



**Mutisme et point aveugle : la néantisation de la voix de l'enfant dans  
« Chickamauga » d'Ambrose Bierce (1889) et *Chickamauga* de Robert Enrico  
(1962)**

Christophe Chambost

Ambrose Bierce est surtout connu pour ses définitions cinglantes du *Dictionnaire du Diable* et pour ses histoires de fantômes ou de soldats. Parmi ces dernières, il en est une qui glace le sang tout particulièrement. Dans « Chickamauga », Bierce décrit en effet les pérégrinations d'un enfant sourd-muet, âgé de six ans environ, au milieu des morts et mourants de la bataille éponyme, lors de la guerre civile américaine. Reprenant l'étymologie du mot enfant (*infans* : celui qui ne parle pas), l'auteur fait de son protagoniste principal un jeune sourd-muet âgé de six ans, qui pense principalement à « jouer à la guerre », et qui pose un regard amusé sur les horreurs du combat. Le lecteur ne peut échapper à l'atmosphère cauchemardesque qui se dégage de cet écart entre le jeu et la réalité, mais il faudra attendre la toute fin de la nouvelle, pour que l'enfant puisse lui aussi saisir l'horrible réalité tandis qu'il revient chez lui et découvre sa maison en feu ainsi que le cadavre de sa mère, atrocement blessée à la tête.

Dans la nouvelle initialement publiée dans *The San Francisco Examiner* en 1889, comme dans le film de 1962 de Robert Enrico, l'origine des (dés)illusions de l'enfant se trouve dans les gravures militaires de son père qui décorent la demeure familiale. C'est à partir de ces reproductions que l'enfant va mettre en place des raisonnements idéalistes et irréalistes supposés le faire accéder au monde des adultes. Mais la valeur propédeutique du jeu guerrier sera fondamentalement remise en question par l'écrivain et le réalisateur, qui montrent tous les deux comment le jeu mène à l'effondrement du « je », de la personnalité de ce petit personnage principal qui sera irrémédiablement anéanti par un monde brutal et sans merci.

La façon dont les deux auteurs mettent en mots ou en images la négation de la parole dans leur œuvre sera d'abord mise en évidence, la faillite de l'enfant étant alors perçue comme une régression psychique laissant le stade du Symbolique hors d'atteinte. Puis, ce constat d'échec mènera directement à la prise en compte de l'image indicible, celle qui, de par son immédiateté, enraye l'intellection et ouvre sur le sentiment du fantastique. Il apparaîtra alors que si Bierce use de la monstration directe de l'horreur, Enrico, lui, préfère avoir recours à l'insolite. Pour autant, le cinéaste rejoint finalement l'écrivain et tous deux livrent un constat

implacablement pessimiste qui tend à prouver que la camarde n'attend pas le nombre des années, la mort étant toujours, et pour tous, au cœur de la vie<sup>1</sup>.

### **La faillite de la parole de l'enfant**

Dès le début de la nouvelle, l'enfant semble être voué à un destin glorieux et conquérant. À en croire le narrateur de ce conte macabre, l'enfant est promis à un avenir radieux fait de conquêtes qui tendent à prouver son inscription dans une lignée dominatrice :

One sunny autumn afternoon a child strayed away from its rude home in a small field and entered a forest unobserved. It was happy in a new sense of freedom from control, happy in the opportunity of exploration and adventure ; for the child's spirit, in bodies of its ancestors, had for thousands of years been trained to memorable feats of discovery and conquest [...]. From the cradle of its race it had conquered its way through two continents and passing a great sea had penetrated a third, there to be born to war and dominion as a heritage. (313)

Mais ce serait mal connaître « Bitter Bierce » que de ne pas sentir dans les propos de ce narrateur élogieux l'ironie mordante d'un satiriste profondément sceptique quant aux bienfaits de cet héritage guerrier.

L'inscription du père dans ce panégyrique de l'homme blanc tend à valider également la présence du fils, puisque la simple mention du père va permettre à l'enfant de passer du pronom neutre asexué « it » au pronom masculin sujet « he ». La grande fréquence de mots qui expriment les idées de conquête et de domination laisse à penser que l'enfant va donc pouvoir accéder au Nom du Père, et ce n'est pas un hasard si le narrateur souligne la fierté avec laquelle l'enfant brandit alors un sabre de bois, symbole phallique évident.

Mais très vite, l'évolution de l'enfant va être remise en question, celui-ci semblant incapable de maîtriser l'absence maternelle tandis qu'il fait face à un lapin dont il juge la posture verticale menaçante (« With a startled cry, the child turned and fled, he knew not in what direction, calling with inarticulate cries for his mother, weeping [...] – breathless, blind with tears – lost in the forest ! », 314). L'enfant sans nom va alors se perdre dans la forêt et interpréter de manière erronée les scènes de la nature ou les signes des hommes qui pourraient lui faire prendre conscience du danger qu'il encourt. En cela, il fait partie des

