

Université de Poitiers
Département des Arts, Lettres et
Langues

Master Texte / Image
(Littérature et culture de l'image)

« L'absurde dans *Abattoir 5* : du roman de K. Vonnegut
au film de G.R. Hill »

Magda KAMIŃSKA
Directeur de recherche : Marie-Laure Guétin

2014

Remerciements

Je remercie tout particulièrement Madame Marie-Laure Guétin pour ses conseils précieux, ses nombreux encouragements et sa disponibilité constante tout au long de l'année universitaire.

Je remercie mes amis, Florian, Cédric et François, qui m'ont grandement aidé dans la rédaction, merci pour ses relectures attentives.

« Perspective enchanteresse après tant d'années d'une lutte épuisante! [...] À l'heure décisive, sa machine à écrire, dont on s'est tant moqué, a fait plus de besogne que les canons. »

Francis Delaisi¹

¹ Francis Delais, *Les contradictions du monde moderne*, Paris : Payot, 1932, p. 410.

Sommaire

Sommaire	3
Introduction	4
Chapitre I. Détours et détournement : une vie exposée	8
1) L'origine dans la guerre	8
2) Un récit de formation ?	14
3) Les vies simultanées de Billy Pèlerin	19
Chapitre II. Le comique : une fonction créatrice et critique	25
1) Une double satire : la société américaine et la guerre.....	25
2) Le monde théâtralisé	30
3) La danse avec la mort.....	34
Chapitre III. Les jeux de la réflexivité	40
1) Contradictions et contrariété : écrire l'histoire	40
2) L'intertextualité : le choix de l'hybridité	46
3) Vers une autre logique : la science-fiction.....	51
Conclusion	57
Bibliographie	60
Annexe	64
Tables des matières	71

Introduction

Le mouvement littéraire et philosophique de l'absurde naît au XX^e siècle, en partie à cause du traumatisme engendré par les meurtres des guerres et des génocides. L'accumulation des conflits militaires dans le monde entier provoque une crise des valeurs, qui sera exprimée littérairement et cinématographiquement. Kurt Vonnegut transmet ses expériences de la Seconde Guerre mondiale en les mettant directement en parallèle avec celles de l'écrivain français Céline dans le premier chapitre d'*Abattoir 5*. Céline après avoir été « un brave soldat », au « crâne fendue » devient auteur des « romans grotesques »² et développe des problèmes du sommeil et une fascination pour le temps. La ressemblance de Vonnegut à Céline est frappante. Elle suggère à la fois l'impact déterminant de la guerre sur un écrivain et l'influence de la littérature de Céline sur Vonnegut. La vie troublée par les conflits militaires est alors mue par le désordre et le chaos : le soldat qui marchait parmi les autres hier, n'est alors plus qu'un corps inanimé une fois mort ; la ville où nous pouvions nous promener hier, est réduite en ruines aujourd'hui. La multitude des bouleversements implique que nos systèmes de valeurs (les croyances naturelles ou religieuses) sont dépassés, remis en question. Ils ne suffisent plus pour expliquer ou légitimer ce qui se passe au sein du monde. La réflexion sur la perte de sens incarnée par les guerres du XX^e siècle trouve par ailleurs un point d'appui dans le fait que les gens se trouvaient dans des situations qui les obligeaient à excercer certaines actions : il faut tuer les uns que l'on considère ennemis, il faut sauver les autres que nous dénommons compatriotes. Une telle injonction caractérise ces actions de mécanique, comme si les gens ne pouvaient pas agir autrement. Le manque de capacité de choix caractérisant nos actions correspond au déterminisme et à un certain fatalisme, à une vision selon laquelle la vie est prédéterminée et imposée aux êtres humains. Le monde selon cette perspective domine l'être humain du fait de forces externes qui décident du cours entier que prendra sa vie. Étranger quant à l'évolution de sa vie, l'homme avance, entouré de dangers et poussé par la seule certitude du néant de la mort.

