectivity[7]. His paper delves into the unconscious motivations, and how these are expressed in language. Composing in its own right is far from triggering subjectivity. It is a means of granting clues of intricate dialogues between reality, inner conflicts and their transmogrification via "cultural forms." Crudely put, letters or personal accounts are a tool to elucidate such debates, for they are unbosoming to some degree.

---

[3] *L'Écho du Boqueteau*, 3 September 1918.

[4] National Archives (Kew) TNA WO142/243, report No. 52/A2715, from Brigadier General H. Hartley to [n], entitled "German Chemical Warfare Organisation and Policy 1914-1918" [c.1921]; see also Service Historique de la Défense, Vincennes SHD, 16N833, report No. [n], from Dr. Vaudreler to the Commander-in-Chief, August 1915, for a detailed account of the first German gas attack; see also SHD, 16N826, report No. 3,711, from Dr. Inspector Sieur Chief of Health Service of the Belgian Army to the General Director of the Health Service and the Commander-in-Chief, 25 April 1915. On 22 April 1915 around the village of Langemark, near Ypres, German pioneers discharged 6000 cylinders of chlorine. Documents show that primitive lachrymatory grenades were deployed in 1912 at Choisy-le-Roi, but that was a police use. In 1914, the French used an explosive charge, called Turpenite. RICHTER, Donald, *British Gas Warfare*, London, Leo Cooper, 1999, 6.

[5] TNA PRO30/57/50, Kitchener Papers, report No. 127, from the British Army in the Field to General Headquarters, 30 September 1915; and TNA PRO30/57/50, report No. 128, entitled "Preliminary Report of Gas Attack on 25 September 1915," [undated]. See also EDMONDS, J. E., *Military Operations France and Belgium, 1915. History of the Great War Based on Official Documents*, London, Macmillan, 1927, Vol. 1, 326-357.

[6] *The Times*, 28 April 1915; *Daily Mirror*, 29 April 1915; *Daily News*, 28 April 1915; *Manchester Guardian*, 28 April 1915; *Daily Sketch*, 5 May 1915; and *Scotsman*, 6 May 1915.

[7] ROPER, Michael, "Splitting in Unsent Letters: Writing as a Social Practice and a Psychological Activity," *Social History*, Vol. 26, No. 3, 2001, 318-339.

In another article, Roper explores subalterns' accounts of the front line and the nature of middle-class men's emotional attachment to their mothers[8]. He also brings into question some of the established narratives of masculinity and trench soldiering. Taking into consideration the common intellectual and emotional properties of letters, I will examine how soldiers' letters provide a unique insight into their emotional responses to gas warfare. How did these letters reflect soldiers' understanding of the gas war and how did chemical weapons threaten their masculinity? What was the impact of gas on soldiers' concern about their families? To whom did soldiers communicate their encounter with gas? What do the letters tell us about relationships between soldiers and their mothers, fathers, wives and other members of their families? How did information flow from the War Front to the Home Front? What was the impact of censorship on their need to narrate their gas experience to their loved ones?

About twenty-eight billion letters circulated during the Great War. The British Army Postal Service delivered the gargantuan number of twelve billion letters with an average twelve million exchanged each week[9]. It is beyond the scope of this investigation to conduct a comprehensive examination of each and every letter; alternatively, in this paper I will opt for a qualitative approach based on an in-depth case analysis of a selected sample of British and French soldiers' letters. The objective is to provide a narrative analysis of the reaction of combatants coming from different walks of life and various social backgrounds.

Writing as a Psychological Activity: Soldiers' Masculinity versus Gas Warfare

At the beginning of the world conflict, the romantic view of nineteenth-century warfare or Victorian war ethos still prevailed. Soldiers were caught up in the pro-war fervour along with everyone else. As the war progressed, soldiers were among the first to express the feeling of disillusionment that would become widespread after the war. The first gas attack at Ypres heralded a grisly new chapter in the history of warfare. It had a devastating impact not only on the soldiers who were active in service but also on the generations that followed. The form of warfare was so new that the victims in the front line did not know what had hit them. A selective examination of soldiers' letters reveals a binary depiction of gas. The soldiers expressed their internal drama, and letter writing was a mechanism they used to give that internal drama an external dimension[10]. For instance, Doctor Nel, attaché to the 79th French Regiment, wrote a letter to his wife on 22 April 1915, saying:

> The morning was flowing as usual. I was joking with Lieut. Delaunay. The weather was warm, beautiful, and sunny. A fresh northeast breeze blew very lightly... All of a sudden our conversation was interrupted by an acute and irritating smell, which affected eyes and throats. Intrigued we rushed to the middle of the road. The air beyond the Canal was tainted with a green-yellow colour. At first we thought it might be the outset of a terrible thunderstorm; the thick cloud, which was diving towards us, obscured the sun. We had a gut feeling that something really serious was happening over there…The number of wounded and gassed soldiers was so high that we could not move our feet to treat them. Myself and my colleague doctors were irritated by poison gas and we suffered from dry throats and burning eyes. The pictures of our daughters Violette, Yolande and Elza passed through our eyes. If they were attacked by gas, would they escape on time[11]?

Another letter in the form of poem was addressed by Théodore Botrel to a Lucie:

> These are the martyrs of STEENSTRAAT
> Upon whom the cursed Germans,
> Those hobos, those bandits, those pirates

[8] ROPER, Michael, "Maternal Relations: Moral Manliness and Emotional Survival in Letters Home during the First World War," in S. DUDINK, K. HAGEMANN and J. TOSH (eds), *Masculinities in Politics and War: Gendering Modern History*, Manchester, Manchester UP, 2004, 295-315. On mothers and the Rear Front, see especially D. GRAYZEL, *Women's Identities at War: Gender, Motherhood and Politics in Britain and France During the First World War* (Chapel Hill, 1999) and Sharon Ouditt, *Fighting Forces, Writing Women: Identity and Ideology in the First World War* (London, 1994).

[9] MASON, Amanda and PARTON, Ellen, "Letters to Loved Ones," *Imperial War Museum*, <http://www.iwm.org.uk/history/>, accessed in March 2017; ULRICH, Bernd and ZIEMAN, Benjamin, *German Soldiers in the Great War: Letters and Eyewitness Accounts*, South Yorkshire, Pen and Sword Military, 2010, ix.

[10] Roper, "Splitting in Unsent Letters," *op. cit.*, 318.

[11] [?] Nel, *Témoignages Directs du Docteur Nel, Médecin Aide Major du 7e R.I.T.*, Rennes, Imprimerie Bretonne, 1922. Letters collected and published by the author himself.

Will fan out their suffocating gases.
Go to it, lads! Go to it,
The Granite Division[12].

These passages provide telling evidence of the actions and mentality of the French, British, and Commonwealth troops at the time of the first gas attack. What grabs the readers' attention here is the bulk of facts incorporated in the letters. The censor abstained from expurgating the events of the Ypres attack narrated by soldiers. Yet censorship was staunchly experienced by soldiers on the front. A French soldier asserted his malaise about censorship in a trench newspaper: "to the gentlemen of the censorship: letters take two days or two weeks to reach their destination... When they arrive... Just consider a little, gentlemen, that these are the only arrivals that give us pleasure[13]". Archival evidence about postal censorship at the time of the first gas attack on the Western Front is very fragmentary, but the inclusion of so many details in the soldiers' letters could simply mean that from the end of April 1915 up until early June 1915, the British and French press reported the event exhaustively, making censorship constraints unnecessary because those details simply expressed the general initial shock and disgust at the German act of barbarity. News coverage included war bulletins, eyewitness or medical reports, and depictions of soldiers' physical and psychological sufferings as a result of the use of chemical weapons for the first time in the history of warfare[14].

At the outset of the war, postal control was not the main concern of the French military authority because it had in mind a rather short war during which the French would teach the Germans a jolly good lesson. As the war dragged on, on 26 January 1915, there were mounting concerns about national security. The General Headquarters envisaged taking drastic post censorship measures such as the bridling of letters and parcels sent and received by soldiers. As the war progressed, so did postal control. 1916 witnessed an increase in letter censorship. Each regiment was controlled for postal censorship once a month, with a minimum of 500 letters put under the microscope of the censors. An average of 580,000 letters were read and probed each week. Censorship was intensified in the spring of 1917, immediately after the French soldiers' mutinies[15]. In this respect, Jean-Jacques Becker noted: "from now on the military and civilian authorities would work hard to find out about morale in order to avoid any future surprises and maintain national security[16]". This process of letter censorship could be explained by the concern about public opinion and the wish to guarantee minimum public anxiety. Civilians were the rock of support for soldiers, and any deterioration in the morale of civilians would have resulted in the lowering of the soldiers' spirits. The strong bond that existed between soldiers and civilians made the combatants carry on fighting in the direst circumstances.

This exclusively masculine crowd instinctively endured unrelenting frustrations, at both physical and psychological levels. What is noteworthy in the letters examined is that they were addressed to female correspondents. The evidence advanced through these textual accounts reveals a great deal about the lives of the fighters. Their rhetoric underlines that they were a medium through which soldiers connected with a pre-war life by and large characterized by a sense of comfort and independence. Letters were the zest of their bygone existence; a scent and a piece from their beloved home. For them, women (mothers, daughters, wives and sisters) were the *bona fide* foundation of life itself. The thought of female family and friends, in one way or another, bestowed upon the soldiers breathing windows of felicity and exquisiteness after their first monstrous encounter with the green-yellowish cloud and the nasty suffocating odour of gas.

---

[12] Musée D'Ypres, Service des Archives de la Ville de Redon, journée du 22 avril 1915 sur le front, au nord d'Ypres, 37. Jean-Baptiste-Théodore-Marie BOTREL (1868-1925) was a French song writer, singer, poet and playwright. During the Great War he became France's official "Bard of the Armies."

[13] *Le Vide-Boche*, 1 June 1918.

[14] GIRARD, Marion, *A Strange and Formidable Weapon. British Responses to World War I Poison Gas*, Lincoln, U of Nebraska P, 2008, 126-162; and ZOGHLAMI, Hanene, *The Franco-British Gas War on the Western Front 1915-1918, and the Response of the Domestic Press in France and Great Britain*, PhD, London, Roehampton U, 2012, 302-316.

[15] ROLLAND, Denis, *La Grève des Tranchées. Les Mutineries de 1917*, Paris, Imago, 2005.

[16] BECKER, Jean-Jacques, *Les Français dans la Grande Guerre*, Paris, Robert Laffont, 1980, 221.

Despite being less critical of the first gas attack compared to ordinary soldiers and officers, the letters of Dr. Nel and other French doctors nevertheless reflected the shock and contempt felt for the barbaric conduct of the German army. Nel's shift in his sentence from portraying the appalling physical suffering of soldiers to referring to his daughters suggests that "such communication was felt as nourishing the men[17]". The experience of the traumatic nature of war transformed soldiers. E. Ann Kaplan argues that "telling stories about trauma […] may partly achieve a certain 'working through' for the victims[18]". In this respect, Roper argues that traumatic experiences, illness, or generally low spirits intensified the men's desire for composing letters. The moment at which morale was at its lowest was the time when they most needed the image of home to be renewed[19]. The moment of post distribution took on extreme significance: "the distribution of the letters is accompanied by shouts and childish jokes. It is the best moment of the day[20]". The telling words of a soldier confirm Roper's view: "above all, at around 4 o'clock, as if to break into the oppressive hour of the sleepy afternoon, there was the emotional moment of distributing letters. How intently they were gazed at, with envious and covetous eyes, as they dropped like treasure into the tail-end of our day[21]".

The French, British and Commonwealth troops' letters followed the same vein regarding the initial emotions about the attack. The men were faced with the bitter reality that they were caught in a savage war and had to endure a great deal if they wanted to survive and return home to their loved ones. The front-line soldiers' tales reveal the heartless premeditated brutality and the ingrained bestiality of the German pioneer gas companies. There was a similitude in the depiction of the corporeal anguish of the French and British soldiers. The soldiers' accounts bring to life–through a vivid rhetoric–both their ordeal by this new, unseen, haunting death and the mawkish, magnanimous, heroic kind of war that they had imagined. In point of fact, their very masculinity was at stake. Michael Roper maintained that "the significance of war is the passage to manhood. Men were anxious… not only to endure the stresses of battle personally but to exhibit appropriate soldierly qualities[22]". John Tosh noted that the significance of war service for this generation was the negotiation of adult masculinity and some of the tension this triggered[23]. The sense of impotence and stoicism thus created, together with the feeling that they were facing a power that could be managed but not overcome, gives the soldiers' narratives about this new weapon their rough unity.

Letters of British and French soldiers in the Great War tend to follow common structures or approaches of what was thought to be tailor-made or convenient to divulge. Along these lines, although "private" in one sense, letters may also be perceived as fulfilling prevailing "public" cultural precepts of verbalisation. The individual soldiers' encounter with the Great Gas War made them prone to self-examination, a new requirement of modern warfare. For example, Maurice Antoine Martin-Laval, a doctor attached to the French Army on the Western Front, stated in a letter to his sister Marie in February 1915:

> You can never believe the heroism and bravery of my fellow soldiers. It is not a cliché as talked about in the newspapers but the courage and boldness of them is so real. In one such attack, a lieutenant ordered us to attack the Germans only equipped with our bayonets. We launched our attack while singing 'la Marseillaise' [French national anthem] and shouting warrior phrases. My fellow soldiers suffered from horrible wounds and one of them who had three severe wounds and was wounded again whilst we were evacuating him said: I do not mind my pain, it is all dedicated to my beloved France[24].

When gas was deployed one month after this letter was written, the French and British soldiers adjusted themselves to this totally new weapon. Adjutant Captain Georges Gallois wrote to his parents in July 1916:

---

[17] ROPER, "Maternal Relations," *op. cit.*, 301.
[18] Quoted by Christa Schonfelder in *Wounds and Words*, Transcript Verlag, 2013, 37.
[19] ROPER, "Maternal Relations," *op. cit.*, 301.
[20] *La Saucisse*, [illegible] April 1916.
[21] *L'Écho du Boyau*, 1 August 1916.
[22] ROPER, "Maternal Relations," *op. cit.*, 310.
[23] *Ibid.*, 299.
[24] GUENO, Jean-Pierre and LAPLUME, Yves, *Lettres et Carnets du Front*, Paris, Librio, 1998, 21-22.

> I am still alive and in good health, I am not even wounded at the hands of *Boche*, who made us undergo a thousand pains by flame thrower, tear gas, asphyxiating gas... This is war. I do not want you to worry because I hope that we have already received the German's big coup[25].

The heterogeneity of social, geographic and cultural origins impelled the variety of the soldiers' modes of expression. A case in point is how Lucien Papillon's style in describing gas attacks differs from Louis Monier's[26]. Monier was a doctor when he joined the war, which explained why his style was poignantly richer and more magniloquent. Papilllon's verbal sketch of gas was perfunctory and his writings were packed with spelling lapses. He was a builder when he enlisted and he was not educated. This was mirrored in his style of writing. His phonetics was also below standard:

> J'ai reçu ta *laitre* [sic] ce matin qui m'a bien fais *plaisirre* [sic]. Tous [sic] le monde est *mallade* [sic]. On boit de l'eau qui est moitie *ampoisonne* [sic] *a* force de *gete* de[s] gaze *asfixcian* [sic]. On *marge* [marche] *ensamble* [sic] [27].

It remains true, however, that the universally shared crux of British and French soldiers' assumptions and intuitive responses created a congruous arena for soldiers, merging their personal demeanour to this new pattern of conflict. French and British soldiers' reaction to gas was very similar as they experienced the same scourge.

Joanna Bourke has argued that for First World War soldiers, the bayonet was the weapon that symbolized "justice and right and the vengeance of a living God for outraged humanity[28]". Even soldiers appalled by killing reckoned that "a bayonet-fighter of crusader faith" was closer to God than a machine-gunner[29]. Cardinal Hinsly hinted at the abominations of the cutting-edge industrialized warfare and yearningly evoked the bygone days when sword was the weapon of wars–"the symbol of justice... the instrument of chivalrous defense of the weak against the strong"–now swapped with bombs, artillery, torpedoes or gas. The "high achievement of science," he moaned, had been "prostituted to severe barbarism[30]". British soldiers revealed that gas warfare was a dirty game. The phlegmatic and calculated killing of defenceless fighters was devilish. Thence, they piercingly imparted the gruesome and inhumane ordeal of chemical warfare. They underlined the demise of chivalry or bravery in war, and the beginning of an era where this new weapon humiliated and dwarfed soldiers on the battlefield. Following the decision to discharge poison gas at Ypres 1915, one German General wrote to his wife: "war has nothing to do with chivalry anymore... the higher the civilisation rises, the viler man becomes[31]".

The literature of chivalry continued to be a component of the personification of the French poilu, even after the onset of the first modem world conflict in the history of mankind. By 1914, French soldiers' high-principled conception of warfare was still steeped in a romanticized version of their country's medieval past. The use of chemical weapons and the image of gassed soldiers therefore remained in the memory of individual soldiers, even those who had not seen it. The capacity of combatants to conceptualise themselves as intermeshed in a knightly *battle royal* similar to that experienced by the honourable fighters of yore was pivotal in their perception of manhood, dignity and gratification. Gas seemed to denude them of their individuality, and of their masculinity. Michel Lanson wrote to his wife lamenting a soldier's fate in modem war: "in fact, wherever you go, you bump into a machine. It is not a Man against a Man in a battle, it is rather a Man against a machine. An attack by a gas cloud, and twelve *mitrailleuses* are enough to annihilate a Regiment. With so little effort Boche achieved their war goals[32]".

---

[25] GUÉNO and LAPLUME, *ibid.*, 146. Georges Gallois enlisted at the age of 29. He joined the 221st Infantry Regiment. Although he made a lucky escape from the inferno of the Great War, he was killed in a German air strike in the Second World War.

[26] See BOSSHARD, Madeleine and Antoine (eds.), *Marthe, Joseph, Lucien, Marcel Papillon: Si Je Reviens Comme Je L'Espère*, Paris, Perrin, 2003. Those are letters found in December 1991 in Vezelay, in the Papillon family attic. These letters, written by the Papillon family during the Great War, were collected and published by Madeleine and Antoine Bosshard.

[27] All the words italicised are grammatical and spelling mistakes.

[28] BOURKE, Joanna, *An Intimate History of Killing: Face-to-Face Killing in the Twentieth-Century Warfare*, New York, Basic Books, 1999, 60.

[29] *Ibid.*

[30] *Ibid.*

[31] ROBBINS, Keith, *The First World War*, Oxford, OUP, 1985, 88.

[32] GUENO and LAPLUME, *Lettres et Carnets du Front*, *op. cit.*, 63.

Gas was seen as a terrible monster by British and French soldiers. They witnessed the dreadful outcome of the use of gas on them and their comrades-in-arms. Gas can slaughter in a hushed, prompt and ineluctable fashion. Since most gases are invisible and since some are odourless, the soldier is constantly exposed to a hidden death. A combatant may save himself from bullets, shrapnel, and grenades by diving into a trench or shell-hole when he hears them coming, while gas sneaks upon him unawares. Letter-writing helped soldiers find a balance in this treacherous atmosphere by creating a powerful link with home: in that, the activity of composing had almost a therapeutic and comforting function which helped the combatants transcend their inner anxiety. By writing a letter to a beloved "other," a soldier attempted to create an environment of trust and comfort to face the treacherous and unknown gas foe.

Soldiers' Letters, an Eye-Opener on Fighting Men's Relationship with the Home Front

After witnessing the first gas attack, British soldier Basil James Green wrote his mother, giving her the following news:

> Belgium April 29th 1915
>
> My own dear Mother,
>
> I know how anxious you all must have been during the past week or so, and yet I could not even get a card away to you to set you at ease, however, these two weeks of fierce fighting are over… I will not try to give you any of the details now, the papers will tell you all the facts of these engagements. One of the worst parts was the asphyxiating gas, which the Germans have been using on us. My dates are all confused but I think it was about 4 0' clock [sic] on Saturday morning, (we had been standing to the parapet all night) when suddenly the whole line of German trenches was obscured behind a thick bank of rolling yellow black fumes, and the wind being right across our trenches, it was gently fanned across to the British Lines and came rolling slowly over the ground, and as they passed through us we experienced the most rotten choking feeling, many were killed… As we had had no sleep or proper rations for a week, some days we had but a biscuit or two each, so you can imagine the boys were ready to drop, I saw several fall at their sentry posts from sheer exhaustion, we changed every half hour to relieve the strain.[33]

A salient feature of this letter is the powerful bond that existed between Basil and his mother. The use of the words "own mother" entails a staunch sense of belonging and an affectionate relationship between the fighting men on the Western Front and their mothers. Jenny Hartley argues that in the Great War, women were the axiological link between the Home Front and the combatants.[34] Most mothers wrote on a daily basis, and sons expected their mothers to keep on writing. The tangible process of dispatching and receiving letters bespeaks love and care despite the hostile environment. If we take a look at the average age of First World War soldiers, the vast majority were born in the 1890s and were in their late teens or early twenties during the world conflict. Theirs were Victorian working- or middle-class mothers who were involved in the ethical and sentimental upbringing of their offspring.[35] What seems clear from the letters combed for the present paper was that men wrote to their mothers when they encountered periods of acute imperilment. In his letter Basil sought to hatch a steady action. His obiter ("I could not even get a card away to you to set you at ease") underscores tautness between what he wished to disclose about prevalent circumstances and his obligation to console his mother. As Michael Roper maintains, the surmise that mothers were edgy about the security of their sons had a far stronger impact on combatants' letters than censorship. The capital ulterior motive of writing was to create that sort of sanctuary in their beloved mothers' minds.[36] *Per contra*, this premise cannot be brought to bear in all conditions. For example, Basil's accounts to his mother could be considered as confined by censorship. His letter was

---

[33] <http://www.exchangeboard.co.uk/WWIIgreen.htm>, accessed in July 2010. Lt Basil James Green was born in 1893. He enlisted with the Canadian Overseas Expeditionary Force aged 21. He arrived in France on 12 February 1915.
[34] HARTLEY, J., "Letters are everything these days: Mothers and Letters in the Second World War," in EARLE, R. (ed), *Epistolary Selves: Letters and Letter-writers 1600-1945*, Aldershot, Ashgate Publishing, 1999, 185.
[35] ROPER, "Maternal Relations," *op. cit.*, 298.
[36] ROPER, *ibid.*, 302.

poised between revealing and concealing. His reference to untold stories, using phrases such as "I will not try to give you any of the details now," stresses the despicable events he may have experienced. Kleinian psychoanalyst and First World War veteran Wilfred Bion refers to "a containing" *raison d'être* of the mother towards her son. Bion suggests that, because she understands her child's fear, a mother knows how to teach him that such fright is not life-threatening.[37] By writing to his mother in this particular circumstance, Basil perhaps shows that he yearned for her to support him, to make him fathom his anguish and brook his dismay. Writing home allowed him to see his physical agony as well as the torment of his gassed comrades with a mother's eye. Having explained to his mother the gas attack and the shocking physical suffering that ensued, he shifted to pointing out the lack of sleep and food from which he and the "boys" suffered, as well as to the need to bury the dead. The fluctuation in his writing pinpoints the circumstances in the trenches and his role in boosting the men's morale. These were the daily duties a mother was expected to carry out: preparing food for her children, soothing them to help them sleep comfortably, and cleaning. In this respect, however, Basil's house-keeping included helping exhausted boys and burying the dead. Therefore, his house duties were radically different from his mother's house chores, attesting to the extreme discrepancy between home and front. This stark dissimilarity between Basil's daily duties and his mother's created a sense of inner ambivalence which he transformed into writing, possibly in an attempt to alleviate the confusion.

Basil's suffering, which one grasps in his letter, is echoed in another British soldier's letter, also addressed to his mother. In February 1917 Arthur Joseph Dease wrote:

> My Dear Mother,
>
> A gas attack two afternoons ago, perfectly beastly & all had to wear masks, very thick & chokes you… On our way we passed through a dense cloud of it, like a thick mist rising, curious but once there it had passed & we were not troubled any more. I fear various poor fellows caught out without their masks had a bad time, some picked up unconscious & our cars carried several, some of course fatal & in any case I believe it leaves one bad for ages. It is a lesson to us, as often we went about without our masks, altho' of course regulations are very severe that one should have them. It is my first experience of gas & I must say I don't want another. In the Vosges, owing to hilly country, gas attacks were almost if not quite impossible. To see a gassed man is a most unpleasant sight; I think it a most fiendish method of warfare.[38]

Canadian soldier Percy Leland Kingsley endeavoured to keep in touch with his family and beloved ones at home.[39] He wrote heart-felt letters about his daily experience of the conflict. His letters were candidly impartial and oozed with details about everyday violence. The letter dated 26 June 1915, quoted in the *Humboldt Journal* of 22 July 1915, was addressed to a woman named Miss Hanley:

> That was the last sleep I had for seven days and nights. On the morning of April 22, as you know, the great German attack began… They turned the gas on the French [Algerian] troops, who held the trenches on our left, and they retired in disorder leaving 4,000 yards of the line open, and this left the Canadian division cut off… Well, to make a long story short, we were there for five days and nights without food and when relieved some of the boys could hardly walk. Our losses were terrible, and the sights I saw I shall never forget.[40]

Obvious in this letter and in Dease's account is the momentous upsurge of brutality. The accounts are a penetrating indication of the outstanding sacrifice of the fighters. It is to be noted that the prose is guileless and the content shows the rapid pace of soldiers' lives.

Although the geographical, linguistic and military demarcation between French, British, and Commonwealth soldiers on the Western Front was very striking, there was a flagrant similarity in the emotions conveyed by combatants of both nationalities, due to the universal human dimension of

---

[37] ROPER, *ibid.*, 307. See also ROPER, "Splitting in Unsent Letters," *op. cit.*, 320-321.

[38] Arthur Joseph Dease was born in a lower middle-class British family. Arthur enlisted at the age of 42 and served as an ambulance driver for the French Red Cross in the Section Sanitaire Anglaise. See <http://www.arthursletters.com/ww1-letters-february-1917.html>, accessed in October 2016.

[39] Percy Leland Kingsley was a Canadian clerk who joined the war in August 1914, at the age of 28.

[40] <http://greatwaralbum.ca/Great-War-Album/Battle-Fronts/Second-Battle-of-Ypres-St-Julien/A-Letter-from-Ypres>, accessed in December 2016.

suffering, be it emotional or physical. For example, Louis Monier wrote two letters to his wife, dated 6 and 7 July 1916, in which he detailed the terrible events of 22 June 1916. He stated:

> All of sudden [sic], at 8:30 pm, we heard a number of explosions... At the same time the guys who were out shouted 'gas!' We were ordered to put on our gas masks. A few soldiers lost their masks on the field, were very angry as a result and ended up in the misery of suffocation. It was horrible and painful to see my comrades agonise, we tried to give them oxygen when the gas attack abated but in vain as the Germans attacked again with gas. We tried to set fire around the trenches to block gas but it was difficult to move. What a night! Nothing but agony! Suffering! Many times I was irritated by gas![41]

Unlike Basil's letter, where one grasps the placidity of mother-son correspondence, and where Basil wanted to put his mother at ease, there is a different message conveyed in Monier's two letters. Letters to mothers mirror the cohesion of the liaison between soldiers and their mothers. The biological union is instinctive and stable. Correspondence between sons and mothers differentiates remarkably from letters addressed to wives or lovers:

> You are jealous, yes, for you can be jealous at a distance. A single word is enough to make the poilu tremble... One little word can mean as much as twelve pages in response... And after a clumsy phrase there are scenes: tears at home, le cafard in the trenches... One cannot know the intensity of feeling that is born and sustained in correspondence. How many women would have been loved at a distance during this war, more than they will ever be loved... close to![42]

The protracted absence of a soldier from his wife or lover increased his mental torture. The physical separation of a combatant from his better half upset him and made him an easy prey to haunting and annihilating cogitations. The soldier's heartache was hard to cloak in secrecy, especially when he was hit by the possible scenario of being stabbed in the back or forsaken by the woman he had left at home. A soldier's worst nightmare was to imagine his wife in the arms of another man.

One of the goals of those letters was to nurture existing relationships.[43] Louis Monier's two lengthy letters include emotional expressions to his wife that could be read between the lines, describing the horrific gas experience: "and in the middle of this entire asphyxiating atmosphere, deep down in my heart, I had hope because I was thinking of you." Monier goes on to delineate his physical suffering in a dramatic tone and style: "It was horrible to see the poor men agonising, we gave them oxygen but it was not helpful in the overwhelming gas odour, we set fire to hinder gas clouds from penetrating into French trenches, but still it was not easy."[44] His dashed hopes and forlornness in front of gas seem to accentuate his feeling of being physically separated from his wife.

For Monier gas clouds the Western Front with poisonous smoke, generating an unimaginable kind of terror in him and in his comrades. He emphasises that the heebie-jeebies caused by gas should not be underrated. He indicates how gas plagues the soldiers at the front, as there is no way out from the ubiquitous nature of chemical weapons. His description of the frightfulness he witnessed yields extra affirmation of the neuroticism in cases of gas attacks. The physical and emotional status of soldiers at a front engulfed in gas caused them to further epistolise with home. What Monier does in his letter is to steer the attention away from his own engagement with gas to that of other combatants. Censorship could be one of the reasons why he deflected the spotlight towards his fellow soldiers. Stefan Collini refers to this emotional ramification as the hankering to reinforce altruism by gauging self-conduct in terms of its contribution to the "social good."[45] Monier confesses to his wife how he ran deadly risks, including gas attacks, trying to salvage others' lives. His account rivets on his fellow soldiers and their suffering from a number of gas attacks in the space of one night only. Letter-writing empowers him to bring about an autogenous aspect through altruistic insistence on the actions of other men. Thereupon, he needs his family to be omnipresent in his thoughts to appease his restlessness. This is pronounced when he alludes to his daughter Renée in the middle of his lengthy letter.

---

[41] LOISEAU, Laurent and BENECH, Géraud, *Carnets de Verdun*, Paris, E.J.L, 2006, 57-58.
[42] *Bellica*, [illegible] May 1916.
[43] ROPER, "Maternal Relations," *op. cit.*, 309.
[44] LOISEAU and BENECH, *Carnets de Verdun*, *op. cit.*, 63-64.
[45] Stefan Collini is cited in ROPER, "Splitting in Unsent Letters," *op. cit.*, 323.

The physical and psychological effects of under-protected troops had already been painfully demonstrated after the initial German gas attacks. Failure to adequately protect troops had grave implications on the morale of soldiers on the Western Front. The continuous development of new chemical weaponry led to panic-stricken combatants, especially when their families were potential targets. The letter which Marcel Papillon addressed to his parents on 26 May 1915 is very telling in terms of the anxiety felt daily by the fighting men. Marcel sent his parents a parcel containing a compress and a nose clip.[46] These were part of the first military protective equipment on the Western Front employed soon after the Second Battle of Ypres. Revealing in this letter is how the gas mask bypassed the censor's radar. This leads to many questions regarding censorship of soldiers' letters on the Western Front, and the measures implemented by the censor to control soldiers' correspondence. Notwithstanding, any appraisal of the combatants' letters must be carried through in light of censorship, even though its imprint was not "predictable or uniform."[47] An examination of the correspondence of the Papillon family during the Great War provides a trenchant illustration of the censorship of French soldiers' letters. Mrs. and Mr. Papillon had four sons and they were all enlisted in the French army. Joseph, one of the middle sons, was gassed in October 1915 and died.[48] In 1914, when the *esprit de corps* was still high and the belief that the conflict would be over by Christmas was widespread, the letters of the Papillon brothers were frequent and alive with details. This state of affair seemed to persist in 1915. In point of fact, details about the Ypres attack and the following German gas attacks were included in their letters until September 1916. The letters became intermittent and breviloquent in 1917 and 1918. A detailed examination of these letters lays bare the brothers' concern about their parents in Vezelay and their sister Marthe in Paris. In one letter, dated 19 November 1915 and addressed to her parents, Marthe was very worried about the use of gas and about the fact that her brother Joseph suffered a lot from gas before being sent to hospital. Marthe lived in Paris and therefore was right in the midst of hot spots and national press coverage of the first four months of gas warfare, unlike her parents who lived far away in the countryside. She was perhaps under the influence of French national newspapers, which reported the early stage of gas war with both hysterical language and a sense of shocked indignation. This language, which alarmed and inflamed public opinion, led to a lingering phobia among civilians about the gas scare.[49]

The oblique way in which the Papillon brothers transmitted their sentiments and pathos to their parents evinces how in a middle-class household, the chief role of male figures was to take their families under their wing notably because these sons were considered the embodiment of integrity. The Papillon brothers wrote letters home when they faced acute predicament. For example, when their brother Joseph was gassed and killed on 22 October 1915, Marcel, the eldest, wrote to his parents searching for heart-warming connection and inner stamina to assuage the herculean impact of the sombre tidings. He promised his parents that when the war came to an end, he would join them and they could count on him.[50] Being the eldest, all the burden fell on his shoulders. He maintained: "I asked about Charles and Lucien and they are all well. Mum, Dad, if I return home, I would look after you and you can rely on me." He then signed his letter "your loyal son, Marcel," a phrase which Marcel interpolated only once in his correspondence. In the gender libretto of France's middle-class Third Republic, just as in late Victorian and Edwardian eras in Britain, eldest sons were a class apart from the rest of their kinfolks. In both France and Britain, they were highly regarded. Their duty was to be the breadwinners of their families, and the robust rocks on which their parents could lean when they got older.[51] Marcel felt that it had become incumbent upon him to search for the ins and outs of his younger brother's death and, as a result, he sent a

[46] BOSSHARD, *Marthe, Joseph, Lucien, Marcel Papillon*, *op. cit*., 149.
[47] ROPER, "Maternal Relations," *op. cit.*, 30l.
[48] BOSSHARD, *Marthe, Joseph, Lucien, Marcel Papillon*, *op. cit*., 246-247.
[49] *L'Éclair*, 25 April 1915; *Le Siècle*, 25 April 1915; *Le Journal des Débats*, 26 April 1915; *Le Temps*, 26 April 1915; *Le Petit Parisien*, 28 April, 1915; *Le Petit Journal*, 6 May 1915; *L'Homme Libre*, 10 June 1915; and *La Gazette de France*, 16 May 1915.
[50] BOSSHARD, *Marthe, Joseph, Lucien, Marcel Papillon*, *op. cit*., 252-253.
[51] GARRIGUES, Jean and LACOMBRADE, Philippe, *La France au XIXe Siècle 1814-1914*, Paris, Armand Colin, 2007, 104-110; see also YVOREL, Jean-Jacques, *L'Exclusion des Femmes. Masculinité et Politique dans la Culture au XXe Siècle*, Brussels, Complexe, 2001, 221.

letter to his parents on 13 January 1916. This letter contained clarification of Joseph's death by gas and an official document explaining the October attack when "Boche used gas against Joseph's battalion."[52]

Soldiers' letters corroborate the unprecedented encounter of soldiers with gas warfare on the Western Front. Letters transmitted the harsh experience of soldiers with gas without *retouches*. The importance of these letters in the hostile environment of the front reveals the value and sinews of the link they created between Home and Western Fronts after the first few months of the war. Letter-writing forged a connection between civilians and combatants and by extension between existence and demise. Thereupon, the very act of composing created a breathing space in which the combatants broke the paradigm of daily hardships obscured with the asphyxiating smoke of death.

It ought to be pointed out that these soldiers were common people who made the bulk of those who were involved in the Great War. History from below's approach to the understanding of that conflict is a unique route about the unascertained scope of the past. As unofficial primary sources, letters nurture one's excitement in bringing to light and untangling the past from a private perspective. So much of the (inner) lives of these soldiers is still *terra incognita* for current scholars. Examining their personal accounts– despite the tight grip of censorship–makes many of us relate to these anonymous fighters. The letters scrutinized for this paper demonstrate how the ordinary men who were caught up in the maelstrom of the Great War were obliged, for their physical and psychological survival, to deal with war and technology on a more direct and intimate level. Their struggle to make sense of gas was a dominant motif in their personal accounts, creating the image of frail and impotent men against overwhelming weaponry. There is a rough unity in the sufferings of officers and soldiers, urban and rural.

The value of these unofficial primary sources is the exploration of an unknown dimension of the past. The focus is no longer on discovering a bygone age but on explaining it by providing a link with the present. In that, soldiers' emotions and the ties with the Home Front can only be documented through their personal accounts, regardless of the subjective edge of such testimonies. Unwrapping the lives and thoughts of these soldiers constitutes an attempt –among others– to unleash them from the "enormous condescension of posterity."[53]

Bibliography

I. Archive Sources

a) Imperial War Museum, London

Imperial War Museum, DEF/2 Ferguson, Correspondence from the Western Front, 1 January 1915–22 October 1915.

b) Archives Militaires de la Défense, Vincennes

SHD, 16N826
SHD, 16N833

c) The National Archives, Kew

TNA WO142/243
TNA PRO30/57/50

II. Newspaper Archives

[52] BOSSHARD, *Marthe, Joseph, Lucien, Marcel Papillon*, *op. cit*., 393.
[53] PERKIN, Harold, "'The Condescension of Posterity:' The Recent Historiography of the English Working Class," *Social Science History*, Vol. 3, No. 1, 1978, 87-101.

a) The British Library, Newspaper Library Colindale, London

Daily Mirror
Daily News
Daily Sketch
Manchester Guardian
Scotsman
The Times

b) Bibliothèque Nationale de France François Mitterrand, Paris

Bellica
L'Écho du Boqueteau
L'Écho du Boyau
L'Éclair
La Gazette de France
L'Homme Libre
Le Journal des Débats
La Saucisse
Le Siècle
Le Temps
Le Petit Journal
Le Petit Parisien
Le Vide-Boche

c) Printed Primary Sources

BOTREL Théodore, *La Division de Granit*, Paris, Imprimerie Nationale, 1919.
NEL [?], *Témoignages Directs du Docteur Nel, Médecin Aide Major du 7è R.I.T.*, Rennes: Imprimerie Bretonne, 1922.