---

<sup>1</sup> En 1961, Robert Enrico a d'abord réalisé le moyen métrage *La Rivière du hibou*, adaptation de la nouvelle d'Ambrose Bierce, « An Occurrence at Owl Creek Bridge » (initialement publiée en 1890). Puis, le réalisateur a tourné deux autres adaptations des nouvelles de Bierce, *Chickamauga* (ou *La Bataille de Chickamauga*) et *L'Oiseau moqueur* (tirée de « The Mocking-Bird » publiée en 1891). Les trois films ont ensuite été réunis en 1962 afin de constituer le long métrage *Au cœur de la vie*, qui ne sortit en salle qu'en 1968. Les nouvelles d'Ambrose Bierce furent souvent d'abord publiées séparément, principalement dans *The San Francisco Examiner*. Les nouvelles les plus connues de l'auteur furent ensuite publiées dans le recueil intitulé *Tales of Soldiers and Civilians* en 1891.

protagonistes bierciens dont la psyché se délite du fait de leur incapacité à bien repérer l'espace et les dangers qui s'y tapissent<sup>2</sup>. Cette incapacité à contrôler l'espace géographique et ce qu'il recèle fait plus généralement écho à l'inaptitude des protagonistes bierciens à lire l'Autre et à se former en conséquence.

Cet échec du déchiffrement de la forêt inscrit l'œuvre d'Ambrose Bierce dans la conception de la nature inamicale propre au gothique américain, à en croire Leslie Fiedler (160-161). En effet, même si c'est sur le mode mineur du jeu enfantin, la nature se voit ici conférer une indifférence voire une hostilité envers le genre humain qui ne fait qu'insister sur les sombres présages ressentis par le lecteur alors que l'enfant s'enfonce dans l'épaisse forêt. Ainsi les chants joyeux des oiseaux des bois couvrent-ils les pleurs de l'enfant, tandis que les coups de canons sont assimilés à la musique victorieuse des perdrix (« [...] as if the partridges were drumming in celebration of nature's victory over the son of her immemorial enslavers », 314). La menace sous-jacente de la nature se ressent également à l'aide des nombreuses références à des animaux potentiellement dangereux ou peu ragoûtants : en ayant recours à la focalisation interne sur l'enfant, le narrateur compare alors les soldats blessés à des ours, des chiens, des cochons, des oiseaux de proie ou des grouillements de scarabées noirs. L'enfant s'égaré donc dans une forêt pleine de dangers, et ces dangers, bien qu'inclus dans son jeu de conquête guerrière, n'en confèrent pas moins une tonalité macabre aux scènes décrites.

Cet égarement géographique n'est que le corrélat objectif de l'égarement psychologique de l'enfant, de l'étiollement de son être, enfermé qu'il est dans les prisons de l'imaginaire, dans la pensée magique au sens freudien où l'illusion de puissance de l'unique rène (*Totem* 182). Dans son parcours du jeune combattant, l'enfant ne prend en compte l'Autre que pour mieux se donner le beau rôle : c'est ainsi qu'il s' imagine à la tête d'un bataillon de valeureux guerriers alors que le narrateur nous le montre au-devant d'un groupe de soldats à l'agonie, qui rampent jusqu'à la rivière pour y rendre leur dernier souffle. Plus choquant encore, l'enfant oblitère l'humanité de ces militaires, les réduisant à de simples jouets qu'il peut utiliser à loisir, tout comme il le faisait avec l'esclave de la famille (« He now approached one of these crawling figures from behind and with an agile movement mounted it astride. The man sank upon his breast, recovered [...], then turned upon him a face that lacked a lower jaw », 316). Dans « Chickamauga », ces déformations de perceptions créent un écart souvent choquant entre la tendance de l'enfant à ramener le champ de bataille à un terrain de jeu, et la prise de conscience que cela implique chez le lecteur qui, aidé en cela des paroles du narrateur, perçoit bien ce décalage macabre.

---

<sup>2</sup> C'est aussi le cas de « The Mocking Bird » lorsque la sentinelle ne sait plus si elle fait face à l'ennemi ou à son campement. Les erreurs de lecture de l'espace sont également mortifères dans maintes autres nouvelles, comme « A Tough Tussle » ou même « The Man and the Snake ».

Mais la suppression de l'Autre mène directement à la confusion de l'être : en niant le champ de l'Autre, l'enfant tombe dans les leurres de l'Imaginaire, là où il peut croire en sa toute-puissance le temps d'une partie de campagne militaire. Alors, les soldats mutilés deviennent des monstres innommables (« He could not name them », 315), et l'innommable devient l'innombrable (« the whole open space about him was alive with them », 315). L'indifférenciation se développe, ce qui accroît la teneur fantasmatique de la nouvelle. L'unicité mortifère de l'Imaginaire prévaut, et l'accession au Symbolique et au langage échoue : l'enfant s'avère incapable de dépasser le stade de l'Œdipe, incapable qu'il est de dépasser l'absence maternelle. Quant au Nom du Père, il reste hors de portée, et il est en outre perçu comme source de violence. L'héritage paternel légué à l'enfant est en effet initialement décrit comme source de conflits et de conquêtes. Mais l'illusion de puissance vers laquelle tend l'enfant initialement est définitivement vue comme vaine et vouée à l'échec, lorsque le protagoniste jette son arme en bois dans le feu destructeur de son foyer (« In despair he flung in his sword – a surrender to the superior forces of nature. His military career was at an end », 318). L'égarement de l'enfant s'avère donc être un égarement profond, ontologique ; et le regard perdu qu'il pose finalement sur le cadavre déchiqueté de sa mère, ainsi que son cri inhumain ne sont que le constat « sans appel » d'un effondrement existentiel :