Au vu d'une telle conception, l'existence humaine saisie dans un insaisissable mouvement est privée de tout sens. L'homme est alors en exil sur Terre et il doit affronter cet environnement hostile. Il est tiré par des fils qu'il ne maîtrise pas et qu'il ne peut jamais maîtriser. La littérature et le cinéma, suivant cette approche, n'interrogeront plus l'absurdité

² Kurt Vonnegut, *Abattoir 5*, trad. Lucienne Lotringer, Paris : Editions du Seuil, 1971, p. 30 (pour les trois citations).

d'un geste ou d'une action en la réduisant à un code, mais l'absurdité en vient à caractériser l'existence en son entier, prenant vie dans un monde qui nous mène inévitablement à la mort. Par exemple, il est enseigné à l'armée une manière spécifique de marcher afin d'économiser au maximum de l'énergie physique : quelle absurdité d'accorder de l'importance à une telle règle, sachant que nous sommes proches de notre mort ? Pourquoi se soucier de la réserve d'énergie quand nous sommes sûrs de notre mort prochaine ?

Pour analyser *Abattoir 5* nous allons nous appuyer sur la notion de l'absurde élaborée par Albert Camus : elle à la fois littéraire et philosophique. D'après Camus, la prise de conscience des illusions construites par les hommes afin de légitimer un sens à leur existence est la cause du surgissement de l'absurde. L'écart entre le rationnel et le sens, le « divorce entre l'homme et sa vie, l'acteur et son décor, c'est proprement le sentiment de l'absurdité »³. Le sentiment d'absurdité, le divorce camusien trouve sa manifestation historique au sein de la Seconde Guerre mondiale. En revanche, l'absurde ne rejoint pas l'extrémisme du nihilisme. « Nihil » qui signifie en latin « rien » évoque un monde qui n'a aucun sens tant que le meurtre n'est pas justifié. L'homme absurde confronté à la prise de conscience que la vie qui n'a pas de sens, ne peut pas se laisser entraîner par la mort et doit continuer son existence. L'état étrange propre à l'incompréhension du monde ne peut pas le pousser à s'arrêter, il faut qu'il surmonte cette envie. Il faut qu'il accepte le caractère absurde de son existence et vit le moment présent sans s'accrocher au passé, et sans craindre ni idéaliser le futur.

L'acceptation d'une telle existence est difficile parce que nous sommes des êtres conscients de notre passé, et en prenant conscience que l'histoire se répète, nous prévoyons les difficultés et les problèmes de l'avenir. La parution d'*Abattoir 5* a lieu pendant la guerre du Vietnam, qui, faisant directement écho à la Seconde Guerre mondiale, a provoqué le retour littéraire du sujet militaire. Vonnegut ayant survécu à l'horreur du XX^e siècle construit précisément son œuvre *Abattoir 5* en réponse au sentiment d'absurdité. Si l'auteur est généralement réputé pour son humour noir et son attrait pour la science-fiction, nous avons plutôt décidé de le confronter à la notion d'absurde, parce qu'*Abattoir 5* est traversé et travaillé par le conflit absurde théorisé par Camus, et ce à plusieurs niveaux. La narration de Vonnegut ne s'arrêtant pas sur le traumatisme de la guerre est menée dans un état constant de tension entre la poursuite humaine de la clarté du monde et les irrationalités du monde même. Pourtant « l'absurde dépend autant de l'homme que du monde »⁴, donc il faut nécessairement un point de vue de l'homme pour pouvoir en s'en référant établir cet écart qui caractérise

³ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe : essai sur l'absurde*, Paris : Gallimard, 1946, p. 19.

⁴ *Ibid.*, p. 39.

l'absurdité. D'abord établie dans le récit littéraire, la tension propre à l'absurde est ensuite traduite au cinéma dans l'adaptation de George Roy Hill.

Kurt Vonnegut est un écrivain américain qui vient d'une famille de descendants d'immigrés allemands. Il a débuté sa carrière littéraire par l'écriture de nouvelles, motivée par un simple besoin économique et il n'a publié son premier roman qu'en 1952 – il est alors âgé de trente ans. Son style se caractérise par le comique et par le recours à une certaine improbabilité équilibrée des événements qui nourrissent ses histoires. En suivant ses propres conseils concernant l'écriture, Vonnegut ne fait pas perdre au lecteur son temps. Il écrit d'une manière très dense afin que chaque phrase serve à un des deux buts : développer l'action ou révéler un caractère⁵. Les réflexions didactiques qui accompagnent ses récits dans les premiers romans sont plutôt cachées, pour devenir de plus en plus évidentes dans ses livres plus récents. *Abattoir 5* étant le neuvième roman de Vonnegut, les notions critiquées sont facilement identifiables, mais toujours traitées d'une façon déroutante et originale, ce qui rend difficile la tâche de l'adapter au cinéma.