III. Secondary Sources

a) Official Publications

EDMONDS J. E, *Military Operations France and Belgium, 1915. History of the Great War Based on Official Documents*, London, Macmillan, 1927, Vol. 1.

b) Books, Articles and Theses

AUDOIN-ROUZEAU Stéphane, *Men at War, 1914-1918: National Sentiment and Trench Journalism in France during the First World War*, Oxford, Berg Publisher, 1992.
BECKER Jean-Jacques, *Les Français dans la Grande Guerre*, Paris, Robert Laffont, 1980.
BOSSHARD Madeleine and Antoine, *Marthe, Joseph, Lucien, Marcel Papillon: Si Je Reviens Comme Je L'Espère*, Paris, Perrin, 2003.
BOURKE Joanna, *An Intimate History of Killing: Face-to-Face Killing in Twentieth Century Warfare*, New York, Basic Books, 1999.
EARLE, Rebbecca (ed), *Epistolary Selves: Letters and Letter-Writers 1600-1945*, Aldershot, Ashage Pub., 1999.
GARRIGUES Jean and LACOMBRADE, Philippe, *La France au XIXe Siècle, 1814-1914*, Paris, Armand Colin, 2007.
GIRARD Marion, *A Strange and Formidable Weapon. British Responses to World War I Poison Gas*, Lincoln, U of Nebraska P, 2008.
GRAYZEL Susan, *Women's Identities at War: Gender, Motherhood and Politics in Britain and France during the First World War*, Chapel Hill, 1999.
GUENO Jean-Pierre and Yves LAPLUME, *Lettres et Carnets du Front*, Paris, Librio, 1998.

HARTLEY Jenny, "Letters are everything these days: Mothers and Letters in the Second World War", in
LOISEAU Laurent and Géraud BENECH, *Carnets de Verdun*, Paris, E.J.L, 2006.
OUDITT Sharon, *Fighting Forces, Writing Women: Identity and Ideology in the First World War*, London, 1994.
PERKIN Harold, "'The Condescension of Posterity:' The Recent Historiography of the English Working Class", *Social Science History*, Vol. 3, No. 1, 1978, p. 87-101.
REITH John, *Wearing Spurs*, London, Hutchinson, 1966.
RICHTER Donald, *British Gas Warfare*, London, Leo Cooper, 1999.
ROBBINS Keith, *The First World War*, Oxford, OUP, 1985.
ROLLAND Denis, *La Grève des Tranchées. Les Mutineries de 1917*, Paris, Imago, 2005.
ROPER Michael, "Splitting in Unsent Letters: Writing as a Social Practice and a Psychological Activity", *Social History*, Vol. 26, No. 3, 2001, p. 318-339.
ROPER Michael, "Maternal Relations: Moral Manliness and Emotional Survival in Letters Home during the First World War", in S. Dudink, K. Hagemann and J. Tosh (eds) *Masculinities in Politics and War: Gendering Modern History*, Manchester, Manchester UP, 2004, p. 295-315.
SCHONFELDER Christa, *Wounds and Words*, Transcript Verlag, 2013.
THOMPSON E.P, *The Making of the English Working Class*, London, Penguin Books, 2002.
ULRICH Bernd and Benjamin ZIEMAN, *German Soldiers in the Great War: Letters and Eyewitness Accounts*, South Yorkshire, Pen and Sword Military, 2010.
YVOREL Jean-Jacques. *L'Exclusion des Femmes. Masculinité et Politique dans la Culture au XXe Siècle*, Brussels, Complexe, 2001.
ZOGHLAMI Hanene, *The Franco-British Gas War on the Western Front 1915-1918, and the Response of the Domestic Press in France and Great Britain*, Ph.D., London, Roehampton University, 2012.

c) Websites

<http://www.iwm.org.uk/history/>, accessed on 5 March 2017.
<http://www.arthursletters.com/ww1-letters-february-1917.html>, accessed on 16 October 2016.
<http://greatwaralbum.ca/Great-War-Album/Battle-Fronts/Second-Battle-of-Ypres-St-Julien/A-Letter-from-Ypres>, accessed on 20 December 2016.
<http://www.exchangeboard.co.uk/WWIIgreen.htm>, accessed on 18 July 2010.

A Desperate Attempt at Conflict Resolution: Daphne du Maurier, Moral Re-Armament, and World War II

Une tentative désespérée de résolution des conflits : Daphne du Maurier, le Réarmement moral et la Seconde Guerre mondiale

Xavier LACHAZETTE
Le Mans Université, 3L.AM

Abstract: The eleven inspirational tales which Daphne du Maurier published in 1940, in a booklet entitled *Come Wind, Come Weather*, were written in support of Moral Re-Armament, or MRA, a religious movement which gained momentum especially on the eve of World War II. Like many Britons and Westerners of that time, du Maurier was seduced by the overly simple and optimistic idea that changing the world was attainable if one started to curb one's lower instincts and to cultivate instead the "four absolutes" of honesty, purity, unselfishness and love. Grateful for the courage and the noble ideal thus given her, du Maurier became a sort of standard-bearer of the movement. This led her to become more of a public figure, and to try her hand at literary genres which she had not yet explored. It soon became clear, however, that du Maurier was ill-fitted for the task, and that the self-fulfilment made possible by the movement was heavily offset by a form of self-denial and a total psychological mismatch which made her further active involvement in the movement impossible.
Keywords: Daphne du Maurier, moral re-armament, MRA, inspirational stories, inner conflict, self-fulfilment, self-denial
Résumé : Les onze récits publiés par Daphne du Maurier dans l'opuscule intitulé *Come Wind, Come Weather* (1940) furent écrits en vue de soutenir le « Réarmement moral » (*Moral Re-Armament*, ou MRA), mouvement religieux qui avait surtout pris de l'ampleur à la veille de la Seconde Guerre mondiale. Comme beaucoup de Britanniques et d'Occidentaux de l'époque, du Maurier avait été séduite par l'idée simple et optimiste qu'il était possible de changer le monde en maîtrisant ses propres instincts et en cultivant à la place les « quatre absolus » prônés par ce mouvement : l'honnêteté, la pureté, la générosité et l'amour. En reconnaissance du courage et de l'idéal noble ainsi donnés, du Maurier se mua en une sorte de porte-drapeau du MRA. Cela l'amena à devenir une figure plus publique qu'auparavant et à s'essayer à des genres littéraires qu'elle n'avait pas encore explorés. Cependant, il apparut vite qu'elle n'était guère faite pour cette tâche et que l'épanouissement personnel ainsi permis était largement compensé par une forme de déni de soi et une inadéquation psychologique totale qui rendaient impossible la poursuite de son engagement actif dans cette cause.
Mots-clés : Daphne du Maurier, réarmement moral, MRA, récits inspirants, conflit interne, accomplissement personnel, déni de soi

Despite the fact that *Come Wind, Come Weather* sold roughly one million copies in English-speaking countries in under two years, Daphne du Maurier's 1940 booklet of morale-boosting tales is little known and less studied. True, no translation into French–and probably into any language whatsoever–ever appeared, and readers might find it odd today to discover those forgotten stories with a decided Second World War flair from the pen of an author whom they believe they know quite well. But those tales and the story behind their writing are both historically and psychologically arresting, revealing as they do not only the complexity of the human psyche, but also the role that religion and literature can play when cataclysmic and uncontrollable events, like a worldwide conflict, submerge individuals and offer them no hint of resolution. Indeed, a complex relationship existed for a few years between du Maurier and the religious movement called Moral Re-Armament (MRA for short), for which she not only produced the 1940 booklet under study here, but also agreed to participate in a few radio broadcasts.

To understand such an unlikely relationship, we will start by setting the historical context of the late 1930s which brought about the writing of those tales, and by describing the biographical circumstances which led the famed author of novels like *The Loving Spirit* (1931) or *Jamaica Inn* (1936) to uncharacteristically take a moral stand that resonated throughout the Commonwealth. As will then be shown, those tales met with such phenomenal success that du Maurier grew uneasy about the whole venture and endeavoured to distance herself from a movement in which she could never bring herself to totally believe. Finally, the writing of *Come Wind, Come Weather* will be presented as an intriguing psychological case study: du Maurier's double-edged cooperation with MRA will be analysed in terms of both self-fulfilment and self-denial, seeing that although those tales allowed her to try her hand at a new public role and at new (for her) literary genres, she also found herself unable to fit into a mould that was not made for her. In other words, it will be argued that MRA appealed to du Maurier for a time because it claimed to hold the key to solving both personal and political conflicts, but that she soon saw the tenets of such a system of thought as actually inimical to her deep nature.

A Conflict in the Offing

In 1938, European powers were tottering on the brink of a disastrous conflict with Germany–and they knew it. After Austria was annexed and made into a mere province of the new Greater Germany, the rest of Europe held its breath when Hitler claimed the Sudetenland, wondering whether occupation of those parts of Czechoslovakia would satisfy the Führer's appetite or only serve to whet it some more.

As we now know, the Munich Agreement signed on 30 September 1938 was only a fool's bargain. Before another year was out, Prime Minister Neville Chamberlain would live to regret delivering his "Peace for Our Time" speeches, first at Heston Aerodrome, then outside 10 Downing Street, when he read out to the assembled crowds the agreement signed by Hitler and himself, an agreement that was supposedly "symbolic of the desire of our two peoples never to go to war with one another again." Fatigued and relieved at the same time, Chamberlain had parted from his listeners, telling them that they could "[g]o home and have a nice quiet sleep[1]".

As numerous Britons sensed even then, however, war *was* in the offing, no matter what appeasers might say, so that the sleep of many of them must have taken on a much more restless quality than Chamberlain imagined. At best, the four-power conference was greeted by many as a lull or respite, the short duration of which should be filled with attempts at avoiding the looming catastrophe–or with preparations for it.

One such endeavour took a surprising form, one in which Daphne du Maurier, the writer of an already substantial number of popular novels, short stories and biographies, played a part. Indeed, across Britain at first, then across other European nations, the United States and the rest of the world, people from all walks of life and with varying degrees of faith started adhering to the tenets of a religious movement that had been around since 1921, but of which most of them had never heard before. The movement in question, called MRA, for "Moral Re-Armament," was the brainchild of Frank Buchman, an American Lutheran reverend who, after a personal crisis, had a conversion experience while listening to a female evangelist in a little chapel in Keswick, England, in 1908[2], and who then settled in Oxford, where he founded a fellowship which first came to be known as the Oxford Group.

Buchman had what can certainly be called a stroke of genius on 29 May 1938 when he delivered a speech at East Ham Town Hall, a place dubbed "the cradle of the British Labour Movement" in one MRA publication[3]. Indeed, he chose to abandon the name *Oxford Group*–which raised questions about the link between the movement and the famous city or its university, and possibly created confusion with the 19th-century High Church *Oxford Movement*–and boldly selected the catchy moniker "Moral Re-Armament" at a time when the frightening thought of the military rearmament currently in progress in Germany lurked at the back of everyone's mind. Buchman's message was simple: Europeans were on the brink of conflict and physical chaos because they had neglected the core spiritual values of Christianity which they had learnt "at [their] mother's knee." The remedy lay in a return to a life of absolute "honesty, purity, unselfishness and love"[4] under God–God being in his view the only source of power that could bring about such a drastic change. As Buchman further asserted in that speech:

> How can we precipitate this moral recovery throughout the nations? We need a power strong enough to change human nature and build bridges between man and man, faction and faction. This starts when everyone admits his own faults instead of spot-lighting the other fellow's.

---

[1] These two Neville Chamberlain quotes may be found here for instance: <https://www.britannia.com/history/docs/peacetime.html>. Accessed on 5 February 2019.

[2] This decisive episode in Buchman's life is described by Garth Lean in his biography of the religious leader. See LEAN, Garth, *Frank Buchman: A Life*, London, Collins, 1985, p. 30.

[3] BUCHMAN, Frank, *Remaking the World: The Speeches of Frank N.D. Buchman*, London, Blandford Press, 1958, p. 45.

[4] *Idem*, p. 46 and 45 respectively. Those are the four "absolutes" which form the basis of MRA's doctrine.

> God alone can change human nature. […] That power active in a minority can be the solvent of a whole country's problems. Leaders changed, a nation's thinking changed, a world at peace with itself[5].

The principles set out in this speech, however simplistic they might seem in their implication that world peace would stem directly from a new, clear-eyed habit of individual introspection, caught like wildfire because they perfectly encapsulated the *zeitgeist* of a frightened nation, eager to look into itself for causes that could explain Europe's quandary. War between European powers, they argued, could only be avoided or abated by means of *inner* conflicts in which each and every individual should strive to vanquish their own base human instincts, most notably their deep-rooted selfishness. The notion that the Treaty of Versailles had imposed terms on Germany that no country could have borne under any circumstances explained part of the unease felt by the victors of WWI and their offspring. As Frank McDonough summarizes in his book on the British road to war, "[e]very German greeted Versailles with a mixture of disbelief, horror and disgust," while British appeasers "came to believe Versailles had punished Germany too harshly and required revision[6]", so much so that British foreign policy was forced to take into account various legitimate grievances expressed by the Germans.

Soon, the press ran letters and releases in which British and European organizations, elected officials, political figures and influential citizens claimed their attachment to any or all of the four "absolutes" or "standards" set out by MRA. Others wrote to say that they agreed with letters to the editor previously published in their newspaper of choice. In doing so, they often placed particular stress on one or two absolutes, to the detriment of the others, and the names they gave to those standards often varied, clearly showing that they appropriated MRA's general message without necessarily being familiar with its finer rhetoric or propaganda.

Daphne du Maurier and Moral Re-Armament

In a booklet entitled *Moral Rearmament: The Battle for Peace*, H.W. ["Bunny"] Austin, the former tennis champion, collated about fifty excerpts from newspapers and speeches favourable to MRA, published between September and December 1938. Their signatories included English peers, famous sportsmen, trade unionists, city administrators, local government officials, and magistrates, not to mention a former Prime Minister (Stanley Baldwin), a former President of the United States (Herbert Hoover) and a couple of crowned heads (Queen Wilhelmina of the Netherlands and King Leopold of Belgium).

Another famous signatory to be found in that booklet was Daphne du Maurier, whose bestselling novel *Rebecca* was still creating an international sensation[7]. The declaration reprinted in Austin's book was excerpted from the *Sunday Times* of 20 November 1938. In it du Maurier–together with Austin and two others–publicized her support for MRA on the following grounds:

> There is no class or nation to which it cannot appeal. It calls forth the highest in us. It demands that we cast our fear, hate, pride, and self-seeking, which divide man from man, and form the root causes of war. It demands that we first admit our own faults before trying to remedy the faults of others[8].

As Margaret Forster explains in her biography, Austin was not only an old friend of both Daphne and her father Gerald, but also a frequent Sunday visitor as he lived a mere stone's throw from their Hampstead residence[9]. When Austin became enthusiastic about MRA–to the point of deciding to devote his (to him) empty life to the movement by joining forces with Buchman in America once the war broke out–he shared his thoughts with du Maurier, whose faith had never been "deep" or "simple"[10]. One might also remember that, nine years before, du Maurier had published "And Now to God the Father," a short story written in the ironical vein of both Maupassant and Maugham, about a

---

[5] *Ibid*.

[6] MCDONOUGH, Frank, *Neville Chamberlain, Appeasement and the British Road to War*, Manchester, Manchester UP, 1998, p. 14-15.

[7] As biographer Jane Dunn informs us, Daphne's sister Angela was told by one of Neville Chamberlain's daughters that, on his way to Munich to meet Hitler, her father "had packed a copy of *Rebecca* in his luggage, to take his mind off the momentous business he had to conduct". See Jane DUNN, *Daphne du Maurier and Her Sisters: The Hidden Lives of Piffy, Bird and Bing*, London, HarperCollins, 2013, p. 230.

[8] AUSTIN, H.W. [Bunny], *Moral Rearmament: The Battle for Peace*, London, Heinemann, 1938, p. 28.

[9] FORSTER, Margaret, *Daphne du Maurier*, London, Arrow Books, 2007, p. 94.

[10] *Idem*, p 142.

hypocritical and worldly vicar, more intent on hobnobbing with the ruling class than on helping the destitute. Later, in 1946, a translation into French of that story would even appear in *Action, Hebdomadaire de l'Indépendance française*[11], a short-lived newspaper with Communist leanings and a satirical sketch on its front page.

Against all odds, Austin's reflections found an echo in her –though her ambivalent attitude to religion meant that she could never be a model devotee. One tends to see proof of this in the fact that, in Austin's booklet just as in one of her previous publications (a letter to the editor of *The Times* on the subject of Armistice Day, 1938), du Maurier never refers to "God" and is content to vaguely mention the need for "faith, and hope, and charity." In the *Times* letter, she had likewise argued that Armistice Day should be used to further "the cause of international good will" and "the better understanding of the peoples of this country with the peoples of other nations"[12]–noble causes all, naturally, but rather humanist in scope and couched in lay terms. In spite of this she agreed to do whatever she could to help the movement, mostly because she had privately grown convinced that she must come to terms with the selfishness which, she felt, lay at the centre of her personality. MRA, one of whose four absolutes was *unselfishness*, thus offered a chance to work on a personal defect which privately depressed her and made her feel guilty.

Eleven Inspirational Tales for the Movement

Consequently, it is something of a shock to see that, from February 1940[13], a series of inspirational tales with a moral outlook and a structured system of thought started to come out in an extremely impressive array of newspapers, mostly regional. Among those were *The Lincolnshire Echo*, *The Liverpool Evening Express*, *The Hull Daily Mail*, *The Fife Free Press*, *The Londonderry Sentinel*, *The Lancashire Daily Post*, *The Newcastle Evening Chronicle*, to quote just a few. In these short, simple narratives, supposedly based on true stories lifted from various newspapers, then handed out to her by Garth Lean (a friend of Bunny Austin's), du Maurier described the radical changes for the better which MRA standards, once applied, brought about in the lives of various people, including an East London Councillor ("Spitfire Megan"), a small trader ("Over the Ration Books"), a Finnish feminist ("A Nation's Strength") and a Harley Street doctor ("Physician, Heal Thyself").

Whether these tales rely on "true" facts, and whether the press cuttings on which du Maurier based her work were dependable, remains to be seen. Besides, as Melanie Jane Heeley argues:

> Truth in MRA terms means its conviction of its own success in helping to bring about recognisable change in people and hence events. Correspondingly, its particular version of the truth means that its intervention in such situations is *always* successful; the movement never admits to failure or even to partial success[14].

Be that as it may, the eleven[15] tales in question are both realistic and religious in tone, mixing as they do "true" morale-boosting stories with the notion that sincere believers are not only supported by their faith in times of crisis, but also physically protected from the destructive force of war. For instance, a woman fobbed with two difficult evacuee boys manages to instil in them a sense of respect for themselves and each other by telling them: "In this house I don't tell you what to do, nor my husband either. God tells you what to do. That better feeling you'll get in a minute is God[16]". Or also,

---

[11] Published in four instalments in that weekly paper (numbers 102 to 105, 16 August to 6 November 1946), under the title "Considérez les lis des champs."

[12] du MAURIER, Daphne, "Armistice Day, 1938" [Letter to the Editor], *The Times*, 26 October 1938, p. 15.

[13] FORSTER's unsurpassed biography of du Maurier asserts that "[t]he first of these stories had appeared in March 1940 in the *Edinburgh Evening News*" (*op. cit.*, p. 149). Nevertheless, the *Newcastle Evening Chronicle* had already published the same story, entitled "The Admiralty Regrets…," on p. 10 of its 23 February 1940 issue.

[14] HEELEY, Melanie Jane, *Resurrection, Renaissance, Rebirth: Religion, Psychology and Politics in the Life and Works of Daphne du Maurier*, Doctoral thesis, Loughborough University, September 2007, <https://dspace.lboro.ac.uk/2134/4434>, accessed on 15 September 2018, 71. Heeley links this up with Plato's concept of the Noble Lie, expounded in *The Republic* (see HEELEY, *op. cit.*, p. 66).

[15] Only ten stories were included in the first edition of August 1940: "The Admiralty Regrets…," "George and Jimmy," "Over the Ration Books," "A Nation's Strength," "A Miner's Tale," "Physician, Heal Thyself," "Spitfire Megan," "The Revolutionary," "London, 1940?" and "Mrs. Hill and the Soldiers." As we will see, an eleventh story ("In A London Air-Raid Shelter") was added when a "New and Revised" edition was printed in November of the same year. My references below will be to the revised edition.

[16] DU MAURIER, Daphne, *Come Wind, Come Weather*, New and Revised ed., London, Heinemann, [November] 1940, p. 10.

a physician who feels that his life is a mess because he has always cured bodies but never taken care of his patients' (or his own) soul, finds it in him to turn his life around and to help others do likewise. To one patient he claims: "'I can cure the body, but I can't cure the spirit […]. You and Almighty God have to do that between you. If you put right what you can put right, God will put right what you can't put right'"[17].

What happened between the autumn of 1938 and February 1940 is that, under Austin's guidance, du Maurier gradually warmed to the message of MRA. Unlike Austin, she may never have believed that "Buchman's ideas represented the best chance of stopping the outbreak of war"[18] but she did attend a week-long MRA conference in Eastbourne (East Sussex) in January 1939. That inspired her to officially lend her services to the cause–an offer that was quite rapidly taken up, seeing that du Maurier soon campaigned for MRA on the radio when she spoke to the American Literary Societies, which had awarded her a prize for *Rebecca*[19].

On 10 March 1941, during the Blitz, du Maurier made another broadcast to America and Canada, this time from a London shelter, while a German raid was in full swing. The script of that other broadcast has been preserved, and demonstrates how familiar she had by then become with the rhetoric of MRA's propaganda. In it she starts out declaring that, due to present circumstances, the past is over and done with, "closed forever[20]", adding that the false value formerly placed on material possessions has been replaced by "the desire to help, to share, to bear one another's burdens[21]". Then comes the mainstay of her demonstration, the idea that war, especially for those on the home front, is becoming "a personal challenge to all of us". In other words, war is not only about "break[ing] the power of two dictators" in Europe, but also about "conquer[ing] the dictator in ourselves". In a remarkable statement, she boldly asserts:

> How many of us in our homes, our offices, our farms, our factories, behave like dictators? How many of us are self-absorbed, self-seeking, egotistical, jealous, grasping, even in our small fashion, cruel to our fellow creatures? And isn't it possible that even when the dictators today are overcome others will rise in their place, until men and women everywhere in every land fight their own personal battle and conquer the dictator in themselves[22]?

Her ambitious conclusion, both utopian and problematic, is that a new world must be created, one with no room for "slipshod standards," "class struggles," "racial and personal jealousies" or even "political differences." Like any Grouper, as MRA members were sometimes called, she claims that only divine power can make this task possible: "we can listen to God daily, receive and obey His orders. This is the secret which these fighters for moral re-armament have taught us[23]". But more than du Maurier's total conversion to MRA principles, this broadcast proves how eager she had become to rise to the challenge of both the war and the high moral ground which that world-wide conflict seemed to call for. Ever the chameleon[24] which even her children deemed her to be, she therefore publicly embraced a cause about which she had serious reservations, and for which she secretly felt unfit.

The Conflicts Within

By March 1941, du Maurier had thus become a sort of standard-bearer of the movement. Indeed, the stories previously released[25] in the press between February and August 1940 had already been put together and sold as a six-pence booklet, named *Come Wind, Come Weather*, in reference to the famous hymn at the end of the second part of John Bunyan's *Pilgrim's Progress* (1684). Published in August 1940, all 340,000 copies had sold out by October, so much so that another edition, featuring an eleventh story ("In an Air-Raid Shelter") and a much longer "Epilogue," came out in November

[17] DU MAURIER, Daphne, *Idem*, p. 39.
[18] Margaret FORSTER, *Daphne du Maurier*, *op. cit.*, p. 142.
[19] *Idem*, p. 147.
[20] DU MAURIER, Daphne, *Britain Behind the Headlines: A Trans-Atlantic Broadcast over the National Network of the Canadian Broadcasting Corporation*, "Canada Calls from London" series, n.p., 1941, p. 3.
[21] *Idem*, p. 4.
[22] *Ibid.*, p 4.
[23] *Ibid.*, p 5.
[24] FORSTER, Margaret, *Daphne du Maurier*, *op. cit.*, p. 417.
[25] I have not yet been able to trace the publication of two of these stories, namely "A Miner's Tale" and "The Revolutionary," in any 1940 newspaper.

with a print run of 250,000[26]. American, Canadian, and Australian editions (and a few others) followed in quick succession the next year. Presenting her booklet as a must-have morale-booster, an ad run in a Canadian newspaper even quoted a *Sunday Express* review of du Maurier's book, couched in the following glowing terms: "DAPHNE DU MAURIER will help win the war. […] Her book is one of the most constructive pieces of writing since the war began[27]".

As Forster shows, the trouble was that the writer herself was of two minds about the whole cause and that, however hard she tried, she could not make MRA teachings work for her. She must be "a rotten receiving set[28]". she flatly (and somewhat disrespectfully) confessed to Garth Lean. No vital message from God ever came her way during the quiet time she devoted to listening to the still, small voice within her, as MRA instructed its followers to do. "All I get is a 'wait and see' signal, and it will arrange itself[29]", du Maurier further explained. Likewise, the notebook in which she jotted down her private thoughts seemed to her to contain nothing but "practical things[30]", a noble effort for someone as impractical as she was, but still a far cry from the earth-shattering revelations for which she hoped. In other words, even as her little book of tales was selling hundreds of thousands of copies, helping the population face up to the fear of Nazi invasion and the horrors of aerial bombing, du Maurier herself experienced powerful inner conflicts. MRA's method, aimed at combating human selfishness and opening oneself up to divine influences, was failing in her case. There were moments, Forster informs us, when she felt like a fraud and blushed at her "ghastly cheek to suggest anything to anybody[31]".

Accordingly, letters indicate that du Maurier tried to pull out of MRA precisely when readers must have regarded her as a kind of model, not to say as a spiritual guide. Forster mentions that, already in 1941, Garth Lean failed in his attempt to convince her to write more of those inspirational tales. Du Maurier had no wish to become some sort of Winston Churchill, she wrote. Moreover, from a literary point of view, she felt that "[n]ovelists who try to do moral uplift always go astray, it's not their forte[32]" –a rather incongruous thought, one may add, since this was exactly what she had set out to do. All the same, staunchly faithful to her friends, du Maurier never severed for good the ties that bound her to her MRA acquaintances. She even seems to have obliged them when necessary.

A case in point is a book review which she published in 1945[33], about her friend Peter Howard's new opus, *Ideas Have Legs*, in which Howard expounded yet again the usual MRA tenets (by stressing the need to listen to God, to accept His control, to give more than to get, to stand together as a community, or to practice the Four Standards), and called for "new men[34]" with a new spirit. Indeed, in this review, if du Maurier stresses right from the outset that Howard's essay on the New World about to dawn after the war made her uncomfortable and irritable–because her conservative instinct "is always to reply, 'Was the old one so very bad?'"–she concedes that it is not a preachy kind of book, and that the solution it puts forward may well be the best currently on offer. Yet, in a final statement which shows how impervious she meant to remain to Howard's rhetoric, she jokes, "But I have not decided yet what I propose to do about the New World myself!" In other words, this strange review reads like a balancing act, one in which du Maurier obliges old friends, and wishes them well, while claiming for herself the right to have grown detached from the cause that they go on defending.

---

[26] For those two figures, see FORSTER, Margaret, *Daphne du Maurier*, *op. cit.*, p. 151. The second Indian edition of *Come Wind, Come Weather* (February 1941) lowers the print run of the second British edition to 170,000. However, by adding all British, American, Canadian and Indian copies printed until then, this Indian edition quotes a grand total of 743,000 copies published in those four countries. In all, it is likely that around one million copies of this booklet were sold worldwide.

[27] For this blurb, see *The Daily Colonist* [Victoria, British Columbia], 1 March 1941, p. 18.

[28] FORSTER, Margaret, *Daphne du Maurier*, *op. cit.*, p. 150.

[29] *Idem.*

[30] *Ibid.*, p. 159.

[31] *Ibid.*, p. 151.

[32] *Idem*, p. 163. The Winston Churchill reference appears on the same page.

[33] DU MAURIER, Daphne, "*Ideas Have Legs*, Reviewed by Daphne du Maurier," *The Warminster and Westbury Journal, and Wilts County Adviser*, 16 March 1945, p 7.

[34] HOWARD, Peter, *Ideas Have Legs*, London, Frederick Muller, 1945, p. 165.

Venturing into new literary genres

Working from newspaper clippings given to her by Garth Lean, du Maurier first selected ten stories, the barebones of which she had agreed to flesh out into a narrative with an inspiring message and a morale-boosting impact–a rather daunting task, in fact, as the newspaper articles must have revealed so little about their protagonists or their backgrounds. Even if the press sometimes argued the contrary[35], the characters in those stories were totally unknown to her. Besides, though she professed in the epilogue that "their lives are not spectacular, and they are not heroes and heroines, but ordinary work-a-day people like you and me[36]", du Maurier's sheltered and privileged milieu was nothing like that of the people she portrayed. As a consequence, she endeavoured to tell those stories in as straightforward a manner as possible, knowing perfectly well, as noted before, that literature and propaganda seldom make happy bedfellows. Besides, she asked for all royalties from her booklet to go to the Soldiers', Sailors' and Airmen's Families Association (which they did), and for "Author of *Rebecca*" *not* to appear below the title of that totally different kind of publication of hers (here, her request was turned down by Heinemann who, as her editor, must have had no qualms about cashing in on his writer's fame). Thus, the resulting stories are only "competently written" and du Maurier may indeed have been "unable to work any magic[37]", as Forster tersely puts it, but one must remember that she had not set out to write her usual kind of stories. Moreover, as will be argued below, if the tales are plain (not "magic") in terms of their literary merit, du Maurier does expound MRA's propagandist message with an impressively lofty tone and a metaphorical style which carries conviction.

Interestingly, though du Maurier's trajectory towards MRA and the war effort was of such a personal nature and so full of chance encounters, it nonetheless bears a strong resemblance to that of many other British women of letters of that period. Indeed, like the professional writers in Fred M. Leventhal's study –Vera Brittain, Phyllis Bottome, Mollie Panter-Downes, to name but a few– who played a role in keeping up or creating a feeling of Anglophilia in the United States before Pearl Harbor, thus helping to pave the way for that country's involvement in the war, du Maurier found herself tackling literary genres that were not in her usual line[38]. While the aforesaid writers contributed accounts of ambulance depots, air-raid protection posts, Women's Voluntary Service canteens and munitions factories[39], du Maurier ventured into the realm of pseudo-journalism. A case in point is "Over the Ration Books," a story which focuses on the changes which MRA principles supposedly made in the lives not only of Tom, a grocer from Poplar, in London's East End, but also his wife, and the barber across the street, and Tom's friend, Harry, a grocer also in nearby Stepney. Not the church-going type, Tom is a rationalist who leads his own battle against selfishness simply because it is "darn common sense" and because "the funny thing about this love-your-neighbour business is–believe me or not–that the darn thing WORKS[40]". Accordingly, he has become less intent on competing with other grocers and regularly listens to the inner voice which advises him against placing his profit margin before his customers' interests, convinced as he is now that "we'll never get the Nasties right unless we get ourselves right first[41]". As if du Maurier herself had interviewed him in his store and were transcribing their conversation as faithfully as possible, the narrative is interspersed with breaks during which the grocer helps a number of customers, be it a child requiring oranges or an old lady in

[35] For instance, the Canadian *Glengary News* of Alexandria (Ontario) asserted that du Maurier's book was "[w]ritten from her experiences with these people." (28 February 1941, p. 3)
[36] DU MAURIER, Daphne, *op. cit.*, 79. Her introduction also states: "In the following stories I have tried to show how ordinary men and women, like you and me, have faced up to the challenge of war and change, and how they have overcome their troubles. There is nothing heroic about them, they are in no wise different from or better than ourselves." (*ibid.*, x)
[37] FORSTER, Margaret, *Daphne du Maurier*, *op. cit.*, p. 150.
[38] "All of these women were professional writers for whom such reportage marked a distinct change of literary genre." See LEVENTHAL, Fred M., "British Writers, American Readers: Women's Voices in Wartime," in *Albion: A Quarterly Journal Concerned with British Studies*, n°32/1, Spring 2000, p. 3.
[39] *Idem*, 14-15.
[40] DU MAURIER, Daphne, *op. cit.*, p. 20. As Allan EISTER remarks in *Drawing Room Conversation* (1950): "'It works!' was one of the phrases most frequently heard in the testimonials and endorsements of the Group program and practices." (qtd. in HEELEY, *Resurrection, Renaissance, Rebirth*, *op. cit.*, p. 71)
[41] *Idem*, p. 19.

need of sardines. When Tom's wife calls out that dinner is ready, the "interview" comes to an abrupt end[42].

Religious essays are another genre with which the writing of *Come Wind, Come Weather* brought du Maurier into contact, and the least one can say is that her chameleon-like nature comes through quite strongly in the two essays–namely the introduction she penned for the August edition, and the amplified Epilogue published in November. Indeed, though rather known for the fluctuating and idiosyncratic quality of her own religious beliefs, du Maurier's tone throughout these pages impresses the reader with its unwavering argumentation and its ever-increasing fervour.

In the introduction, to make her (or MRA's) point that materialism has grown rampant in modern society, she contrasts the selfishness at work, she feels, in the Britain of 1940 with the "certain selfless gallantry" which, she asserts, governed the lives of famous Elizabethan, Jacobean, and Puritan figures of the past–like Sir Francis Drake, the Pilgrim Fathers and Oliver Cromwell–when it came to trusting God's plan for their country. Whatever defects may have afflicted them personally, those Renaissance and 17th-century men must be admired because they never forgot "the old fundamental values"[43] which ranked *giving* much higher than *getting*. In that light, she goes on, the protagonists of her tales have known how to rise to the challenge of the day and how to rekindle the flame of bravery, however unheroic their inner battles against self-centredness may look from the outside.

Conversely, what is remarkable about the rhetoric used by du Maurier in her Epilogue is that, from the outset, she leaves behind those lay figures of the past to concentrate directly on the most efficient Christian influence of all: Christ himself. Basing her demonstration on the famous saying according to which "A house divided against itself cannot stand[44]", du Maurier launches into a strikingly well-crafted sermon of sorts in which her previous rant against selfishness is backgrounded while the need for national unity and for spiritual unity with God takes centre stage. To do so, the Epilogue repetitively resorts to aggressive metaphors of conflict, whereas her introduction had underlined the need for people on the home front to be content with small, unformidable deeds of gallantry. The phrase "We cannot all be soldiers" used in the introduction thus metamorphoses into much more combative paragraphs in the Epilogue:

> We can be warriors too, knowing that the drill is hard, the training difficult, and the pack upon our shoulders heavy at times, but if we have faith in our commander and unhesitating trust in his decisions we shall prove valiant fighters on the field of battle.
>
> The raw recruit may grumble that his mornings are spent, not in fighting foes, but in cleaning his equipment. When he is fully trained, and faces enemy fire, he realises that "spit and polish," so often mocked at by himself and his companions, have proved the foundation of his training, and that by living up to the high standards of his regiment, he has fitted himself for battle[45].

One may then surmise that MRA leaders must have been more than satisfied with such a well-constructed booklet, signed by one of the most popular authors of the day. Indeed, the introduction draws the reader into what looks like a self-help guide for men and women eager to do their bit for the war by mobilizing their better instincts, while the stories underline how easy changing oneself can be when one sets one's mind to it. If the concluding essay comes as a shock, it is because it unfurls MRA's doctrine in full garb rather than dressing it in the demure cloak of stories with merely a ring of truth to them. It is a flat-out call to arms meant to rouse readers to immediate action, a powerful call that leaves one wondering how a writer like du Maurier could ever pen such unflinching propaganda while in the throes of intense inner conflict.

---

[42] DU MAURIER actually got to meet the man behind the story *after* the booklet was published. It appears that "Tom" was actually one Tom Osborne, a grocer indeed, whose store and home were later bombed during the Blitz. Alongside du Maurier, Osborne took part in the 10 March 1941 broadcast mentioned above. This seems to have been the only instance in which du Maurier actually met a person whose story she had recounted for MRA purposes. See for instance "Broadcast from Shelter," *The Daily Mail*, 10 March 1941, 2.

[43] DU MAURIER, Daphne, *op. cit.*, viii for both these quotes.

[44] This proverb derives from Matthew 12:25: "And Jesus knew their thoughts, and said unto them, Every kingdom divided against itself is brought to desolation; and every city or house divided against itself shall not stand."

[45] DU MAURIER, Daphne, *op. cit.*, p. ix ("We cannot all be soldiers.") and p. 82 for the longer quote.

War and Gendered Differences

The similarities between the wartime work produced by du Maurier and the other female writers mentioned in Leventhal's study go well beyond this foray into new (for her) literary genres. Just like them, when she decided to act as public speaker and address the population not as a novelist but as a British citizen, du Maurier needed to negotiate her new position between the gendered roles permitted by society, the current changes brought on by the war, her own desires and limitations, and the MRA message which she officially conveyed.

Since du Maurier was eager, as indicated before, to be part of the war effort in some literary form or other, her name can be added to Leventhal's list of "[t]hese authors, familiar names in the United States and comfortable in the role of culture brokers, [who] perceived their literary contributions as a patriotic duty." Seeing their new public role as a measure of their character, those women even experienced "a sense of living with an intensity that transcended normal experience[46]", just as male writers of the First World War had come to view and valorise trench warfare as a test of manhood. For example, Leventhal quotes a sentence from Vera Brittain's autobiography, in which she exclaims that she "wouldn't for anything have missed the past two months" of living dangerously. Such an elated feeling is indeed part of du Maurier's rhetoric and allows her to conclude her Epilogue on a convenient–but much-needed–note of optimism when she exhorts her readers to believe that "the world we live in is no prison house but a place of supreme adventure for free men and free women," or that the children born in 1940 shall be "the first explorers in a new and changing world[47]".

Nonetheless, the exploration of that changing world was not devoid of gendered bias, and while political events were supposedly the natural realm of male writers, women's sphere was seen to comprise endeavours of a more personal or testimonial nature. What female writers were expected to contribute included letters, journals, novels, autobiographies or memoirs, so that the new public roles that they tried to play were limited in scope to the description of private thoughts and impressions. In a way, as we have seen, *Come Wind, Come Weather* was indeed the result of a personal reassessment, and the logical outcome of an introspective quest born of self-doubt and guilt. In that sense, the heavy accent placed by du Maurier (and MRA) on the fight against egocentrism does create an obsession with the self that is in line with the limits imposed on women's wartime work. But the issues addressed in some of the tales–like the problematic national unity of Finland in "A Nation's Strength" or the hatred of the capitalist class in "The Revolutionary"–ensure that du Maurier occasionally oversteps such boundaries, if only to show that the world must mend its ways. As Heeley observes, "The coming of the Second World War finally shifted du Maurier's emotional conservatism into practical religious-cum-political action[48]". For example, in the last-mentioned story, the protagonist has been unemployed for years, and following the death of his son from pneumonia and lack of food, he takes to committing violent acts with a view to overthrowing an unfair and indifferent society:

> The years passed, and John Rogers stood on the platform side by side with the leading revolutionaries of the day. It was John who painted barrack walls with slogans, urging soldiers to mutiny. It was John who led street fights, who smashed windows, who threw bricks at political speakers, who strewed broken glass in roadways so that horses should fall, so that traffic should pile up, so that men and women would be wounded, would be killed.
>
> And still employers remained employers, workers remained workers, and the revolution had not come[49].