For a moment [the boy] stood stupefied by the power of the revelation, [...]. There, [...], lay the dead body of a woman – [...] the long black hair in tangles and full of clotted blood. The greater part of the forehead was torn away, and from the jagged hole the brain protruded, overflowing the temple, a frothy mass of gray, crowned with clusters of crimson bubbles – the work of a shell.

The child moved his little hands, making wild, uncertain gestures. He uttered a series of inarticulate and indescribable cries – something between the chattering of an ape and the gobbling of a turkey – a startling, soulless, unholy sound, the language of the devil. The child was a deaf mute.

Then he stood motionless, with quivering lips, looking down upon the wreck. (318)

Les cris inarticulés de l'enfant sont bien sûr dus à sa surdi-mutité, mais on peut aussi y voir la présence de ce que Lacan appelle « lalangue », qui se trouve dans les brisures du langage et qui reflète l'intime de la personne<sup>3</sup>. La lalangue ramène le texte vers une étape précédant la communication. Ici, la plainte sonore émise par l'enfant est le signe criant d'une incapacité à mettre en mot l'horreur à être. « Chickamauga » est donc une nouvelle où la nomination reste inaccessible : l'enfant n'est-il pas sans nom, et le soldat sans mâchoire ?

---

<sup>3</sup> La notion de « lalangue » se trouve initialement dans le séminaire « Le savoir du psychanalyste » (du 4 novembre 1971). Jacques-Alain Miller commente ses caractéristiques dans « Théorie de “lalangue” (rudiment) ».

Robert Enrico, lui, donne un nom à son jeune protagoniste : « Little Johny ». Mais ce nom semble on ne peut plus générique pour une famille sudiste lors de la guerre de Sécession. Dans son adaptation en effet, Enrico ne change en rien l'impression qui se dégage du conte macabre de Bierce. Le réalisateur livre un film qui fait aussi clairement ressortir l'impossibilité de l'enfant d'atteindre une parole constructive. Ainsi, les paroles sont quasi-absentes du film, et les deux fois où un dialogue minimaliste a lieu, il véhicule les idées de restriction (« Johny's played enough » 01:45) et de négation (« I can't find him » 08:25). Quant à la chanson qui ouvre et clôt le film, elle reprend la toute première partie de la nouvelle où il est fait mention de l'héritage guerrier de l'enfant. Puis le chanteur s'adresse directement au petit garçon, d'une façon qui annonce explicitement sa surdi-mutité (« Little Johny, can you hear me ? No ! » 00:50 / « Little Johny, answer me ! You can't ! » 01:20). Plus encore qu'Ambrose Bierce, Robert Enrico ouvre son film en mettant la parole de l'enfant sous l'éteignoir. Et l'influence mortifère de l'héritage paternel est soulignée par les plans qui unissent l'enfant et la série de gravures guerrières : un insert montre notamment les doigts de Johny qui s'amuse sur un dessin intitulé « death of... »(00:48). De même, un tableau révèle un propriétaire terrien tenant un esclave par une corde (01:15), et quelques secondes plus tard, Johny nous est montré sur le dos de l'esclave Willy qui joue le rôle du cheval à qui son petit maître a passé une corde autour du cou (01:30). Tout comme le narrateur biercien l'affirmait, l'enfant semble alors destiné à reprendre le flambeau et le lasso paternels. Mais, ici aussi, l'œuvre se conclut sur la faillite de la filiation puisque Enrico achève son film sur la destruction des gravures par le feu, tandis que le *blues* initial reprend et que le chanteur constate l'inutilité de toutes ces morts au combat, l'absence de vainqueur ou de vaincu et la solitude du petit Johny (« Little Johny, you've got to live all alone » 26:50).

Mais l'anéantissement de la voix de l'enfant et son incapacité à dépasser le stade de l'Imaginaire se font sentir bien avant la fin de l'œuvre. Dès la première partie du film, le spectateur peut déjà sentir poindre une atmosphère étrange grâce à la fluidité des *travellings* et grâce aux notes graves d'une musique atonale inquiétante tandis que la mère lui fait des signes de la main (02:10).

Puis, le sentiment de déambulation cauchemardesque va se développer une fois que l'enfant, perdu dans la forêt, s'endort en étant insensible aux grondements des canons dans l'arrière-plan sonore (09:20). Le fondu enchaîné qui nous le montre se réveiller pour de nouvelles aventures est intéressant car la lumière initiale laisse place à une pénombre qui va aller en s'intensifiant, tout comme les notes musicales et les bruits de la forêt qui vont également accroître l'impression de cauchemar éveillé caractérisant le film.