Cependant, *Abattoir 5* réalisé par George Roy Hill est une adaptation réussie. Hill est un metteur en scène américain ayant suivi une formation musicale, engagé ensuite dans toutes formes de mise en scène (théâtre, télévision, film). Puis il décide de réaliser son premier film (*L'École des jeunes mariés* : 1962) à quarante ans. Il tourne *Abattoir 5* entre deux grands succès : *Butch Cassidy et le Kid* (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*, 1969) et *L'Arnaque* (*The Sting*, 1973). Malheureusement le film *Abattoir 5* est rapidement oublié, en dépit du Prix du jury, reçu au Festival de Cannes en 1971. Le critique de cinéma Edward Shores dit que « la surface ouvertement commerciale de ses films cache, mais n'efface pas l'intelligence de ses films, et son succès commercial est une marque de ses compétences, pas de sa médiocrité »⁶. Hill s'intègre au courant de l'absurde par le fait qu'il respecte les règles des genres cinématographiques (film de guerre, film de science-fiction) afin de mieux les détourner, de sorte à créer deux histoires : une fidèle et une infidèle au genre. Nous retrouvons donc dans ses films la critique de certaines notions, une certaine réécriture des genres cinématographiques qui co-existe avec les histoires fortement ancrées dans le cinéma de genre.

⁵ Kurt Vonnegut on how to write a short story, <https://www.youtube.com/watch?v=nmVcIhmvSx8>, l'accès 07.06.2012.

⁶ « The overtly commercial surface of his films masks, but does not obliterate, the intelligence of his films, and his commercial success is a mark of his skills, not his mediocrity », Edward Francis Shores, *Popular art : the films of George Roy Hill*, University of Florida : Florida, 1977, p. 1.

Dans le premier chapitre nous allons lier l'origine du roman à l'absurdité de la guerre, et identifier les formes narratives, littéraire et cinématographique, qui en proviennent. Par la suite, nous étudierons le chemin de formation dû aux péripéties imposées au personnage principal par Vonnegut. Nous analyserons également la manière particulière dont sa vie est présentée, par des moyens certes différents selon qu'il s'agisse de littérature ou de cinéma, mais qui rejoignent tous deux la notion de morcellement.

Ensuite, nous aborderons la question du comique, si importante dans *Abattoir 5*, dans la mesure où elle se présente sous des formes différentes dans la littérature et dans le cinéma. Nous examinerons donc la critique de la société américaine et de la guerre au travers de la satire, en faisant attention à la rattacher au contexte du cinéma du Nouvel Hollywood. L'organisation des univers littéraire et cinématographique nous emmènera à examiner le recours à une théâtralité hyperbolique qui, constamment, influence la présentation des événements et des personnages dans *Abattoir 5*. Nous analyserons ensuite le cours de la vie et le rapport avec la mort tel qu'il se manifeste dans la reprise détournée du thème de la danse macabre.

Pour finir, nous orienterons notre interrogation d'*Abattoir 5* autour des enjeux propres à la réflexivité, en littérature et au cinéma. L'absurde apparaîtra sous la forme d'un questionnement de l'écriture par le roman même. Nous commencerons par la question de la traduction d'un événement historique dans la fiction. Ensuite nous étudierons le mélange de la réalité et de la fiction qui, présent à plusieurs niveaux, joue un rôle moteur dans le livre et dans l'adaptation. Le mélange des références nous amènera à interroger l'hybridité dans les deux œuvres, ce parti pris formel renvoyant au genre même de la science-fiction. Dans *Abattoir 5*, l'approche expérimentale de la science-fiction à l'égard de la réalité rend le public conscient de la relativité des constructions humaines vis-à-vis de la compréhension et du fonctionnement du monde.

1. Détours et détournement : une vie exposée

Il y a un aspect complexe au sein de l'autobiographie dans *Abattoir 5*. Malgré l'intérêt de l'auteur pour s'exprimer en son nom propre, l'histoire se penche sur un personnage principal fictif dont la vie est présentée au moyen de détournements perpétuels. Le but de ce chapitre est alors d'identifier la raison et les façons de cette modalité à la fois dans le roman et dans le film : pourquoi le personnage n'est-il pas traité directement, mais par des voies obliques et en quoi le détournement est le moyen privilégié dans *Abattoir 5* (le roman et le film) de se confronter à l'absurde.