True, what the story officially aims to show is that such horrendous crimes are totally inefficient as far as effecting change is concerned, that revolutionising one's self and one's home is really the first step towards solving the world's conflicts. Nevertheless, the somewhat graphic details given by du Maurier, added to the unfairness of the years of poverty which strike the formerly deserving protagonist, prove that even through simple tales like these, a woman writer could hint at fundamentally disruptive socio-political issues which, she felt, should not be overlooked. It may therefore not be coincidental that "The Revolutionary" never made it to print in the regional press and

---

[46] LEVENTHAL, Fred M., *op. cit.*, p. 4 for these two quotations and the test of manhood argument. The Vera Brittain quote below from *England's Hour: An Autobiography, 1939-1941* can be found on p. 14 of the same article.
[47] DU MAURIER, Daphne, *op. cit.*, 83 and 84 respectively.
[48] HEELEY, Melanie Jane, *Resurrection, Renaissance, Rebirth…*, *op. cit.*, p. 55.
[49] *Idem*, p. 47.

was equally excluded from the 1941 edition published in the United States and Canada[50]. By nature, class warfare and social injustice are dangerously subversive issues for anyone to tackle, but they may have been seen as wholly unfit for females, especially if women's treatment of such themes laid stress on the causal chains which led to them, or if they called for a tightening of the social fabric after centuries of hierarchical thinking. Indeed, as Leventhal's research showed him, women's wartime writings differed from men's in that they stressed the necessity of a post-war coming-together:

> Several of them acknowledge their obliviousness to the gravity of the pre-war crisis, but they all affirm a belief in post-war social reconciliation. Middleclass and, with notable exceptions, politically conservative, they are readier than male counterparts to embrace classlessness, an attitude calculated to appeal to American readers[51].

Seeing that du Maurier wrote the tales without knowing that they would eventually be compiled into a booklet, let alone be published in North America, this taking into account of social injustices cannot be construed as "calculation" on her part, but rather as a sincere confession of past blindness and as adherence to MRA principles.

In one instance, such compliance with MRA principles was even so contrary to du Maurier's own personal needs and psychological makeup that one is left baffled and wondering. A conservative in certain respects, du Maurier did not look too kindly on feminism and women's rights, thinking that a talented woman would always know how to fend for herself in a man's world. The first lines of her unflattering portrait of Saimi, the feminist in "A Nation's Strength" who left "women dissatisfied with their homes and resentful against their husbands and children[52]", is therefore a reflection of both hers and MRA's views on the issue. But the description of the visceral defect at the root of Saimi's supposed psychological imbalance, expounded in the next two paragraphs, takes one completely unawares when one has read about du Maurier's own inner conflicts and sexual tensions in Forster's biography:

> Saimi felt she had all her grandfather's love of his country, all his energy and devotion, but she had never got over the fact that she had been born a girl instead of a boy. She tried to rid herself of this resentment by making the rest of her sex resentful too, and she strode through life dominating and exhausting everyone she met, including her own family.
>
> Then one day, like Paul of long ago, she travelled her own road to Damascus. In a blinding light of self-revelation she saw she was no Joan of Arc, but a stubborn egocentric, using her gifts to her own ends, demanding from everyone, giving nothing in return. Broken-hearted, she reached out to the unknown spiritual power she had always denied–and for the first time in her life was filled with peace and confidence[53].

The shock caused in the reader by these lines stems from the fact that most of the traits in her protagonist's personality were also du Maurier's. Like Saimi, she regarded her (Anglo-French) grandfather George du Maurier as a landmark figure, and she had inherited from him the love of his country of birth–France. Like her also, she knew that she had often sacrificed her family life to a demanding pursuit–literature, in her case–which had egoistically isolated her from both her husband and her children. More importantly still, as her autobiography shows, du Maurier herself had spent her childhood wishing she had been born a boy: she invariably cast herself as a male character in the games that she played with her sisters and their friends, and for three years or so, she even created a male *alter ego* for herself: "one Eric Avon, captain of cricket in School House, Rugby," a school hero who "just shone at everything[54]". At the age of fifteen, she had felt that she must let go that male image of herself, but the parting from him had been nothing short of traumatic:

> Eric Avon went downstairs and into the garden and stared out at the cricket lawn, scene of so many triumphs. Then he descended to the lower garden, out of sight of the house, and said goodbye to the many friends who had gathered there. […] He wept. The moment of sadness was intolerable. Then someone from the house called, 'Daphne!' and it was all over. Eric Avon had left Rugby School for ever[55].

---

[50] I have not been able to trace any publication of "The Revolutionary" or of "A Miner's Tale" in the British press. "The Revolutionary" is the only one of the eleven tales in the British November 1940 edition to be left out of the American and Canadian booklets.

[51] LEVENTHAL, Fred M., "British Writers, American Readers…", art. cit. p. 4.

[52] DU MAURIER, Daphne, *op. cit.*, p. 20.

[53] *Idem*, p. 20-21.

[54] DU MAURIER, Daphne, *Myself When Young: The Shaping of a Writer*, London, Virago, 2007, p. 55.

[55] DU MAURIER, Daphne, *ibid.*, p. 56.

If we admit that du Maurier was sincere in her condemnation of Saimi, on the conservative grounds that Saimi's feminist cause amounted to a betrayal of her biological sex and a transgression of accepted gendered attitudes, we understand the ambivalent nature of her attraction to MRA. Like Saimi, du Maurier seems to have "reached out to the unknown spiritual power she had always denied," in hopes that the supposedly crooked aspects of her personality (her self-centred aloofness, her bisexuality, her marked male component) should be made straight. Yet on the other hand, she knew only too well that it would be totally wrong for her to vanquish that masculine Other inside her, because she quite consciously associated that part of herself with her own creative urge. Without her "Boy-in-the-box," as she called her male component, her creativity would inevitably run dry, she thought[56]. It is therefore this inner battle between two powers–creative and spiritual–which accounts for her guilt-ridden and doomed adherence to Moral Re-Armament. To use Heeley's words:

> Perhaps this recognition of internal division, which she herself had struggled with, helps to explain du Maurier's interest in MRA, a movement that was in part founded on the rhetoric of personal division, and which professed to offer the only remedy[57].

A Question of Power

What MRA officials were truly after remains unclear. In 1964, Tom Driberg, a formidable opponent of the movement, wrote that MRA, like any serious political organization, must be eager for power, both spiritual and temporal in that case[58]. Though that statement applies to MRA in the post-WWII era, some of Buchman's older speeches do indicate a desire to substitute a new religious theocracy for the old political order. On 22 July 1939, for instance, Buchman had exhorted his listeners to adopt a conqueror's stance in their battle against the old order:

> We must forge new weapons of warfare. We cannot live on the past. Our weapons of statesmanship seem like relics from the armoury of some illustrious ancestor, which in their day were useful, but now, out-moded, leave us defeated and defenceless. We must have superior forces of spiritual armour. We need for reconstruction the same characteristics that distinguish a great general–the plus of character, the plus that will change the world[59].

Practically speaking, Driberg and other opponents asked, what kind of theocracy had Buchman in mind? Wouldn't MRA leaders find it acceptable to deal with a god-controlled Nazi autocrat, convinced as they were that Nazism was at least a sort of bulwark against Communism? And if such were the case, how eager was MRA to see Nazism vanquished? Even Buchman's sympathetic biographer, Garth Lean, showed how naïve Buchman's system of thought had retrospectively been in relation to Hitler. To the last, Lean asserts, Buchman remained convinced that "[a] God-controlled dictator could change the position in a country overnight," and assured his friends that, however disapproving of a dictator he might personally be, he "cannot deny the possibility of change in any man[60]".

As far as one can tell, the "ordinary" run of men and women, to whom du Maurier professes to belong in *Come Wind, Come Weather*, had no thought of establishing a form of theocracy in their country when they let themselves be convinced by MRA propaganda. It was not a thirst for political power that motivated them either, but rather a complex blend of hope and guilt–all the more so once the war was truly on, as they must have been submerged by the inevitable thought that while young fellow countrymen were dying atrocious deaths, *they* went on leading certainly anxious, but much quieter and safer, lives in the relative comfort of the home front.

Consequently, although little known, or seen as mere curios from a bygone era, the tales which du Maurier wrote during WWII are of true historical and psychological value. If their purely literary value is no match for the novellas that she would craft in the 1950s, or even for the short stories of

---

[56] See FORSTER's biography for an elaboration on du Maurier's "Boy-in-the-box" theory (12-14, 221-23, 237-38, 276-77, 421-22). DU MAURIER also links "Eric Avon" and her creativity in her autobiography: "Whatever the reason, he remained in my unconscious, to emerge in later years—though in a quite different guise—as the narrator of the five novels I was to write, at long intervals, in the first person singular, masculine gender, *I'll Never Be Young Again, My Cousin Rachel, The Scapegoat, The Flight of the Falcon, The House on the Strand*." (*Myself When Young, op. cit.*, p 57)

[57] HEELEY, Melanie Jane, *Resurrection, Renaissance, Rebirth…, op. cit.*, p. 65.

[58] DRIBERG, Tom, *The Mystery of Moral Re-Armament: A Study of Frank Buchman and his Movement*, London, Secker and Warburg, 1964, p. 298.

[59] BUCHMAN, Frank, *Remaking the* World, *op. cit.*, p. 100.

[60] LEAN, Garth, *Frank Buchman: A Life, op. cit.*, p. 240.

her apprentice years, one must remember that they were only meant to be simply retold newspaper stories, or unadorned inspirational tales, rather than fully fictionalized narratives. Besides, the moral message attached to them, aiming at demonstrating the miracles that a simple change of heart could work in any person's life, implied that the humour in another wartime story like Angela Thirkell's "A Nice Day in Town," for instance, or the gentle irony in du Maurier's own "Happy Christmas," were necessarily out of bounds this time[61]. Published in so many regional papers just as Britons were about to be terrorized by months of bombings during the Blitz, they sought to comfort civilians by giving them something to do or to believe in, and by idealistically positing that a war could only be won if one first underwent a radical change, becoming altruistically-minded in the process and renouncing the false gods previously worshipped. As du Maurier's foreword to the Canadian edition makes clear, drawing a direct parallel between the war in Europe and the battle which she called for in each of her contemporaries, "We can only win the first if we are victorious in the second[62]".

As such, these stories are unique in that, like the religious movement which gave rise to them, they (both idealistically and ideologically) claimed to displace conflict from external theatres of operations to within individual consciences, and to create "the greatest force for good the world has ever known"[63] at the very moment when civilization as Britons knew it seemed about to collapse. In that sense, they were a form of psychological empowerment thanks to which individuals from all walks of life found the courage to deal with the chaos into which their political leaders had irredeemably plunged them. Apart from this much-needed courage, that such a scheme of God-controlled personal empowerment ever had an incontestable effect on the leaders and populations of any belligerent country remains to be seen.

Bibliography

AUSTIN, H.W. [Bunny] (ed.), *Moral Rearmament: The Battle for Peace*, London, Heinemann, 1938.

BUCHMAN, Frank, *Remaking the World: The Speeches of Frank N.D. Buchman*, London, Blandford Press, 1958.

DRIBERG, Tom, *The Mystery of Moral Re-Armament: A Study of Frank Buchman and his Movement*, London, Secker and Warburg, 1964.

DU MAURIER, Daphne, *Come Wind, Come Weather*, New and Revised ed., London, Heinemann, [November] 1940.

DU MAURIER, Daphne, *Happy Christmas* [1940], London, Todd, 1953.

DU MAURIER, Daphne, *Myself When Young [Growing Pains]: The Shaping of a Writer*, with an introduction by Helen Taylor, London, Virago, 2007.

DUNN, Jane, *Daphne du Maurier and Her Sisters: The Hidden Lives of Piffy, Bird and Bing*, London, HarperCollins, 2013.

FORSTER, Margaret, *Daphne du Maurier*, London, Arrow Books, 2007.

HEELEY, Melanie Jane, *Resurrection, Renaissance, Rebirth*: *Religion, Psychology and Politics in the Life and Works of Daphne du Maurier*, Doctoral thesis, Loughborough University, September 2007, <https://dspace.lboro.ac.uk/2134/4434>, accessed on 15 September 2018.

HOWARD, Peter, *Ideas Have Legs*, London, Frederick Muller, 1945.

LEAN, Garth, *Frank Buchman: A Life*, London, Collins, 1988.

[61] In "Happy Christmas," the Lawrences begrudgingly agree to have a couple of Jewish refugees staying in the room over their garage. They claim to celebrate the Christmas spirit but are too prejudiced and narrow-minded to realise that Joseph and Mary also were refugees of sorts. In Thirkell's story, Mrs. Morland carps and complains about wartime privations but is forced to acknowledge that blessings of many kinds still surround her. (I wish to thank Anne Hall for bringing this writer to my attention.)

[62] DU MAURIER, Daphne, "A Word to Canada," *Come Wind, Come Weather*, London and Toronto: Heinemann, [February] 1941, p. VI.

[63] This quote can only be found in the American edition of the booklet. See Daphne DU MAURIER, "A Word to America," *Come Wind, Come Weather*, New York, Doubleday, Doran and Co., 1941, p. vi.

LEVENTHAL, Fred M., "British Writers, American Readers: Women's Voices in Wartime," *Albion: A Quarterly Journal Concerned with British Studies*, vol. 32, no. 1, Spring 2000, p. 1-18.
MCDONOUGH, Frank, *Neville Chamberlain, Appeasement and the British Road to War*, Manchester, Manchester UP, 1998.
THIRKELL, Angela, "A Nice Day in Town," *London Calling: A Salute to America*, New York and London, Harper Brothers, 1942, p. 239-50.

Silencing Conflicts: From Oppression to Self-Censorship in Toni Morrison's *The Bluest Eye*

Des conflits réduits au silence : de l'oppression à l'auto-censure dans *The Bluest Eye* de Toni Morrison

Christelle HA SOON
ERIAC, Université de Rouen

Abstract: This paper aims at showing how the black community portrayed in Toni Morrison's *The Bluest Eye* (1970) is forced into silence by the oppressive, white-dominated American society of the 1940s. The omnipresence of the so-called white superiority in the black characters' everyday lives is so pervasive that Blacks are denied the right and ability to forge their own societal standards. As a result, white-established social norms are internalized by Blacks, who are not given the chance to express themselves. This imposed silence disrupts the black community, which becomes perverted by the white characters' oppression. Through the study of the narrative devices used by the writer, this paper analyzes the various acts of resistance put in place in an attempt to fight against white domination.
Keywords: Morrison Toni, black community, white domination, self-loathing, self-censorship
Résumé : Cet article vise à montrer la manière dont la communauté noire du premier roman de Toni Morrison est réduite au silence par l'oppression de la société américaine des années 40. Les manifestations de la soi-disant supériorité blanche dans le quotidien des personnages noirs sont si présentes et envahissantes que ces derniers se retrouvent privés de leur droit et de leur capacité à établir leurs propres normes sociétales. Les normes établies par les blancs sont donc internalisées par les noirs, dépouillés de la possibilité de s'exprimer. La privation de parole ainsi imposée perturbe le bon fonctionnement de leur communauté, pervertie par l'oppression. À travers une étude des procédés narratifs employés par l'auteure, cet article a pour objectif de mettre en relief les différentes formes de résistance mises en place dans l'optique de combattre la domination dont sont victimes les protagonistes.
Mots-clés : Morrison Toni, communauté noire, domination blanche, haine de soi, auto-censure

During his very first sexual intercourse, Cholly Breedlove, Toni Morrison's male protagonist in *The Bluest Eye*, was threatened by the long guns of two white men who forced him to keep having sex with his partner, Darlene. Cholly had no choice but to obey and simulate sex. Yet, against all odds, Cholly did not hate the men as a result and would only learn to hate white people later on[1]. Since he started hating *Darlene* instead, one is left to wonder why he first directed his hatred towards the girl, who was a victim just as he was, and not against those who threatened and humiliated him?

Racial tensions in American society in the 1940s are at the heart of *The Bluest Eye*. The novel tells the tragic story of Pecola Breedlove, a girl who gets pregnant after being raped once–if not twice– by her father, loses her baby and becomes insane. Getting neither support nor protection from her family or other members of the black community, she fatally fails to find her place in a tough world controlled by Whites.

Through the viewpoints of several first-person narrators at various moments in the text, as well as through an omniscient narrator, the writer describes how the prevalence of racism leads black people to accept their inferior status, the most extreme example being Pecola. Unable to fight against the racism and rejection which inform their daily lives, the black characters in the novel struggle to survive. White power is asserted in many episodes like the aforementioned scene, leading characters such as Cholly to experience what Morrison's afterword calls "racial self-loathing" (167). Although a few characters react differently, like the main narrator, most prove unable to face the dominant group and are left frustrated, with a severely damaged self-esteem.

This analysis aims at showing how constant oppression incites Blacks to internalize white domination to the point of self-censorship, leading to perverted conflicts within their own community. I will first explain how, by being exposed to relentlessly humiliating and belittling situations, the characters progressively build up a sense of self-hatred that makes them incapable of rebelling against racism. Society becomes destructive for vulnerable and rejected characters such as Pecola, who are never given a chance to survive, be it by a white-dominated society or by their own community. Indeed, I will show that the characters are forced to imitate the oppressive system in which they live,

[1] "He was, in time, to discover that hatred for white men–but not now." (118) All parenthetical references to the novel studied here are to the following edition: MORRISON, Toni, *The Bluest Eye*, London, Vintage, 1999.

and to transfer conflict within their own community. Finally, through a close study of the narrative devices used in the novel, the writer's very act of writing will be analyzed as a way to give a voice to silenced people.

Building up self-hatred

The novel opens with a Dick and Jane primer, which supposedly portrays a typical American family of the 1940s:

> Here is the house. It is green and white. It has a red door. It is very pretty. Here is the family. Mother, Father, Dick, and Jane live in the green-and-white house. They are very happy. See Jane. She has a red dress. She wants to play. Who will play with Jane? See the cat. It goes meow-meow. Come and play. Come play with Jane. The kitten will not play. See Mother. Mother is very nice. Mother, will you play with Jane? Mother laughs. Laugh, Mother, laugh. See Father. He is big and strong. Father, will you play with Jane? Father is smiling. Smile, Father, smile. See the dog. Bowwow goes the dog. Do you want to play with Jane? See the dog run. Run, dog, run. Look, look. Here comes a friend. The friend will play with Jane. They will play a good game. Play, Jane, play. (1)

This primer, written in the form of a short story, is reminiscent of certain children's books. It relies on an early-learning game (in this case, finding out who is going to play with Jane) to encourage children to learn how to playfully look for a specific piece of information. It is composed of simple sentences (mostly subject-verb-complement sequences) with basic, often monosyllabic words, and describes characters who are supposed to be familiar elements in all children's lives. It lays emphasis on domestic life, starting as it does with the place where a family can typically be found: a house. The description of the house progressively moves from the outside (the house is "green and white") to the inside, as the red door invites one to step in to see who lives there. The text then focuses on one character at a time, making sure to introduce all the members of the family: the father, mother, children (Dick and Jane), and even their pets. Through the repetition of verbs such as "play", "laugh" and "smile", and the use of the adjective "happy", the idea of the fulfilling nature of family life is asserted.

This primer is highly ironic, however, as not every family in America can identify with such a description. Given such an example early on in their lives (this primer was commonly used in American schools at the time), children were taught the current norm and what being an average American middle-class family implied. Those who did not correspond to that description could only feel excluded. Indeed, the use of the determiner "the", and of "Mother" and "Father" as if those were proper nouns, suggests that only one type of (valuable) family exists. Likewise, the use of declarative ("He is big and strong") as well as imperative sentences ("Play, Jane, play") leaves no room for other types of families. Morrison thus uses this primer to show the discrepancy between American symbols and the harsh reality that some of her black characters have to face: unable to identify with the situation shown in the primer, they quickly understand that a typical American family means a suburban, middle-class (mostly white) family.

This first confrontation between white Americans' and black characters' lives is essential because it is indirect: no skin color being mentioned in the primer, it is impossible for Blacks to retaliate and defend themselves against such a pernicious attack. From an early age, black characters are thus exposed to the partial representation of a society which excludes them. By using different narrative viewpoints, Morrison shows various reactions to the overwhelming domination of white representation. Through Claudia MacTeer's first-person narrative, for instance, she displays a process of resistance against such a representation. Conversely, an omniscient narrator shows characters who unquestioningly submit to it, the best example being the Breedloves, presented as the absolute opposite of the family in the primer. For one thing, names such as Cholly and Pecola are quite uncommon, compared with Dick and Jane; the Breedloves live in a storefront, whereas the children in the primer inhabit a house; Pecola hardly has any friends to play with, unlike Jane; and the family does not even own a pet. Black characters like these become unable to call such representations into question or to demand more recognition; they grow to unconsciously adopt the point of view of their oppressors who, as one critic has pointed out, are "not just men–black or white–but the entire majority

culture that has perpetuated [a certain] standard in every channel available to them–from Saturday matinees to elementary school primers[2]". The majority's point of view is thus completely internalized.

To a certain degree this process is undergone by all black men or women. Its best illustrations are to be found in the frequent references to popular American actresses of the time. In the following passage, the narrator, Claudia MacTeer, recalls a discussion between her sister Frieda and Pecola, who has temporarily come to live with them, about their admiration for Shirley Temple:

> Frieda brought her four graham crackers on a saucer and some milk in a blue-and-white Shirley Temple cup. She was a long time with the milk, and gazed fondly at the silhouette of Shirley Temple's dimpled face. Frieda and she had a loving conversation about how cu-ute Shirley Temple was. I couldn't join them in their adoration because I hated Shirley. (12-13)

Contrary to Frieda and Pecola, Claudia surprisingly refuses to abide by white-imposed beauty standards. By mimicking the two girls' discussion ("how cu-ute Shirley Temple was"), Claudia expresses her incomprehension at the other girls' admiration: she does not find Shirley Temple cute at all. The hyphenated adjective imitates how adults and those two girls speak when they see a child like Shirley Temple, insisting on her doll-like sweetness, her fair skin, blond hair, blue eyes, and rosy cheeks. Her mimicry shows not only the narrator's hatred for the actress, but also the scorn she feels for the other girls, whose admiration for blond-haired, blue-eyed actresses she cannot understand. The understatement in the next sentence ("I couldn't join them in their adoration") even reveals the hatred she feels for the actress or for any pretty, little, blond white girl, though that hatred goes unnoticed because she does not dare voice it and is content to mention that she prefers Jane Withers (13). The narrator's preference for this other white child actress is deliberate, as Jane Withers is dark-haired. Moreover, in a David Butler movie entitled *Bright Eyes*, Shirley Temple plays the lead part of a sweet, loving, blue-eyed child, while Jane Withers is the mean child who wants her out of her family. Such antagonism between the two actresses highlights Claudia's refusal of established standards of beauty. But her act of defiance is understood by neither of the girls: "They gave me a puzzled look, decided I was incomprehensible, and continued their reminiscing about old squint-eyed Shirley." (13) She is forced into silence because what does not fit into white societal norms is simply cast away.

Unlike Claudia, Pecola is extremely fond of Shirley Temple, and willing to spend as much time as possible contemplating her beauty: "We knew that [Pecola] was fond of the Shirley Temple cup and took every opportunity to drink milk out of it just to handle and see sweet Shirley's face." (16) More than simply drinking milk (which, one must note, is white), holding the cup and drinking out of it reveals Pecola's wish to become as white, and thus as beautiful, as the young actress. Drinking out of the Shirley Temple cup is a way to "swallow its whiteness"[3], just like eating Mary Jane candies implies eating Mary Jane herself:

> Each pale yellow wrapper has a picture on it. A picture of little Mary Jane, for whom the candy is named. Smiling white face. Blond hair in gentle disarray, blue eyes looking at her out of a world of clean comfort. The eyes are petulant, mischievous. To Pecola they are simply pretty. She eats the candy, and its sweetness is good. To eat the candy is somehow to eat the eyes, eat Mary Jane. Love Mary Jane. Be Mary Jane. (38)

The pseudo-cannibalistic act described is both the literal and metaphorical illustration of Pecola's internalization of white standards of beauty: she so wants to be white that she fantasizes about a physical transformation through candy ingestion. The short sentences ("Smiling white face.") insist on the innocent air on Shirley's face, making Pecola look like a predator. Pecola's admiration for Mary Jane's features, and her delight at eating them, are described as if in slow motion: the ternary rhythm ("eat Mary Jane. Love Mary Jane. Be Mary Jane.") shows the progression and the process of metaphorical transformation. The insistence on her eyes echoes Pecola's dire wish not for blue eyes only, but for the bluest, as she believes they will make her beautiful to the world: "Each night, without fail, she prayed for blue eyes." (35) Just as the Queen in *Snow White* wishes to eat some of Snow White's body parts to ingest and possess her beauty, Pecola feels closer to getting blue eyes when in close contact with any of their representations.

---

[2] DENARD, Carolyn, "The Convergence of Feminism and Ethnicity in the Fiction of Toni Morrison", *in* Nelly McKay (ed.), *Critical Essays on Toni Morrison*, Boston, G. K. Hall & Co, 1988, p. 173.

[3] ROSENBERG, Ruth, "Seeds in Hard Ground: Black Girlhood in *The Bluest Eye*", *Black American Literature Forum*, vol. 21, n° 4, Winter 1987, p. 441.

Again like the Queen in *Snow White*, Pecola spends much time contemplating herself; but instead of looking at her beauty, she scrutinizes her own face to find the origins of her ugliness: "Long hours she sat looking in the mirror, trying to discover the secret of her ugliness, the ugliness that made her ignored or despised at school, by teachers and classmates alike." (34) Given the impact that white standards of beauty had on her own mother, Pauline Breedlove, Pecola was doomed to loathe herself. Indeed, Pauline is fascinated by Hollywood movies to the point of (vainly) trying to imitate the beautiful white actresses on the screen:

> I 'member one time I went to see Clark Gable and Jean Harlow. I fixed my hair up like I'd seen hers on a magazine. A part on the side, with one little curl on my forehead. I looked just like her. Well, almost just like. Anyway, I sat in that show with my hair done up that way and had a good time. I thought I'd see it through to the end again, and I got up to get me some candy. I was sitting back in my seat, and I taken a big bite of that candy, and it pulled a tooth right out of my mouth. I could of cried. I had good teeth, not a rotten one in my head. I don't believe I ever did get over that. There I was, five months pregnant, trying to look like Jean Harlow, and a front tooth gone. (96)

Despite the devastating effect of that tooth loss, one cannot help but notice the humorous aspect of the passage: Pauline's admission that she looked "almost just like" Jean Harlow underlines the slight exaggeration in her tone when recalling the incident. Also, the depiction of the scene inevitably underlines its ridiculous dimension: here is a pregnant black woman with a missing front tooth imitating Jean Harlow. The discrepancy between her tooth loss and her attempt at emulating the actress's beauty thus reflects the reality she has to face, and her falling short of white standards of accomplishment.

There is no way for the two characters to escape the overwhelmingly powerful majority. White superiority is complete and unavoidable. Unlike Claudia, who is protected from racist attacks by parents who have "the inner strength to withstand the poverty and discrimination of a racist society and to provide an environment in which their children can grow[4]", Pauline and Pecola never learn to love themselves, and their self-esteem is "summarily destroyed by their and the black community's acceptance of the standards of feminine beauty glamorized by the majority white culture[5]". For they are not isolated cases. The whole black community is convinced of their ugliness:

> [The Breedloves] lived there because they were poor and black, and they stayed there because they believed they were ugly. Although their poverty was traditional and stultifying, it was not unique. But their ugliness was unique. No one could have convinced them that they were not relentlessly and aggressively ugly. […] You looked at them and wondered why they were so ugly; you looked closely and could not find the source. Then you realized that it came from conviction, their conviction. It was as though some mysterious all-knowing master had given each one a cloak of ugliness to wear, and they had each accepted it without question. The master had said, 'You are ugly people.' They had looked about themselves and saw nothing to contradict the statement; saw, in fact, support for it leaning at them from every billboard, every movie, every glance. 'Yes,' they had said. 'You are right.' (28)

In a striking reference to slavery, the Breedloves are described as slaves to white-established beauty standards: they completely submit to this "master" and never question his judgement. The repetition of words and structures in this passage enhances the particularity of that family and sheds light on the progressive construction of their ugliness, while the progression from "lived there" to "stayed there", and the two occurrences of the adjective "unique", stress the idea of fixity in the Breedloves' image and social status. Interestingly, the internalization of this ugliness is conveyed by the anaphora ("you looked") and its implication that their ugliness cannot be objectively explained. It is the repetition of "conviction", together with the pronoun "their", which strikes the final blow: their ugliness is the result of a self-constructed image based on the omnipresence of the only beauty standards deemed acceptable.

One must admit that the Breedloves are not described as particularly handsome people:

> The eyes, the small eyes set closely together under narrow foreheads. The low, irregular hairlines, which seemed even more irregular in contrast to the straight, heavy eyebrows which nearly met. Keen but crooked noses, with insolent nostrils. They had high cheekbones, and their ears turned forward. Shapely lips which called attention not to themselves but to the rest of the face. (28)

---

[4] KLOTMAN, Phyllis R., "Dick-and-Jane and the Shirley Temple Sensibility in *The Bluest Eye*", *Black American Literature Forum*, vol. 13, n°4, Winter 1979, p. 124.

[5] DENARD, Carolyn, "The Convergence of Feminism …, *op. cit.*, p. 172.

The description shows an absence of harmony, underlined by sharp contrasts and depreciative terms. In point of fact, it is not the characters' ugliness that is aggressive, but the omniscient narrator's response to it: their physical appearance is so different from society's aesthetic norms that it triggers violent reactions. Still, they are the ones who become "aggressively ugly" as that negative reaction is transferred from the dominant to the dominated ethnic group, especially to its most vulnerable members, i.e. those who have fully accepted the social codes in place.

Being convinced of their own ugliness, they trigger the rest of the community's contempt for those who cannot even love themselves. The Breedloves' inability to relate "the source" of their ugliness to the way Whites treat them perfectly illustrates the process of internalization fully carried out by the oppressed–what Du Bois calls the state of "double consciousness[6]". Instead of blaming the oppressors who forced them into their low condition, they end up blaming themselves. Any direct conflict with Whites is thus avoided, and the frustration created by their racism remains contained within the dominated community.

Perverted conflicts

Open conflicts are scarce in *The Bluest Eye*. In fact, most of the time, the few conflicts present in the text do not pit black characters against white ones, but rather colored people (i.e. any non-white person, including mulattoes) against black ones–or more often still, black people against other black people. Such is the case in the following scene where Pecola is bullied after school by a group of black boys, who make fun of her and her father:

> A group of boys was circling and holding at bay a victim, Pecola Breedlove. […] That they themselves were black, or that their own father had similarly relaxed habits was irrelevant. It was their contempt for their own blackness that gave the first insult its teeth. […] They danced a macabre ballet around the victim, whom, for their own sake, they were prepared to sacrifice to the flaming pit. […] Pecola edged around the circle crying. She had dropped her notebook, and covered her eyes with her hands. (50)

Through references to various literary and cultural traditions, like the "Danse Macabre" motif, Morrison stages the ominous arrival of death: the boys, like bad omens, surround Pecola to make sure she does not escape her fate and to take her along with them in their downfall. Although she does not die herself, she ends up surrounded by the deaths of her baby, her father, and her innocence. The people of her own community choose her as their scapegoat: she will go through the hell of oppression in their stead.

The confrontation between Pecola and the black boys stems from the absence of open conflicts with Whites and from black people's inability to fight back racism. White oppression is so well established that trying to resist it would inevitably lead Blacks to defeat; but *not* trying leads to self-destruction. As a result, the frustration, humiliation and anger pent up in black people is unleashed against still weaker characters among their own community. In that scene, though they are Pecola's social peers, the boys make fun of her so as not to be made fun of themselves. By bullying Pecola because of her skin, the boys condemn their own blackness ("It was their own blackness that gave the first insult its teeth"). This is their only chance of survival, but they also unconsciously perpetuate the process of self-destruction induced in them by the omnipotent white majority.

The whole novel portrays various black characters who go from being victims to becoming torturers or executioners. This process applies for instance to both Pecola's parents, who mistreat each other as well as their children, their daughter in particular. This illustrates what Alain Badiou calls the "latent force of the dominated […] diverted from its true course": instead of using their "latent force", born of daily injustice, against their enemies, the Breedloves use it against characters who have not harmed them. Such misdirection "drives the machinations of the dominators"[7] since the resulting perversion is precisely what the dominators were aiming at. In other words, turning Blacks against their own people enables Whites to prevent any kind of empowerment of the black minority. Hence, the dominated group's perverted reaction strengthens its dominators even more.

---

[6] DU BOIS, William E. B., *The Souls of Black Folk*, New York, Blue Heron Press, 1953, p. 5.

[7] BADIOU, Alain, "Rancière and the Community of Equals", *Metapolitics*, translated by Jason Barker, London and New York, Verso, 2005, p. 109.

Taking up once again the example of Cholly's first sexual intercourse, it is certain that resisting the two white men's voyeurism and perversion would have threatened his life–not only because they were pointing their guns at him, but also because, as a young black man, he had no power over them:

> […] Darlene froze and cried out. He thought he had hurt her, but when he looked at her face, she was staring wildly at something over his shoulder. He jerked around.
> There stood two white men. One with a spirit lamp, the other with a flashlight. […] Cholly jumped, trying to kneel, stand, and get his pants up all in one motion. The men had long guns.
> 'Hee hee heeeee.' The snicker was a long asthmatic cough.
> The other raced the flashlight all over Cholly and Darlene.
> 'Get on wid it, nigger,' said the flashlight one.
> 'Sir?' said Cholly […].
> 'I said, get on wid it. An' make it good, nigger, make it good.'
> […] The flashlight man lifted his gun down from his shoulder, and Cholly heard the clop of metal. He dropped back to his knees. (115-116)

Cholly's mix of fear, anger and powerlessness must be repressed in an act of survival; to save his life, he "drops back to his knees", thus acknowledging his inferiority and his submission to white power. But instead of being angry at the white men, Cholly blames Darlene for being "the one who had created the situation, the one who bore witness to his failure, his impotence. The one whom he had not been able to protect, to spare, to cover from the round moon glow of the flashlight. The [white men's] hee-hee-hee's." (118) Cholly's strength and virility are taken away from him, turning him into a weak and vulnerable "coon baby" (117), as the hunters call him. He is not even aware of the perversion of his feelings; or if he is, he goes along with that perversion so as to regain a sense of power: "he cultivated his hatred of Darlene. Never did he once consider directing his hatred toward the hunters. Such an emotion would have destroyed him. […] His subconscious knew what his conscious mind did not guess–that hating them would have consumed him." (118) The difference between his attitude to the two men and to Darlene points to this: while he fails to defend his partner or himself and respectfully calls one of the men "Sir", he "raise[s] himself in silence" (117) after their departure, not even taking the trouble to talk to her. Although he withholds the violence that surges in him against Darlene, his disdain is perceptible: "Cholly wanted to strangle her, but instead he touched her leg with his foot. 'We got to get [sic], girl. Come on!'" (117) A victim herself, Darlene deserves just as much comfort as he does, but Cholly is unable to help her overcome this trauma. His aggressive talk, together with his refusal to touch her or even help her get up, highlights Cholly's capitulation to white power and his inability to deal with his own weakness.

In order to describe the processes experienced by some of the black characters, leading them to mistreat members of their own community, the writer alternates between different narrative viewpoints, oscillating between Claudia's internal viewpoint and an omniscient narrator. While internal focalization allows Claudia to express her resistance to white domination, the omniscient narrator presents the other characters' compliance with the standards of beauty imposed on them. By alternating between different viewpoints and allowing characters to narrate their own story, Morrison succeeds in showing how black people unconsciously transfer white racism into their own group. Becoming persecutors themselves, they uphold the total control which Whites enjoy over Blacks, thus confirming the latter's inferior social status and their absence of self-respect.

Pecola's mother is one of the characters temporarily given a narrative role through internal focalization. Though unlike Cholly, in the sense that the latter is never given a voice or the chance to get his story told in a first-person narrative, Pauline does resemble him in that she is barely aware of her own process of self-censorship. True, she admits to having given in to white superiority after losing a front tooth when she confesses: "Everything went then. Look like I just didn't care no more after that. I let my hair go back, plaited it up, and settled down to just being ugly." (96) But unaware that the destruction of her self-esteem stems from white-imposed standards, she is incapable of fighting white omnipotence or of protecting her family. Instead, she chooses to elevate herself by seeing her family as her burden:

> Mrs. Breedlove considered herself an upright and Christian woman, burdened with a no-count man, whom God wanted her to punish. […] She needed Cholly's sins desperately. The lower he sank, the wilder and more irresponsible he became, the more splendid she and her task became. In the name of Jesus. (31)

The sloppier Pauline's looks get, the stronger her belief in her divine mission: "She let another tooth fall […]. Holding Cholly as a model of sin and failure, she bore him like a crown of thorns, and her children like a cross." (98) Just like Cholly, she is unable to confront her oppressors, be they white Hollywood beauties displayed on cinema screens, or the few black women who "were amused by her because she did not straighten her hair" (92), or the hospital doctor who compares her to a horse, claiming that black women "deliver [babies] right away and with no pain" (97). She therefore looks for a more accessible opponent: her own family. Taking up the role of the savior, Pauline draws a parallel between her family situation and Jesus's: like him, she wears a crown of thorns and carries a heavy cross. By "[assigning] herself a role in the scheme of things" (98), she gives a meaning to a life that has gone wrong, and vindicates the salvation of her family as her responsibility through self-sacrifice.

The Breedloves' inability to protect one another results in a form of miscommunication which makes each of them even lonelier. This isolation is epitomized in the linguistic failure which attends their confrontations: whenever these characters engage in open conflicts, their inaptitude for speech reveals their incapacity to stand up for themselves. Cholly and Pauline's fights, for example, are silent: "They did not talk, groan, or curse during these beatings. There was only the muted sound of falling things, and flesh on unsurprised flesh." (32) Their wordless fights are echoed by their own surroundings in the sense that even the sound of "falling things" is dimmed, as if the characters' incapacity to speak out against racism and injustice had contaminated their environment. In other words, they are kept out of the world, isolated in their own disdain of themselves, and trapped in poor, racially discriminatory living conditions. The real reason for the Breedloves' fights is the frustration they are made to feel for being black.