Dans sa critique, Thomas Simonet pense qu'Enrico insiste trop sur le côté réaliste de son film, et il est d'avis que cela nuit à certains effets poétiques et déréalisans qui reprennent le

regard subjectif de l'enfant, comme lorsqu'un tambour sur le point de mourir se transforme en un clown dont le clignement des yeux s'accompagne d'un bruitage évoquant le pépiement d'oiseaux moqueurs (53-54). Mais un tel point de vue paraît trop sévère, et même inexact, puisque ces plans évidemment subjectifs reproduisent bien l'impression de jeu macabre qui caractérise la volonté d'évitement de l'enfant, et sa propension à déréaliser l'Autre afin de préserver intacte la pensée magique et l'illusion de toute-puissance qu'elle génère.

De plus, l'accent mis sur le tambour funeste fait écho au clown mentionné dans la nouvelle, et le film reprend alors efficacement l'impression de pantomime hideuse dont parle le narrateur biercien (« and so the clumsy multitude dragged itself slowly and painfully along in hideous pantomime [...] in silence profound, absolute », 316). Enrico insiste ainsi sur la nature étrange et cauchemardesque de ce voyage au royaume de la mort, et lors de la seconde traversée de la rivière (22:00), il met en évidence la noirceur de l'eau, une eau toute bachelardienne que l'on pourrait associer à celle du Styx, si tant est que l'on ne perde pas de vue que le petit Johnny n'est lui aussi qu'un pantin qui ne pourra s'extraire des rets mortifères de l'Imaginaire.

S'il est une différence entre Enrico et Bierce, elle réside peut-être dans le fait que le réalisateur préfère s'attarder sur l'insolite de la situation tandis que Bierce a décidé de varier ses approches. À l'étrangeté indéniablement présente, l'écrivain ajoute des descriptions d'horreur crues qui visent à bloquer l'intellection, afin de mieux nous faire ressentir la mise en crise de la voix et du regard de l'enfant.

### **L'indicible et l'insolite**

Dans « Chickamauga », le lecteur assiste à un spectacle à la fois festif et sinistre, où les pantomimes sont hideuses, où les clowns font peur, et où les corps sont malmenés et rapprochés de formes animales dégradantes. Tout ceci ne peut qu'évoquer la conception sombre du grotesque romantique mise en avant par Mikhaïl Bakhtine (48). Selon le penseur, ce type de grotesque est privé de la dynamique régénératrice et euphorique que l'on ressent avec le carnaval rabelaisien. En faisant écho à la pensée de René Girard, la fête tourne ici vraiment mal, et la violence mise en œuvre ne débouche sur aucune régénération de la cité et de l'être, bien au contraire (179-212). La violence alors ressentie par le lecteur ou le spectateur n'implique aucune catharsis ni aucune justification : l'absence de toute contextualisation historique empêche la compréhension, *a fortiori* la justification, d'un tel spectacle d'horreur. Contrairement à ce qu'affirme Stamatios Tzitzis, la violence n'est ici jamais perçue comme une nécessité ontologique qui permettrait de démentir l'absurdité du

néant (14), et ce qui est décrit / montré glace le sang de par le manque de sens à donner à la scène en question.

Même si l'enfant fait temporairement fi du spectacle horrible en le justifiant dans sa quête ludique du pouvoir, il se rend finalement compte de l'horreur de la situation de manière brutale face au cadavre de sa mère. Alors toute cette « violence-moyen » mise en scène par l'enfant désireux d'affirmer sa puissance débouche sur ce que Walter Benjamin appelle la « violence-manifestation », une violence irrationnelle, issue d'aucune réflexion préalable (121-148)<sup>4</sup>. À l'issue de la nouvelle, l'enfant est ainsi, lui aussi, happé par cette dynamique entropique qui le laisse médusé et sans mot (« he stood stupefied by the power of the revelation », 318). Lorsque l'enfant découvre le visage atrocement mutilé de sa mère, il est alors confronté à une béance mortifère qui à la fois le vide de son énergie créatrice (le jeu s'arrête alors abruptement), et qui va même jusqu'à remettre en question son identité naissante. L'impression de manque qui résulte de ce visage maternel abîmé bloque le développement de l'enfant. Comme l'affirme Charles Grivel : « La monstruosité atteint l'homme [...] à sa face, c'est-à-dire à son identité : un monstre n'est que la représentation d'un défaut d'identité en train de provenir dans mes traits » (162). L'étonnement profond de l'enfant devant l'effondrement de son monde génère dans l'esprit du lecteur / spectateur un profond malaise, qui rappelle la « puissance dissolvante » de l'insolite définie par Michel Guimar. Pour ce dernier, l'insolite désagrège les certitudes intellectuelles et laisse sans défense devant l'impondérable terrifiant (127-128).