Nous allons donc d'abord chercher l'origine du roman dans les expériences militaires de Kurt Vonnegut. Suivra, en second lieu, l'analyse de la distance que le personnage tel qu'il est conçu par les récits littéraire et cinématographique prend vis-à-vis de la réalité pour supporter l'absurdité du monde. Dans la troisième sous-partie, nous allons montrer que la vie morcelée du personnage principal peut trouver sa totalité, son ensemble, au sein de la forme du roman et du montage du film.

1.1. L'origine dans la guerre

Abattoir 5 est un roman relevant du genre autobiographique. L'ensemble du premier chapitre est un récit direct de l'auteur qui annonce son projet romanesque – ses Mémoires de guerre – en dépit de ce qu'il arrive à produire finalement. Il crée une œuvre de fiction dans laquelle les événements de sa vie ne constituent qu'une partie. Parallèlement, le premier chapitre constitue le premier détournement, parce qu'il reprend les fonctions d'une préface en faisant partie du roman plutôt que du péri-texte⁷. Le premier chapitre s'ouvre sur cette affirmation paradoxale : « C'est une histoire vraie, plus ou moins. Tout ce qui touche à la guerre, en tout cas, n'est pas loin de la vérité »⁸. Vonnegut insiste par la suite sur la véracité de son récit par l'utilisation des mots comme « réellement », « je suis bien retourné », pendant qu'il déclare également que tous les noms sont fictifs. Par cette démarche, l'auteur d'emblée situe le lecteur entre la réalité et la fiction. Déplaçant la modalité rhétorique de la *captatio benevolentiae*, il rompt également avec certains rôles d'une préface – avec l'assurance de l'honnêteté du récit et la valorisation de son texte, lorsqu'il déclare : « Celui-ci [le bouquin]

⁷ Gérard Genette, *Seuils*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 10.

⁸ Kurt Vonnegut, *op. cit.*, p. 11.

est raté, c'était prévu [...] »⁹. Pourtant, il reprend les autres fonctions, surtout la fonction informative concernant la genèse de son roman dans la guerre. L'idée d'écrire son « fameux livre sur Dresde »¹⁰ tourmente Vonnegut depuis « la destruction de Dresde »¹¹. En revenant régulièrement au sujet de Dresde, Vonnegut fait comprendre que le bombardement a été une expérience qui l'a tourmenté et le seul remède était de mettre sur papier celle-là.

Vonnegut ne relate pas précisément ses expériences guerrières puisqu'il détourne le genre même des Mémoires. Pourtant il nous paraît important de les rappeler afin de bien comprendre son récit. Né en 1922, il avait donc 16 ans au début de la seconde Guerre mondiale. Il est entré dans l'armée à 20 ans et a été capturé par les Allemands pendant la bataille des Ardennes le 22 décembre 1944¹². On l'a fait marcher 60 miles (environ 100 km), jusqu'à Limburg pour le transporter à Dresde en train¹³. Située près de la frontière allemande de l'Est, Dresde compte alors un grand nombre d'hôpitaux accueillant les blessés de la bataille et des réfugiés. Les habitants n'étaient quasiment composés que de civils ; en majorité des femmes, des enfants et des personnes âgées. La ville n'avait même pas d'industrie militaire. C'est pourquoi la ville ne fut pas officiellement une cible à attaquer. Vonnegut y est resté en tant que prisonnier de guerre parmi plusieurs milliers de réfugiés et les 650 000 habitants réguliers de la ville¹⁴. Il a survécu au bombardement de la ville par les Alliés la nuit du 13 février 1945. Ensuite, pendant plusieurs semaines il participa aux enterrements et au nettoyage de la ville et des brûlures de nombreuses victimes¹⁵. Le bilan des victimes du bombardement reste toujours une controverse. Il a été établi sur le niveau de 135 000 morts par un historien britannique David Irving dans les années 60¹⁶. Aujourd'hui, les chiffres officiels d'une recherche de « La Commission historique sur le bombardement aérien de Dresde entre le 13 et le 15 Février 1945 », réalisée par la ville de Dresde en 2010 en dénombrent plutôt 25 000¹⁷. Quoi qu'il en soit, cette tragédie reste l'un des plus grands massacres de l'humanité, ayant marqué à jamais la vie des survivants.