Revealingly, the only time Pauline is portrayed as neither violent nor abusive is in her interaction with the white family for whom she works. The contrast in how she treats her own daughter and her little white charge is striking:

> In one gallop she was on Pecola, and with the back of her hand knocked her to the floor. Pecola slid in the pie juice, one leg folding under her. Mrs. Breedlove yanked her up by the arm, slapped her again, and in a voice thin with anger, abused Pecola directly and Frieda and me by implication.
> 'Crazy fool… my floor, mess… look what you… work… get on out… now that… crazy… my floor, my floor… my floor.' Her words were hotter and darker than the smoking berries, and we backed away in dread.
> The little girl in pink started to cry. Mrs. Breedlove turned to her.
> 'Hush, baby, hush. Come here. Oh, Lord, look at your dress. Don't cry no more. Polly will change it.'" (84-85)

Whereas she strikes Pecola and barely talks to her, Pauline's attitude radically changes in her dealings with the little white girl. The soothing words she lovingly warbles to her ("Hush, baby, hush") contrast with the inchoate sentences she uses when scolding Pecola ("look what you… work… get on out… now that…"), and signal her attempt at erasing any proof of her blackness. "Polly," the nickname given her by the white family, also indicates a change of identity when dealing with those she so admires. By not bothering to introduce Pecola to the white girl, she symbolically disowns her, denying her the right to claim her identity as her daughter: "'Who were they, Polly?' 'Don't worry none, baby.'" (85) In fact, her own daughter has to call her "Mrs. Breedlove" (83).

Unlike her parents, Pecola is not given the right to narrate her own story. As "the most delicate member of a society: a child; the most vulnerable member; a female", to quote Morrison in her afterword (168), Pecola's chances of survival in an oppressive society are null, the members of her own family and of her community being too weak to protect her. Her submission to white superiority makes her unable to defend herself. The episode at Mr. Yacobowski's store when she wants to buy sweets illustrates this idea quite well:

> She points her finger at the Mary Janes–a little black shaft of finger, its tip pressed on the display window. The quietly inoffensive assertion of a black child's attempt to communicate with a white adult.
> 'Them.' The word is more sigh than sense.
> 'What? These? These?' […]
> She shakes her head, her fingertip fixed on the spot which, in her view, at any rate, identifies the Mary Janes. He cannot see her view–the angle of his vision, the slant of her finger, makes it incomprehensible to him. […]
> 'Christ. Kantcha talk?'
> […] She nods.
> 'Well, why'nt you say so? One? How many?'
> Outside, Pecola feels the inexplicable shame ebb. (37)

Hardly any verbal exchange is heard in this dialogue. Besides the fact that the female child/male adult confrontation is highly asymmetrical, the white man's attitude to the black girl is racially discriminatory. Pecola's shyness and uneasiness is enhanced by Yacobowski's aggressiveness, perceptible in his monosyllables, since he does not bother to make full sentences when addressing her. His impatient refusal to understand her is underlined by his profusion of questions, which Pecola has no time to answer: "'What? These? These? […] One? How many?'" Even small acts such as buying sweets thus become an ordeal: the omniscient narrator reveals the "shame" felt by Pecola, a feeling which is only "inexplicable" because it is produced by her skin color. Faced with an oppressor who "does not see her, because for him there is nothing to see" (36), she is silenced and unable to order what she wants. As a consequence, the only moment she is given a voice occurs too late, at the very end of the novel:

> They are bluer, aren't they?
> *Oh yes. Much bluer.*
> Bluer than Joanna's?
> *Much bluer than Joanna's.*
> And bluer than Michelena's?
> *Much bluer than Michelena's.*
> I thought so. Did Michelena say anything to you about my eyes?
> *No. Nothing.*
> Did you say anything to her?
> *No.*
> How come?
> *How come what?*
> How come you don't talk to anybody?
> *I talk to you.*
> Besides me.
> *I don't like anybody besides you.* (155-156)

Once raped and impregnated by her father, Pecola is definitely rejected by her community. In that conversation with herself, the italicized replies supposedly spoken by her friend are mere repeats of Pecola's words, a mirror effect which emphasizes her interlocutor's imaginary existence. Never given a voice or a friend to talk to, Pecola symbolizes the ultimate silenced victim of white racism and domination.

Voicing what has been silenced

Who, then, speaks for the ones who cannot? The novel's structure underlines the mental mess in which the characters find themselves, following more or less a chronological order, though punctuated by the interventions of characters who temporarily supplement the main narrator and add analepses to the main narrative. Moreover, the use of third-person narratives enables the reader to understand the process of unconscious self-censorship that the characters undergo.

Claudia MacTeer's first-person narrative, on the other hand, enables her to alternate between childhood memories and her perception of Pecola's tragedy as a grown-up, giving her the necessary distance to assess events: "There is really nothing to say –except *why*. But since *why* is difficult to handle, one must take refuge in *how*." (4) The incipit, ending with such a sentence, asserts the narrator's decision to take up the challenge of telling what is indescribable, of speaking the unspeakable: incest and rape, of course, but not only that. According to Lynn Orilla Scott, Morrison "explore[s] ways in which a discourse of incest obscures other 'tabooed' subjects that are, in fact, more 'unspeakable' than incest. For Morrison that subject is racial self-loathing […][8]". Thus the silencing of Pecola is only the result of such a taboo, a racially charged form of control:

[8] SCOTT, Lynn Orilla, "Revising the incest story: Toni Morrison's *The Bluest Eye* and James Baldwin's *Just Above My Head*", in KING, Lovalerie and SCOTT, Lynn Orilla (eds.), *James Baldwin and Toni Morrison: Comparative Critical and Theoretical Essays*, New York, Palgrave Macmillan, 2006, p. 84.

> The incest makes Pecola a taboo figure in the community, and as such, she is used to uphold a system of white dominance and black racial self-loathing that we understand to be the very cause of the rape/incest in the first place. Thus, incest (and its taboo) circulates as a form of social control.[9]

What is visible in Claudia's narration is that Morrison goes beyond that taboo, "[q]uiet as it's kept" (4), and voices it. By occasionally inserting into Pecola's story bits of stories from the lives of other characters (such as Pecola's parents, or a mulatto named Geraldine, or a self-proclaimed minister called Soaphead Church), all of them indirectly contributing to her downfall, the novel involves readers through a sort of confusion, forcing them to put the pieces back together. For instance, hints dropped when Pecola visits Soaphead Church to get blue eyes can only be understood afterwards: Pecola's "little protruding pot of tummy" (137) and her nauseous feeling ("the odor of the dark, sticky meat made her want to vomit", 139) echo Claudia's introductory reference to Pecola's pregnancy in the first few pages of the novel. A confirmation is given later on: "'Did you hear about that girl?' 'What? Pregnant?' 'Yas. But guess who?' […] 'Cholly? Her daddy?'" (148) By scattering such bits and pieces and obliging her readers to go through a process of detail collection, Morrison entices them to look beyond the discourse of incest and see what has been obscured, thus denouncing the Whites' "social control".

By bringing to light the mechanism of social and racial discrimination that lies behind Pecola's story, Morrison makes it visible. Moreover, she destroys the white middle-class myth that "incest does not take place in the white middle-class family [but] is a vice of class and racial others who lack the rationality necessary to control their impulses", thus "justify[ing] the social and political hegemony of the white middle class."[10] It is clear that Pecola's rape is the result of the long series of traumatizing events which started in her parents' youth and led to the disappearance of moral and social codes from their lives. All those events–like Cholly's abandonment, the winter nights he spent in bed with Aunt Jimmy to keep warm, her death, the traumatizing episode with Darlene and the hunters, and his father's rejection of him when he went to find him–explain why Cholly's sense of moral values and his ideas of parenthood have never been nurtured. "Having no idea of how to raise children; and having never watched any parent raise himself, he could not even comprehend what such a relationship should be." (126) Because Pecola reminds him of Pauline on first meeting her, he ends up showing his love for his daughter in the same way he loved his wife.

Likewise, Morrison's play with the primer leaves no doubt as to her intention of debunking the image of the ideal average American family depicted in it. The novel opens with the primer as it was originally written, but this is then followed by a second version, and a third, offering the same text with varying typographies. Reading three versions of the same text one after the other, one is compelled to notice not only a rhythmic, but also a semantic, change in the word strings. One possible meaning of such a deconstruction is that the writer thereby affirms her refusal to use white standards to define her art: "[Morrison's] manipulation of the primer is meant to suggest, finally, the inappropriateness of the white voice's attempt to authorize or authenticate the black text or to dictate the contours of Afro-American art."[11] Though seemingly playing with the primer in an innocent way, the last two versions–in which all punctuation marks and capital letters, then all spaces, are erased–actually call into question its original signification and relevance:

> Here is the house it is green and white it has a red door it is very pretty here is the family mother father dick and jane live in the green-and-white house they are very happy see jane she has a red dress she wants to play who will play with jane see the cat it goes meow-meow come and play come play with jane […] (1)

Using a modified version of the primer thus manifests the writer's resistance to the social and artistic standards established by Whites. The third version becomes unreadable :

> Hereisthehouseitisgreenandwhiteithasareddooritisveryprettyhereisthefamilymotherfatherdickandjaneliveinthegreenandwhitehousetheyareveryhappyseejaneshehasareddressshewantstoplaywhowillplaywithjaneseethecatitgoesmeowmeowcomeandplaycomeplaywithjane […] (2)

---

[9] *Idem*, p. 90.

[10] WILSON, Elizabeth, "Not in this house: Incest, Denial and Doubt in the White Middle-Class Family", *Yale Journal of Criticism*, vol. 8, 1995, p. 38.

[11] AWKWARD, Michael, "Roadblocks and Relatives: Critical Revision in Toni Morrison's *The Bluest Eye*", *in* MCKAY, Nelly (ed.), *Critical Essays on Toni Morrison*, Boston, G. K. Hall & Co, 1988, p. 59.

Such a confusing text epitomizes Morrison's rejection of the *cliché* representation of what an American family should be. The visual effect created catches the eye of the reader, who understands from the outset that close attention will need to be paid to the writer's manipulation of language. As Margaret B. Wilkerson states,

> A dramatist must be a good storyteller who knows precisely where to begin her tale so that the precious onstage time is used effectively. Morrison always begins her narrative with an arresting event [like] the presentation (casual in its tone) of a child having her father's baby […][12].

The discrepancy between content and narration must be closely analyzed. On the one hand, this discrepancy corroborates the impression of a young narrator, as the simplicity with which the news is announced reminds the reader of a child's incapacity to understand the implications of many happenings: "We thought, at the time, that it was because Pecola was having her father's baby that the marigolds did not grow." (4) On the other hand, such a falsely casual tone renders the announcement even more shocking for the reader, who would have expected a more solemn or dramatic tone for a topic of that kind. The paradox of *The Bluest Eye* thus lies in the discrepancy between the plot seen through the eyes of a character who does not seem to grasp the ins and outs of the situation, and the punchy accuracy of Morrison's writing.

As Wilkerson argues, Morrison's novels are marked by a strong dramatic voice: "Her characters are complex and well-developed; conflict is sharply defined; dialogue is crisp, revealing, and concise; climatic scenes are often handled through dialogue[13]". But more than that, it is Morrison's use of what Cat Moses calls "the blues aesthetic" that makes her writing unique. The structure of the narrative in *The Bluest Eye* "follows a pattern common to traditional blues lyrics: a movement from an initial emphasis on loss to a concluding suggestion of resolution of grief through motion[14]". Claudia introduces the situation (the loss of their friend Pecola, of Pecola's baby, of her own innocence) before declaring her intention to try and explain (and come to terms with) what happened. Just as the task of the blues singer is the "transformation of lack, loss, and grief into poetic catharsis[15]", Claudia's task is to transform the Breedloves' lack of self-esteem, the loss of Pecola's baby and her own grief over Pecola's tragic fate into a story which will allow the community to overcome the trauma. Following the oral tradition of testifying, which is "rooted in African American religious practice and can be traced to West African song and speech[16]", Claudia denounces her community's responsibility in Pecola's tragedy: "All of us–all who knew her–felt so wholesome after we cleaned ourselves on her. We were so beautiful when we stood astride her ugliness." (163) Likewise, just as blues lyrics offer no closure, Claudia offers none for Pecola's story. This aesthetic is what distinguishes Morrison's style from what could be considered as the more traditional styles of "dead white males", who precisely did not rely on a blues aesthetic or on African American oral traditions in their own works. But though her style constitutes a form of resistance against the norms set by various white writers, it is important to note that Morrison's writing can indeed be compared to that of other white American writers like William Carlos Williams. Indeed, comparing Morrison's and Williams's reflections on beauty "illustrate[s] simultaneously a shared tradition in American writing, [as well as] cultural and racial distinctions that inform their interpretation of, and experience with, beauty[17]".

Consequently, it would be too simplistic to read *The Bluest Eye* as a mere condemnation of racist hegemony. Although Morrison stated in various interviews that she wrote for black people[18],

---

[12] WILKERSON, Margaret B., "The Dramatic Voice in Toni Morrison's Novels", *idem*, p. 180.
[13] *Ibid.*
[14] MOSES, Cat, "The Blues Aesthetic in Toni Morrison's *The Bluest Eye*", *African American Review*, vol. 33, n°4, Winter 1999, 623.
[15] *Idem*, p. 629.
[16] *Ibid*., p. 632.
[17] HEINZE, Denise, *The Dilemma of Double-consciousness: Toni Morrison's Novels*, Athens, Georgia, U of Georgia P, 1993, p. 42.
[18] In an interview with Cecil Brown, MORRISON declares: "I have not seen and cannot think of any black female writer who is interested in being taken up by the white male power structure." She then opposes black male writers who "are males… [who] like to win. [Who] want to know who is on top. [Who] want to be recognized by white men as the best" (468) and black female writers who are "unwilling to participate in a capitalistic search-

one can wonder how such a claim should be understood: should white readers feel rejected?[19] Is her novel meant to denounce and condemn white people's abuse of power? Morrison undeniably denounces her white characters' abuse of power, but her focus is primarily on her black characters and their attitude to discrimination. One could then argue that the novel was written for Blacks only, but Morrison's writing goes beyond such a simple black and white dichotomy: she describes her writing as "race-specific yet race-free prose" in her afterword (169). "Race-specific", on the one hand, because she does write for black people, as she asserted in an interview with *The Guardian*.[20] Her protagonists are black and represent that community. Through the character of Pauline, for instance, she aims at reproducing pronunciations ("chil'ren") or elided words ("I 'member" or "'cause") or misconjugated verbs ("I be hanging wash and I knowed lifting weren't good for me") which she has indeed heard.[21] And yet her writing is also "race-free" in the sense that it leads to "the public exposure of a private confidence", and reflects "the disclosure of secrets, secrets 'we' shared and those withheld from us by ourselves and by the world outside the community." (169) In other words, she depicts human beings faced with a horrifying situation, and her focus on human pain and feelings makes her novel accessible to anyone, regardless of their race. Anybody should empathize with these characters, the scope of whose stories is not limited to mere skin color matters.

In *The Bluest Eye*, overwhelmed by the Whites' superior power, black characters lose their voices and their self-esteem. The self-hatred that they internalize prevents them from offering any kind of resistance to their oppressors. In order to survive and avoid self-destruction, they are led to destroy others. Forbidding themselves to fight against a form of racism which constantly victimizes them, they choose instead–unconsciously, most of the time–to assert their power over weaker people who, in turn, replicate the same process on yet weaker victims. In a way, they accept the oppressive system in which they live.

Nonetheless, a few characters do try to resist. Through her account of Pecola's tragedy, Claudia, the main narrator, finds a way of exposing the oppression that stunts her community. Even though her narrative barely provides the comfort she wishes for, the silenced conflicts of the past do not go unheard and cannot be erased anymore because they have been put down on paper. As a consequence, story-telling in itself is an act of resistance. On a larger scale, Morrison's work may also be perceived as an act of resistance, although she "questions the very act of story-telling".[22] Her writing remains a "powerfully regenerative voice" that "edges towards redemption",[23] even if a sense of closure is never quite achieved.

Bibliography

AWKWARD, Michael, "Roadblocks and Relatives: Critical Revision in Toni Morrison's *The Bluest Eye*", *in* Nelly McKay (ed.), *Critical Essays on Toni Morrison*, Boston, G. K. Hall & Co, 1988, p. 57-68.

BADIOU, Alain, "Rancière and the Community of Equals", *Metapolitics*, trans. Jason Barker, London and New York, Verso, 2005, p. 107-113.

BROWN, Cecil, "Interview with Toni Morrison", *The Massachusetts Review*, vol.36, n°3, Autumn 1995, p. 455-473.

---

and-destroy mission that white people frequently get black people into." (BROWN, Cecil, "Interview with Toni Morrison", *The Massachusetts Review*, vol. 36, n°3, Autumn 1995, p. 468)

[19] Given the writer's worldwide success, I would argue that her texts never intended to make white readers feel excluded–and that they certainly never felt so.

[20] See HOBY, Hermione, "Interview. Toni Morrison: 'I'm writing for black people… I don't have to apologise'", *The Guardian*, 25 April 2015. <https://www.theguardian.com/books/2015/apr/25/toni-morrison-books-interview-god-help-the-child>, accessed on 30 August 2018.

[21] See Toni MORRISON, *op. cit.*, p. 92, 96-97.

[22] DITTMAR, Linda "'Will the Circle Be Unbroken?' The Politics of Form in *The Bluest Eye*", *NOVEL: A Forum on Fiction*, vol.23, n°2, Winter 1990, p. 142.

[23] *Ibid.*, p. 146.

BUTLER, David (director), *Bright Eyes*, Fox Film Corporation, 1934.
DENARD, Carolyn, "The Convergence of Feminism and Ethnicity in the Fiction of Toni Morrison", *in* Nelly McKay (ed.), *Critical Essays on Toni Morrison*, Boston, G. K. Hall & Co, 1988, p. 171-179.
DITTMAR, Linda, "'Will the Circle Be Unbroken?' The Politics of Form in *The Bluest Eye*", *NOVEL: A Forum on Fiction*, vol.23, n°2, Winter 1990, p. 137-155.
DU BOIS, William E. B., *The Souls of Black Folk*, New York: Blue Heron Press, 1953.
ELLISON, Ralph, *Invisible Man*, Harmondsworth, New York, Ringwood, Penguin books, 1965.
HEINZE, Denise, *The Dilemma of Double-consciousness: Toni Morrison's Novels*, Athens, Georgia, U of Georgia P, 1993.
HOBY, Hermione, "Interview. Toni Morrison: 'I'm writing for black people… I don't have to apologise'", *The Guardian*, 25 April 2015. <https://www.theguardian.com/books/2015/apr/25/toni-morrison-books-interview-god-help-the-child>, accessed on 30 August 2018.
The Holy Bible, English Standard Version, Wheaton, Illinois, Crossway, 2013.
KLOTMAN, Phyllis R., "Dick-and-Jane and the Shirley Temple Sensibility in *The Bluest Eye*", *Black American Literature Forum*, vol.13, n°4, Winter 1979, p. 123-125.
MORRISON, Toni, *The Bluest Eye*, London, Vintage, 1999.
MOSES, Cat, "The Blues Aesthetic in Toni Morrison's *The Bluest Eye*", *African American Review*, vol.33, n°4, Winter 1999, p. 623-637.
ROSENBERG, Ruth, "Seeds in Hard Ground: Black Girlhood in *The Bluest Eye*", *Black American Literature Forum*, vol. 21, n°4, Winter 1987, p. 435-445.
SCOTT, Lynn Orilla, "Revising the incest story: Toni Morrison's *The Bluest Eye* and James Baldwin's *Just Above My Head*", in Lovalerie King and Lynn Orilla Scott (eds.*), James Baldwin and Toni Morrison: Comparative Critical and Theoretical Essays*, New York, Palgrave Macmillan, 2006, p. 83-102.
WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, 2007.
WILKERSON, Margaret B., "The Dramatic Voice in Toni Morrison's Novels", *in* Nelly McKay (ed.), *Critical Essays on Toni Morrison*, Boston, Massachusetts, G. K. Hall & Co, 1988, p. 179-190.
WILSON, Elizabeth, "Not in this house: Incest, Denial and Doubt in the White Middle-Class Family", *Yale Journal of Criticism*, vol.8, 1995, p. 35-58.

Représentation des conflits sociaux et politiques chez les dessinateurs engagés au début du XXe siècle

The representation of conflicts in the works of political cartoonists of the early 20th century

Éliane ELMALEH
Le Mans Université, 3L.AM

Abstract: This article aims to analyze the representations of social and political conflicts by American cartoonists and caricaturists at the beginning of the 20th century. These cartoonists combined humor and didacticism, anger and irony in their works, playing a vital role in building a popular socialist movement at a time when hundreds of thousands of Americans started to question capitalism for the first time in the history of the United States. The article focuses on works by Art Young, Robert Minor and John Sloan, during the period known as the *Progressive Era*. It analyzes their drawings, which are representative of the productions of the time and appeared especially in *The Masses*. Though active for only a short time, from 1911 to 1917, this American magazine succeeded in bringing together a large number of intellectuals and artists who published critical essays on "radical culture", sculpture, socialist art, and contemporary literature.
Keywords: cartoonists, trade-unions, socialism, progressivism, antimilitarism, anarchism, capitalism, political commitment, popular radicalism, popular culture, workers' rights, racial minorities, communist party, progressive era, world war I, art young, robert minor, john sloan, *the masses*, *the liberator*

Résumé : Cet article se propose d'analyser les représentations des conflits sociaux et politiques par les dessinateurs humoristiques et caricaturistes américains au début du XXe siècle. Combinant dans leurs travaux humour et didactisme, colère et ironie, ces dessinateurs jouèrent un rôle essentiel dans la construction d'un mouvement socialiste populaire, à une période où des centaines de milliers d'Américains se mirent, pour la première fois dans l'histoire des États-Unis, à remettre en question le capitalisme. L'article se concentre plus particulièrement sur les travaux d'Art Young, de Robert Minor et de John Sloan. Il analyse des dessins représentatifs des productions de l'ère que l'on appela « the Progressive Era », qui parurent tout particulièrement dans le magazine américain *The Masses*. Ce dernier connut une brève existence, de 1911 à 1917, mais réussit à rassembler un grand nombre d'intellectuels et d'artistes qui publiaient des essais critiques sur la « culture radicale », la sculpture, l'art socialiste et la littérature contemporaine.
Mots-clés : dessinateurs humoristiques, syndicalisme, socialisme, progressisme, antimilitarisme, anarchisme, capitalisme, engagement politique, radicalisme populaire, culture populaire, droits des travailleurs, minorités raciales, parti communiste, ère progressiste, première guerre mondiale, art young, robert minor, john sloan, *the masses*, *the liberator*

Combinant humour et didactisme, colère et ironie, les dessinateurs humoristiques et caricaturistes jouèrent un rôle essentiel dans la construction d'un mouvement socialiste populaire, à une période où des centaines de milliers d'Américains se mirent, pour la première fois dans l'histoire des États-Unis, à remettre en question le capitalisme. Les dessins donnèrent aux divers mouvements de l'époque (syndicalisme, radicalisme noir, féminisme, socialisme, progressisme, antimilitarisme, anarchisme) une existence visuelle en même temps qu'un ensemble de valeurs humanistes. Le dirigeant socialiste Eugene Debs déclara ainsi en 1912 : « The true art of the untrammeled cartoonist is now being developed and he will be one of the most inspiring factors in the propaganda of the revolution[1]». La simplicité des dessins et leur visée politique acérée étaient autant d'outils précieux dans la lutte menée pour défendre des valeurs anticapitalistes teintées d'idéalisme collectif.

Cet article se propose d'analyser les représentations des conflits sociaux et politiques par les dessinateurs humoristiques et caricaturistes américains ; il se concentrera plus particulièrement sur les travaux du début du XXe siècle, durant la période que l'on appela *the Progressive Era*[2]. Les dessins d'Art Young, Robert Minor et John Sloan sont très représentatifs des productions de l'époque, raison pour laquelle ils seront au cœur de cette analyse. Ils parurent tout particulièrement dans le magazine américain *The Masses*, qui exista pendant une courte période, de 1911 à 1917, et réussit à rassembler un grand nombre d'intellectuels et d'artistes[3]. *The Masses* publia ainsi un grand nombre d'essais

[1] DEBS, Eugene, « Introduction », *in* WALKER, Ryan ; YOUNG, Art ; CRANE, Walter ; KERR Balfour *et al.*, *The Red Portfolio : Cartoons for Socialism*, Girard (Kansas), 1912.
[2] L'ère progressiste (*Progressive Era*) va des années 1890 aux années 1920.
[3] C'était un magazine alternatif, défendant ardemment la liberté d'expression et reflétant les préoccupations d'une génération d'intellectuels, désireux d'être les agents d'une transformation culturelle de la société.

critiques sur la « culture radicale »[4], la sculpture, l'art socialiste et la littérature contemporaine. Les qualités esthétiques des dessins qui y furent publiés ont été reconnues par les historiens d'art spécialistes de la période. *The Masses* reflétait les débats internes au Parti Socialiste américain, qui faisait fusionner populisme, espoirs utopiques et références au droit naturel, tout en ayant un caractère composite, regroupant des ouvriers allemands et américains, des agriculteurs et des intellectuels. À l'Est, les dirigeants de ce parti se référaient aux ouvrages des socialistes européens, tandis que ceux de l'Ouest et du *Middle West* puisaient leurs connaissances à des sources autochtones[5]. Par ailleurs, un clivage idéologique existait : les réformistes, à droite du mouvement, différaient de l'aile gauche des socialistes révolutionnaires, qui participa à la création du syndicat *Industrial Workers of the World* (IWW) en 1905. Ainsi, les rédacteurs et dessinateurs de *The Masses* débattaient-ils par exemple de la légitimité de l'action directe[6].

Radicalisme populaire et dessinateurs humoristiques

Vers la fin du XIX^e^ siècle et au début du XX^e^, la plupart des dessinateurs professionnels travaillaient régulièrement pour des périodiques et pour les rédacteurs, éditeurs ou annonceurs qui se chargeaient de vendre leurs productions. Beaucoup avaient alors le sentiment d'être dessaisis de leurs œuvres et d'appartenir à la classe des non-possédants. Cette forme de « prolétarisation » conduisit certains d'entre eux à s'identifier aux travailleurs, même s'ils ne se considéraient aucunement ouvriers et s'ils différenciaient les luttes des travailleurs des leurs[7]. Avec l'avènement et le développement de la presse commerciale et populaire, les artistes étaient, en quelque sorte, tenus de faire apparaître des caractéristiques artistiques auxquelles ils n'avaient prêté que peu d'importance auparavant, telle la simplicité des dessins qu'un public de masse devait être à même de comprendre.

Dans un tel contexte, les dessins humoristiques aidèrent à forger une politique de classe se moquant des dirigeants et du système, perçant à jour le monde des affaires et offrant des solutions radicales aux problèmes des personnes physiquement et mentalement asservies par un capitalisme qui continuait à leur faire miroiter le rêve américain. Les portraits clownesques de ploutocrates et de politiciens contribuèrent à la création d'une esthétique et d'une idéologie du mouvement radical. Les dessins étaient instructifs, persuasifs et divertissants tout en fournissant ce que les chercheurs en sociologie et en *cultural studies* appellent de nos jours une « culture de la résistance »[8] ; ils offraient également un cadre à la contestation sociale, fourmillant de modèles idéologiques et de stratégies esthétiques.

Pendant la période allant de 1900 à 1920, les dessins humoristiques contribuèrent non seulement aux mouvements sociaux mais aussi à une culture de gauche. La génération des Américains qui fondèrent le Parti du Peuple (*People's Party*, 1892), le Parti Socialiste (1901) ou le syndicat révolutionnaire *Industrial Workers of the World* (1905), qui adoptèrent la presse « radicale »[9], qui défilèrent dans les rues lors des procès de Bill Haywood (1907) et de Sacco et Vanzetti (1920-1927) et qui créèrent l'association de défense des droits civiques (ACLU, 1920), gagna en influence pendant cette période, construisant une politique de solidarité au travers d'un « radicalisme populaire »[10]. Alors que les dirigeants officiels du Parti Socialiste et des syndicats de travailleurs avaient tendance à

[4] À ce sujet, voir SASSOON, Donald, *One Hundred Years of Socialism: The West European Left in the Twentieth Century*, New York, New P, 1996.

[5] Ses porte-parole, Eugene Debs et Morris Hillquit, évitaient de parler de révolution et avaient davantage une rhétorique de redistribution de la richesse et du travail. Plutôt que de renverser les institutions existantes, ils désiraient redonner le pouvoir au peuple sur la base des idéaux de justice et d'égalité prônés par les pères fondateurs de la nation.

[6] Voir l'article de VLAG, Piet, « Brains or Bombs ? », *The Masses* , janvier 1912, p. 5-6. Voir aussi celui de SHANNON, David, « The Socialist Party before the Fist World War », *Mississippi Valley History Review*, XXXVIII, septembre 1951, 279-288. Enfin, voir « Du *Camarade* à *Masses* » de Marianne DEBOUZY, *Le Mouvement Social* n° 59, *Critiques Littéraire et Socialiste*, avril-juin 1967, p. 89-99.

[7] Sur la « prolétarisation » des dessinateurs au début du XX^e^ siècle, voir FITZ-GERALD, Richard, *Art and Politics : Cartoonists of the* Masses *and* Liberator*,* Westport (Connecticut), Greenwood P, 1973, p. 10.

[8] Pour une définition de ce terme, voir DUNCOMBE, Stephen (ed.), *Cultural Resistance Reader*, Londres, Verso, 2002.

[9] « Radical » et « radicalisme » s'entendront ici dans le sens américain du terme pour désigner un mouvement intellectuel de gauche.

[10] Le terme « *popular radicalism* » trouve son origine dans les travaux d'Edward PALMER THOMPSON, qui l'utilise pour décrire une culture intellectuelle et une conscience politique (« *the articulate consciousness of the self-taught* »). Voir THOMPSON, E. P., *The Making of the English Working-Class*, Londres, V. Gollancz ,1963, p. 711.

encourager factionnalisme et querelles internes[11], le radicalisme populaire se construisit autour d'un certain nombre d'intellectuels et d'une culture populaire prônant une version vulgarisée du marxisme. Comme aimait à le déclarer Bill Haywood lui-même : « I've never read Marx's *Capital* but I've got the marks of capital all over my body[12]». Le radicalisme populaire était fortement influencé par des chrétiens évangéliques et des autodidactes ; des dirigeants charismatiques qui, comme Bill Haywood, n'avaient pas réussi à dépasser le premier chapitre du *Capital*, prônaient aussi leurs idées.

Les dessins humoristiques et les caricatures jouèrent un rôle clé dans l'unité de ce mouvement. Les quelques centaines de journaux et magazines de gauche qui parurent aux États-Unis avant la Première Guerre mondiale en publièrent tous, du plus raffiné au moins sophistiqué. Les socialistes et radicaux leur vouaient même une véritable adoration du fait qu'ils fonctionnaient parfaitement comme outils de propagande. Le magazine du Parti Socialiste (*The Comrade*) ou des radicaux du Midwest (*The Coming Nation*), celui qu'Art Young fonda après la guerre (*Good Morning*), les nombreuses publications *wobblies*[13] (telles *Solidarity*, *The Industrial Worker* ou encore *One Big Union Monthly*) publièrent des milliers de dessins dont beaucoup furent produits par des « camarades inconnus » qui utilisaient du papier kraft et soumettaient leurs œuvres aux rédactions sous un pseudonyme humoristique. Les dessins humoristiques s'adressaient aux millions de travailleurs peu éduqués, voire parfois illettrés, ainsi qu'aux travailleurs immigrés ne parlant pas anglais et donc incapables de comprendre les analyses théoriques des dirigeants du Parti Socialiste.

En fait, les dessins humoristiques avaient un tel impact sur la culture populaire que beaucoup d'artistes étaient des dirigeants politiques reconnus, même parfois victimes de la répression des autorités. Ainsi, Art Young se présenta à plusieurs reprises à des élections locales et, dans l'État de New York, sur la liste du Parti Socialiste. John Sloan se présenta par deux fois aux élections pour le Congrès du même État. Enfin, Robert Minor abandonna sa carrière artistique pour devenir *apparatchik* du Parti Communiste américain[14].

Les magazines radicaux d'avant la Première Guerre mondiale débordaient de mélodrames et d'histoires satiriques qui fonctionnaient comme des allégories politiques. Ils construisaient un langage politique dans lequel les personnalités, sacrées jusqu'alors, devenaient des cibles. Les classes et les forces sociales étaient parfois réduites à des personnages stéréotypés, tels le capitaliste bouffi et pompeux, le politicien voûté et pleurnichard, le policier costaud à visage porcin, le juge ratatiné au visage cruel, ou encore l'ouvrier non syndiqué ignorant et asservi. De temps en temps, pouvait apparaître celui qui était construit en héros, le radical courageux au franc parler[15]. Simplifiant les théories matérialistes de Marx, les dessinateurs transformaient le capitalisme en divers personnages malveillants et comiques. En exagérant les particularités physionomiques des personnages fictifs, les dessinateurs les ridiculisaient et dénonçaient simultanément l'iniquité du système qu'ils incarnaient. Se situant au-dessus d'un conflit politique spécifique (Républicains contre Démocrates, par exemple), les dessinateurs tentaient de mettre au jour la nature même du capitalisme. Art Young déclara d'ailleurs, au moment de lancer son magazine *Good Morning* : « We thought it time to satirize the whole capitalistic works. Not with subtle analysis of conditions in essays and the like, but with straightforward exposé in cartoons and comment, and with comedy rampant »[16].

Défense des droits des travailleurs et des minorités raciales

Les artistes étaient engagés dans la défense des droits des travailleurs. Dans « Pittsburgh », l'un des dessins politiques les plus connus de Robert Minor (voir dessin 1), ce dernier dénonce la façon dont le gouvernement brisa la grève des mineurs de cette ville en 1916 : un garde fédéral y transperce

[11] On pense notamment au syndicat conservateur *The American Federation of Labor*.
[12] Bill Haywood est cité dans COHEN, Michael, « Cartooning Capitalism : Radical Cartoons and the Making of American Popular Radicalism in the early 20th century », *International Review of Social History* 52, 2007, p. 39.
[13] Membres du syndicat *Industrial Workers of the World*.
[14] Voir les ouvrages suivants : LOUGHERY, John, *John Sloan : Painter and Rebel*, New York, John Macrae, 1995 ; FITZ-GERALD, Richard, *Art and Politics, Cartoonists of the* Masses *and* Liberator, Westport (Connecticut), Greenwood P, 1973 ; NORTH, Joseph, *Robert Minor, Artist and Crusader : an Informal Biography*, New York, International Publishers, 1994 ; SHEPPARD, Alice, *Cartooning for Suffrage*, Albuquerque, U of New Mexico P, 1994.
[15] COHEN, Michael, « Cartooning Capitalism », art. cit., p. 42.
[16] BEFFEL, John Nicholas, *Art Young, His Life and Times*, New York, Sheridan House, 1939, p. 353.

l'un des grévistes d'un coup de baïonnette. Tout converge pour rendre le contraste bourreau-victime encore plus violent : dans la silhouette du mineur qui s'apprête à tomber, on décèle la grâce d'un danseur alors que celle du garde fédéral est massive, tassée. Par ailleurs, son mouvement est net, direct et horizontal : la verticalité du mineur, littéralement embroché par la baïonnette, contraste avec cette horizontalité et les deux lignes perpendiculaires forment une croix qui n'est pas sans rappeler les souffrances du Christ. Le conflit entre bourreau et victime est là sans être là, la lutte étant perdue d'avance, l'écrasement total. Le dessin au fusain accentue la noirceur de l'action : le garde n'est qu'une masse sombre alors que le mineur est éclairé de taches de lumière, ce qui renforce le côté quasiment manichéen de la représentation du bien et du mal. Si « Pittsburgh » est doté d'une légende, celle d'un lieu, cette dernière n'est pas indispensable car le dessin a un caractère universel, dénonçant les répressions des travailleurs qui se font dans le sang et, de façon générale, la condition de tous les opprimés.

1. Robert Minor, « Pittsburgh », *The Masses*, août 1916.

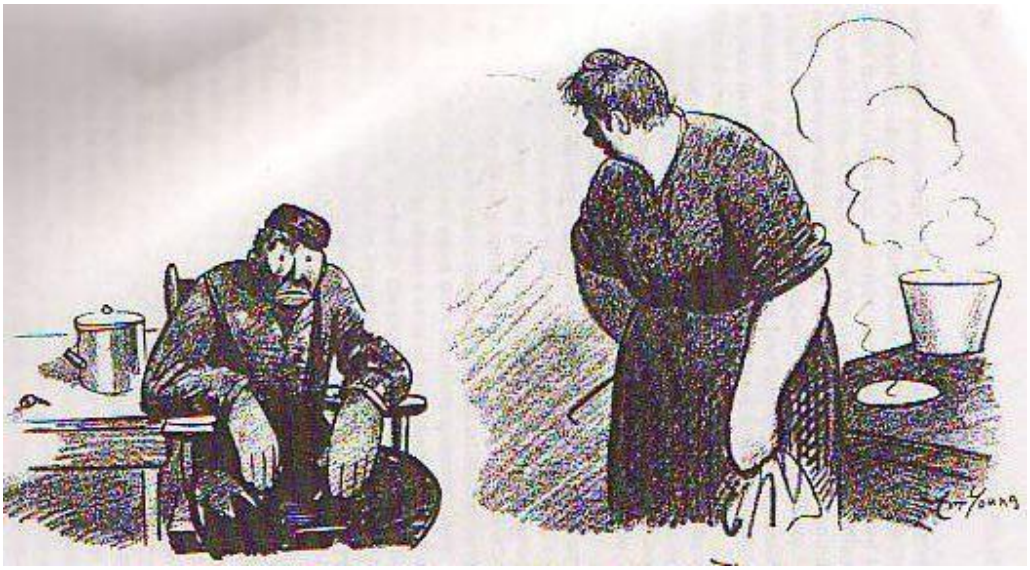
Minor se rebellait contre toute forme d'oppression, qu'il associait aux « forces du mal », généralement écrasantes. Son but était de susciter l'indignation, d'instituer un procès populaire qui mette au jour la culpabilité du pouvoir en place. Ses dessins ne cherchaient pas à déclencher le rire, mais à mettre en évidence certaines réalités en diabolisant l'ennemi. La simplification du graphisme pouvait aller de pair avec un certain manichéisme, typique d'une époque où les artistes étaient parfois très incisifs.

Les images de Minor étaient des dessins spontanés qui avaient pour objectif d'être des vecteurs de communication. L'artiste associait son style graphique à sa volonté d'éliminer l'artificialité pour rendre son travail sincère, ce qui lui semblait être une tendance de l'époque : «There has been a change in the newspaper field lately. Newspapers are becoming more sincere. It is but natural that cartoons should become direct, less superior, less stylish, more natural»[17].