Dans « Chickamauga », Bierce utilise des descriptions « choc », afin de reproduire la sensation monstre qui s'empare de l'enfant à la toute fin du conte. Le « gros plan » sur le soldat sans visage est en effet saisissant :

[...] then [the man] turned upon [the boy] a face that lacked a lower jaw – from the upper teeth to the throat was a great red gap fringed with hanging shreds of flesh and splinters of bone. The unnatural prominence of the nose, the absence of chin, the fierce eyes, gave this man the appearance of a great bird of prey crimsoned in throat and breast by the blood of its quarry. (316)

La théorie de l'égarement qu'Annie Le Brun développe dans *Les Châteaux de la subversion* correspond ici parfaitement à la mise en avant de la sensation et à la destitution de la raison (142). Le blocage de l'intellection ne fait guère de doute alors que la nouvelle se clôt. Et, l'espace d'un instant, le lecteur aura pu s'approcher de l'immédiat (la sensation) par

---

<sup>4</sup> Selon Walter Benjamin, la « violence-moyen » représente l'expression crue de la recherche du bien-être. Cette violence peut alors s'expliquer grâce à des justifications rationnelles. À l'inverse, la « violence-manifestation » est une violence non-médiate et incompréhensible car fondamentalement infondée.

l'intermédiaire de la médiation (la lecture). Irène Bessière remarque également que la scène insolite fait primer l'ocularité sur l'intellect (« L'ocularité prête à l'insolite une présence et désintellectualise partiellement l'histoire du protagoniste [...] », 185). Dans « Chickamauga », l'impression d'effet sidérant découle d'une monstration la plus directe possible. En cela la nouvelle participe pleinement du sentiment de fantastique qui, selon Denis Mellier, « vise à l'abrogation de la médiation au profit de la commotion pathétique la plus forte possible » (26). Bierce met donc en scène l'impuissance du langage, en insistant sur la sensation monstre qui vient dessiller les yeux pour mieux aveugler. Cet aveuglement évoque alors la force de présentation de l'image fantastique indicible mise en évidence par Alain Chareyre-Méjan (177)<sup>5</sup>. Et la stupéfaction finale et radicale de l'enfant représente la mise en mots paradoxale de l'aphasie de l'écriture, une écriture qui tente d'approcher au plus près le caractère indicible de la douleur. Le cri inhumain qu'il est seulement capable d'émettre en conclusion ne fait que souligner son impuissance : c'est là un écho insignifiant de l'indicible, un écho de rien. « Chickamauga » fait donc sienne la rhétorique de l'innommable. Si la voix de l'enfant ne peut pas être entendue, ce n'est pas seulement qu'il est sourd-muet, mais c'est aussi et surtout que cette voix, ainsi que toutes les voix des adultes de l'histoire, sont annihilées par le « fatum évident mais obscur » qui rend toute signification inaccessible (Rosset 31).

L'un des principaux intérêts du film de Robert Enrico est d'avoir réussi à garder la noirceur de la nouvelle en modifiant son économie. Si Bierce cherche tout d'abord à atteindre la sidération en ayant recours à la monstration crue d'images « choc », Enrico, lui, préfère développer un onirisme très macabre qui provoque « l'insolitation » progressive de la diégèse (Guiomar 139), et qui mène à une conclusion tout aussi pessimiste sans pour autant avoir besoin de s'attarder sur des scènes sanglantes. Le médium artistique n'est en effet pas le même, et la captation visuelle permet à l'image cinématographique de provoquer un impact immédiat. Selon Julia Kristeva, l'image filmique parvient en effet à faire passer l'agressivité (une pulsion non symbolisée) dans l'identifiable (73)<sup>6</sup>, et c'est en comptant sur cette force potentiellement destructrice de l'image cinématographique qu'Enrico rend son film plus fascinant que répugnant.

Ainsi les visions d'horreur sur le champ de bataille sont très rares et très brèves, mais elles n'en sont pas moins déstabilisantes. Enrico nous propose deux visions fugaces de gueules cassées alors que la promenade dans les bois s'est déjà transformée en errance

---

<sup>5</sup> Les réflexions d'Alain Chareyre-Méjan sur l'image fantastique ne sont pas sans rappeler les pensées de Clément Rosset sur la nature intolérable du réel.

<sup>6</sup> « À l'intersection entre la vision d'un objet réel et l'hallucination, l'image cinématographique fait passer dans de l'identifiable (et rien de plus sûrement identifiable que le visible) ce qui reste en deçà de l'identification : la pulsion non symbolisée, non prise dans l'objet – le signe – le langage, ou, en des termes plus brutaux, elle fait passer l'agressivité » (Kristeva 73).



cauchemardesque pour le spectateur. Telle la camarde qui vient réclamer son dû, un soldat sans nez traverse l'écran (17:15), puis une autre victime ayant perdu un œil rampe péniblement dans la forêt calcinée (18:00). Ce soldat énucléé est un ajout du réalisateur, qui permet indirectement de faire référence à l'aveuglement du petit Johny face au carnage. La rétine de l'enfant semble en effet ne pas pouvoir imprimer les scènes d'horreur qu'il découvre. Ce flot d'images horribles – cataracte effroyable – provoque un blocage de la perception, une cataracte physiologique. Alors l'excès d'horreur s'accompagne d'un défaut d'interprétation, et en cela on retrouverait la dynamique paradoxale de la monstration sidérante qui saisit l'œil et dessaisit l'esprit.