⁹ *Ibid.*, p. 31

¹⁰ *Ibid.*, p. 28

¹¹ *Ibid.*, p. 13

¹² Donald E. Morse, *Kurt Vonnegut*, Mercer Island, WA : Starmount House, 1992, p. 1.

¹³ Thomas Meaney, *Slaughterhouse-five : 'So it goes'*, <http://www.the-tls.co.uk/tls/public/article988723.ece>, l'accès 23.01.2014

¹⁴ Joseph P. Tustin, *Why Dresden was bombed*, United States Air Force in Europe, 1954, p. 2.

¹⁵ William Rodney Allen, *About Kurt Vonnegut : A brief biography*, <http://www.vonnegutlibrary.org/about/>, l'accès 23.01.2014

¹⁶ David Irving, *La destruction de Dresde*, Robert Laffont : Paris, 1963, p. 13.

¹⁷ *Dresden historical commission publishes final report*, http://www.dresden.de/en/02/07/03/historical_commission.php, l'accès 24.01.2014.

L'horreur de la guerre ayant particulièrement marqué Kurt Vonnegut, il chercha des moyens afin de transmettre le récit de ses expériences. Le premier chapitre entier, ainsi que l'ensemble du dernier chapitre, bouclent le roman en étant le récit direct de l'auteur. Dans le premier chapitre, nous apprenons qu'il a également cherché de l'aide auprès d'un autre soldat, son ami de l'armée, Bernard V. O'Hare. Tous les deux étouffaient les souvenirs et éprouvaient des difficultés à en discuter. Nous pouvons penser que la parution du livre historique sur le bombardement par l'auteur Irving en 1963 a pu constituer un encouragement pour Vonnegut, afin qu'il délivre au monde son histoire personnelle, tout simplement parce que ce fut la première voix officielle ayant osé en parler. Finalement, il publie son roman en 1969 – presque 25 ans après les événements marquants. On comprend bien qu'il soit tourmenté par ses souvenirs pendant tout ce temps. Ses problèmes d'expression relatifs au passage à l'écrit à ce sujet, qu'il signale par ailleurs dans le roman, étaient en fait réels :

« Je ne suis pas près de reconnaître ce que cet infect petit bouquin m'a coûté d'argent, de temps, d'usure nerveuse. Quand je suis rentré de la seconde Guerre mondiale, il y a vingt-trois ans, je pensais qu'il me serait facile de raconter la destruction de Dresde, puisqu'il me suffirait de rapporter ce que j'avais vu. Et je comptais aussi faire un chef-d'oeuvre, ou au moins des tas d'argent, d'un sujet aussi vaste. Mais Dresde ne faisait sortir que peu de mots de mon esprit à ce moment-là, en tout cas pas assez pour un livre »¹⁸

Il voulut écrire sur la guerre, mais il ne sut pas comment, il fut accablé par le traumatisme, alors il trouva impossible de décrire la situation. D'abord, il ne trouva pas ses mots, ensuite il peina à employer les mots adéquats : « S'il [roman] est tellement succinct, confus et discordant, [...] c'est qu'il n'y a rien de raisonnable à dire d'un massacre »¹⁹. Les trois adjectifs sont choisis soigneusement pour souligner la perturbation née du manque du sens de la guerre, ayant par la suite débouché sur la remise en question du sens de sa propre vie. De ces deux éléments proviennent le sens complexe du récit d'*Abattoir 5* et la place fondamentale de l'absurde comme socle sur lequel s'établit le roman.

La suite du détournement au sein du premier chapitre, reprenant la forme d'une préface, s'appuie sur la rupture de la promesse de Vonnegut d'écrire sur la guerre. Il commence le deuxième chapitre par l'introduction d'un personnage fictif et son voyage dans le temps. La guerre n'est alors que le lieu de naissance du roman et également du personnage principal. Un

¹⁸ Kurt Vonnegut, *op. cit.*, p. 12.