Le dessin de Young intitulé « *I Gorry, I'm Tired!* » (dont la légende complète est : « I Gorry, I'm Tired! / “There You Go! You're Tired! Here I be Standin' Over a Hot Stove All Day, an' You Wurkin' in a Nice Cool Sewer ! » (voir dessin 2) porte sur le destin difficile des travailleurs irlandais au début du siècle[18] ; il montre un couple dans son foyer, la femme au fourneau, l’homme assis sur une chaise. Il est clair que l'ouvrier exténué, loin de trouver amour et réconfort dans son foyer, doit faire face à un être amer et exploité en la personne de sa femme. Aussi bien l'attitude de l'homme (épaules tombantes

[17] ZURIER, Rebecca, *Art for the Masses*, *op. cit.*, p. 138.
[18] *The Masses*, mai 1913.

et tête baissée) que celle de la femme montrent que la vie des travailleurs est une épreuve ; la pirouette humoristique de Young, associée à l'utilisation d'un dialecte de classe, témoigne non seulement de son attachement aux gens ordinaires, mais aussi du caractère pathétique de la vie qu'ils enduraient :



2. Art Young, « *I Gorry, I'm Tired !* », *The Masses*, mai 1913.

Les travaux de Young ne peuvent se comprendre comme exclusivement graphiques, ce d'autant moins qu'il utilisait des techniques relativement excentriques, comme la gravure sur bois, qui n'étaient plus au cœur de la tradition artistique. Ses représentations avaient toujours un intérêt à caractère éthique et ne pouvaient faire sens indépendamment du texte. Il donnait aux lecteurs des magazines de gauche, dans lesquels il publiait ses dessins, une image de l'intérieur de ce qu'étaient les relations sociales, dépeignant les individus dans le cadre de leurs activités[19]. Ainsi, dans « *I Gorry, I'm Tired !* », Young ne s'intéressait pas au conflit pouvant exister entre les deux personnages, mais au destin commun d'une catégorie sociale ; il ne montrait qu'indirectement la cruauté de la vie des ouvriers. C'était en fait une déclaration politique à plusieurs niveaux : par le sujet, par la légende en dialecte de classe et par la technique au fusain. Le style et le matériau étaient un message. Ses dessins se situaient dans la lignée des dessinateurs satiriques européens et se positionnaient comme un affront à l'art commercial et au goût que les artistes qualifiaient de « bourgeois », défiant ainsi la respectabilité et le capitalisme.

À l'instar de Young représentant des immigrés irlandais, beaucoup de radicaux cherchaient à préserver le pluralisme culturel, appelant à une plus grande tolérance envers la diversité culturelle, idée qu'ils rattachaient au socialisme et à la solidarité internationale entre les travailleurs[20]. Cet intérêt était lié à l'espoir de créer une société plus cosmopolite et plus démocratique. La lutte raciale était censée être l'une des prises de position politique les plus courageuses de certains dessinateurs au cours d'une période où certains membres du Parti Socialiste défendaient même la ségrégation et où la plupart des organisations de travailleurs excluaient les travailleurs noirs. Les progressistes au gouvernement non plus ne s'intéressaient ni aux conflits raciaux ni aux contraintes sociales et politiques imposées aux Noirs. Produits de leur temps, ils ne remettaient aucunement en question l'infériorité de ces derniers[21]. Certains *muckrakers*[22] (littéralement « remueurs de boue ») avaient également une attitude condescendante à leur égard et les considéraient comme inférieurs, même s'ils défendaient par ailleurs

[19] YOUNG publia ses dessins dans *The Masses*, *The Liberator* et, par la suite, dans *The New Masses*. Pendant les années 1890, il dessina pour *Puck*, premier magazine américain à succès à présenter des caricatures et des satires politiques correspondant aux événements politiques du moment. C'était un magazine qui luttait contre la corruption, pour une éthique gouvernementale et pour que triomphent les valeurs inscrites dans la Constitution américaine.

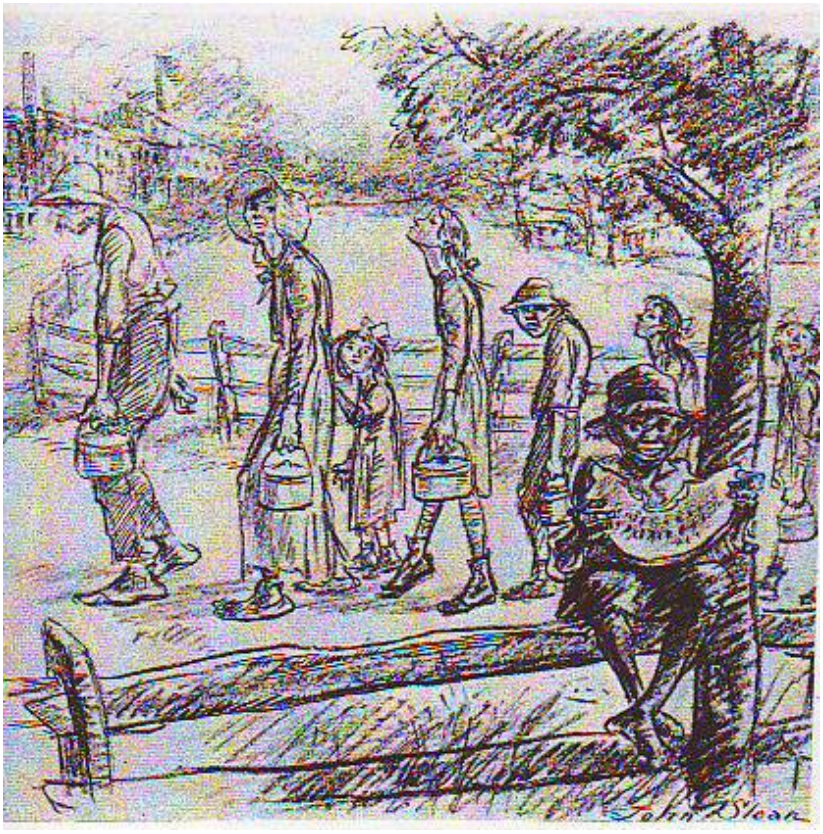
[20] Voir GURLEY FLYNN, Elizabeth, « Do You Believe in Patriotism ? », *The Masses*, mars 1916, p. 12.

[21] Voir VANN WOODWARD, Comer, *The Strange Career of Jim Crow*, New York, Oxford UP, 1957.

[22] Journaliste ou écrivain qui enquête et publie des rapports sur des questions de société, généralement en rapport avec la corruption, pouvant impliquer des élus, des dirigeants politiques ou des membres influents du monde des affaires.

l'égalité civique et juridique[23]. Les critiques d'art, quant à eux, intégraient fréquemment les stéréotypes raciaux dans leurs commentaires, même lorsque leur intention était de faire l'éloge de certaines œuvres[24].

Un grand nombre de dessins de John Sloan dénonçaient le traitement des Noirs dans le Sud. Cependant, son dessin « Race Superiority » est assez représentatif de la façon dont le magazine dénonçait racisme et stéréotypes (voir dessin 3) :



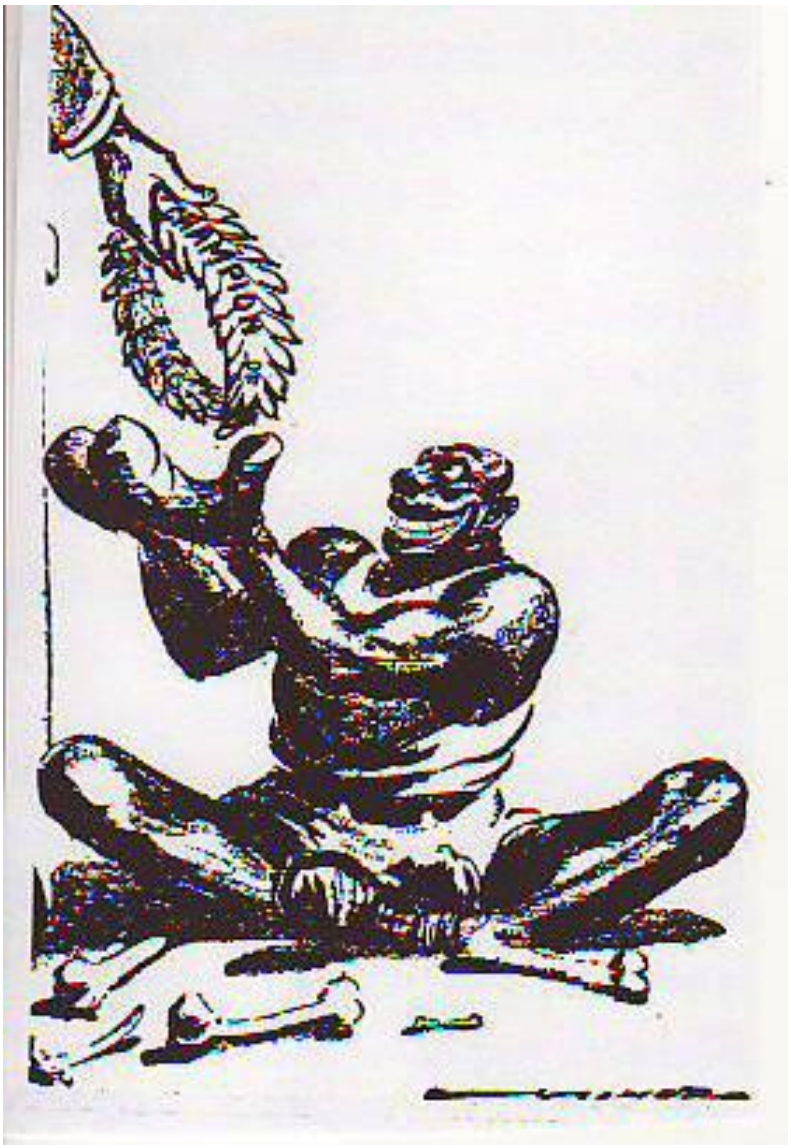
3. John Sloan, « Race Superiority », *The Masses*, juin 1913.

L'humour intrinsèque de la scène provient de son caractère incongru : à l'arrière-plan, une famille de Blancs part pour une dure journée de labeur. Au premier plan, un enfant noir, assis sur une barrière, se réjouit visiblement de sa « liberté » et le montre en croquant à pleines dents une tranche de pastèque. L'intérêt du dessin se situe bien évidemment dans la légende qui implique un processus de réajustement intellectuel. Si *Race Superiority* signifie généralement la supériorité des Blancs sur les Noirs, ce dessin ne met pas les Blancs en position de supériorité, bien au contraire. En fait, ce sont eux qui sont montrés comme inférieurs, exploités, abîmés par le travail, comme l'attestent leurs dos voûtés. Le personnage noir est celui qui se tient droit et sa position au premier plan renforce cette idée de domination. Sloan fait ici un usage satirique du concept de supériorité en le renversant pour en montrer toute l'absurdité. Cependant, se moquer de la supériorité raciale en dessinant un enfant noir à la grande bouche dans laquelle il s'efforce d'enfourner une énorme tranche de pastèque – caricature raciale dominante alors pour représenter les enfants noirs – revenait également à s'approprier une imagerie raciste. L'enfant n'est « supérieur » dans ce contexte que parce qu'il est présenté comme suffisamment rusé pour avoir réussi à échapper au dur labeur qui incombe aux Blancs. C'est donc son côté paresseux qui est ici accentué. Ce dessin appartenait en fait à un type de nouvelles caricatures qui suivait d'une certaine manière la tradition d'infériorisation des Noirs.

Robert Minor, qui était pourtant sensible à la question raciale, succomba de façon plus outrancière encore aux stéréotypes de l'époque. Son « Pugilismus in Excelsis, the Grinning Negro as

[23] Voir SHAPIRO, Herbert, « The Muckrakers and Negroes », *Phylon* 31, premier trimestre 1970, p. 76-88.
[24] Voir MCELROY, Guy, *Facing History : The Black Image in American Art, 1710-1940*, San Francisco, Bedford Arts, en association avec la Corcoran Art Gallery de Washington D.C., 1990.

He Appears to Robert Minor », publié dans le magazine *Current Literature* en 1912, transforme le champion de boxe noir Jack Johnson, sorti vainqueur d'un combat, en cannibale entouré de ce que l'on peut considérer comme des os humains (voir dessin 4) :



4. Robert Minor, « Pugilism in Excelsis, the Grinning Negro as He Appears to Robert Minor », *Current Literature*, October 1912.

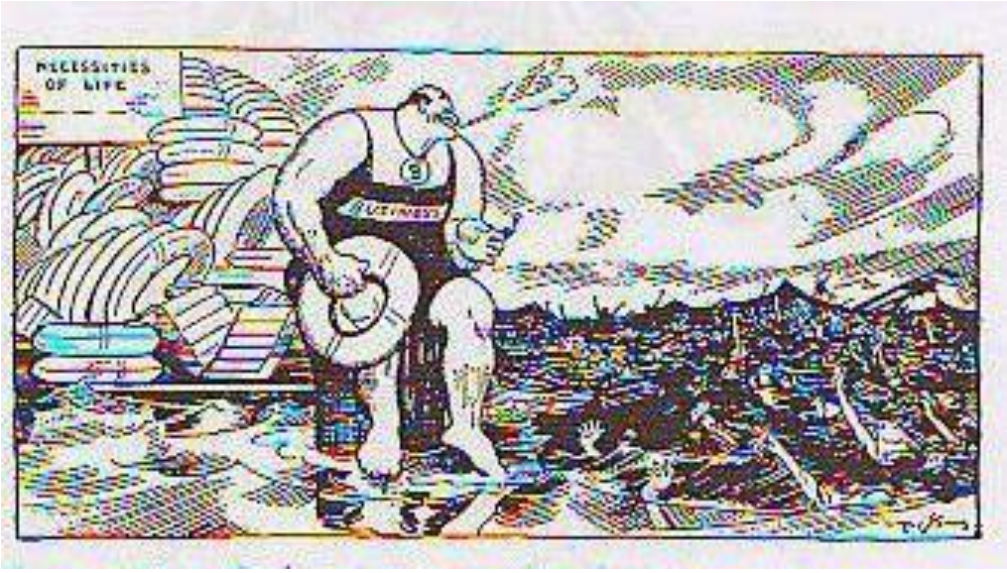
En fait, les artistes, à l'instar des rédacteurs des magazines dans lesquels ils publiaient, étaient déchirés entre ce qu'ils pensaient être la recherche d'une certaine « authenticité » et leur désir de soutenir les droits civiques des Noirs en dépeignant ces derniers de façon positive. Beaucoup d'auteurs avaient eux-mêmes le préjugé dominant sur le « rythme naturel » des Noirs qui fuyaient la pauvreté par la débauche et l'ivresse[25] ; de plus, ils s'appropriaient symboliquement la culture noire, païenne, sur laquelle la religion puritaine n'avait pas de prise. Ils désiraient que les Noirs gardent un côté « non civilisé », « non corrompu » par la société moderne[26]. Certains considéraient certainement qu'ils ne faisaient qu'adopter la rhétorique et les idées de certains intellectuels noirs, tels que W. E. B. Dubois,

[25] Voir JULIUS, Emmanuel, « Night Life in Newark », *New York Sunday Call*, Magazine section, 30 mai 1915.
[26] Ils exploitaient ouvertement cet aspect en les invitant régulièrement aux soirées qu'ils organisaient, au cours desquelles les Noirs jouaient le rôle traditionnel de *minstrels*. Sur ces soirées, voir LUHAN, Mabel Dodge, *Movers and Shakers*, Albuquerque, U of New Mexico P, 1985 [1936].

qui encourageaient les Noirs américains à être fiers de leur appartenance raciale et à la revendiquer[27]. Les contradictions entre racisme et conscience sociale étaient caractéristiques de cette période d'avant la Première Guerre mondiale.

Contraste esthétique et conflits politiques

Dans son dessin intitulé « Plenty of Demand, but No Market », qui parut dans *Good Morning* (voir dessin 5), Art Young met en scène l'impasse éthique à laquelle conduisent le monopole financier et le système capitaliste[28].



5. Art Young, « Plenty of Demand, but No Market », *Good Morning*, septembre 1921.

Au centre de l'image, un gros homme, étiqueté « *Business* » (le signe du dollar est par ailleurs accroché à son cou à la manière d'un collier de chien), est assis sur une jetée au bord de l'océan. Il est vêtu d'un maillot de bain à la mode de l'époque à Newport Beach, les orteils jouant nonchalamment dans l'eau. Derrière lui, une montagne de bouées de sauvetages sont étiquetées « *Necessities of Life* » et inutilisées. « *Business* » est l'icône même du capitaliste sans scrupule et sans cœur, ricanant cruellement à la vue d'une masse d'individus, ballotant dans les flots, visiblement en train de se noyer puisque leurs bras uniquement surgissent de l'eau pour demander de l'aide. La légende fait simplement état de ce que tout bon économiste est censé reconnaître comme une maxime imparable, indispensable à la bonne marche du système capitaliste : l'absence de marché condamne la demande, aussi nombreuse soit-elle.

Le dessin de Young permet de visualiser la théorie de la valeur de Marx de deux manières, immédiate et sophistiquée. Premièrement, en reprenant les lois de l'offre et de la demande, Young décrit le système capitaliste comme une catastrophe grotesque dans laquelle des ressources abondantes (surproduites, même) sont incapables de répondre aux besoins les plus pressants. Ce qui ne peut être vendu n'a aucune valeur dans une société capitaliste, si bien que les déchets et les privations s'empilent.

Deuxièmement, les « lois de l'offre et de la demande » se révèlent être le résultat de véritables choix éthiques dans lesquels les profits (du moins, pour le capitaliste) ont plus de valeur que les individus. L'économie, bafouée à la fois dans l'image et dans le texte, n'offre qu'une justification pseudo-scientifique à l'aveuglement moral de la classe dirigeante. La solution socialiste consistant à organiser des « valeurs d'utilisation » (et à éliminer l'intimidateur) semble être la seule option pour une survie collective. La mise en scène insiste sur le coût social et humain derrière les lois

[27] Voir DUBOIS, W. E. B., « The Conservation of Races », *The American Negro Academy*, Occasional Papers n°2, 1897.
[28] *Good Morning*, septembre 1921.

impersonnelles de l'offre et de la demande, les profits ayant plus de valeur que les individus ; la logique économique, quant à elle, sert de justification scientifique à l'avidité d'une poignée d'individus et à leur refus inhumain d'aider les plus pauvres. Ce dessin est certes un scénario comique, mais aussi un message qui propose un système économique alternatif et une identification à la position éthique présentée. L'engagement politique de son auteur était toujours lié de façon subtile à sa créativité artistique, et on voit bien ici que cette dernière n'est pas reléguée à l'arrière-plan. Young réussit ainsi à discréditer un système tout en s'octroyant un rôle, celui de corriger un dysfonctionnement. Son dessin devient une arme de dénonciation dans laquelle l'humour est un vecteur culturel.

« At Last a Perfect Soldier », le dessin de Minor qui fit la dernière couverture de *The Masses*, en juillet 1916 (voir dessin 6), dénonce de façon humoristique l'utilisation des soldats à la guerre en donnant une image du « parfait soldat », tout en muscles et (littéralement) sans tête, faisant face à un officier à la fois petit, maigrelet, sournois et cynique.

6. Robert Minor, « At Last a Perfect Soldier », *The Masses*, juillet 1916.

Le côté simpliste, de par l'utilisation de contrastes prononcés et de références immédiatement compréhensibles, entre dans la logique des dessins de propagande, dont la dimension didactique peut parfois nuire à la qualité de l'œuvre.

Robert Minor ordonnait les différents éléments qui composaient ses dessins selon la signification qu'il désirait leur accorder. Sa spécificité réside dans sa façon de traiter le mouvement et le conflit dans chacune de ses représentations. Maître dans l'art du contraste dans sa forme la plus brute (fort contre faible ou grand contre petit), la tension était centrale, créée par une confrontation violente entre des éléments opposés, simplifiés et synthétisés. C'était davantage un artiste que l'on pourrait qualifier « d'épique » – au sens que ses personnages étaient des héros grandis par la lutte qu'ils menaient – qu'un dessinateur humoristique. Ses caractéristiques artistiques étaient la simplicité, la franchise du trait et une impression générale de pression. Mais le caractère épique de ses dessins, tendant à la surdramatisation, provenait d'une représentation systématique de l'opposition oppresseur/ opprimé. L'impact du dessin en était d'autant plus fort que ce dernier paraissait dans des publications dont les prises de position entraient en écho avec la rhétorique socialiste et le caractère duel de l'oppression. Joseph Freeman, qui travailla avec lui dans *The Liberator*, décrit l'impact que pouvait avoir ses dessins et la puissance des images : « Vast, massive black and white figures, full of muscle,

action and an internal spiritual power which marked itself indelibly on all who saw them[29]». Dessinateur anarchiste, il donnait une représentation complexe du conflit, le plaçant au centre même de l'image. Ses compositions étaient plus sophistiquées et plus artistiques que celles de bien d'autres dessinateurs, du fait qu'il utilisait le contraste de manière multiple.

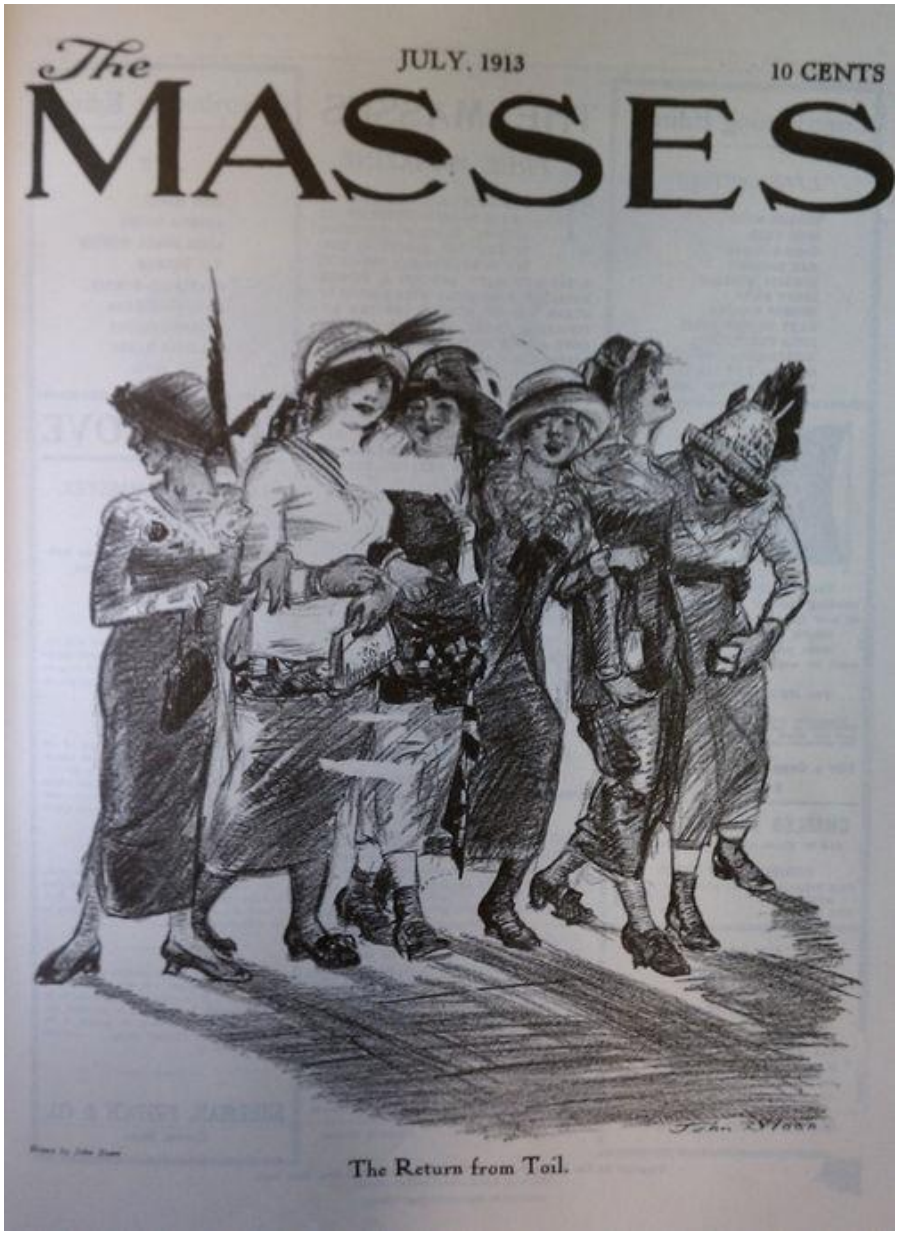
Dans « Either Platform Will Do », les deux personnages du dessin, un prêtre et un capitaliste, contemplent deux potences (voir dessin 7) où l'on peut lire respectivement « *Republican Platform* » et « *Democratic Platform* ».

7. Robert Minor, « Either Platform Will Do », *The Masses*, août 1916.

À leur pied gît un Mexicain, la corde au cou, prêt à être pendu. Le jeu de mots (« *platform* » renvoie aussi bien ici à la plateforme programmatique des deux partis qu'au gibet) sert à dénoncer la politique des deux partis, qui traitaient de façon similaire les ouvriers mexicains sur le territoire américain, les privant de leurs droits fondamentaux[30]. Ce dessin est typique de la façon dont Minor opérait pour transmettre un message politique : il simplifiait l'image pour en renforcer le côté dramatique. L'estomac rebondi du prêtre fait écho à la silhouette du capitaliste, alors que le chapeau et le visage rond de ce dernier contrastent avec ceux, pointus, de l'homme d'Église. Les deux personnages représentent le mal sous deux formes graphiques différentes : l'une concave et l'autre convexe[31]. Il y a bien contraste mais pas véritablement de conflit, les deux hommes représentant les deux côtés d'une même pièce.

Le conflit entre le monde du travail et le capitalisme est moins présent dans les dessins de John Sloan que dans ceux de Minor et Young. Ainsi, « The Return from Toil » montre un groupe de jeunes femmes joyeuses, donnant l'impression d'avoir passé une agréable journée de travail (voir dessin 8).

[29] FREEMAN, Joseph, *An American Testament, a Narrative of Rebels and Romantics*, New York, Farrar & Rinehart, 1936, p. 303-304.
[30] *The Masses*, août 1916.
[31] On trouvera une analyse similaire dans FITZ-GERALD, Richard, *Art and Politics : Cartoonists of the* Masses *and* Liberator**,** *op. cit.*



8. John Sloan, « The Return from Toil », *The Masses,* juillet 2013.

Les prostituées représentées dans ce dessin, comme dans d'autres, sont d'élégantes dames de la haute société dont la vie ne semble pas physiquement marquée par leur occupation avilissante[32]. Ce type de reproduction de la vie ordinaire a parfois été perçu comme le refus d'un engagement politique de l'artiste : Sloan pouvait en effet donner un certain éclat à une vie quotidienne marquée par des conditions de travail difficiles, gommées par la présentation qu'il en faisait. Walter Benjamin, dans « The Author as Producer », considère que l'artiste qui se contente de présenter la réalité ne peut être considéré comme un artiste engagé : il doit montrer les autres facettes de cette même réalité et mettre en avant les contradictions de la structure sociale et politique générale[33]. Mais l'on ne trouve rien de tel chez Sloan : si son objet principal était bel et bien de montrer la vie des gens ordinaires, ses dessins, empreints de sentimentalisme car dépeignant certains moments privilégiés, renforçaient chez les lecteurs des aspirations et sentiments qui les éloignaient d'une remise en cause de la société capitaliste et de l'ordre établi.

[32] Voir *The Masses*, août 1913 : « The Net Result as Seen on Broadway » et « The Women's Night Court ».
[33] BENJAMIN, Walter, « The Author as Producer », *New Left Review 62*, juillet-août 1970, 89-96. Discours donné à l'*Institute for the Study of Fascism* en avril 1934.

Alors que Minor ne s'attachait pas aux apparences et montrait les forces politiques dans un conflit perdu d'avance, Sloan se contentait de suggérer ces forces, essayant rarement de les condamner. Si des critiques ont pu être émises sur Minor, selon lesquelles ce dernier représentait les événements à partir de ses idées sur les forces politiques en présence, la qualité de ses productions résidait dans le fait qu'il ne les préjugeait que rarement. Sloan, lui, s'attachait davantage aux caricatures de mœurs qu'à la critique du système politique car il jugeait peu subtils et dépourvus de caractère esthétique les dessins à engagement politique prononcé.

Art et engagement politique en conflit

Admirateur de Hogarth et de Daumier, Sloan considérait que l'humour et l'observation perspicace étaient des moyens de comprendre la société et d'en commenter les événements[34]. Ses travaux comprenaient des scènes de la vie urbaine, des allégories humoristiques, des satires sociales pouvant viser les riches oisifs ou le monde de l'art, ou encore des sujets politiques. Sa propre carrière et ses engagements professionnels ou politiques témoignaient d'ailleurs de la variété des thématiques qu'il abordait ainsi que des différentes perspectives qu'il adoptait[35]. Sa production se rapprochait parfois de la photographie. Bien que l'art commercial et la propagande politique utilisent, selon lui, des procédés similaires, Sloan ne souhaitait pas que ses dessins se transforment en publicités, que ce soit pour vendre un produit ou une idée. Il considérait qu'il était important de maintenir une séparation entre travaux commerciaux, propagande politique et art[36].

Le contraste entre un dessinateur comme Sloan et Minor est extrême. Ce dernier ne s'intéressait pas du tout aux apparences, son objectif étant de montrer le conflit de classes. L'art de Sloan était, d'une certaine manière, plus empirique que celui de Minor, car il se fondait sur l'accumulation d'observations qui laissaient entrevoir que des forces pouvaient exister derrière les apparences. Comparé aux dessins de Sloan, ceux de Minor paraissent plus rigides, davantage enfermés dans une rhétorique préconçue. Si cette caractéristique a pu être considérée comme une faiblesse de Minor, elle était aussi une force, dans laquelle il puisait l'esthétique de ses dessins. Celle de Sloan était justement la mise en retrait de ses idées pour tenter de donner une vision plus élargie de la réalité. Lorsque Sloan refusa d'écrire un article sur la démocratisation de l'art à paraître dans *The Comrade*, il déclara au rédacteur en chef : « When propaganda enters into my drawings, it's politics, not art, art being an expression of what I think of what I see[37]». Cependant, si Sloan décida en 1914 de ne plus rien peindre qui fût lié à la propagande politique, un certain nombre de critiques d'art s'accordent à penser que ses meilleures peintures furent produites entre 1905 et 1912, période qui coïncidait avec son engagement socialiste. Ses peintures new-yorkaises sur les classes défavorisées ont toujours été plus appréciées que celles où il dépeignait les trépidations de la vie de cette même cité.

L'attitude de Sloan envers les sujets de ses œuvres, lorsqu'il s'agissait des pauvres et des opprimés, était celle de l'humaniste désirant vivre dans une société plus juste et plus humaine. Les pauvres étaient des malheureux, mais il ne les percevait pas comme formant « le prolétariat », c'est-à-dire susceptibles de croire à une révolution de type marxiste. Il ne dressait pas de portrait des « oppresseurs ». Sloan se penchait sur les malheurs au quotidien des « petites gens », ce qui était sa façon personnelle de montrer son empathie pour eux. Young, qui était également socialiste, allait plus loin dans ses messages, prônant une intervention sociale, voire un changement radical de société, mettant à plat les contradictions du système. Ses dessins étaient des critiques négatives, nihilistes, anti-

[34] Daumier redevint très populaire au début du siècle et plusieurs articles illustrés sur ses travaux parurent dans des magazines américains à l'époque. Voir CARY, Edward, « Daumier to Forain », *Scribner's* 30, juillet 1901, p. 125-128. Voir également ZURIER, Rebecca, *Art for the Masses, op. cit.*

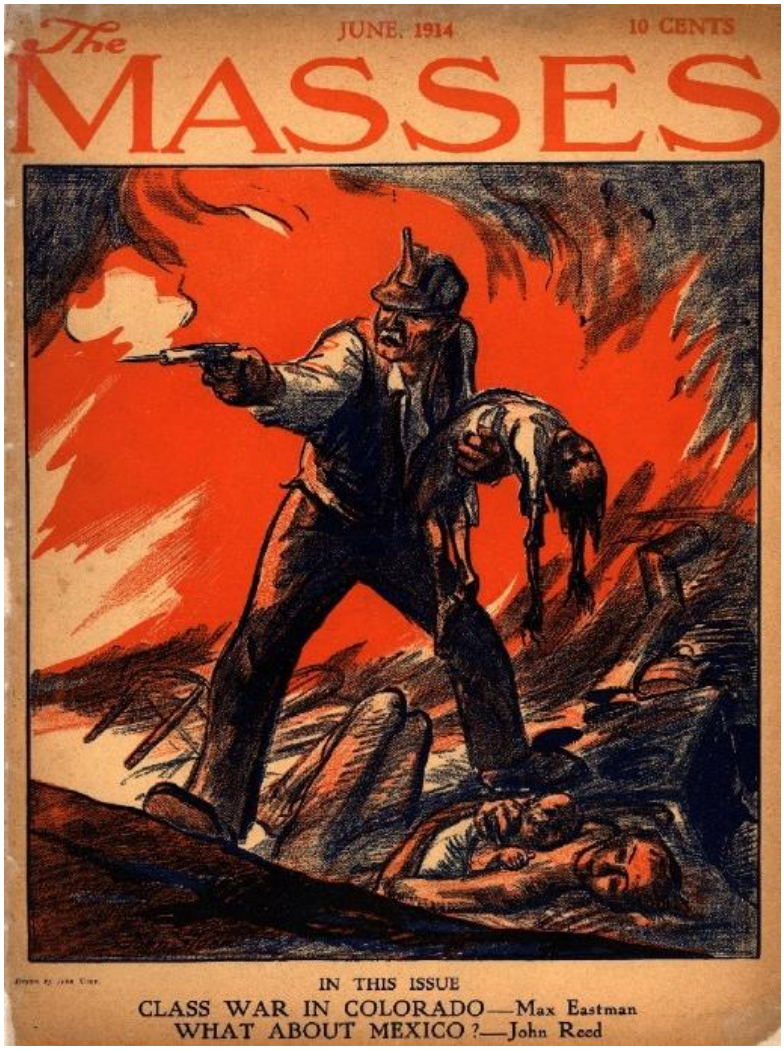
[35] Voir respectivement dans *The Masses* : « The Return from Toil », juillet 1913 ; « Adam and Eve, the True Story. He Won't Be Happy Till He Gets It », mars 1913 ; « The Unemployed », mars 1913 ; « A Slight Attack of Third Dementia Brought on by Excessive Study of Much Talked-of Cubist Pictures in the International Exhibition of Art at New York », avril 1913.

[36] Il considérait ainsi ses peintures comme des documentaires sur l'humanité (« interest in humanity, at play, at work, the everyday life of city and country ») et il résistait à la pression de ceux qui les interprétaient comme des œuvres politiques. Il ne voulait pas qu'elles soient assimilées à des œuvres de contestation. Il a ainsi déclaré : « Anyone who thinks I painted my city life pictures with the idea of preaching is mistaken. I reserve such comment for drawings and cartoons made for *The Masses* and *The Call*. » (Rebecca ZURIER, *Art for the Masses, op. cit.*, p. 56)

[37] FARR SLOAN, Helen, *John Sloan's New York Scene, From the Diaries, Notes and Correspondence, 1906-1913*, New York, Harper & Row Publishers, 1965, p. 554.

bourgeoises – rien dans son art qui fût lié à la société de l'époque n'était positif ni constructif. Ceux de Minor, en revanche, étaient des allégories épiques et victimaires. Par opposition, Sloan représentait les pauvres comme étant heureux et ayant besoin d'être guidés. En cela, il était assez représentatif des socialistes et radicaux de l'époque, qui avaient une approche politique à caractère religieux car même s'ils rejetaient toute doctrine religieuse, ils différaient de la ligne marxiste traditionnelle selon laquelle la religion est l'opium du peuple. En fait, ils adhéraient à l'essence même du christianisme et ils appréciaient sentimentalement la philosophie chrétienne. Il leur arrivait de désigner Jésus-Christ comme « the first socialist », car il prêchait selon eux un évangile social, se plaçant du côté des bannis et des marginaux et se déclarant le représentant des pauvres et des opprimés.

Cependant, pendant un certain temps, il fut tout aussi actif qu'Art Young au Parti Socialiste et il dessina régulièrement pour les magazines socialistes *The New York Call* et *The Coming Nation* ; il n'avait aucun scrupule à déclarer ouvertement que ses dessins pour ces magazines étaient de la propagande. Il dessinait régulièrement des annonces et des affiches pour le Parti Socialiste et certaines de ses œuvres étaient des clichés, stéréotypes graphiques qui semblent avoir été produits de façon mécanique. Il ne les considérait cependant que comme des commandes, des productions sans valeur artistique. Ceci ne l'empêcha pas de produire des œuvres dont la sensibilité politique n'enlevait rien à leur caractère indéniablement artistique. Ainsi, la première de couverture de *The Masses* de juin 1914 – où un mineur, dans un camp assiégé par les milices patronales, sort d'une tente en feu, le corps d'un enfant mort dans les bras – réussit à concentrer en une seule image toute l'horreur de la répression ouvrière (voir dessin 9). De ce fait, cette œuvre fait partie de ces images fortes, à caractère dénonciateur, qui ont permis de considérer Sloan comme un artiste engagé.



9. Art Young.

La crise éditoriale aiguë que connut le magazine *The Masses*, et qui mena à la grève d'une partie des artistes, est symptomatique des différentes perceptions par les artistes de ce que devait être leur rôle politique. Les dessinateurs, qui pourtant partageaient un idéal socialiste et défendaient la liberté d'expression, pouvaient avoir une vision contraire de la conception de l'art. Avec l'escalade de la guerre en Europe, nombreux étaient ceux qui ne considéraient plus qu'il était possible que cette publication puisse rester « a magazine whose final policy is to do as it pleases and conciliate nobody »[38]. Les défenseurs d'un art engagé, visant clairement à la propagande, considéraient par exemple qu'ajouter des légendes aux dessins se justifiait, dans le but de leur donner une visée politique et donc une signification[39]. Art Young définissait ainsi la propagande : « A kind of enthusiasm for or against something you think ought to be spread, that is propagated[40]». Il en appelait aux dessinateurs radicaux, à qui il demandait de montrer leur engagement pour la cause socialiste en utilisant leur art pour « propager » leur croyance politique. Bien qu'il ait fait partie de ceux qui considéraient que la liberté d'expression était indispensable, au moment où les États-Unis se préparaient à entrer en guerre, il insistait pour que tout art publié dans le magazine soit constructif[41].