Mais ses visions directes de l'horreur restent minoritaires, et le réalisateur préfère remplacer la vision du soldat démantibulé par celle du clown peinturluré (14:45). Le numéro comique du clown sur le champ de bataille ainsi que les rires et les applaudissements de l'enfant créent un contraste tel que la dynamique régressive de l'insolitation décrite par Michel Guiomar opère pleinement et recouvre la scène et tout le reste du film d'un voile d'étrangeté inquiétant. L'enfant peut alors passer, impassible, devant une improbable montagne de cadavres méthodiquement empilés sans que cela ne lui cause le moindre effroi, ni la moindre gêne (17:10). Enfin la scène finale de la découverte du corps maternel est bien moins sanglante que celle écrite par Bierce. Mais elle n'en demeure pas moins pétrifiante : Enrico préfère en effet ne pas montrer de gros plan sur la cervelle de la mère, mais il s'attarde sur son visage intact et sur ses yeux grands ouverts (25:30).

Grâce à un champ / contre-champ, il nous révèle aussi le regard perdu de l'enfant dont la gestuelle laisse à penser qu'il est désormais incapable d'accomplir les mouvements assertifs et colériques qu'il accomplissait au début du film, lorsque sa mère mettait fin au jeu dans lequel il commandait l'esclave Willy. L'enfant paraît en effet vidé de toute énergie, comme l'indique également le cri avorté qu'il émet et qui clôt la diégèse. On remarquera qu'Enrico va même jusqu'à déposséder l'enfant de son cri puisque ce son « saisissant » et « inhumain » est émis en hors-champ, alors que les yeux noirs et médusés de la mère nous fixent et nous transfixent (25:30). La dynamique entropique du film se fige alors fatalement avec cette conclusion aporétique inéluctable. Ce sentiment final d'une perte d'énergie vitale ne surprend pas le spectateur qui perçoit très tôt dans le film tous les dispositifs mis en place par le réalisateur pour ralentir et déréaliser un événement historique précis (la bataille de Chickamauga), et le transformer ainsi en un apprentissage invalidant de ce qui se trouve au cœur de la vie.

Dans un entretien radiophonique donné peu de temps avant sa mort, Enrico est revenu sur ses adaptations d'Ambrose Bierce, et il a clairement mentionné son désir de mettre alors en évidence « l'extrême sensibilité de l'être humain » en utilisant « la grisaille poétique, les

rythmes lents de la caméra », ainsi que tous les effets sonores qu'il a inventés « avec des machines qu'il fallait ralentir »<sup>7</sup>. L'accent mis par le réalisateur sur la lenteur tend à prouver sa volonté de créer une ambiance toute cauchemardesque. La mise en scène de *Chickamauga* est en effet caractérisée par la mobilité lente et irréaliste de la caméra : les *travellings* latéraux languides et fluides abondent dans la forêt sombre et mystérieuse. Les déplacements de l'enfant et de la caméra se caractérisent également par le manque délibéré de cohérence dans la succession de ces plans. Les *travellings* latéraux vont dans un sens, puis dans un autre, le tout sans qu'il y ait non plus un désir d'ordonnement dans l'échelle des plans. Ainsi passe-t-on d'un gros plan sur un soldat agonisant à un plan d'ensemble en forte plongée où d'autres survivants nordistes s'éloignent tant bien que mal dans la partie supérieure de l'écran (19:20). L'absence de structuration logique des pérégrinations de l'enfant contribue à la désorganisation de l'espace qui apparaît alors comme un labyrinthe infernal propice à un égarement tant géographique qu'ontologique. Quant à la « grisaille poétique » dont parle le réalisateur, elle se ressent grâce à l'attention constante portée à l'éclairage des scènes de sous-bois : plus l'enfant avance dans la forêt, plus l'obscurité gagne du terrain, et plus sa chemise blanche devient maculée. La fumée qui plane sur le champ de bataille rend les contrastes moins saisissants, et contribue à l'atmosphère irréaliste grandissante. Le feu est aussi responsable des variations lumineuses de l'image. Que ce soit dans la forêt ou plus encore avec le brasier final spectaculaire, Enrico compte sur la fascination que les flammes génèrent<sup>8</sup>.

La sensation cauchemardesque est également grandement accentuée par le soin porté à la sonorisation du film. Dans *La Rivière du hibou* surtout, mais aussi dans *Chickamauga*, Enrico crée une bande sonore qui, au niveau diégétique, repose sur les bruits de la forêt (oiseaux, insectes, rivière...), à laquelle il ajoute ici les bruits sinistres de la canonnade en arrière-plan sonore. Mais les sons non-diégétiques sont plus inquiétants encore. Mario Litwin remarque justement qu'au cinéma, la nature instable des partitions atonales génère souvent l'anxiété du spectateur (31). Ici, la musique sourde et atonale qui accompagne l'errance de l'enfant accentue en effet l'impression de malaise (les notes sombres de la partition faisant écho aux coups de canon, et le son discordant d'un clairon évoquant aussi le champ de bataille). La chanson (non-diégétique) qui ouvre et clôt le film est, elle, de facture plus classique, mais la prédominance des négations (« there is no vanquished. There is no vanquisher ») ainsi que la phrase finale (« little boy, you've to live all alone ») confèrent à ce *blues* une teneur profondément pessimiste.