¹⁹ *Ibid.*, p. 28.

soldat fictif – Billy Pèlerin – sert à Vonnegut de filtre aux événements de la guerre en raison du fait qu'il ne sait pas comment traiter un sujet aussi sérieux. Pour reprendre le concept de Milan Kundera, Billy est un « ego expérimental »²⁰ de Vonnegut, aussi fortement hanté par Dresde que lui : « Billy comptait bien épater les Tralfamadoriens et leur faire peur au récit de la guerre et autres formes de meurtre pratiqués sur Terre. [...] Billy avait eu droit au spectacle des corps bouillis à Dresde »²¹. Le personnage l'autorise les explorations dans sa propre perception de l'horreur qu'il a vécue. Le bombardement l'obsède d'une telle manière que cela devient le sujet à aborder absolument lorsqu'il rencontre des extraterrestres – les Tralfamadoriens. Cette fixation que Billy fait sur ce sujet montre que cela représente une possibilité de l'existence (provoquée par la guerre) à laquelle il ne peut pas s'échapper. Un autre personnage, cité par Kundera, mis dans la situation qui est analogue à celle de Billy est K., dans *Le Procès* de Kafka. Son existence banale est marquée par l'arrestation qui le coince dans le monde paradoxal de la loi. Les deux personnages représentent le type romanesque pris dans le piège de la vie. Parallèlement à l'oppression juridique de K., la guerre influence toute la forme de la vie de Billy. L'effet de l'élan de destruction sur lui est très explicite dans le film.

L'adaptation par George Roy Hill est réalisée, en 1972, trois ans après la parution du roman. Les plans subjectifs en contre-plongée sur la ville de Dresde ensoleillée et en pleine beauté (l'architecture et ses détails) sont suivis par des scènes contrariées du paysage lunaire succédant au bombardement. Le décor consiste en une surface grise, interrompue uniquement par des ruines brûlantes et des corps de victimes. Pourtant, de telles images de la destruction portent le message humaniste et pacifiste tout au long du film et du roman, la guerre n'étant pas représentée directement. Les espaces diégétiques principaux de l'action pendant la guerre sont des tranchées et des forêts où les soldats se cachent pour finalement être capturés par les ennemis. Les autres lieux sont des trains, des villes et des camps, où les Américains sont obligés de rester en tant que prisonniers de guerre. Ce que l'auteur nous présente sont les terrains touchés par la guerre à l'exception du champ de bataille. Pourtant, il ne faut pas de bataille physique pour que la guerre soit terrible et violente. L'action se déroule alors en faisant parfois abstraction de l'espace et du temps. Les événements arrivent à des moments inattendus, quand ils ne devraient pas arriver selon les principes fondamentaux de logique. En effet il s'agit d'un manque de synchronisation, ou encore de jaillissement de contretemps qui se produit sans cesse. La guerre et l'absurdité de son déroulement expliquent l'illogisme de la

²⁰ Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris : Gallimard, 1986, p. 51.

²¹ Kurt Vonnegut, *op. cit.*, p. 123.

progression du récit. Par exemple, le bombardement est effectué au moment précisément où la population sent la guerre comme étant terminée, dans une ville acceptée comme non militaire et composée de milliers de civils.

Billy aussi se retrouve toujours au mauvais endroit au mauvais moment et il arrive à s'en sortir par la chance : il arrive au front juste pour être capturé et à Dresde pour survivre au bombardement. Ce désaccord est palpable dans le film dans la mesure où la beauté de la ville de Dresde ne put être filmée en raison de la destruction de la ville. En outre, de 1952 à 1990 Dresde fait partie de la République démocratique d'Allemagne qui empêcha le tournage de Hill au début des années 70²². Le cinéaste a choisi de tourner en décors naturels, à Prague. Cela a permis de créer des plans impressionnants et ancrés dans la réalité, pour cette raison cela donne une touche de nostalgie – ce n'est pas la même ville qu'avant la guerre, ce n'est pas Dresde. Après tout, Hill ne chercha pas non plus à faire un documentaire, il dut construire d'autres lieux. En effet la présentation indirecte de Dresde par une ville préservée construit un autre détournement.