Ainsi, nous avons pu voir que chacun des dessinateurs tenta de créer un art en accord avec ses convictions. Art Young, Robert Minor et John Sloan dessinèrent pour des magazines radicaux comme *The Masses* ou *The Liberator,* et étaient partie prenante du vaste mouvement de radicalisme populaire qui influença la société américaine au début du XX^e^ siècle. Ils étaient humanistes, égalitaires et sensibles aux difficultés que rencontraient les plus pauvres, à l'ère où il était nécessaire de défier le capitalisme, le monde des affaires et les monopoles industriels. Le radicalisme populaire et les magazines de gauche, tout particulièrement *The Masses*, firent connaître un art social, qui ouvrait à la critique et qui devait, par la suite, donner naissance au réalisme socialiste dès les années 1930. Si leur opposition à l'art académique ainsi qui leurs personnalités de rebelles les avaient poussés à faire fusionner leurs convictions politiques et leurs compétences artistiques, cette conciliation ne fonctionna qu'un temps. En créant une représentation visuelle de certaines idées que l'on peut classer sous les différentes rubriques de radicalisme, de socialisme ou même de progressisme, les dessinateurs ont contribué tant idéologiquement qu'esthétiquement à créer une culture de gauche. Les conditions techniques, les différents types de presse, la signification sociale de leur style ont tissé un lien entre art et engagement politique.

Depuis Andreas Huyssen, qui montre que le modernisme et la culture de masse ont entretenu des relations complexes, souvent conflictuelles, de nombreux auteurs ont contesté l'idée que les artistes modernistes transcendaient les intérêts commerciaux au cœur de la production de masse au début du XX^e^ siècle[42]. Ils ont analysé les pratiques du mécénat, les publications à prix élevé de certaines éditions limitées et la prolifération des magazines de gauche, montrant que même les auteurs qui marquèrent de façon véhémente leur opposition à la culture de masse l'utilisèrent pour commercialiser leur image et leurs travaux[43]. Par ailleurs, Mark Morrisson, dans son ouvrage *The Public Face of Modernism,* démontre que le succès phénoménal des annonceurs et de la presse commerciale populaire eut un impact sur un certain nombre d'artistes et auteurs modernistes. En effet, au lieu de se lamenter sur les effets négatifs que ce succès pouvait avoir sur l'art, ils utilisèrent les nouvelles technologies pour non seulement transformer la culture contemporaine, mais aussi et surtout pour redonner à l'art une fonction publique[44]. En les rendant « populaires », cette cooptation des intérêts commerciaux a servi paradoxalement à la médiatisation de leur idéologie et de leur art.

La période allant de 1904 à 1914 semble avoir été pour Young, Minor et Sloan la période la plus intense au niveau artistique, et ce fut aussi celle pendant laquelle art et politique formèrent un équilibre

---

[38] *The Masses*, janvier 1913.

[39] EASTMAN, Max, « Bunk about Bohemia », *Modern Monthly*, mai 1934, p. 207. Voir aussi son ouvrage *Enjoyment of Living*, New York, Harper, 1948.

[40] YOUNG, Art, *On My Way : Being the Book of Art Young in Text and Pictures*, New York, Horace Liveright, 1928, 21. Il affirmait ainsi que tout grand art était d'une certaine façon un art de propagande, puisqu'il cherchait à communiquer une idée.

[41] *Idem*, p. 21.

[42] HUYSSEN, Andreas, *After the Great Divide : Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Indiana UP, 1986.

[43] Voir les ouvrages de DETTMAR, Kevin J. H., *Marketing Modernisms : Self-Promotion, Canonization, Rereading*, Ann Arbor, U of Michigan P, 1996 et de RAINEY, Lawrence, *Institutions of Modernism : Literary Elites and Public Culture*, New Haven, Yale UP, 1998.

[44] Voir l'ouvrage de MORRISSON, Mark S., *The Public Face of Modernism : Little Magazines, Audiences, and Reception, 1905-1920*, Madison, U of Wisconsin P, 2001.

qui leur fut difficile de retrouver par la suite. L'historien Daniel Aaron considère qu'à la fin de l'année 1922, le rebelle ne pouvait plus concilier ses convictions idéologiques et son art : il devait choisir entre, d'une part, ses convictions et contraintes personnelles et, d'autre part, le service d'une cause collective – comme le firent les artistes de *The Liberator*[45]. Joseph Freeman, dans son étude sur la gauche américaine au début du siècle, considère qu'au début des années 1920, le magazine commençait à s'essouffler et à refléter les incertitudes ou divisions qui existaient parmi les rédacteurs sur la question de la conciliation entre l'art et le politique[46]. Lorsque *The Liberator* s'aligna sur la politique du Parti Communiste, une page se tourna, les dessinateurs aliénant l'un pour privilégier l'autre. Nombre d'illustrateurs radicaux de l'époque prirent leur distance avec ce qui avait été la source même de leur créativité, reniant les convictions profondément liées à la liberté d'expression qui leur avaient permis de concilier avec succès art et politique. La représentation des conflits chez les dessinateurs humoristiques américains ne devait retrouver son côté incisif qu'avec la Seconde Guerre mondiale.

Bibliographie

AARON, Daniel, *Writers on the Left, Episodes in American Literary Communism*, New York, Harcourt, Brace & World, 1961.

ABRAHAMS, Edward, *The Lyrical Left: Randolph Bourne, Alfred Stieglitz, and the Origins of Cultural Radicalism in America*, Charlottesville, UP of Virginia, 1986.

BEFFEL, John Nicholas, *Art Young, His Life and Times*, New York, Sheridan House, 1939.

BENJAMIN, Walter, « The Author as Producer », *New Left Review* 62, juillet-août 1970 [1934].

BOGLE, Donald, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies & Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films*, New York, Continuum, 1994.

BOURNE, Randolph, *History of a Literary Radical and Other Essays, with an introduction by Van Wyck Brooks*, New York, S.A. Russel, 1956.

BUHLE, Paul, *Marxism in the United States: Remapping the History of the American Left*, New York, Verso, 1987.

CARY, Edward, « Daumier to Forain », *Scribner's* 30, juillet 1901, 125-128.

CHAPIN, Anna Alice, *Greenwich Village*, New York, Dodd, Mead and Co, 1917.

CLIFTON, E. Olmstead, *Religion in American Past and Present*, Englewood Cliffs (New Jersey), Prentice Hall, 1961.

COHEN, Michael, « Cartooning Capitalism: Radical Cartoons and the Making of American Popular Radicalism in the Early 20th century », *International Review of Social History* 52, 2007, p. 35-58.

CRUSE, Harold, *The Crisis of the Negro Intellectual*, New York, Morrow, 1967.

DELANEY, Edmund T., *New York's Greenwich Village*, Barre (Massachusetts), Barre Publishers, 1968.

DELL, Floyd, *Homecoming, an Autobiography*, New York, Farrar & Rinehart, 1933.

EASTMAN, Max, « Bunk about Bohemia », *Modern Monthly*, mai 1934, 200-208.

EASTMAN, Max, *Love and Revolution: My Journey Through an Epoch*, New York, Random House, 1964.

FITZ-GERALD, Richard, *Art and Politics: Cartoonists of the* Masses *and* Liberator, Westport (Connecticut), Greenwood P, 1973.

FREEMAN, Joseph, *An American Testament, a Narrative of Rebels and Romantics*, New York, Farrar & Rinehart, 1936.

GOLIN, Steve, *The Fragile Bridge: Paterson Silk Strike, 1913*, Philadelphie, Temple UP, 1988.

GREEN, Martin, *New York 1913: The Armory Show and the Paterson Strike Pageant*, New York, Macmillan, 1989.

JAMES, Henry, « Daumier Caricaturist », *Century* 39, janvier 1890, 402-413.

KIPNIS, Ira, *The American Socialist Movement, 1897-1912*, New York, New Monthly Review P, 1972 [1952].

[45] AARON, Daniel, *Writers on the Left, Episodes in American Literary Communism*, New York, Harcourt, Brace & World, 1961.

[46] FREEMAN, Joseph, *An American Testament, op. cit*.

LASH, Christopher, *The New Radicalism in America, 1889-1963: the Intellectual as a Social Type*, New York, Knopf, 1965.
LOUGHERY, John, *John Sloan, Painter and Rebel*, New York, John Macrae, 1995.
LUHAN, Mabel Dodge, *Movers and Shakers*, Albuquerque, U of New Mexico P, 1985 [1936].
MINOR, Robert, « Art as a Weapon in the Class Struggle », *Daily Worker*, 22 septembre 1925, 5-6.
MOTT, Frank Luther, *A History of American Magazines, 1865-1880*, Iowa City, Midland P, 1928.
NORTH, Joseph, *Robert Minor, Artist and Crusader: an Informal Biography*, New York, International Publishers, 1994.
O'NEILL, William, *Echoes of Revolt: The Masses, 1911-1917*, Chicago, Elephant, 1989 [1966].
SASSOON, Donald, *One Hundred Years of Socialism: The West European Left in the Twentieth Century*, New York, New P, 1996.
SEAGER, Henry Rogers, *Social Insurance, a Program of Social Reform*, New York, Macmillan, 1910.
SHEPPARD, Alice, *Cartooning for Suffrage*, Albuquerque, U of New Mexico P, 1994.
SLOAN, Helen Farr, *John Sloan's New York Scene, From the Diaries, Notes and Correspondence, 1906-1913*, New York, Harper & Row Publishers, 1965.
SLOAN, John, *Gist of Art Principles and Practise Expounded in the Classroom and Studio*, New York, American Artists Group, 1939.
ST JOHN, Bruce, *John Sloan*, New York, Praeger Publishers, 1971.
THOMPSON, Edward P., *The Making of the English Working-Class*, London, Gollancz,1963.
VAN WYCK, Brooks, *John Sloan: A Painter's Life*, New York, Dutton, 1955.
WEINSTEIN, James, *The Decline of Socialism in the United States: 1912-1925*, New Brunswick, Rutgers UP, 1984.
WILMINGTON Society of Fine Arts, *The Life and Times of John Sloan*, catalogue de l'exposition au Delaware Art Center du 22 septembre au 29 octobre 1961 à Wilmington, 1961.
YOUNG, Art, *Art Young, His Life and Times*, New York, Sheridan House, 1939.
YOUNG, Art, *On My Way: Being the Book of Art Young in Text and Pictures*, New York, Horace Liveright, 1928.
ZURIER, Rebecca, *Metropolitan Lives: the Ashcan Artists and their New York*, Washington, D.C., National Museum of American Art in association with W.W. Norton & Co., New York, 1995.
ZURIER, Rebecca, *Art for the Masses: a Radical Magazine and its Graphics, 1911-1917*, Philadelphie, Temple UP, 1988.

DMZ, Jericho, Marvel Civil War, The Second Civil War : quand la science-fiction s'interroge sur une seconde guerre civile aux États-Unis

DMZ, Jericho, Marvel Civil War, The Second Civil War: When Science Fiction Explores the Possibility and Consequences of a Second Civil War in the USA

Danièle ANDRÉ
Université de La Rochelle, CRHIA

Résumé : Les quatre œuvres de science-fiction que cet article se propose d'étudier servent de support à une réflexion sur les possibilités d'une seconde guerre civile aux États-Unis : il s'agit en effet de s'intéresser aux raisons qui pourraient y conduire, ainsi que d'appréhender quels pourraient être les enjeux économiques, urbains, politiques, sociaux et éthiques d'un tel conflit. À travers l'utilisation que ces œuvres font des données sociétales nord-américaines, il est ainsi possible de prendre ce cadre hypothétique pour questionner le mode de fonctionnement de la société états-unienne (assez représentative par ailleurs d'un mode occidental) et ses fissures. Il s'agira alors de nous interroger sur la notion de « guerre civile » qui, dans le cas des États-Unis, amène à réexaminer les cicatrices laissées par la guerre de Sécession sur la société nord-américaine. Nous verrons que les œuvres étudiées soulèvent la question de l'influence des media sur la perception du conflit par la population, ainsi que celle du rôle qu'ils peuvent y jouer. Nous nous demanderons alors dans quelle mesure le complexe militaro-politico-scientifico-médiatico-industriel peut non seulement affaiblir mais aussi soumettre la nation et son gouvernement.
Mots-clés : guerre civile, guerre de sécession, fractures culturelles et ethniques, complexe militaro-politico-scientifico-médiatico-industriel, comics, séries de science-fiction

Abstract: The four science fiction works analyzed in this article serve as basis for a study of the possibility that a second civil war could break up in the USA. Indeed, what is at stake here are the reasons that may lead to such a conflict as well as the economic, urban, political, social and ethical issues raised. Through the use which these works make of various North-American societal elements, it is possible to take this hypothetical frame to analyze the questions arising from the operating mode of that society (representative enough of many other Western nations) and the cracks it shows. We will delve into the notion of "civil war" which, in the case of the USA, will lead us to tackle the question of the marks left on society by the 19th-century Civil War. We will also examine how, in a visual culture, the media not only influences people's perception of a conflict but also plays a part in it, and to what extent the interests of the politico-military-media-technological-industrial complex can weaken, or even subjugate, a nation and its government.
Keywords : civil war, cultural and ethnic divides, politico-military-media-technology-industrial complex, science fiction comics, tv series

Note : un résumé des quatre œuvres étudiées ici figure en annexe de cet article.

Les avancées technologiques des trente dernières années et les changements sociétaux qu'elles ont entraînés, tout autant que les modes de propagation des révolutions du Printemps arabe ou du mouvement français des gilets jaunes, tendent entre autres à nous faire penser que les changements de régime et de société seront désormais étroitement liés aux réseaux sociaux et à l'Internet. Un certain nombre d'œuvres de science-fiction ont intégré ces données pour imaginer l'impact que ces derniers pourraient avoir sur l'avenir de nos sociétés, sur les formes de gouvernement et les relations unissant les citoyens. D'autres, telles que *DMZ, Jericho, The Second Civil War* et *Marvel Civil War*[1], parfois antérieures il est vrai, ont pris le parti de ne pas en faire le centre de leur récit, mais de les laisser plutôt dans la marge pour explorer la manière dont une société, liée par un contrat social (entre

[1] *DMZ*, roman graphique de Brian WOOD et Ricardo BURCHIELLI, 2005-2012, DC Comics, États-Unis ; *Jericho*, série télévisée de Stephen CHBOSKY et Jon TURTELTAUB, 2006-2008, CBS, États-Unis ; *Jericho*, bande dessinée de Dan SHOTZ/Robert LEVINE et Alejandro F. GIRALDO, 2009-2014, Devil's Due Publishing, IDW Publishing, États-Unis ; *Marvel Civil War*, bande dessinée de Mark MILLAR et Steve MCNIVEN/Leandro FERNANDEZ, 2006-2007, Marvel Comics, États-Unis / *The Second Civil War*, Joe DANTE, 1997, HBO, États-Unis. Pour un résumé de ces œuvres, voir l'annexe en fin d'article.

gouvernement et gouvernés, entre citoyens, entre membres d'une même famille, etc.), peut se déconstruire et se reconstruire à travers les agissements de ceux sur lesquels elle repose.

La guerre civile en question

La guerre civile fut un élément fondamental et fondateur pour la construction de la nation nord-américaine telle qu'elle existe actuellement. Elle fait partie de l'histoire politique, économique, sociale et culturelle. Même si elle remonte à plus d'un siècle et demi, ses personnages, lieux, batailles et oppositions sont encore clairement présents dans la société contemporaine et son fantôme vient parfois la hanter, voire la rattraper. Ainsi dans *DMZ*, dans *Jericho*, ainsi que dans les clairement nommés *The Second Civil War* et *Marvel Civil War*, c'est à une nouvelle guerre civile que les États-Unis doivent faire face. Toutefois, si les guerres civiles exposées font écho à celle du XIX^e^ siècle, les circonstances et leur nature sont quelque peu différentes.

Définition et enjeux

Ninon Granger, dans son ouvrage conséquent d'historiographie philosophique de la guerre civile[2], expose la difficulté qui, de tout temps, a été celle de nommer et de définir cette guerre. La guerre civile est en effet de l'ordre de l'indicible car le terme de « guerre » suppose une opposition entre deux armées nationales, que le terme « civile » vient alors contrecarrer, et cette opposition ajoute un élément fortement déstabilisant pour une nation. En effet, reconnaître qu'il y a scission et conflit entre concitoyens, c'est admettre que l'unité nationale n'existe plus et qu'il y a soit vacance, soit incapacité, soit dysfonctionnement du pouvoir.

Ce sont bien ces éléments que nous retrouvons dans les œuvres que nous analysons ici. Dans *DMZ*, le pouvoir politique est tout à la fois faible (comme le montre sa soumission à un puissant complexe médiatico-militaro-industriel) et dans l'incapacité de répondre aux nécessités intérieures (graves problèmes économiques). Dans *Jericho*, le pouvoir d'avant-guerre n'est pas vraiment dépeint ; seuls joueront un rôle majeur ceux qui l'ont finalement fait tomber et qui sont étroitement liés à des industries privées. C'est aussi le cas dans *Marvel Civil War*, où le personnage de Tony Stark, à la tête d'une industrie d'armement en contrat avec l'armée, est chargé par le gouvernement américain, sous l'apparence d'Iron Man, de contrôler les super-héros : le pouvoir politique s'assujettit à un pouvoir économique qu'il laisse diviser le pays. Seul *The Second Civil War*, sur un ton ironique, montre comment les media peuvent finir par l'emporter et combien l'image du président peut influencer des décisions politiques souvent très opportunistes. De fait, toutes ces œuvres nous mettent face à un pays qui s'entredéchire et dans lequel les citoyens s'entretuent.

Mais si Ninon Granger s'interroge sur les définitions données de la guerre civile et sur ce qu'elles impliquent, Edward Newman et Karl DeRouen Jr., dans leur ouvrage *Routledge Handbook of Civil War*[3], cherchent à faire l'inventaire d'un champ d'investigation relativement récent et de différentes approches permettant d'en définir les caractéristiques. Ces deux ouvrages apportent un éclairage non seulement sur ces conflits, mais aussi sur les œuvres étudiées ici car elles font écho à leurs questionnements. Newman et DeRouen Jr. ont listé les aspects principaux qui seraient définitoires d'une guerre civile, sachant qu'aucune guerre n'est identique à une autre, ni vraiment différente. Ainsi, trois facteurs majeurs sont énumérés : le groupe ethnique, l'économie et enfin le politique.

Mais d'autres éléments doivent également être pris en compte, tels que la localisation (certaines régions et villes y sont plus propices que d'autres) et l'implication des civils dans la guerre ou dans l'insurrection face au pouvoir centralisateur. La scission des héros dans *Marvel Civil War* rappelle la guerre de Sécession, Captain America représentant la défense des libertés individuelles face à l'emprise fédérale incarnée par Iron Man. Dans *DMZ*, le journaliste Matthew Roth finit par se ranger dans un camp. Dans *Jericho*, les habitants de la ville se rebellent contre un pouvoir qui leur est imposé et la série expose les raisons les poussant à rejoindre tel ou tel groupe, ainsi que les

[2] GRANGER, Ninon, *De la guerre civile*, Paris, Armand Colin, 2009.
[3] NEWMAN, Edward et DEROUEN Jr. Karl, (dir.), *Routledge Handbook of Civil Wars*, Oxon, Routledge, 2014.

conséquences qu'une telle guerre peut avoir : sentiment d'injustice et de privation de liberté, trahisons, amis d'hier tués aujourd'hui, etc.

Il est aussi intéressant de constater que le terme de « guerre civile » donne un point de vue spécifique sur le conflit et que ce point de vue dépend du sujet énonciateur. Ainsi, la France appelle la guerre civile américaine « guerre de Sécession », insistant ainsi sur le but de la guerre, à savoir la volonté de certains États de quitter les États-Unis pour former un État distinct. Parallèlement, le terme « guerre civile » insiste sur la lutte fratricide qui oppose les habitants d'un même pays. Dès lors, faire état d'une « guerre civile », c'est lui donner vie et donner aux citoyens des raisons de prendre parti. Ainsi, il faut attendre la saison 3 de *Jericho* (parue sous forme de *comics* et non plus de série télévisée) pour que l'expression « guerre civile » soit employée, alors même que les ingrédients de la guerre civile étaient quasiment présents depuis le début.

La guerre comme mode de vie

Les États-Unis se sont construits sur des guerres (guerre d'Indépendance et guerre de Sécession, entre autres) et leur histoire est aussi celle des guerres que le pays a menées et qu'il continue de mener. Si des conflits sur leur territoire n'ont depuis bien longtemps plus eu lieu, il semble, comme l'analyse Thomas Rabino dans *De la guerre en Amérique : essai sur la culture de guerre*[4], que la société américaine soit une société à l'idéologie guerrière et militarisée, ce qui est encore plus vrai depuis les attentats du 11 Septembre 2001. Les citoyens sont éduqués dans un pays qui leur est présenté comme le chantre de la liberté et des droits de l'homme[5], qui va combattre différents « axes du mal »[6] et dont il faut être fier. Par ailleurs, le droit de porter des armes pour défendre sa propre personne, sa famille et son pays est, lui, ancré dans l'esprit de bon nombre de citoyens. Chaque guerre, avec son lot de morts au combat, conduit certes à une critique portant sur les pertes américaines, mais les guerres sont aussi vectrices de propagande visant à défendre les « valeurs américaines ». Depuis plusieurs décennies et la lutte contre le terrorisme international, le soldat est redevenu un héros qu'il faut admirer et imiter. Thomas Rabino analyse ainsi la façon dont l'armée, les media dominants et le gouvernement s'allient pour justifier les guerres, qu'ils nomment souvent « guerres préventives » : il s'agit de recruter, d'héroïser le militaire, de diaboliser ceux que l'on nomme « ennemis » ou « terroristes » et de mettre en place des systèmes d'information et d'écoutes. Cela a finalement pour effet de banaliser l'arbitraire.

Non seulement l'armée prépare-t-elle les enfants à la guerre depuis leur plus jeune âge par le biais de jeux éducatifs militaires mis à leur disposition à l'école et chez eux, mais Thomas Rabino rappelle que l'armée peut aussi, en toute légalité, recruter dans les établissements scolaires et faire miroiter un avenir héroïque à ceux qui sont les plus susceptibles d'être en échec scolaire ou dépourvus des moyens de poursuivre des études supérieures. En outre, la collaboration entre l'armée et la recherche donne lieu à des jeux vidéo de simulation, commercialisés ou laissés en libre accès, qui attirent les jeunes vers des bureaux de recrutement où ils pourront s'exercer sur des consoles les mettant en condition quasi-réelle de guerre. L'objectif est de développer le goût du conflit et certaines

---

[4] RABINO, Thomas, *De la guerre en Amérique : essai sur la culture de guerre*, Paris, Perrin, 2011.

[5] Comme l'exprime très clairement le site *U.S. Department of State, Diplomacy in Action* : « Protecting and supporting human rights defenders is a key priority of U.S. foreign policy. […] The desire to live freely under a government that respects and protects fundamental freedoms and human rights was the primary motivation of the founders of the United States. Human rights have not only been part of the United States since its beginning—they were the reason our nation was created. » (Fact Sheet, U.S. Support for Human Rights Defenders, Bureau of Democracy, Human Rights, and Labor, 20 janvier 2017) <https://www.state.gov/j/drl/rls/fs/2017/266903.htm>, consulté le 20 février 2019. Une autre page du même site déclare pour sa part : « Promoting freedom and democracy and protecting human rights around the world are central to U.S. foreign policy. » (Bureau of Democracy, Human Rights, and Labor) <https://www.state.gov/j/drl/index.htm>, consulté le 20 février 2019.

[6] Manon-Nour TANNOUS indique par exemple : « Lors de son premier discours sur l'état de l'Union [le 29 janvier 2002], le président George W. Bush parle d'axe du mal, et il désigne explicitement trois États, avec une intensité croissante : la Corée du Nord, l'Iran et l'Iraq, dirigés par des "gouvernements soutenant le terrorisme" et cherchant à "acquérir des armes de destruction massive". […] Ce discours suit l'intervention des États-Unis en Afghanistan et devance la guerre en Iraq. […] L'expression d'axe du mal s'inscrit assez largement dans la tradition américaine, ne serait-ce que par référence aux forces de l'Axe de Franklin Roosevelt ou à l'Empire du Mal de Ronald Reagan […]. » (TANNOUS, Manon-Nour, *Les États-Unis et « l'axe du mal » : étude d'une rhétorique des relations internationales*, Université Panthéon-Assas, Centre Thucydide, Cahier Thucydide n°7, mai 2008, 4).

aptitudes au combat, exploitables sur le champ des opérations militaires, et d'automatiser les gestes. Grâce aux jeux vidéo, une aseptisation de la mort est créée, ainsi qu'une accoutumance à la donner ; la technologie aide à déshumaniser la guerre à l'instar des drones qui permettent de tuer depuis un fauteuil à des milliers de kilomètres des zones de combat[7].

Cette dichotomie entre la réalité et le virtuel, entre ce qui est promis et ce qui est vécu, est présente dans *Marvel Civil War*. Les super-héros ont certes l'habitude de se battre mais non d'être en guerre contre les leurs, ni d'être considérés comme des rebelles, des traîtres et/ou des terroristes pour avoir défendu des valeurs propres à leur pays. De même, dans *Jericho*, le personnage principal revient métamorphosé d'Irak où il était mercenaire dans une armée privée au service des États-Unis. Dans *DMZ*, Matthew Roth se rend compte que les journaux télévisés et radiodiffusés ne rapportent pas simplement des faits, mais un point de vue partial consistant à justifier les actes de son gouvernement. Ainsi, les habitants de la DMZ (c'est-à-dire de la ville de New York) sont dépeints comme nuisibles, responsables des dégradations et des dangers auxquels sont confrontés les soldats ; et, par ailleurs, dans le roman graphique, « régler un problème » sur un site au sein de la ville signifie bien souvent décimer la population. *DMZ* montre ainsi que les militaires, conditionnés, ne peuvent pas voir la vie qui s'y est développée. Le roman graphique insiste, en outre, sur ce que signifie pour ces derniers le fait de devoir faire face à la réalité d'une guerre à laquelle ils n'étaient pas préparés : vivre dans la peur permanente de mourir, réagir instinctivement au risque de causer la mort d'innocents, être confrontés à des morts violentes et sanglantes, etc.

Poids du passé et balkanisation

Les fractures liées au conflit du XIX^e^ siècle sont encore bien présentes aux États-Unis. Les États du Sud entretiennent, tout à la fois pour des raisons touristiques et culturelles, le souvenir d'une guerre qu'ils ont perdue et qui est ressentie comme un camouflet. La présence de drapeaux confédérés, les manifestations contre la mise en place de statues de généraux de l'Union, jointes aux différentes associations commémoratives des batailles et de la vie dans les États sécessionnistes, soulignent combien est encore prégnante la vieille vision du Sud, avec ses valeurs et sa culture propres[8]. Par ailleurs, les tensions raciales sont encore bien présentes, notamment dans les anciens États confédérés, et les Afro-Américains restent un des groupes ethniques les plus démunis[9].

La guerre de Sécession et autres fractures culturelles ou ethniques

Cependant, comme le montre Colin Woodward dans *American Nations : A History of the Eleven Rival Regional Cultures of North America*[10], ces oppositions ne sont qu'une partie des fractures qui divisent le territoire nord-américain. Si la division Nord-Sud est la plus évidente, ou du moins la plus connue, Woodward propose une autre vision, celle d'un pays aux multiples immigrations qui se sont répandues dans tout le territoire et ont créé des zones différentes de culture et de mode de vie. Ainsi, les fractures culturelles et ethniques sont bien plus nombreuses et disséminées que celles habituellement citées, à savoir les divisions Nord-Sud, Est-Ouest ou Blanc-Noir. Il suffit de prendre la ville de New York et de penser qu'elle est à l'image de la nation américaine pour comprendre combien cette dernière peut être diverse. Mais si New York est un territoire concentré où les habitants vivent ensemble dans une même aire urbaine, il n'en va pas de même pour ceux vivant dans des États

[7] *Ibid.*, 209-276.
[8] Ce que montre, entre autres, Tony HORWITZ dans *Confederates in the Attic: Dispatches from the Unfinished Civil War*, New York, Vintage Departures, 1999.
[9] Si la pauvreté des Afro-Américains a certes baissé au cours des cinquante dernières années, tandis qu'elle progressait considérablement chez les Hispaniques dont la population a sensiblement augmenté, les Afro-Américains restent encore le groupe ethnique le plus touché par la pauvreté. Voir DESILVER, Drew, « Who's Poor in America? 50 Years into the 'War on Poverty,' a Data Portrait », Fact Tank News in the Numbers, *Pew Research Center*, 13 janvier 2014 ; NOONAN, Allan S., VELASCO-MONDRAGON, Hector Eduardo et WAGNER, Fernando A., « Improving the Health of African Americans in the USA : An Overdue Opportunity for Social Justice », *Public Health Reviews*, n°37, 2016, p. 12.
[10] WOODWARD, Colin, *American Nations: A History of the Eleven Rival Regional Cultures of North America*, New York, Viking, 2011.

éloignés des grandes villes et des grands centres décisionnels. Les différences entre régions agricoles, industrielles et technologiques, celles entre différents groupes ethniques, ou bien encore celles entre environnements géographiques, font que les États et zones ont des intérêts et cultures qui peuvent diverger. Cela explique pourquoi les citoyens de toutes ces aires peuvent ne pas se sentir en osmose avec le gouvernement fédéral et avec les décisions prises pour une nation à l'homogénéité inexistante ou artificielle. Certains États ont d'ailleurs une tradition de mouvements indépendantistes.

Dans *The Second Civil War*, la scission vient de l'Idaho. Il faut noter combien ce téléfilm met l'accent sur la diversité ethnique et culturelle du pays et sur les scissions qu'elle entraîne entre ceux qui veulent rester « blancs » et ceux qui veulent se voir reconnus comme Américains à part entière, comme la majorité hispanique de la Californie et du Texas, ou bien encore comme les Amérindiens qui refusent d'entrer dans un conflit qui ne concerne pas la nation indienne. Il en va de même, dans *DMZ*, avec le soulèvement populaire qui naît au Montana et, dans *Jericho*, après l'éclatement du pays suite aux attentats, lorsque les États se regroupent selon leurs affinités et leurs pouvoirs. En effet, dans cette série, les États situés entre le Mississippi et l'océan Atlantique conservent le nom d'États-Unis, tandis que ceux qui sont compris entre le Mississippi et l'océan Pacifique ont pris le nom d'États Alliés d'Amérique et que le Texas, disposant de réserves considérables de troupes et de pétrole, est devenu un État indépendant. Enfin, dans *Marvel Civil War*, si la guerre peut être vue comme celle qui oppose ethnies dominantes et minoritaires, elle peut aussi être lue comme une représentation des différences et divergences ethniques, culturelles, politiques et sociales qui existent dans la nation américaine.

Balkanisation et méfiance de la population vis-à-vis de la gouvernance

La balkanisation des États-Unis est le résultat cumulé de ces fractures culturelles et ethniques, de cette tradition sécessionniste et de la capacité des États à s'auto-suffire. Comme le fait remarquer Stjepan G. Mestrovic, dans son livre sur ce qu'il nomme la « balkanisation de l'Occident » :

> Instead of the melting pot version of assimilation in which immigrants lost their ethnic identities to become Americans, contemporary Americans refer to themselves as African Americans, Hispanic Americans, Native Americans and other sorts of Americans. Gender and sexual preference have practically assumed the status of ethnic groups to the extent that gays demand minority rights. American society still has a long way to go before it reaches the pitch of balkanization in the former Yugoslavia, yet the existing divisiveness is already tinged with considerable hostility. Neither Americans nor their Western partners in trade (Britain, France and Germany) tend to dwell on similar instances of ethnic hatred and other precursors of Balkanization within their borders[11].

Ainsi, d'après le *US Bureau of Economic Analysis*[12], la Californie est devenue en 2016 la sixième puissance économique mondiale, devant la France. De fait, un tel État américain peut être comparé à un pays au niveau mondial en termes de PIB. Certains de ces États concentrent activités lucratives, tourisme et population active, si bien qu'ils pourraient se passer d'un État fédéral qui redistribue la richesse de la nation aux États les moins riches. D'autres souffrent de conditions climatiques difficiles et d'éloignement, ce qui les rend moins propices au développement économique. Par ailleurs, ces États, régions ou villes où se concentre la richesse (le Texas, la Floride, la Silicon Valley, Seattle, Miami, etc.) sont aussi ceux dans lesquels les disparités économiques sont les plus flagrantes. Ainsi, les spécificités géographiques propres à chaque État ont une grande influence sur l'économie, et donc sur le politique. Cela peut expliquer la difficulté que le gouvernement fédéral connaît à les satisfaire tous, ainsi que le manque de confiance que les Américains placent dans leur gouvernement, puisqu'un rapport de 2015 du *Pew Research Center*[13] indique que cette confiance n'a jamais été aussi basse. Beaucoup d'Américains considèrent que des réformes majeures sont nécessaires[14], mais ils font plus confiance à leur gouvernement local, c'est-à-dire à des décideurs proches d'eux, qu'à celui de leur État[15].

---

[11] MESTROVIC, Stjepan G. *The Balkanization of the West : The Confluence of Postmodernism and Postcommunism*, New York, Routledge, 1994, 109.

[12] <https://www.bea.gov/index.htm>, consulté le 16 avril 2018.

[13] <http://www.people-press.org/2015/11/23/1-trust-in-government-1958-2015/>, consulté le 16 avril 2018.

[14] Notons, toutefois, que pour certains aspects de la politique américaine, leur opinion peut être plus positive.

[15] Dans certains États, la méfiance à l'égard des élus locaux peut aussi être forte quand ces derniers ont été éclaboussés par divers scandales.

Les œuvres dont il est question ici font à nouveau écho à ces problématiques. Dans *DMZ*, la population ne fait plus confiance au gouvernement fédéral, lui reprochant son inefficacité, son inaction et ses dépenses excessives pour des guerres extérieures qui creusent le budget national et participent à une situation économique calamiteuse pour les citoyens. Dans *The Second Civil War,* les habitants de l'Idaho soutiennent leur gouverneur car ils veulent défendre leurs emplois et leur mode de vie ; ceux de Californie et du Texas souhaitent pouvoir décider eux-mêmes et ne pas se voir imposer des décisions fédérales qui ne tiennent pas compte de leurs spécificités géographiques, régionales et culturelles. *Jericho* critique clairement un gouvernement central qui impose par la force un pouvoir et des décisions qui appauvrissent et asservissent la population. En effet, les habitants se rassemblent derrière le maire de la ville, homme politique proche de ses concitoyens, qui se bat pour eux, pour leur cadre et leurs conditions de vie. Enfin, *Marvel Civil War* est une réécriture de la guerre de Sécession. Captain America incarne le refus de toute privation de liberté et critique une décision fédérale qui stigmatise une partie de la population, la désignant comme bouc émissaire, la livrant en pâture aux peurs de l'autre ou aux peurs d'« invasion », l'assujettissant aux intérêts économiques du complexe militaro-industriel.

Les enjeux du conflit

Enjeux militaires, politiques et économiques

L'existence d'un complexe militaro-industriel influent a été évoquée il y a déjà plus de cinquante ans par le président Eisenhower lors de son discours de fin de mandat, le 17 janvier 1961, déclarant que le complexe militaro-industriel est dangereux pour le gouvernement et la nation américaine. Certaines industries ont certes fourni à l'armée le matériel lui permettant de faire la guerre, créé de l'emploi et œuvré au bien-être économique de la nation mais, parallèlement, elles ont aussi rendu cette dernière dépendante économiquement, politiquement et militairement. Si elles produisent des armes, font travailler des millions de gens et augmentent le PIB de la nation, elles constituent aussi un puissant lobby qui œuvre dans les sphères politiques et militaires. Cela est d'autant plus vrai que des généraux et autres dignitaires se voient promettre une place de choix dans ces industries une fois leur carrière militaire terminée ; leurs décisions, lorsqu'ils sont en poste, sont donc fortement susceptibles d'être influencées par leurs perspectives d'avenir. Il est alors compréhensible que, depuis Eisenhower, le complexe militaro-industriel soit entré dans la culture populaire sous la forme d'une théorie du complot[16], pour ensuite être ouvertement reconnu comme un acteur majeur de la sphère politico-économique.

Par ailleurs, à cet assujettissement majeur que le pouvoir politique a consenti à des intérêts privés pour la gestion de la guerre, s'est ajouté un autre élément militaire : les armées privées. Ces armées suppléent ou remplacent l'armée traditionnelle des États-Unis et le gouvernement américain en dépend de plus en plus. En effet, elles offrent certains avantages : comme elles sont privées, elles ne dépendent pas directement du Congrès, si bien que ce dernier n'exerce aucun contrôle direct sur elles et ne peut savoir si elles sont employées, pourquoi elles le sont, ni ce qu'elles font sur le terrain. La présidence et/ou le Pentagone peuvent ainsi les envoyer sur des missions sensibles que le Congrès aurait pu refuser pour des questions financières, légales, éthiques ou politiques. Comme l'a affirmé récemment Vanessa Beeley :

> The CIA can no longer hide its Blackwater/Academi connections, especially after this week's Wikileaks data dump of CIA director John Brennan's emails, whose contact list included now spy chief Robert Richer at his Blackwater contact address. The outsourcing of intelligence operations was in full-swing. What Bush initiated, Obama ran with, awarding Blackwater/Academi a $250m contract in 2010 to offer "unspecified" services to the CIA, thus maintaining the apparatus for "unaccountable" covert assassination[17].

[16] ARNOLD, Gordon B., *Conspiracy Theory in Film, Television, and Politics*, Westport, CT, Praeger Publishers, 2008, p. 84, 124.

[17] BEELEY, Vanessa, « Syria's White Helmets : War by Way of Deception – Part I », *21st Century Wire*, 23 octobre 2015. <http://21stcenturywire.com/2015/10/23/syrias-white-helmets-war-by-way-of-deception-part-1/>, consulté le 16 avril 2018.