---

<sup>7</sup> Entretien avec Robert Enrico dans « Le bon plaisir », sur France Culture, le 25/01/1997.

<sup>8</sup> C'est également le cas dans d'autres films du réalisateur comme *Les Grandes Gueules* (1966), *Le Vieux Fusil* (1975) ou *Au nom de tous les miens* (1983).

Entre bruitages inquiétants, musique d'ambiance sinistre et *blues* nihiliste, la bande sonore du film participe donc pleinement à l'anéantissement de la voix de l'enfant. Et c'est cette mise à mal radicale du sanctuaire qu'est l'enfance qui mène directement à l'étude du pessimisme fondamental des deux œuvres.

### **La mort au cœur de la vie**

Dans la nouvelle comme dans le film, l'être humain est décrit comme étant toujours déjà condamné : dès son plus jeune âge, l'homme court littéralement à sa perte. La dépense d'énergie qui s'opère le temps d'un jeu dans la forêt débouche sur un retour à la maison causant une stupeur désorganisatrice et funeste. Cette incapacité à s'extraire d'une dynamique cyclique stérile (que l'on retrouve dans toutes les nouvelles de Bierce) évoque inmanquablement les réflexions de Freud sur la mélancolie. Pour Freud, le mélancolique s'enferme dans le mutisme, incapable qu'il est de donner le moindre sens à la vie. Freud note l'impossible évolution de cet état qui crée une dynamique tourbillonnaire menant à l'évidement du moi (160).

Ce mouvement circulaire aporétique se retrouve à la toute fin de la nouvelle lorsque l'enfant reconnaît enfin sa maison en feu :

[...] when suddenly the entire plantation [...] seemed to turn as if upon a pivot. His little world swung half around ; the points of the compass were reversed. He recognized the blazing building as his own home ! For a moment he stood stupefied by the power of the revelation, then ran with stumbling feet, making a half-circuit of the ruin. (318)

Enrico reprend la scène et montre bien le caractère erratique, désordonné, des allées et venues de l'enfant autour de l'incendie, jusqu'à ce qu'il se fige devant le cadavre maternel. La mère apparaît alors comme le centre impénétrable (le point aveugle) de cette déambulation circulaire et vide de sens. Tout déplacement semble vain puisqu'il n'éclaire en rien et ne fait que ramener à l'insondable néant : la mort au cœur d'une vie incohérente<sup>9</sup>.

Cathy Davidson pense cependant que la nouvelle se termine sur une lueur d'espoir, car l'enfant parvient à mieux lire le sens de la guerre, et l'absence de sens de la mort et de la vie (« The narrative movement in Chickamauga is towards illumination. The unnamed child

---

<sup>9</sup> Il est ironique de constater que la technique cinématographique mise en place dans ces courts métrages dysphoriques peut faire écho à l'idée de circularité stérile. En effet, dans *La Rivière du hibou*, la course apparemment « en ligne droite » du protagoniste principal (qui croit ainsi échapper à la mort) a été réalisée à l'aide d'un *travelling* circulaire. L'acteur courait en cercle, mais comme la caméra le suivait à distance égale, l'impression de circularité était gommée, et seule restait l'idée de progression salutaire dans la forêt indifférente, impression finalement contredite par le coup de théâtre final qui ramène le protagoniste au bout de sa corde de pendu (sa fuite n'ayant été que le fruit des dernières secondes de son imagination).

protagonist reads more clearly at the end of the story the meaning of war, the unmeaning of death and life », 36). Mais c'est là oublier la dernière phrase du livre : « Then he stood motionless, with quivering lips, looking down at the wreck » (318). Cette phrase (ainsi que le cri de l'enfant) pointe plutôt vers la régression du personnage, vers son anéantissement psychique qui fait de lui l'incarnation même de tous les sens du mot « dumb » (muet / stupide). Le film véhicule une impression similaire, du fait de l'immobilité et du regard éteint du petit Johny. La notion d'épiphanie tragique semble donc ici bien trop positive. S'il y a une prise de conscience qui intervient à la lecture de la nouvelle (ou à la vision du film), alors elle s'applique au lecteur (ou au spectateur), et non au protagoniste. Pour ce dernier, il semble plus juste de parler « d'aphanie », d'absence de révélation, plutôt que d'épiphanie, même tragique.