Essentiellement, *Abattoir 5* montre un succédané de la guerre. En plus des espaces de l'action, la création des soldats est construite sur la base d'un détour. On ne les voit pas agir, ce sont des soldats pour la seule raison qu'ils possèdent des accessoires et des attributs militaires : des tenues, des armes, la saleté et la fatigue. Ils ont également des grades militaires pour renforcer l'impression de la hiérarchie et de l'ordre. Pourtant, leurs grades sont mal utilisés – les Allemands s'en servent pour répartir les Américains dans des voitures de train pour les transporter. Finalement, il manque du combat en soi. Ce qui arrive est que les soldats du même pays se battent soit physiquement soit verbalement entre eux, ils engagent un combat qui n'a aucun sens. Quant aux confrontations entre les ennemis, les manœuvres sont en désaccord avec le fait qu'il y a un seul côté qui agit. Tout ce que le lecteur arrive à connaître sont des harcèlements et des embuscades. De plus, le récit est souvent distancié par la délégation de la fonction du narrateur à un des personnages. Par exemple Edgar Derby, l'un des soldats qui accompagne Billy pendant la période entière d'emprisonnement, raconte toute la situation de sa capture : « Derby offrait une description du genre de climat artificiel, totalement inconcevable [...]. Enfin la grêle s'arrête et un Allemand invisible, muni d'un haut-parleur jette l'ordre aux Américains de déposer leurs armes et d'évacuer le bosquet, les mains sur la tête »²³. Ce cas aussi est un exemple du manque de réciprocité, ce sont seulement les

²² Vincent Canby, *Slaughterhouse-five* (1972), <http://www.nytimes.com/movies/movie/45118/Slaughterhouse-Five/overview>, l'accès 24.01.2014

²³ Kurt Vonnegut, *op. cit.*, p. 114.

Allemands qui attaquent, les Américains se cachent dans des arbres ou tentent vainement de se cacher dans une étendue neigeuse, comme chez George Roy Hill.

Le détournement suivant d'*Abattoir 5* porte sur un modèle implicite du genre de l'épopée : « long poème (et plus tard, parfois, récit en prose de style élevé) où le merveilleux se mêle au vrai, la légende à l'histoire, et dont le but est de célébrer un héros ou un grand fait »²⁴. Dans une épopée il s'agit donc de raconter un grand événement afin qu'il marque la mémoire collective. Mais Vonnegut détourne cette notion et il ne parle pas d'un événement remarquable à proprement. En revanche, il décrit un massacre qui ne vaut pas la peine d'être vanté, en créant ainsi une anti-épopée. Billy devient alors le héros de cette anti-épopée. À l'origine, le terme héros signifiait un demi-dieu ou un personnage légendaire. Au cours des siècles, il devient de plus en plus humain, mais se caractérise toujours par de grandes qualités (surtout le courage) et de grandes actions. Dans la littérature moderne, le terme de héros se limite plutôt au personnage principal dans une œuvre (roman, poème, pièce de théâtre). Ce qui émerge parallèlement, en revanche, c'est un antihéros : « personnage d'une œuvre littéraire moderne (le nouveau roman) n'ayant aucune des caractéristiques du héros traditionnel »²⁵. Billy est un parfait antihéros, il est l'opposé du modèle du soldat héroïque, entièrement dévoué à l'idée pour laquelle il se bat. L'auteur ne justifie aucunement la guerre auquel Billy se livre, il n'a rien à défendre en particulier. En fait, un vrai héros doit subir une crise pour pouvoir prouver sa vraie valeur. Ici, les choses arrivent à Billy, mais il ne fait rien d'extraordinaire.

La raison pour laquelle Vonnegut éternise donc un événement pénible et son survivant antihéros, qui ne mérite pas d'attention, est qu'il ne veut pas glorifier la guerre. Il veut montrer que quiconque n'a pas été la guerre ne peut comprendre réellement son horreur : les témoignages des vétérans et des médias ne suffisent pas à rendre les sensations, il faut le vivre pour le comprendre. De plus, c'est le rôle de la propagande militaire de créer des héros et de grands événements en les amplifiant médiatiquement. La création d'une représentation fictive est montrée dans la scène où un photographe de l'armée allemande pousse Billy dans des ruines pour le prendre en photo en tant que pauvre victime en train d'être récupéré par de courageux soldats allemands. C'est un renversement de toute l'iconographie guerrière. Un vainqueur garni des médailles posé sur fond des drapeaux est remplacé par un pauvre bonhomme dans la boue et dans la saleté pour créer une victime parfaite. Cet épisode figure également dans l'adaptation filmique. Les gros plans montrent Billy qui se relève des ruines

²⁴ *Dictionnaire culturel en langue française*, Alain Rey (dir.), Paris : Dictionnaires Le Robert, 2005, p. 595.