Ainsi non seulement les opérations peuvent-elles rester secrètes, mais les individus employés comme militaires privés sont des mercenaires qui, quand ils meurent en opération, ne font pas partie des pertes militaires. Le coût humain national de la guerre tend donc à se réduire, comme promis par les autorités. Toutefois, ce transfert vers le privé a des conséquences, tout d'abord financières car il faut payer ces entreprises. Ensuite, les personnes employées sont des mercenaires et non des militaires : elles sont certes entraînées à se battre (certaines sont d'anciens militaires) mais ne le font pas pour servir leur pays (ces mercenaires viennent en partie d'autres pays), car c'est une société privée qui leur verse un salaire. Là encore, en sous-traitant sa puissance militaire à une société privée, le gouvernement se met en danger puisqu'il transfère la maîtrise de ceux qui assurent la sécurité du pays et de son territoire à des intérêts purement économiques. Le seul moyen pour ces sociétés de prospérer est de tout mettre en œuvre pour que la guerre continue, voire prolifère. Le budget alloué par le gouvernement américain au méga-complexe militaro-industriel est devenu si imposant, et ce complexe si puissant, que le gouvernement ne peut plus le réduire et fait alors des coupes sévères dans d'autres programmes et ministères[18].

Ces éléments sont très présents dans trois des œuvres citées. Dans *Jericho*, Jake Green est un ancien mercenaire qui travaillait en Irak et en Afghanistan pour Ravenwood, filiale de Jennings & Rall[19]. Il a démissionné suite à un massacre de civils dans lequel lui et d'autres mercenaires de Ravenwood ont été impliqués. Dans la série, suite au renversement du gouvernement américain, le pouvoir en place engage Jennings & Rall pour administrer le nouveau territoire, mais l'armée privée de Ravenwood pille les villes qu'elle traverse et impose un régime militaire à Jericho. La série met en opposition les valeurs incarnées par la nation (à travers ses citoyens ou son armée) et celles incarnées par le pouvoir économique (Jennings & Rall, Ravenwood, etc.). C'est à travers un ex-mercenaire, Jake Green, que le récit se construit autour du danger intérieur qui menace la nation et contre lequel les citoyens doivent se prémunir. Jennings & Rall correspond à la description qu'Eisenhower avait fait du complexe militaro-industriel : ce conglomérat, principal fournisseur d'armes de l'armée dans la série, a subventionné la campagne présidentielle de Tomarchio, leur ex-employé et actuel président de la République. Par ailleurs, Jennings & Rall est commissionné pour administrer les « États Alliés d'Amérique » et chargé de la sécurité du territoire.

Dans *DMZ*, c'est la guerre sous toutes ses facettes qui est critiquée, mais là encore un complexe militaro-industriel est au centre du récit. Tout à la fois société de construction et armée privée, Trustwell Inc. travaille dans les hautes sphères politiques, encourageant la guerre puisque son but est de gagner toujours plus d'argent. Ainsi, engagée pour ramener l'ordre dans la DMZ, elle n'hésite pas à monter des groupuscules terroristes pour relancer le conflit. Son influence et son pouvoir sont tels qu'une fois la paix revenue, elle remporte le marché de la reconstruction de New York. Comme l'explique Brian Wood, l'auteur de *DMZ* :

> Trustwell is there as a chaos-maker. I was deeply affected over much of this last decade by the role mercenary companies like Blackwater (now renamed Xe, by the way, which is pronounced "Zee!") played in our various wars and the total amount of damage and ill will they left in their wake. I feel like we, as a culture, turned some corner in allowing all of that. And it's not like it's gone away. With Trustwell, I simply wanted to create an entity that operates entirely in gray area, that was accountable to no one, loyal to no one and was as much of a threat to peace as the main actors in the conflict. And, in the end, they fade away only to emerge as a seemingly straightforward construction company, welcomed into the peace process. Repulsive.[20]

Les mêmes questions sont posées dans *Marvel Civil War*, où Tony Stark est l'incarnation du complexe militaro-industriel. Son rôle auprès du gouvernement pour contrôler les super-héros montre tout à la fois son influence politique et sa redoutable efficacité économique : en limitant le pouvoir de ses adversaires, il devient le seul pourvoyeur militaire du gouvernement. En effet, les super-héros protègent la nation américaine comme le fait l'armée régulière ; de la même manière, ils peuvent être

---

[18] MC FATE, Sean, *The Modern Mercenary Private Armies and What They Mean for World Order*, Oxford, Oxford UP, 2014 ; SCAHILL, Jeremy *Blackwater : The Rise of the World's Most Powerful Mercenary Army*, New York, Nation Books, 2007.

[19] Dans la série, puissant conglomérat que le gouvernement américain a engagé à tous les niveaux de gouvernance (du local au national).

[20] CAMPBELL, Josie, « Wood & Burchielli Demilitarize the 'DMZ' », *Comic News*, CBR.com, 20 décembre 2011. <http://www.cbr.com/wood-burchielli-demilitarize-the-dmz/>, consulté le 16 avril 2018.

critiqués pour certaines actions ou certains comportements, mais leurs motivations sont citoyennes. Cela explique pourquoi Captain America est à la tête de ceux qui luttent contre les restrictions qui leur sont imposées. Il est depuis longtemps le chantre des valeurs traditionnelles américaines, garantes de la liberté de la nation et de ses citoyens. Il s'oppose ainsi à Tony Stark, qui représente la « nouvelle Amérique », celle qui se trouve entre les mains du conglomérat militaro-industriel dont les armes et la puissance sont une manne économique pour qui les contrôle. Avec Iron Man, Tony Stark devient l'arme du gouvernement et ce dernier se soumet en partie à lui et à son entreprise en lui laissant les clés de la protection de la nation américaine.

L'idée sur laquelle reposent en partie ces œuvres, à savoir qu'une guerre sur le sol américain puisse être favorisée ou déclenchée par ce complexe, prend ses racines dans la situation réelle du pays. Mais les relations entre les pouvoirs politiques et industriels ont depuis longtemps dépassé le stade de l'assujettissement, comme le font remarquer Jean-François Guilhaudis et Julien Malizard :

> On voit après la guerre froide en considérant, entre autres, l'expérience américaine (cas de l'administration G. W. Bush et du vice-président D. Cheney, ancien P-DG de la société Halliburton, gros contributeur à la campagne présidentielle de G. W. Bush et attributaire d'importants contrats après l'intervention en Irak en 2003) qu'il n'y a pas d'un côté le groupe industriels et militaires et de l'autre le pouvoir politique susceptible de se faire dominer par lui, mais que le pouvoir politique peut être infiltré par le complexe au point de s'en distinguer difficilement et que par ailleurs, le complexe a débordé fortement sur les institutions de recherche publiques. […] Il est important d'anticiper les dérives possibles et, le cas échéant, de réagir. Le risque existe incontestablement d'un complexe, en réalité militaro-politico-scientifico-médiatico-industriel[21].

Les media : le complexe médiatico-militaro-industriel (CMMI)

Les media sont au centre de cette prise de pouvoir car ils façonnent l'opinion. Si les hommes politiques et les militaires le savent depuis bien longtemps, les industries s'en servent abondamment pour vendre leurs produits, mais aussi leurs politiques. Media et guerre font bon ménage malgré leur opposition parfois apparente. En effet, si les media ont eu pour idéal de rapporter des faits et de constituer un quatrième pouvoir, ce sont avant tout des industries incluses dans un marché capitaliste. Ils doivent générer des profits pour survivre, surtout s'ils ont été rachetés par de puissants conglomérats. Pour gagner de l'argent, ils ont besoin de faire de l'audience et aussi, pour beaucoup, de vendre des espaces publicitaires. En termes d'audimat, la guerre est un sujet porteur lorsqu'elle concerne la nation. Elle attire des spectateurs avides de savoir ce qu'il advient des troupes et de la défense des valeurs américaines. Elle contribue donc à faire monter des taux d'audience qu'il faut maintenir élevés le plus longtemps possible. Il s'agit donc pour les media d'investir dans la guerre, dans un état de guerre et d'événements permanents, les journalistes revêtant parfois des vestes militaires afin de ressembler à des correspondants de guerre[22].

Les liens entre l'armée et les media sont nombreux[23] et leur interdépendance est flagrante, quand bien même ils ne cessent depuis des années de se critiquer, prétextant qu'ils s'empêchent mutuellement de travailler. Mais l'armée sait qu'elle a besoin des media pour obtenir le soutien du public et du Congrès, tandis que les media ont besoin de l'armée pour obtenir des informations sur la guerre (que les militaires ont bloquées), pour aller sur le terrain et donner à leurs spectateurs des images auxquelles ils n'auraient pas accès autrement. En acceptant d'être « incorporés »[24], les journalistes accompagnent l'armée et respectent les limites qu'elle leur impose : ne montrer et ne relater que ce à quoi ils ont accès. Par ailleurs, avoir des journalistes sur le théâtre des opérations ou perdre des journalistes occasionne des frais bien trop élevés pour les media, qui n'envoient presque plus de correspondants sur le terrain et préfèrent s'en remettre à la même source d'information, à

---

[21] GUILHAUDIS, Jean-François et MALIZARD, Julien, « Armements et transferts (E 161- E 186) », *PSEI*, Numéro 1, Chronique Sécurité et insécurité européenne et internationale 2015, Armements et transferts (E 161- E 186), mis en ligne le 23 août 2015. <http://revel.unice.fr/psei/index.html?id=392> (point E 172), consulté le 16 avril 2018.

[22] ESKOW, Richard, « Now it's the 'MMIC' – The Media/Military/Industrial Complex », The Blog, *The Huffington Post*, 27 juin 2006, revu le 25 mai 2011. <http://www.huffingtonpost.com/rj-eskow/now-its-the-mmic-the-medi_b_23889.html/>, consulté le 16 avril 2018.

[23] CURRAN, James, *Media and Democracy*, New York, Routledge, 2011 ; Susan L. CARRUTHERS, *The Media at War*, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2011 (2000).

[24] « Embedded », en anglais.

savoir principalement l'armée. Certains media ne font plus de travail d'investigation indépendant et ne recoupent plus leurs informations : là encore, ils se tournent vers quelques sources sans vérifier si ces dernières témoignent d'un parti pris (politique, financier, etc.). Ainsi, la *Public Accountability Initiative* (PAI) – organisme qui cherche à rendre transparent le rôle que jouent les industries dans les décisions politiques – a montré que, sur la question de l'intervention des États-Unis en Syrie, un certain nombre d'experts (soi-disant indépendants) invités dans les media avaient en fait des liens très étroits avec l'industrie de l'armement ou de la défense sans que le public en ait été informé[25].

Par ailleurs, les lois adoptées à la suite des attentats du 11 Septembre 2001 ont muselé dans une certaine mesure la liberté de la presse, tout en transformant les media en organes de propagande au service du pouvoir. En effet, relayés 24 heures sur 24 et 7 jours sur 7, les flashs d'information sur les attentats empêchés, sur les armes de destruction massive et sur les états d'alerte liés aux risques d'attentats, ont œuvré pour la politique du gouvernement Bush I et du complexe militaro-industriel. À cela s'est ajoutée en 2013 une modification du *Smith-Mundt Act* (loi réglementant la *public diplomacy*) qui autorise désormais la propagande américaine sur le sol américain[26]. Si l'un des buts invoqués est la plus grande transparence et la capacité de lutter contre le sentiment anti-américain sur le territoire national, cette modification donne le droit au gouvernement américain d'influencer l'opinion américaine[27].

Ces media sont au cœur des quatre œuvres étudiées. Dans *The Second Civil War*, le récit se focalise sur les media en eux-mêmes et sur leur évolution. Une critique virulente est proférée à l'encontre de ceux qui jouent un jeu dangereux avec les politiciens pour entretenir un audimat qui se nourrit du sensationnel. Contribuant pour des raisons d'ego à cette escalade, les hommes politiques sont eux-mêmes dépassés par l'impact des propos qu'ils tiennent pour s'affirmer politiquement, tant ces propos leur échappent une fois relayés et accentués par les media. Le film critique aussi les liens trop étroits unissant ceux qui sont censés informer la population et les politiciens, lesquels cherchent plus à plaire afin d'être réélus qu'à faire leur devoir. Les journalistes semblent incapables de faire face à une situation qui appartient au réel et non au sensationnel ; la guerre les met face à une responsabilité qu'ils ne peuvent pas endosser ou qui leur coûte la vie parce qu'ils ne sont pas préparés aux risques d'un métier qu'ils n'ont pas appris.

Cependant, la critique prend une autre forme dans les trois autres œuvres qui traitent du complexe médiatico-militaro industriel. Ainsi, dans *Jericho*, comme le découvrent par la suite les personnages principaux, les informations véhiculées par le seul média autorisé après les attentats sont à la solde du nouveau gouvernement. Les media désinforment les citoyens, non seulement au sujet des responsables des attaques nucléaires, mais aussi sur l'épidémie qui ravage le pays. L'armée privée Ravenwood est présentée dans les informations comme porteuse de paix et d'ordre, mais cela ne correspond pas à ce que vivent ceux qui la subissent. Un parallèle clair peut être établi avec la communication faite par le gouvernement américain sur l'intervention des troupes dans certains pays du monde et la réalité du quotidien des civils sur place. Dans *Marvel Civil War*, le gouvernement américain et Tony Stark s'unissent devant les media pour mener une guerre contre le danger que représente l'identité secrète des super-héros, ce qui n'est pas sans rappeler les heures les plus sombres de l'histoire américaine, telles que la chasse aux sorcières ou aux communistes. Les informations présentées sont partiales. Elles ont pour objectif d'amener le public à soutenir les actions du gouvernement et à se soulever contre, voire à trahir, les super-héros menés par Captain America. Enfin, dans *DMZ*, la machinerie est montrée dans sa grande complexité. Le récit explore les différentes facettes du journalisme et du reportage sur le terrain : il en montre les aspects aussi bien négatifs que positifs, permettant à son personnage principal de donner une vision plus objective de la réalité de la DMZ et du travail de journaliste de guerre. Par ailleurs, l'enquête de Matthew Roth sur

[25] ARMSTRONG, Gin, YAX Whitney, et CONNOR, Kevin, « Conflicts of Interest in the Syria Debate : An Analysis of the Defense Industry Ties and Think Tanks Who Commented on Military Intervention », *Public Accountability Initiative*, 11 octobre 2013. <http://public-accountability.org/2013/10/conflicts-of-interest-in-the-syria-debate/>, consulté le 16 avril 2018.

[26] D'après un amendement au *National Defense Authorization Act* (NDAA) de 2013, le gouvernement fédéral peut à présent, en toute légalité, faire de la propagande sur le territoire national.

[27] SAGER, Weston R., « Apple Pie Propaganda ? The Smith–Mundt Act Before and After the Repeal of the Domestic Dissemination Ban », *NorthWestern University Law Review*, n°109/2, 2015.

Trustwell Inc. et l'attitude de la chaîne de télévision qui l'a envoyé sur le terrain l'amènent à comprendre que le complexe médiatico-militaro industriel est si puissant qu'il dirige en partie le pouvoir politique. Il se nourrit de la guerre et l'entretient (à l'étranger et à domicile). S'il y met aussi un terme, il le fait là encore à son avantage car ce complexe est aussi impliqué dans la reconstruction. Dans *DMZ*, la vision de la gouvernance, quelle qu'elle soit, est pessimiste. Tout n'est que tractation et si Matthew Roth met fin à la guerre, il en paye le prix, en étant condamné à la prison à vie et au silence sur Trustwell Inc., alors que le pouvoir reste entre les mêmes mains.

Les conditions pour qu'une seconde guerre civile puisse avoir lieu sont donc bel et bien réunies[28]. À travers les œuvres de science-fiction étudiées ici, la culture populaire a été à même de rassembler un certain nombre d'éléments et d'en tirer des récits sur ce qui pourrait ou est déjà en train d'advenir. Les fractures se creusent et le mécontentement s'accroît, partout aux États-Unis et dans toutes les strates de la société. Nous pourrions peut-être voir l'élection de Donald Trump comme un exemple symptomatique de cette fracture ethnique, économique, sociale et politique. En effet, Donald Trump est arrivé au pouvoir en exploitant le racisme pro-blanc et a contribué à le renforcer ; il a aussi exploité la fracture séparant les personnes ayant fait des études et celles dont le bagage intellectuel est inexistant. Son discours a attiré ceux qui n'avaient rien et qui avaient perdu tout espoir, mais il est également parvenu à attirer les classes moyennes dont le niveau de vie a grandement baissé au fil des ans. Une partie de la population a été réceptive à un discours qui tenait les minorités, les immigrés et une certaine classe politique pour responsables des humiliations et des difficultés rencontrées[29]. La science-fiction ne prédit pas l'avenir, mais elle peut déceler dans la société les indices de problèmes réels et potentiels. Elle peut les rassembler et dérouler divers scénarios de conséquences possibles.

Résumé des œuvres étudiées

DMZ
Roman graphique de Brian Wood (auteur) et Brian Wood/Ricardo Burchielli/autres (artistes), 2005-2012, DC Comics, États-Unis. Dans un futur proche, les États-Unis d'Amérique sont en proie à une guerre civile. L'action principale se déroule dans la ville de New York qui est devenue une zone démilitarisée (« DMZ » en anglais, pour *demilitarized zone*) et un enjeu stratégique pour remporter la guerre que se livrent les États-Unis d'Amérique et l'Armée des États Libres. L'histoire principale est celle de Matthew Roth, apprenti photojournaliste qui, parachuté dans la zone, devient l'unique reporter de guerre sur le terrain.

Marvel Civil War
Suite à une loi promulguée par le gouvernement, qui oblige les super-héros à être répertoriés, à révéler leur identité et à servir dans le cadre de la loi imposée, une guerre fratricide oppose deux camps de super-héros. D'un côté, de plus en plus autoritaire, Iron Man devient le maître d'œuvre de la mise en place de la loi ; de l'autre, Captain America entre en résistance pour défendre les libertés individuelles et garantir la démocratie.

Jericho
Après la destruction de vingt-trois villes américaines par des explosions nucléaires, l'électricité et les moyens de communication sont coupés dans tout le pays. Suite à ces attentats, les habitants de la petite ville de Jericho, au Kansas, doivent apprendre à survivre dans un pays qui s'est scindé en trois entités distinctes que sont les États-Unis d'Amérique (dont la capitale est Columbus), les États Alliés d'Amérique (dont la capitale est Cheyenne) et la République Indépendante du Texas.

[28] WALKER, Jesse, « Are We Headed for a Second Civil War ? », Op-Ed, *Los Angeles Times*, 20 août 2017.
[29] ARNADE, Chris, « What I Learned After 100,000 Miles on the Road Talking to Trump Supporters », US elections 2016, Pride and poverty in America, *The Guardian*, 3 novembre 2016.

The Second Civil War
Suite à une guerre nucléaire opposant l'Inde au Pakistan, l'Idaho doit accueillir sur son territoire des enfants en provenance de la zone de guerre. Le gouverneur de l'Idaho refuse de les recevoir et ferme ses frontières, par opportunisme politique et parce qu'il subit les affres d'une passion amoureuse. Le président des États-Unis, sous l'influence de son conseiller en communication, lance un ultimatum au gouverneur. Les media attisent les tensions et les deux belligérants envoient leur armée à la frontière de l'État. Dans leur sillage, le pays et les États se divisent en prenant partie pour l'un ou l'autre camp. Le dialogue étant empêché, le conflit éclate.

Bibliographie

ARMSTRONG, Gin, YAX, Whitney et CONNOR, Kevin, « Conflicts of Interest in the Syria Debate : An Analysis of the Defense Industry Ties and Think Tanks Who Commented on Military Intervention », Report, *Public Accountability Initiative*, 11 octobre 2013. <http://public-accountability.org/2013/10/conflicts-of-interest-in-the-syria-debate/>, consulté le 28 août 2017.

ARNADE, Chris, « What I Learned After 100,000 Miles on the Road Talking to Trump Supporters », US elections 2016, Pride and Poverty in America, *The Guardian*, 3 novembre 2016. <https://www.theguardian.com/society/2016/nov/03/trump-supporters-us-elections>, consulté le 28 août 2017.

ARNOLD, Gordon B., *Conspiracy Theory in Film, Television, and Politics*, Westport, CT, Praeger Publishers, 2008.

BEELEY, Vanessa, « Syria's White Helmets: War by Way of Deception – Part I », *21st Century Wire*, 23 octobre 2015. <http://21stcenturywire.com/2015/10/23/syrias-white-helmets-war-by-way-of-deception-part-1/>, consulté le 28 août 2017.

CAMPBELL, Josie, « Wood & Burchielli Demilitarize the 'DMZ' », Comic News, *CBR.com*, 20 décembre 2011. <http://www.cbr.com/wood-burchielli-demilitarize-the-dmz>, consulté le 28 août 2017.

CARRUTHERS, Susan L., *The Media at War*, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2011 (2000).

CURRAN, James, *Media and Democracy*, Oxon, Routledge, 2011.

DESILVER, Drew, « Who's Poor in America? 50 Years into the 'War on Poverty,' a Data Portrait », Fact Tank News in the Numbers, *Pew Research Center*, 13 janvier 2014. <http://www.pewresearch.org/fact-tank/2014/01/13/whos-poor-in-america-50-years-into-the-war-on-poverty-a-data-portrait/>, consulté le 28 août 2017.

ESKOW, Richard, « Now it's the 'MMIC' – The Media/Military/Industrial Complex », The Blog, *The Huffington Post*, 27 juin 2006, revu le 25 mai 2011. <http://www.huffingtonpost.com/rj-eskow/now-its-the-mmic-the-medi_b_23889.html>, consulté le 28 août 2017.

GRANGER, Ninon, *De la guerre civile*, Paris, Armand Colin, 2009.

GUILHAUDIS, Jean-François et MALIZARD, Julien, « Armements et transferts (E 161- E 186) », *PSEI*, Numéro 1, Chronique Sécurité et insécurité européenne et internationale 2015, Armements et transferts (E 161- E 186), mis en ligne le 23 août 2015. <http://revel.unice.fr/psei/index.html?id=392> (point E 172), consulté le 28 août 2017.

HORWITZ, Tony, *Confederates in the Attic: Dispatches from the Unfinished Civil War*, New York, Vintage Departures, 1999.

MCFATE, Sean, *The Modern Mercenary: Private Armies and What They Mean for World Order*, Oxford, Oxford UP, 2014.

MESTROVIC, Stjepan G., *The Balkanization of the West: The Confluence of Postmodernism and Postcommunism*, New York, Routledge, 1994.

NEWMAN, Edward et DEROUEN Jr, Karl (éd.), *Routledge Handbook of Civil Wars*, Oxon, Routledge, 2014.

NOONAN, Allan S., VELASCO-MONDRAGON Hector Eduardo et WAGNER, Fernando A., « Improving the Health of African Americans in the USA: An Overdue Opportunity for Social Justice », *Public Health Reviews* (2016) 37/12.

<https://publichealthreviews.biomedcentral.com/articles/10.1186/s40985-016-0025-4>, consulté le 28 août 2017.
RABINO, Thomas, *De la guerre en Amérique : essai sur la culture de guerre*, Paris, Perrin, 2011.
SAGER, Weston R., « Apple Pie Propaganda ? The Smith–Mundt Act Before and After the Repeal of the Domestic Dissemination Ban », *NorthWestern University Law Review*, n°109 /2, 2015.
SCAHILL, Jeremy, *Blackwater: The Rise of the Most Powerful Mercenary Army*, New York, Nations Book, 2007.
TANNOUS, Manon-Nour, *Les Etats-Unis et « l'axe du mal » : étude d'une rhétorique des relations internationales*, Université Panthéon-Assas, Centre Thucydide, *Cahier Thucydide* n°7, mai 2008.
WALKER, Jesse, « Are We Headed for a Second Civil War? », Op-Ed, *Los Angeles Times*, 20 août 2017. <http://www.latimes.com/opinion/op-ed/la-oe-walker-second-civil-war-20170820-story.html>, consulté le 28 août 2017.
WOODWARD, Colin, *American Nations: A History of the Eleven Rival Regional Cultures of North America*, New York, Viking, 2011.

La représentation du génocide rwandais dans *Murambi, le livre des ossements* : une relecture conflictuelle de l'Histoire

The Representation of the Rwandan Genocide in Boubacar Boris Diop's *Murambi, le livre des ossements*: A Conflictual Rereading of History

Rim MOULOUDJ
Lounici Ali University, Blida, Algérie

Résumé : *Murambi, le livre des ossements* de Boubacar Boris Diop est une œuvre qui évoque le génocide rwandais de 1994. Le roman a été rédigé grâce à une résidence d'écriture au Rwanda, qui confronta l'auteur à la réalité des massacres et lui permit de rencontrer des témoins et des rescapés. Cette œuvre, bien que fictive, se veut porteuse d'un regard lucide et réaliste sur les événements. La présente étude tente de démontrer que ce roman peut également être lu comme une réaction, une forme de contre-violence, à un double niveau. En effet, il s'agit non seulement de dire le génocide pour accomplir un devoir de mémoire mais aussi de contrer l'oubli et le silence, voire l'indifférence, qui ont pu entourer l'événement, tout en s'opposant aux discours négationnistes.
Mots-clés : génocide rwandais, murambi, Boris Diop Boubakar, mémoire, histoire
Abstract: Boubacar Boris Diop's *Murambi, le livre des ossements*, translated into English under the title *Murambi, The Book of Bones*, is a work about the Rwandan genocide of 1994. The novel was written following a writing residence in Rwanda, which confronted the author with the reality of the massacres and allowed him to meet witnesses and survivors. This work, although fictitious, looks at those events with a lucid and realistic gaze. The present study tries to show that this novel can also be read as a reaction, a form of counter-violence, on two levels. Indeed, it is both a way to evoke the genocide to perform a duty of memory, and a means of countering the oblivion and silence, not to say the indifference, which surrounded the event, while giving the lie to negationist speeches.
Keywords : rwandan genocide, murambi, boris diop boubakar, memory, history

Si le continent africain a souvent été le théâtre de conflits, d'affrontements et de guerres d'une rare violence, le XX^e^ siècle s'est achevé sur un génocide rwandais terrible, qui fit près d'un million de victimes et autant de rescapés traumatisés, frappant les esprits et donnant lieu à une production littéraire croissante. Parmi les œuvres ayant vu le jour suite à cette tragédie, celles lancées par Fest'Africa[1], dans le cadre du projet mémoriel « Rwanda : écrire par devoir de mémoire », ont eu une portée particulièrement marquante. Aussi notre réflexion se concentrera-t-elle sur un roman qui occupe une place singulière au sein de ces publications, à savoir *Murambi, le livre des ossements*[2] de Boubacar Boris Diop. Rédigée lors d'une résidence d'écriture au Rwanda, qui confronta l'auteur à la réalité des massacres et lui permit de rencontrer des témoins et des rescapés, cette œuvre, bien que fictive, se veut porteuse d'un regard lucide et réaliste sur les événements.

En effet, le roman de Diop vise non seulement à mettre en scène et à dévoiler la violence génocidaire par le biais d'une forme particulièrement réfléchie, mais également à réaffirmer l'existence même du génocide, mise en doute par certains discours politico-médiatiques qui tendaient à présenter ce dernier comme une série de violences ethniques « coutumières » en terre africaine. Le roman peut donc se lire comme une réaction, une forme de contre-violence, à un double niveau, puisqu'il s'agit de s'opposer à ces discours négationnistes tout en disant le génocide pour accomplir un devoir de mémoire, pour contrer l'oubli et le silence, voire l'indifférence, qui ont pu entourer un tel événement.

De l'aveu même de l'auteur, une telle entreprise ne fut pas sans difficultés. À l'instar des autres participants à ce projet mémoriel, Diop fut confronté à la gageure de trouver une forme à même de dire ce qui semble relever de l'indicible absolu. Il va sans dire, en effet, qu'écrire une fiction sur un tel désastre humain soulève un certain nombre de contraintes éthiques et esthétiques. Cette contrainte de l'indicible habite la littérature depuis ses prémices et fut particulièrement débattue après le génocide

[1] Festival de littérature négro-africaine, qui a eu lieu à Lille en 1998.
[2] DIOP, Boubacar Boris, *Murambi, le livre des ossements*, Paris, Stock, 2000.

des Juifs d'Europe, donnant lieu à des réflexions antagonistes, comme le soulignent les propos de Charlotte Wardi :

> L'origine de la controverse tient à l'ambiguïté d'un récit fictif qui mêle une réalité historique récente et *extraordinaire* à un projet de création esthétique basé sur la fiction et postulant par là une visée esthétique, ludique et hédoniste. Même si elle a connu des formes variées au cours des siècles, une telle polémique fondée sur la dichotomie entre la réalité et la fiction recouvre en fait deux conceptions fondamentalement divergentes du langage, de l'écriture et de la finalité de l'œuvre artistique[3].

En d'autres termes, selon cette conception, la représentation de faits récents et graves ne devrait pas être du ressort du texte littéraire qui transgresserait ainsi les « limites » d'un genre supposément consacré à la fiction. Par ailleurs, les notions de plaisir, de distraction et d'esthétique qui caractérisent ces textes rendent complexes la création et la réception de ces œuvres. Il s'agit ici d'une conception de la littérature qui limite d'emblée ses possibilités narratives en se fondant sur l'éventuel malaise que de telles représentations peuvent induire auprès des lecteurs, mais également des survivants. Ce malaise, bien réel au demeurant, s'est fait sentir à nouveau à propos des écrits relatifs au génocide rwandais. Diop explique d'ailleurs comment les victimes tutsi se sont opposées à la mise en fiction de leur vécu :

> Nous savions à l'avance que le simple respect pour les victimes nous interdirait de prendre des libertés avec leurs témoignages. Il est d'ailleurs significatif que dès qu'ils ont compris le but de notre séjour au Rwanda, certains rescapés nous ont supplié : de grâce, n'écrivez pas de romans avec ce que nous avons vécu, rapportez fidèlement ce que nous vous avons raconté, il faut que le monde entier sache exactement ce qui s'est passé chez nous[4].

Cette obligation morale vis-à-vis des rescapés, qui impose à l'auteur une sorte de quête de vérité, pose avec encore plus d'acuité la question de la forme la plus à même de l'atteindre, à plus forte raison lorsque l'on sait la méfiance des rescapés envers la fiction. Néanmoins, tout comme ses confrères écrivains, Diop reste convaincu de la nécessité de la médiation esthétique pour la transmission d'un témoignage et d'une vérité sur le génocide, ces derniers devant permettre de contrer la banalisation qu'entraînent les statistiques froides et déréalisantes tout en amenant le lecteur à la réflexion. Il n'en est pas moins conscient du double risque que recèle l'écriture d'une fiction qui, par son jeu formel, peut « distraire » le lecteur de la vérité à transmettre et trahir de ce fait le serment tacite le liant aux témoins et rescapés de la parole desquels, d'une certaine manière, il est le garant.

Ainsi, le roman de Diop se conçoit comme une tentative de conciliation de ces différentes exigences afin de construire une fiction qui puisse dépasser ses propres limites. Pour ce faire, l'écrivain adopte une forme scripturale qui se situe à la lisière de plusieurs genres. On y retrouve une écriture qui adopte la forme du témoignage, convoquant des informations, des événements et des personnalités se référant nettement à la réalité du génocide, mais aussi une écriture plus proprement romanesque, centrée sur le parcours mémoriel et existentiel d'un personnage, où peut se lire une mise en abyme transposant à l'échelle du roman les réflexions et les interrogations de l'auteur à propos de son art. Notre réflexion aura pour but de démontrer la manière dont le conflit influe sur le travail d'écriture et contraint l'auteur à repenser et à modeler son art en prenant en compte les contraintes particulières que nous évoquions précédemment.

Nous aborderons les deux types d'écriture mis en œuvre dans ce roman, afin de mettre en lumière leurs spécificités et de démontrer comment chacun est mis au service d'une parole centrée sur la mémoire et sur une représentation plus authentique du génocide, de sa genèse et des événements majeurs lui ayant succédé. Nous verrons que le roman propose ainsi une relecture de l'histoire qui s'oppose aux visions réductrices et simplistes qui ont pu être véhiculées.

Dans un premier temps, nous considérerons l'exploration des formes littéraires de ce roman, marquées par un mélange des genres et une multiplicité des points de vue narratifs, plusieurs protagonistes se relayant dans le récit pour raconter chacun son vécu du génocide. Nous nous intéresserons ensuite aux caractéristiques de ces prises de parole polyphoniques qui transmettent des témoignages assez fidèles aux événements en usant de stratégies de vraisemblabilisation et en adoptant un ton particulier.

---

[3] WARDI, Charlotte, *Le Génocide dans la fiction romanesque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, p. 36.

[4] DIOP, Boubacar Boris, « Écrire dans l'odeur de la mort. Des auteurs africains au Rwanda », *in* COQUIO, Catherine et KALISKY, Aurélia (éds.), *Rwanda - 2004 : témoignage et littérature*, Coll. « Lendemains », Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2003, n° 112, p. 76.

Stratégies scripturaires pour une fiction du vraisemblable

Murambi se caractérise par une structure narrative non linéaire. En effet, l'œuvre est divisée en quatre sections qui se composent de récits aux caractéristiques différentes, se déroulant avant, pendant et après le génocide. Diop tente d'écrire une fiction susceptible de se faire oublier en tant que telle pour rappeler sans cesse au lecteur la réalité ayant inspiré ce qu'il lit. Pour y parvenir, l'auteur adopte ce que Catherine Coquio désigne comme une forme « d'assourdissement expressif »[5], qui se réalise par un travail particulier sur le style et la langue, mais également par une sélection rigoureuse des faits à évoquer ou bien à bannir. L'auteur revendique en effet clairement sa volonté de puiser dans le réel pour la construction de son œuvre. Toutefois, cette volonté n'annihile pas son travail en tant qu'écrivain car s'il s'appuie certes sur le réel, il ne s'agit pas pour autant de le retranscrire à la manière d'un historien mais plutôt de le mettre en fiction et de le retravailler. Diop opère en fait une « sélection » dans la matière des témoignages qu'il reçoit des Rwandais pour transmettre uniquement ce qui lui semble relever des capacités de réception des lecteurs. Il cherche, selon la formule de Jorge Semprun, à « [c]ontourner les stridences d'un récit véridique »[6], afin de ne pas brusquer son lecteur ni surtout de le détourner.

En somme, s'il est certes question de transmettre des témoignages, il faut surtout faire en sorte que ceux-ci restent « à la portée » du lecteur : la réalité que la fiction tente de dévoiler étant tellement abjecte et « incroyable », elle pourrait être proprement « inaudible » par les récepteurs. Il faut donc, pour la communiquer, la rendre plus crédible. L'écrivain garde ainsi à l'esprit une mise en garde que le classicisme lançait déjà en stipulant : « Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable »[7]. Une telle démarche influence et conditionne particulièrement l'écriture de *Murambi*, qui se caractérise, dans une large mesure, par une écriture nettement dépouillée, notamment dans les sections pouvant être assimilées à des récits testimoniaux.

En effet, le roman est constitué d'un ensemble singulier de récits qui alternent en quatre sections. Deux de ces sections, la première et la troisième, rassemblent des fragments de textes en forme de courts chapitres ayant pour intitulé le nom du personnage sur lequel se concentre la trame. Ce dernier en assure d'ailleurs la narration à la première personne, comme dans un récit de témoignage convoquant des faits et des personnalités réels, ainsi que nous le verrons.

À ce premier type de récits, qui cultive clairement la référence au réel et l'écriture testimoniale, s'ajoute, dans les sections 2 et 4 du roman, une écriture plus proprement romanesque. On n'y retrouve plus de narrateurs homodiégétiques mais plutôt une focalisation interne par laquelle le narrateur anonyme dévoile le vécu des personnages et leurs sentiments ; de même, on relève un usage différent des temps verbaux, avec une utilisation appuyée de l'imparfait et du passé simple. Ces sections, qui se déroulent quatre ans après le génocide, relatent principalement le retour au Rwanda et la quête de compréhension d'un ancien exilé qui a perdu toute sa famille pendant les massacres. Il s'agit de Cornélius Uvimana, lequel, de l'aveu même de Diop, représente chacun des écrivains du projet « Écrire par devoir de mémoire ». Son parcours sera prétexte à un dévoilement des faits qui, tout en s'écartant du registre testimonial prévalant dans les sections 1 et 3, n'en offre pas moins une vision critique et lucide des faits analysés en seconde partie.

Nous aborderons donc dans un premier temps les sections 1 et 3 du roman. Ces dernières se composent, comme précédemment souligné, de courts récits racontés à la première personne par huit personnages différents, dans une langue simple et claire, sans « effets » littéraires et stylistiques notables. Nous nous intéresserons ici aux caractéristiques scripturaires de ces sections à propos desquelles on pourrait presque parler d'« écriture blanche », telle qu'envisagée par Roland Barthes. En effet, on constate d'emblée que l'écriture de Diop s'y défait volontairement de toute visée ornementale et esthétisante pour tendre vers un langage volontairement neutre, semblable à un instrument brut. Le

[5] COQUIO, Catherine, *Le Réel et les récits*, Paris, Belin, 2004, 142.
[6] SEMPRUN, Jorge, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994, 82.
[7] BOILEAU, Nicolas, *Art poétique*, chant III. Disponible sur <https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Art_po%C3%A9tique/Chant_III>, consulté le 20 avril 2011.

propos suivant de Roland Barthes, concernant l'écriture blanche, correspond donc particulièrement au roman à l'étude :

> L'écriture au degré zéro est au fond une écriture indicative, ou si l'on veut amodale, il serait juste de dire que c'est une écriture de journaliste, si précisément le journalisme ne développait en général des formes optatives ou impératives (c'est-à-dire pathétiques). […] L'écriture neutre retrouve réellement la condition première de l'art classique : l'instrumentalité. Mais cette fois l'instrument formel […] est le mode d'une situation nouvelle de l'écrivain, il est la façon d'exister d'un silence ; il perd volontairement tout recours à l'élégance ou à l'ornementation, […] Si l'écriture est vraiment neutre, si le langage, au lieu d'être un acte encombrant et indomptable, parvient à l'état d'une équation pure […], alors la Littérature est vaincue, la problématique humaine est découverte et livrée sans couleur, l'écrivain est sans retour un honnête homme[8].

Une telle forme scripturaire s'écarterait donc volontairement de toute « opacité de la forme » en se niant en tant que littérature pour s'ériger comme un instrument sobre et neutre dévoilant une réalité humaine. Bien que profondément utopique, comme le soulignait Barthes lui-même, l'écriture blanche semble donc éclairer assez bien le projet de Diop. En effet, l'auteur propose une forme qui cherche à s'écarter de la fiction à proprement parler, afin de mettre au centre de son œuvre un propos éminemment testimonial. Comme le dit Barthes : « La pensée garde ainsi toute sa responsabilité sans se recouvrir d'un engagement accessoire de la forme.»[9] Afin de mener à bien une telle entreprise, Diop a recours à un travail scripturaire qui vise précisément à produire une écriture paraissant moins « travaillée ». Ainsi, bien que caractérisées par une multiplicité de voix narratives, les sections 1 et 3 ont en commun une langue simple et sobre. L'écriture déroule en outre les faits en affichant rarement une quelconque forme d'empathie. Par ailleurs, la prédominance du présent et du passé récent, au lieu du passé simple plus traditionnel, ainsi que le choix d'une narration simultanée font pénétrer le lecteur de plain-pied dans l'atmosphère oppressante du génocide. Ce travail particulier sur la forme est ce qui singularise les œuvres de fiction et leur permet de toucher davantage le lecteur que tous les autres types de récit qui lui ont été consacrés. Comme l'affirme Nicki Hitchcott, en reprenant partiellement les propos de Kenneth W. Harrow :

> [T]he only useful account of genocide is "the account that refuses to leave the reader out of it: the account where the past is not distanced from our lives, and where the consequences are not over for us or for them; the account that refuses the comfortable position of distance and mere observation" […]. Shrines and testimonials, [Harrow] suggests, fail to generate such a painful proximity; works of fiction, on the other hand, can—and sometimes do—achieve this aim[10].