C'est en cela que la fiction de Bierce et le film d'Enrico sont si terribles : non pas parce qu'ils décrivent des cadavres de façon plus ou moins explicite, mais parce qu'ils permettent aux lecteurs / spectateurs de prendre conscience du pouvoir d'invalidation terrible de la mort. Et cette prise de conscience est d'autant plus douloureuse qu'il est ici évident que l'enfant n'a aucunement la carrure nécessaire pour endosser le rôle d'un héros tragique parvenant à faire face dignement à un sort funeste. Une grande partie de la critique anglo-saxonne a souvent critiqué l'œuvre de Bierce pour le manque d'épaisseur ontologique de ses personnages, Edmund Wilson n'étant pas le moins féroce (« In all Bierce's fictions, there are no men or women who are interesting as men or women [...]. They figure only as the helpless butts of sadistic practical jokes, and their higher faculties are so little involved that they might almost as well be trapped animals », 622-623). Mais d'autres, tel David Punter, ont justement fait remarquer que l'atonie du tragique biercien était le moyen le plus radical pour insister sur la nature universelle de l'instant mortel (« Whatever else death may be, it will be more unjust and terrible than what we had suspected [...]. The very fact of Bierce's refusal of "character" intensifies the tragic moment by universalising the experience », 30).

« Chickamauga » est l'incarnation même de cette sombre croyance dans le règne sans partage de la Grande Faucheuse. Pour Bierce, la vie et la mort étaient toujours vues en étroite relation, et la première n'était qu'un moyen pour arriver à la seconde. Cette proximité macabre est partout présente dans l'œuvre de l'auteur, et ce, même dans ses écrits plus ludiques tel *The Devil's Dictionary*, où certaines définitions surréalistes n'en sont pas moins terribles (« HEARSE, n. Death's baby-carriage », 259). Avec une telle définition, la plus tendre enfance et la mort semblent même intimement liées. La voix et le regard de l'enfant de la nouvelle (et du film) n'y changent donc rien : le manque à être est tellement radical que rien ni personne ne peut résister à la dynamique aporétique qui conduit à l'inertie et à la néantisation. Ici, l'errance du protagoniste, quoique ludique dans un premier temps,

n'aboutit jamais qu'à la déshérence, à la dévitalisation du monde, aux sentiments d'incomplétude et de vide qui finissent par provoquer l'effondrement de l'illusion de l'être. C'est cet effondrement qui est responsable du sentiment pétrifiant du néant qui saisit à la fois le lecteur et le spectateur dans les deux œuvres étudiées, contes macabres où l'enfance pas plus que l'humanité n'a droit de parole.

## **Bibliographie**

- Bakhtine, Mikhaïl. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Trad. A. Robel. Paris : Gallimard, 1970.
- Benjamin, Walter. *Pour une critique de la violence*. Trad. M. de Gandillac. Paris : Denoël, 1971.
- Bessière, Irène. *Le Récit fantastique, la poétique de l'incertain*. Paris : Larousse, 1974.
- Bierce, Ambrose. *The Devil's Dictionary. The Collected Writings of Ambrose Bierce*. New York : Carol Publishing Group, 1996.
- . *The Complete Short Stories of Ambrose Bierce*. Ed. Jerome Hopkins. Lincoln : U of Nebraska P, 1984.
- Chareyre-Méjan, Alain. « Sur le thème visuel dans la littérature fantastique : de la perte du monde à l'invasion du réel... ou la lacune et l'excès ». *Drailles*, 9 (1998) : 170-183.
- Davidson, Cathy. *The Experimental Fictions of Ambrose Bierce : Structuring the Ineffable*. Lincoln : U of Nebraska P, 1984.
- Fiedler, Leslie. *Love and Death in the American Novel*. Normal : Dalkey Archive Edition, 1997.
- Freud, Sigmund. *Totem et Tabou* [1913]. Trad. D. Astor. Paris : Flammarion, 2015.
- . « Deuil et mélancolie ». *Métopsychoanalyse* [1917]. Trad. J. Laplanche. Paris : Gallimard, 1940. 147-174.
- Girard, René. *La Violence et le sacré*. Paris : Grasset, 1972.
- Grivel, Charles. *Fantastique-fiction*. Paris : P.U.F., 1992.
- Guiomar, Michel. « L'insolite ». *Revue d'esthétique*, 10 (1957) : 113-144.
- Kristeva, Julia. « Ellipse sur la frayeur et la séduction spéculaire ». *Communications, Psychanalyse et cinéma*, 23 (1975) : 73-78.
- Le Brun, Annie. *Les Châteaux de la subversion*. Paris : Gallimard, 1986.
- Litwin, Mario. *Le Film et sa musique : création, montage*. Paris : Romillat, 1992.
- Mellier, Denis. *L'Écriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur*. Paris : Honoré Champion, 1999.
- Miller, Jacques-Alain. « Théorie de "lalangue" (rudiment) ». *Ornicar*, 1 (janvier 1975) : 16-34.

- Punter, David. *The Literature of Terror, Volume II : the Modern Gothic*. London : Longman, 1996.
- Rosset, Clément. *Le Réel, traité de l'idiotie*. Paris : Éditions de Minuit, 1977.
- Simonet, Thomas. « Filming Inner Life : The Works of Robert Enrico ». *Cinema Journal*, 14 : 1 (Autumn, 1974) : 51-59.
- Tzitzis, Stamatios. *Esthétique de la violence*. Paris : P.U.F., 1997.
- Wilson, Edmund. « Ambrose Bierce on the Owl Creek Bridge ». *Patriotic Gore : Studies in the Literature of the American Civil War*. Edmund Wilson. London : André Deutsch, 1962. 617-634.