Ainsi, le narrateur du premier chapitre, par exemple, raconte progressivement la tension et la peur qui s'installent et s'intensifient le jour de la chute de l'avion du président rwandais. Cette démarche narrative qui tente de restituer « le tremblement de l'existence »[11] nous renvoie à nouveau aux observations de Roland Barthes :

> Au contraire, lorsque le Récit est rejeté au profit d'autres genres littéraires, ou bien, lorsqu'à l'intérieur de la narration, le passé simple est remplacé par des formes moins ornementales, plus fraîches, plus denses et plus proches de la parole (le présent ou le passé composé), la Littérature devient dépositaire de l'épaisseur de l'existence, et non de sa signification[12].

La prédominance du présent ou du passé immédiat au détriment du passé simple « plus narratif », dont Roland Barthes soulignait déjà la nature de « pacte formel » à la fois « vraisemblable et faux », apparaît comme l'une des stratégies adoptées par Diop pour se distancier des conventions littéraires et établir une écriture plus fidèle à la réalité. Cette approche est renforcée par la présence du « je », instance narrative profondément ambiguë. Le « je » narratif est d'ailleurs également considéré par Barthes comme une « entorse » à la tradition romanesque. Le critique déclare en effet : « d'ordinaire, le "je" est témoin, c'est le "il" qui est acteur.[13]» Le choix du « je » comme principale instance énonciative « moins romanesque » marque, là aussi, la volonté de l'auteur d'inscrire le récit en dehors

---

[8] BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture* [1953], Paris, Seuil, 1972, p. 56.
[9] *Idem.*
[10] HITCHCOTT, Nicki, « Writing on Bones: Commemorating Genocide in Boubacar Boris Diop's *Murambi* », *Research in African Literatures*, n°40/3, automne 2009, p. 49. <http://www.jstor.org/stable/40468136>, consulté le 11 octobre 2017.
[11] BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, *op. cit.*, p. 27.
[12] *Idem.*
[13] *Ibid.*, p. 29.

de la tradition littéraire et réaffirme la dimension testimoniale de l'œuvre, elle-même renforcée par la sobriété de la langue, exempte d'artifices ou de complexité formelle. De fait, grâce à ces stratégies scripturaires, la prise de parole des narrateurs multiples de *Murambi* peut être appréhendée comme un véritable témoignage dans le sens où elle ressemble fortement à celle des témoins rescapés du génocide et évoque, comme nous le verrons, nombre de personnalités et d'événements réels.

L'aspect polyphonique de la narration permet en outre de mettre en scène des personnages différents, représentatifs des multiples visages du drame rwandais. On croise ainsi au fil du récit des personnages qui vont du citoyen lambda à des représentants de la résistance ou des assaillants. Dans les récits de la première section, la narration se focalise sur les quelques heures précédant le génocide, ce qui permet de découvrir, comme l'indique le titre de cette première section, « la peur et la colère » qui gagnent les uns et les autres, bourreaux ou victimes.

Parmi les personnages mis en scène dans la première section, nous nous intéresserons à celui de Faustin Gasana. Ce dernier est un milicien Interahamwe[14] et un des instigateurs du génocide, auquel il se prépare froidement. Diop est le seul participant au projet « Écrire par devoir de mémoire » à avoir mis en scène un génocidaire dans son roman. Ce choix audacieux correspond néanmoins parfaitement à la logique de l'œuvre qui tend vers une représentation aussi fidèle que possible de la réalité complexe du génocide. La représentation des tueurs obéit au principe directeur du roman, celui de la fidélité aux témoignages des rescapés, mais également à la restitution d'un savoir sur le génocide. Dans une telle optique, le récit ne pouvait faire l'impasse sur la mise en scène des bourreaux, qui se justifie d'autant plus que l'écriture très sobre évite tout risque d'esthétisation ou de légitimation de la violence. Le discours du personnage de Faustin Gasana reflète parfaitement l'état d'esprit des planificateurs des massacres. Froid et déterminé, il est l'exemple parfait du soldat convaincu du bien-fondé de ce qu'il envisage comme un devoir, un « travail ». Ses propos font apparaître dans l'œuvre les mécanismes de rationalisation employés par les tueurs pour convaincre et parfois se convaincre du caractère juste et nécessaire de leur action. Le personnage déclare ainsi d'emblée :

> J'ai toujours su en devenant Interahamwe que j'aurais peut-être à tuer des gens ou à périr sous leurs coups. Cela ne m'a jamais posé de problèmes. J'ai étudié l'histoire de mon pays et je sais que les Tutsi et nous, nous ne pourrons jamais vivre ensemble. Jamais[15].

Cette conviction inébranlable, le personnage la tient donc, entre autres, de ses lectures. Rappelons en effet le rôle primordial joué par les écrits coloniaux d'abord, puis par des textes tels que le tristement célèbre *Manifeste des Bahutu* dans la création d'une altérité cristallisant toutes les haines. Mais, c'est surtout l'éducation de Faustin Gasana qui explique son parcours et la radicalisation de sa haine de l'autre. Ce personnage est fils d'un ancien militaire, lui-même impliqué dans les premiers massacres perpétrés à l'encontre des Tutsi dès la fin des années 1950. À son tour, ce dernier est significativement mis en scène et ses échanges avec son fils occupent une part importante du récit. Ses propos illustrent la haine et le mépris qu'il a inculqués à son fils. On y retrouve les surnoms réducteurs généralement employés par les autorités hutu pour avilir les Tutsi en les affublant de qualificatifs déshumanisants : « Je ne l'ai jamais entendu prononcer le mot "Tutsi". Il les appelle toujours "ils" ou les "Inyenzi", littéralement les "cancrelats" »[16], déclare le narrateur à propos de son géniteur.

La mise en scène du père de Faustin inscrit surtout le génocide dans une forme d'historicité qui donne à lire dans la fiction la généalogie de l'événement. Le père du narrateur est en fait le représentant dans le récit des pires planificateurs du génocide : il est l'exemple même de ces dirigeants qui ont transmis avec zèle l'héritage de la haine à leurs enfants. Sa présence, démontrant que le génocide est historiquement daté, vient en somme contrecarrer la thèse négationniste d'un conflit ethnique dû à une haine ancestrale et immémoriale.

De même, les échanges entre Faustin et son père mettent en lumière le caractère planifié des massacres ainsi que leur dimension génocidaire assumée. Le patriarche tellement soucieux de voir les tueries se réaliser sans encombre va même jusqu'à recommander fermement à son fils de ne pas laisser ses hommes perdre leur temps dans des « distractions ». L'horreur du propos colle à celle du génocide quand le personnage insiste pour que l'alcool et les viols n'occupent pas les troupes, non par

[14] Milice paramilitaire hutu créée en 1991.
[15] *Murambi, le livre des ossements*, *op. cit.*, p. 31.
[16] *Idem*, p. 26.

compassion pour les victimes mais pour ne pas ralentir les exécutions massives ni laisser l'occasion à certains Tutsi de fuir. À travers ces personnages, le récit révèle avec insistance que les massacres ont été pensés à l'avance : il ne s'agit en aucun cas d'une guerre civile ni d'un conflit ethnique comme l'Afrique a pu en connaître, mais bel et bien de l'extermination programmée d'une partie de la population rwandaise. C'est pour rétablir cette vérité que le récit démontre que les organisateurs étaient parfaitement conscients et déterminés à aller jusqu'au bout, la « réussite » du génocide signifiant par ailleurs la garantie de leur impunité, puisque la disparition de tous les Tutsi entraînerait immanquablement celle de la vérité.

La logique effrayante des génocidaires est ici clairement dévoilée. Il s'agit bien de ne laisser aucun survivant susceptible de témoigner de la véritable nature des massacres commis dans le pays. Les criminels, conscients que l'opinion internationale appréhende généralement les violences comme des événements inévitables et, somme toute, assez « banals » en terre africaine, misent sur cette forme de racisme ordinaire pour commettre en toute impunité un génocide organisé, prévu de longue date.

La représentation du père de Faustin Gasana et de l'idéologie qu'il perpétue par ses propos enflammés ou ses injonctions renforce le parti pris « réaliste » de l'œuvre. Le roman donne à voir le caractère abject du génocide, sans pathos et sans condamnation affichée ; le travail de mémoire se fait par le dévoilement sans fard de la réalité. Les personnages et les événements mis en scène permettent d'offrir une vision fidèle et assez large des différents protagonistes du génocide rwandais et des spécificités qui caractérisent cet incroyable déferlement de violence. Ainsi, pour clore ce point, nous évoquerons brièvement deux autres personnages de cette section qui méritent une attention particulière en ce qu'ils autorisent une représentation précise et critique des dessous de l'implication française dans le génocide. Il s'agit des personnages du docteur Joseph Karekezi et du colonel français chargé de l'opération Turquoise, Étienne Perrin.

Le premier est un homme puissant, éminent médecin hutu respecté par sa communauté. Ayant épousé une Tutsi, il donne l'illusion de s'opposer à la violence mais travaille en secret pour préparer le génocide. Ce personnage est l'incarnation d'une « abjecte duplicité »[17] car, profitant de son statut et de la confiance qu'il inspire à tous, il parvient à attirer un maximum de Tutsi dans l'école technique de Murambi. Prêt à tout pour assouvir ses ambitions, il va même jusqu'à faire assassiner sa propre femme et ses deux enfants lors de la tuerie.

Mais ce personnage permet surtout d'illustrer les relations étroites qui liaient les organisateurs du génocide avec une certaine élite politique française. Dans une discussion qu'il mène avec un général hutu à propos de l'imminente défaite qui attend les génocidaires acculés par le Front patriotique rwandais (FPR) triomphant, le protagoniste déclare : « Les Français nous ont soutenus contre le monde entier dans cette histoire. Ils devraient aller jusqu'au bout »[18]. De fait, le soutien de la France se poursuit à travers la tristement célèbre mission Turquoise. D'ailleurs, dans le roman, c'est encore une fois le docteur Karekezi qui intervient pour faciliter l'installation des soldats français chargés de cette opération dans l'école technique de Murambi, qui a abrité le massacre de quarante-cinq mille personnes. En ordonnant à ses hommes d'inhumer les milliers de cadavres gisant dans des fosses communes, il offrira aux soldats français, ses alliés, un espace où implanter leur QG, installer leurs aires de jeux et leurs barbecues. Là aussi, la réalité rejoint la fiction puisque les soldats français se sont bien installés dans les conditions décrites dans le roman sur les charniers fraîchement creusés par les Hutu pour enterrer en toute hâte leurs victimes. Ainsi, la représentation du docteur Karekezi et de ses conversations avec le personnage du colonel Étienne Perrin, responsable de l'opération Turquoise, matérialise dans la fiction l'implication concrète de la France dans le génocide et met en lumière quelques motifs susceptibles d'éclairer les véritables motivations de cette opération. L'homme de terrain qu'il est avoue lui-même être dubitatif face aux calculs intéressés des responsables parisiens qui tirent à distance les ficelles du continent. Il s'agit en fait de dénoncer dans le roman une certaine vision de la « Françafrique » et des dégâts qui en ont découlé. En ce sens, le passage suivant, dévoilant les réflexions du colonel, synthétise la complexité de la situation :

[17] *Ibid*., p. 195.
[18] *Ibid*., p. 139.

> Je me sens toujours plus à l'aise loin de Paris. Je suis un peu dérouté par ces messieurs qui n'ont qu'une idée en tête : « c'est notre Afrique, on ne va pas la lâcher. » Ils sont tous un peu fous, là-bas. Ils fabriquent dans leurs bureaux des chefs d'État africains. Et ceux-ci appellent tard le soir pour gémir, quémander, râler[19]…

Les propos du colonel Perrin mettent clairement en évidence les rouages d'une politique néocoloniale désastreuse. Davantage préoccupées par la sauvegarde de la mainmise française au Rwanda, les autorités françaises accordent au régime génocidaire de leurs alliés hutu un soutien inconditionnel afin de contrer la victoire des rebelles tutsi, ces derniers étant vus comme des étrangers peu disposés à collaborer docilement avec eux. Le docteur Karekezi n'hésite d'ailleurs pas à le rappeler au colonel Perrin :

> Là-bas, à Paris et dans votre armée, […] trop de gens ont fini par éprouver autant de haine que nous pour le FPR. Des types venus d'ailleurs. Vous ne les contrôlez pas. Ils parlent anglais et ils vous méprisent. Le comble, n'est-ce pas ? Des nègres qui ne font pas de courbettes devant vous. La haine, vous vous en arrangez bien, mais cette indifférence, non. Ça valait qu'on tue quelques centaines de milliers de Tutsi[20].

Toutefois, le colonel n'est pas dupe et n'ignore pas non plus la controverse qui entoure la mission dont il est chargé. Il pense ainsi :

> Rien ne nous a réussi dans cette affaire du Rwanda. Ils n'en mènent pas large dans les ministères parisiens, en ce moment. Il y a tous ces journalistes et défenseurs des droits de l'homme qui n'étaient pas tout à fait prévus au programme. Résultats des courses : une opération Turquoise qui fait rigoler beaucoup de monde. Jouer les bonnes âmes après avoir laissé nos protégés commettre toutes ces atrocités ![21]

Cette réflexion insiste sur l'inertie française lors du génocide, s'expliquant notamment par la certitude que personne ne s'intéresserait à ce qui se passait au Rwanda. Ainsi, les autorités françaises ont laissé faire leurs protégés en toute connaissance de cause, comme le rappelle sournoisement le docteur Karekezi au colonel : « Vous teniez ce pays, colonel. Vous connaissiez chaque rouage de la machine à tuer et vous avez regardé ailleurs parce que cela vous arrangeait.[22]» Toutefois, l'attention grandissante des médias et de certaines ONG finit par contraindre la France à une réaction qui se manifesta à travers l'opération Turquoise, présentée comme une action humanitaire. Mais, là aussi, le roman déconstruit scrupuleusement la représentation de cette mission, une fois encore à travers les propos du colonel Perrin :

> Mon travail consiste surtout à évacuer sur Bukavu des ministres, des préfets et des officiers supérieurs. Ces messieurs n'ont qu'une idée en tête : ne pas être sur place à l'arrivée du FPR. Ils ont fait main basse sur les réserves de la Banque centrale et emporté ou détruit les documents de l'administration[23].

Plus loin, ce même personnage se remémore des propos échangés à Paris avec un jeune cadre ministériel, qui divulgue clairement le véritable but de l'opération Turquoise :

> Nous voilà obligés d'aider les tueurs à échapper à la justice de leur pays… – C'est une logique terrible mais on ne peut faire autrement. S'il y a un procès, ils peuvent essayer de sauver leur peau en nous mettant tout sur le dos. On est littéralement coincés[24].

Ce dernier extrait s'intègre parfaitement dans la logique informative du roman qui tente habilement de rétablir certaines vérités et de démystifier la mission française, présentée comme une tentative d'aider les milliers de réfugiés fuyant le Rwanda, alors qu'elle a surtout facilité la fuite des criminels. Pour autant, la narration ne tombe pas non plus dans le manichéisme ni dans la simplification outrancière en ce sens que la responsabilité première du génocide n'est pas imputée exclusivement aux agissements coupables de la France, ce qui relèverait d'une infantilisation des Rwandais.

Les échanges entre ces deux personnages participent de la logique didactique qui caractérise le récit, car ces dialogues viennent compléter le tableau précis des faits que l'auteur cherche à brosser dans ces sections. On peut donc dire que les stratégies de vraisemblabilisation adoptées dans les

[19] *Ibid*., p. 157.
[20] *Ibid*., p. 162.
[21] *Ibid*., p. 158.
[22] *Ibid*., p. 160.
[23] *Ibid*., p. 150.
[24] *Ibid*., p. 161.

sections 1 et 3 (multiplication des références aux événements historiques marquants et à la genèse du génocide, foisonnement de narrateurs-personnages dont la parole se veut proche du témoignage) constituent autant de techniques pour offrir une vision plus proche de la complexité des faits. L'auteur commente d'ailleurs ce foisonnement volontaire en déclarant : « s'il y a justement ce "patchwork", c'est que selon moi, il y a toujours, pour aboutir à la vérité, une multiplicité de points de vue »[25].

Nous aborderons maintenant les deux autres sections du roman, qui complètent cet effet de « patchwork » cultivé par l'écrivain en optant pour une forme scripturaire plus nettement « fictionnelle » que celle, proche du témoignage, qui prévaut dans les parties précédemment étudiées.

La fiction au service de la mémoire

Les deux autres sections du roman se caractérisent par une écriture qui s'éloigne du registre testimonial, dominant dans les parties précédentes. En effet, les sections 2 et 4 se concentrent sur le parcours du personnage de Cornelius, de retour dans son pays natal quatre ans après le génocide, à la suite de longues années d'exil à Djibouti. La trame consacrée à Cornelius, se déroulant dans une temporalité distante du génocide, distingue d'emblée ces sections placées sous le sceau de la mémoire. Le récit y dévoile la douloureuse (mais essentielle) quête de mémoire et de vérité du personnage, reflet assez explicite de la quête de l'auteur, présent lui aussi au Rwanda quatre ans après le génocide. Le rapprochement entre l'écrivain et son personnage est d'ailleurs assumé par Diop, qui affirme : « Quant à Cornélius, il est, d'une certaine façon, chacun des auteurs qui découvraient le Rwanda après l'avoir seulement imaginé. […] Cornélius, c'est un peu moi»[26].

Le regard que porte Cornelius sur les blessures de son pays est celui de quelqu'un d'extérieur, mais le héros est animé par une farouche volonté de comprendre et de représenter ce comble de l'abjection que fut le génocide. Ce besoin de recourir à la parole et à l'art pour lutter contre l'oubli, les falsifications et les manipulations de l'Histoire évoque d'ailleurs le vécu et l'évolution même de l'écrivain : nous avons déjà observé l'impact que sa participation au projet « Écrire par devoir de mémoire » avait eu sur sa conception de la littérature, en activant chez lui un positionnement nettement engagé. Cette forme d'autoreprésentation de l'auteur à travers son personnage se manifeste jusque dans les questionnements et les inquiétudes qui animent Cornelius dans sa démarche scripturaire. Ainsi, on peut souligner d'emblée que le récit le concernant développe des stratégies narratives et métatextuelles proprement romanesques qui viennent compléter habilement le dispositif complexe et intergénérique mis en place par Diop pour figurer le génocide.

Pour autant, si les parties consacrées à Cornelius sont plus ancrées dans la fiction, puisqu'elles développent les stratégies déjà évoquées et privilégient une écriture nettement plus imagée, il faut souligner là aussi que le récit reste largement en prise avec les faits, qu'il tente non seulement de reconstituer la genèse du génocide mais aussi – et surtout – de déconstruire, à travers des passages manifestement métatextuels[27], un discours négationniste, teinté de racisme, véhiculé par certains media et hommes politiques. L'évocation du parcours de Cornelius depuis son enfance sert de prétexte à un véritable retour aux sources historiques du génocide, pour faire la lumière sur certains mensonges, mais constitue également une mise en texte des questionnements éthiques et esthétiques proprement littéraires qui ont pu animer le personnage et, par extension, tout auteur confronté à la représentation du génocide.

Ainsi, l'histoire personnelle de Cornelius Uvimana remonte aux commencements même du génocide puisque sa propre naissance s'est déroulée pendant l'un des premiers massacres de Tutsi ayant secoué le Rwanda. En effet, sa mère Nathalie lui a donné naissance en fuyant de buisson en buisson les assaillants qui voulaient la tuer. L'évocation des circonstances de la naissance du personnage sont ainsi l'occasion de rappeler que « [l]e génocide n'a pas commencé le 6 avril 1994

[25] BOUKA, Yolande et THOMPSON, Chantal, *Interview avec Boubacar Boris Diop*, *Lingua Romana*, vol. 2, n° 1, automne 2003. <http://linguaromana.byu.edu/2016/05/31/interview-boubacar-boris-diop/>, consulté le 18 octobre 2017.

[26] Phrase prononcée par Diop lors d'un entretien avec Boniface Mongo-Mboussa. Voir MONGO-MBOUSSA, Boniface, *Désir d'Afrique*, Paris, Gallimard, 2001, p. 188.

[27] Selon Gérard GENETTE, la métatextualité est « la relation, dite "de commentaire", qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer. » Voir *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Points Essais, Paris, Seuil, 1982, p. 8.

mais en 1959 par de petits massacres auxquels personne ne faisait attention »[28]. Il s'agit là encore de dater de façon précise les prémices du génocide et de souligner l'inertie qui a contribué à la banalisation et à la pérennisation de la violence. Par la suite, le roman revient également sur l'enfance de Cornelius. Ce dernier a grandi avec la sensation pesante d'avoir en permanence « la mort à ses trousses »[29]. C'est d'ailleurs cette « tragique routine de la terreur »[30] qui le pousse, comme nombre de ses camarades, à fuir son pays, sous la protection de son oncle, alors qu'il n'est encore qu'un tout jeune adolescent. Le destin du personnage se confond de la sorte avec les dates les plus marquantes de l'histoire du pays, comme on peut le lire dans ce passage relatant les souvenirs de Cornelius lors de sa fuite avec ses deux plus proches amis, à l'aube des massacres de 1973 :

> Cornelius se souvint de ce lundi de février 1973 où, encore enfants, ils avaient dû s'enfuir tous les trois au Burundi. Vingt-cinq années déjà… c'était peu de temps avant la chute du président Grégoire Kayibanda. Le matin, deux hommes étaient venus dans la classe, des listes à la main. Le maître avait lu des noms à haute voix et renvoyé quelques élèves chez eux. Aucun de ces jeunes Tutsi ne savait encore qu'il n'aurait plus le droit de revenir à l'école. […] La même nuit, des hommes armés de machettes et de bâtons attaquèrent sa maison natale. Jessica et Stanley étaient venus s'y cacher. Siméon les avait alors attirés tous les trois dans l'épaisseur de la bananeraie en leur faisant signe de ne pas bouger. […] Siméon leur avait dit : – Venez avec moi, mes enfants. Nous allons marcher longtemps[31].

Le début de l'exil forcé du personnage coïncide avec l'année 1973, marquée par la violence et par la prise de pouvoir, à la suite d'un putsch, du futur président Juvénal Habyarimana. Le sort du personnage de Cornelius permet donc d'évoquer l'un des pogroms ayant jalonné l'histoire récente du pays et conditionné le départ de milliers de Tutsi. En vérité, l'histoire du héros autorise dans le récit un retour sur les moments clés de l'histoire rwandaise pour expliquer et délimiter le plus clairement possible l'enchaînement des événements qui conduiront au désastre.

Ainsi, dans sa quête de vérité et à travers ses réminiscences, Cornelius guide les lecteurs dans cette reconstitution mémorielle qui remonte jusqu'à l'arrivée des premiers Blancs, relatée par le vieil oncle Siméon. Ce dernier souligne particulièrement le bouleversement culturel et social qui en découla, en évoquant l'effondrement de tous les symboles et de toutes les croyances ancestrales, signe précurseur du dérèglement identitaire et des divisions que ces premiers contacts avec l'homme blanc favorisèrent. Siméon égrène comme dans un conte tragique les étapes de ce bouleversement ontologique. Ce faisant, la prise de parole du vieil oncle incarne un autre exemple de plurivocité en explorant une manière différente de dire l'Histoire rwandaise. Doté d'une grande puissance évocatrice, le récit de Siméon est celui d'un témoin qui relie deux époques. Héritier de la parole des ancêtres et observateur des temps présents, il raconte ainsi à son neveu l'arrivée des premiers explorateurs puis des missionnaires, les *padri*, comme les surnommaient les gens de l'époque. Il évoque comment ces derniers convertirent les Rwandais, parfois par la force, et la manière dont l'implantation de la religion chrétienne servit ensuite les intérêts des étrangers :

> Au début, les *padri* se tinrent tranquilles […] puis ils commencèrent à convertir leurs domestiques. Bientôt ils demandèrent au Mwami de se débarrasser du tambour Kalinga. […] Ils dirent encore au Mwami : si tu continues à vénérer des objets, ton âme sera damnée, tu brûleras dans les flammes de l'enfer et tu connaîtras mille souffrances. Ils exigèrent que fût changé le nom d'Imana. Des hommes de chez nous pleins de bon sens, répondirent : c'est de la folie. Les *padri* les châtièrent sans pitié. […] Le Mwami lui-même avertit ses sujets : *« un grand malheur nous arrivera par la faute de ce nouveau dieu. Je vous le dis, ne changez pas le nom d'Imana, le monde appartient à ceux qui donnent un nom à Dieu*. » Mais tout était déjà perdu. Beaucoup de chefs s'étaient convertis à la nouvelle religion. Les étrangers chassèrent le Mwami récalcitrant et en mirent un autre à sa place[32].

Le récit de Siméon s'intègre dans la visée didactique du roman en proposant une parole singulière, mais lucide, sur les événements. Le vieux sage évoque plus loin, non sans une pointe d'amertume, la rhétorique raciste et sournoisement intéressée dont se serviront ces « étrangers » pour semer la division entre les différents groupes constituant la société rwandaise :

---

[28] DIOP, Boubacar Boris, *op., cit*., p. 66.
[29] *Idem*, p. 53.
[30] *Ibid*., p. 58.
[31] *Ibid*.
[32] *Ibid.*, p. 214.

> Dans le passé, les étrangers avaient dit aux Tutsi : vous êtes si merveilleux, votre nez est long et votre peau claire, vous êtes de grande taille et vos lèvres sont minces, vous ne pouvez pas être des Noirs, seul un mauvais hasard vous a conduits parmi ces sauvages. Vous venez d'ailleurs. De quoi fallait-il s'étonner le plus ? De l'audace des étrangers ou de l'incroyable stupidité des hommes de ce temps ?[33]

L'interrogation finale de Siméon souligne la responsabilité des Rwandais eux-mêmes dans leur malheur. Que des étrangers soient parvenus par la ruse à manipuler et asservir injustement son peuple ne change rien selon lui puisqu'ils avaient surtout profité de la naïveté des Rwandais, qui se sont eux-mêmes entretués. En définitive, pour Siméon, le génocide est la résultante d'une défaite amorcée des années auparavant, à l'arrivée même des Blancs. Le jour où des Rwandais ont abandonné leur culture, leur foi et leur identité pour se soumettre aveuglément à des préceptes étrangers signe pour lui le début d'une servitude meurtrière qui s'est prolongée même après l'indépendance du pays : « Depuis l'époque des Mwami, des inconnus nomment à la tête du pays des chefs qui leur sont dévoués. Cela doit cesser. Alors, Cornelius, si le maître est un esclave, il ne faut pas lui obéir. Il faut le combattre »[34]. Les propos de l'oncle apparaissent comme une manière différente, synthétique et totale, de revenir sur les faits les plus importants qui précèdent le génocide. Quant à Cornelius, ses échanges avec Siméon renforcent son envie de comprendre et de témoigner, même s'il comprend que sa parole ne peut rivaliser avec celle du vieil homme. Cependant, sa réflexion mûrit à son contact, d'autant que ce dernier lui apprend la vérité sur son histoire personnelle.

En effet, Cornelius apprend quelques jours avant son arrivée à Murambi que son père, qu'il croyait mort assassiné pendant le génocide, est encore en vie car il n'est autre que l'un des principaux instigateurs du massacre de l'école technique de Murambi. Cette terrible découverte pousse Cornelius à reconsidérer son approche des événements. Il prend ainsi conscience que son implication personnelle dans le génocide doit l'amener à plus de prudence et de mesure : lui qui envisageait d'écrire une pièce de théâtre sur les faits, comprend brutalement qu'il ne peut s'engager à la légère dans un récit de fiction et qu'il lui faut d'abord cerner la vérité sur la mort des siens et de tous les Rwandais victimes de la barbarie. En saisissant la complexité de la tragédie rwandaise, qui le marque dans son identité même, Cornelius comprend qu'une dimension éthique doit primer dans toute tentative de parole sur le génocide. Son expérience personnelle matérialise également le caractère peu fiable des versions officielles de l'histoire du génocide, comme le constate Nicki Hitchcott :

> What *Murambi* also demonstrates is the instability of historical discourse on Rwanda. Cornelius's journey causes him to rewrite the story of his family's death, exposing the unreliability of official versions of the truth. Inevitably, Diop has chosen to privilege certain "facts" about the genocide over others but his decision to present a multiplicity of genocide narratives in the novel implicitly challenges any reading that claims to be a final version of events[35].

Cette prise de conscience chez Cornélius, qui fait écho à celle de l'auteur lui-même, se manifeste par une profonde remise en question de son projet de pièce théâtrale et par une relecture des faits et des discours qui leur sont consacrés. Ainsi, le personnage, qui représente de manière assez manifeste la posture de Diop, se fait à son tour porteur d'un discours métatextuel qui tend à déconstruire certains récits et discours médiatico-politiques, français en particulier.

Là où l'écrivain reprend et commente clairement les propos de l'ancien président François Mitterrand dans ses essais et articles[36], Cornelius incarne cette posture métatextuelle[37] dans la fiction en évoquant notamment, de manière plus ou moins subtile, certains propos de ce dernier : « Cornélius pense au Vieillard. "Dans ces pays-là, un génocide ce n'est pas trop important"»[38]. La phrase, profondément raciste, incarne la quintessence des discours simplificateurs colportés à l'époque et que l'auteur dénonce depuis, inlassablement.

---

[33] *Ibid*., p. 215.
[34] *Ibid*., p. 216.
[35] HITCHCOTT, Nicki, « Writing on Bones : Commemorating Genocide in Boubacar Boris Diop's *Murambi* », *op. cit.*, 54.
[36] Notamment dans l'essai de DIOP intitulé *L'Afrique au-delà du miroir*, Paris, Philippe Rey, 2007.
[37] Nous employons ici le terme « métatextuel » car nous considérons que les discours politiques auxquels réagit le personnage font partie de l'ensemble des textes qui ont façonné la perception générale du génocide.
[38] DIOP, Boubacar Boris, *op. cit.*, 223. Le vieillard dont il s'agit ici est effectivement le président François Mitterrand. La phrase est rapportée par le journaliste français Patrick DE SAINT-EXUPERY dans le *Figaro* du 12 janvier 1998.

Néanmoins, malgré l'omniprésence de ce type de discours lénifiant et réducteur dans les médias ou de la part de personnalités politiques d'envergure, le personnage reste confiant dans la faculté de l'homme à réfléchir sur lui-même et à penser son histoire :

> Cornélius faisait confiance à l'avenir, à sa longue mémoire et à son infinie patience. Tôt ou tard, en Afrique et ailleurs, des gens diraient calmement : reparlons un peu des cent jours du Rwanda, il n'y a pas de génocide sans importance, le Rwanda, *non plus*[39], n'est pas un point de détail de l'histoire contemporaine[40].

Le propos souligne aussi la foi de Cornelius en la possibilité de voir naître un jour une parole testimoniale neutre et saine qui examine les faits tels qu'ils se sont produits, sans succomber aux explications réductrices et racistes qui prévalent lorsqu'il s'agit de penser la violence en terre africaine. Ce vœu final du personnage subsume le roman dans une volonté d'instaurer un contre-discours qui vienne rétablir certaines vérités.

Le personnage de Cornélius, qui a permis de mettre en scène les tensions et interrogations relevant de la représentation littéraire de l'abjection du génocide, incarne la figure centrale de la partie la plus « romanesque » de l'œuvre : il est une sorte de guide pour les lecteurs dans les méandres de ce récit intergénérique, fragmentaire et pluriel.

Néanmoins, loin de produire un effet d'opacité ou de verser dans une écriture allégorique complexe, le récit forme un tout signifiant dont la sobriété du style sert à la représentation sans artifices d'une réalité constamment mise en avant. Ainsi, l'écriture du conflit proposée dans ce roman se veut aussi fidèle à la réalité que l'exige l'obligation morale qui anime l'auteur, tout en étant porteuse d'une véritable réflexion formelle. La volonté de didactisme recherchée par Diop se double donc d'une véritable remise en question de l'écriture fictionnelle traditionnelle.

Bibliographie

BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture* [1953], Coll. Points, Paris, Seuil, 1972.
COQUIO, Catherine, *Le Réel et les récits*, Paris, Belin, 2004.
DIOP, Boubacar Boris, « Écrire dans l'odeur de la mort. Des auteurs africains au Rwanda », in Catherine Coquio et Aurélia Kalisky, *Rwanda - 2004 : témoignage et littérature*, Coll. « Lendemains », Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2003, n° 112.
DIOP, Boubacar Boris, *L'Afrique au-delà du miroir*, Paris, Philippe Rey, 2007.
DIOP, Boubacar Boris, *Murambi, le livre des ossements*, Paris, Stock, 2000.
GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Points Essais, Paris, Seuil, 1982.
HITCHCOTT, Nicki, « Writing on Bones : Commemorating Genocide in Boubacar Boris Diop's *Murambi* », *Research in African Literatures*, vol. 40, n°3 (automne 2009), p. 48-61. <http://www.jstor.org/stable/40468136>, consulté le 10 novembre 2017.
MONGO-MBOUSSA, Boniface, *Désir d'Afrique*, Paris, Gallimard, 2001.
SEMPRUN, Jorge, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994.
WARDI, Charlotte, *Le Génocide dans la fiction romanesque*, Paris, PUF, 1986.

[39] C'est l'auteur qui souligne. Il s'agit là aussi d'un commentaire explicite faisant référence à des propos tenus par l'ancien président du Front National, Jean-Marie Le Pen, à propos du génocide des Juifs d'Europe, en particulier l'utilisation des chambres à gaz, remises en causes par ce dernier. Ces propos provoquèrent une vive polémique et valurent des condamnations à leur auteur.
[40] *Idem*, p. 224.

Les auteurs

An Associate Professor in the American Studies Department of the University of La Rochelle (France), **Danièle André** belongs to the CRHIA (Research Center in International and Atlantic History). Her research focuses on analyzing and understanding how popular culture—more specifically science fiction, films, TV series, tabletop roleplaying games and graphic novels—deal with human beings in their social environment, especially in North America. The research she carries out aims at pinpointing that practices of popular culture not only reflect how societies work, but also help us think about their evolution and contribute to shaping their future.

Éliane Elmaleh est professeure des universités au laboratoire 3L.AM de Le Mans Université. Elle enseigne la civilisation et l'histoire américaines ainsi que l'histoire de l'art au département d'études anglophones. Ses domaines de recherche sont l'art américain contemporain, l'art afro-américain, les médias, les discours identitaires et féministes. Elle a publié un grand nombre d'articles dans des ouvrages collectifs et dans des revues universitaires telles qu'Annales du monde anglophone, Revue française d'études américaines, The European Journal of American Culture, Revue Lisa, E-rea, Les Cahiers du MIMMOC ou encore Transatlantica. Elle a dirigé ou codirigé un certain nombre d'ouvrages, dont dernièrement Résistances, voix citoyennes en marge des institutions politiques ou encore L'Ouest et les Amériques, entre arts et réalités. Elle a par ailleurs co-organisé de nombreux colloques internationaux, notamment en collaboration avec le Réseau d'études des pouvoirs (Power Studies Network) et avec le soutien de l'Institut des Amériques (IdA). Depuis janvier 2016, elle est déléguée régionale du Pôle Ouest de l'IdA.

Christelle Ha Soon completed her PhD in American Literature at Rouen University, France. Her research laboratory is the ERIAC, and she worked under the supervision of Anne-Laure Tissut while teaching in a secondary school. Her research interests focus on the construction of identity in ethnic American literature. After studying the works of Toni Morrison for her Master's Degree, she focused on the notions of plural identities and multiple belonging in her PhD dissertation, entitled 'Claiming America': the Poetics of Transgressivity in the Works of Maxine Hong Kingston. She has published several articles, including one on the notion of silence in Toni Morrison's The Bluest Eye, in Textes & Contextes (Université de Bourgogne), and another on the theme of lying in Maxine Hong Kingston's The Woman Warrior : Memoirs of a Girlhood Among Ghosts, in LEAVES (Université Bordeaux-Montaigne), both double-blind peer-reviewed online journals.

Xavier Lachazette is Associate Professor in the Department of Anglophone Studies at Le Mans University (France), Xavier Lachazette's research concentrates on short fiction, travel literature and the depiction of nature in 19th-century English literature. He belongs to the Labo 3LAM research group, whose current focus is primarily on "conflict" and "the subject." He is an associate member of the Angers CIRPaLL, a research group devoted to the short form, and the digital editor of its international review, the Journal of the Short Story in English (JSSE). He has published articles on various short story writers (S. Maugham, D. du Maurier, E.M. Forster) and 19th-century writings (by J. Austen, Ch. Darwin, Ch. Brontë). He has convened the first Daphne du Maurier conference in France, in order to reassess this intriguing writer's work thirty years after her demise in 1989.

Rim Mouloudj is a lecturer in French language and literature at Lounici Ali University, Blida II, Algeria. Her doctoral research focused on the representation of violence in African literature. She has contributed to the following collective works : Lire l'Afrique, une anthologie de la littérature, edited by Amina Azza Bekkat (2010) ; Le Dictionnaire des écrivains algériens de langue française, edited by Christiane Chaulet Achour (2010) ; Le Dictionnaire des écrivains algériens de langue française, edited by Bekkat Amina (2014) ; and Créativité littéraire en Tunisie, edited by Najib Redouane (2015).

Hanene Zoghlami is an Assistant Professor at the Faculty of Human and Social Sciences, University of Tunis 1 (Tunisia), where she has been a faculty member since September 2012. She holds the position of British and American History Programme co-ordinator at the English Department. Hanene completed her PhD in British History at Roehampton University and her MA at Middlesex University London, UK. Her research interests lie in the area of contemporary British history, ranging from political and military to cultural and social aspects. She also has a vivid interest in Arts History. Hanene has published a number of articles, the most recent being "Reaping the Rewards of Co-operation: Franco-British Intelligence Sharing during the Gas War, 1915-1918" in World Journal of Social Science Research (January 2018).