²⁵ *Le Lexis : le dictionnaire érudit de la langue française*, Jean Dubois (dir.), Paris : Larousse, 2009, p. 897.

où il a été violemment jeté, le visage éclairé par un sourire étrange. Le montage parallèle, dont la fonction discursive apparaît ici clairement, assemble des scènes de la guerre et des photos de Billy avec sa famille. Une comparaison est posée entre deux situations des plus dissemblables. Le seul rapport entre les deux situations étant le fait de prendre des photos, le montage souligne la sérénité et la douceur constantes de personnage principal. En fait, Billy est choisi pour la photographie parce qu'il a véritablement l'air d'une victime. Il est « si faiblard qu'il ne devrait pas être dans l'armée »²⁶. Il n'a jamais participé à une bataille, étant l'assistant d'un aumônier. « Billy se remarquait de loin : un mètre quatre-vingt-cinq et un torse en forme de boîte d'allumettes. Il n'avait ni casque, ni capote, ni arme, ni godillots. Il portait des chaussures de ville, de piètre qualité »²⁷. C'est un personnage dans un état de parfait dénuement. La description physique insiste sur son accoutrement inapproprié à la situation militaire dans laquelle il est amené à évoluer. Il n'en est pas adapté ni physiquement ni moralement ; son apparence correspond alors à son état d'esprit. Il n'a pas de motivation pour la bataille et n'est pas animé par le courage. En dépit de ce paradoxe, il survit, contrairement aux autres soldats (les personnages nommés *Les Trois Mousquetaires*), bien équipés et prêts à se battre pour leur vie.

Après nous être focalisés sur la source de l'histoire et du personnage principal, nous allons analyser pourquoi Vonnegut réduit Billy à la résignation et quels sont les rapports qui existent en sa santé mentale et le monde dans lequel il évolue.

1.2. Un récit de formation ?

Pendant que Vonnegut se voit dans l'obligation de confronter ses souvenirs et d'écrire sur Dresde, il pousse son personnage principal à prendre du recul sur les événements. Nous pouvons faire un lien entre *Abattoir 5* et le roman de formation, où le personnage traverse un certain chemin de développement grâce à lequel il apprend au niveau intellectuel, moral ou social. L'errance de Billy sert à l'obliger à rechercher le véritable sens de la vie et du temps. Par la distanciation du personnage Vonnegut peut montrer clairement, plus largement la réalité qui l'entoure et l'analyser. C'est un effet littéraire de la guerre, celle-ci ayant poussé les autres écrivains postmodernes à réétudier leur système de valeurs et leurs buts dans la vie tout en créant des personnages distanciés de la réalité. Selon Raymond Federman le

²⁶ Kurt Vonnegut, *op. cit.*, p. 51.

²⁷ *Ibid.*, p. 42.

« postmodernisme était inventé dans le but de traiter les catastrophes de la deuxième Guerre mondiale »²⁸.

La perturbation du monde et le renversement du quotidien qui s'en suit, selon la perception postmoderne, est instable et vague, alors il faut la questionner et ne pas la prendre au premier degré²⁹. Semblable à un personnage de la littérature postmoderne américaine qui émerge en tant que réponse à cette réalité horrible, Billy est détaché des événements : « Le héros reste toujours détaché et ne devient jamais, de ce fait, un véritable héros tragique. Parfois le héros construit son propre ordre, parfois il accepte le désordre comme un nouveau genre de l'ordre »³⁰. Billy est alors dans un constant état de détachement, ce que signifie qu'il subit les événements et il n'engage aucune action lui-même. Sa passivité se manifeste déjà durant son enfance. Il n'a aucune réaction au fait que son père veuille lui enseigner « à nager par la méthode du flotte ou crève »³¹. Le prolongement de ce comportement a lieu pendant la guerre ; il ne fait rien pour se sauver, ce sont les autres qui doivent le pousser pour qu'il continue à marcher, les autres doivent le défendre : « La v'là, les copains, clame Fumeux. Y veux pas vivre, mais faudra bien qu'il s'y fasse. Quand il sera sorti d'là, c'est aux Trois Mousquetaires qu'il le devra »³². Billy est un homme qui continue à suivre les autres, sans que cela ait un sens particulier, comme Sisyphe dans *Le mythe de Sisyphe* d'Albert Camus. La différence est que Sisyphe est tragique puisqu'il est conscient que sa tâche ne sert à rien et qu'elle ne va jamais se finir, mais il l'accepte et il continue³³. Billy ne voit pas également la fin de son chemin, mais il n'agit pas, il s'est soumis au monde. En fait il survit malgré lui-même par les facteurs externes. Son détachement découle de son manque de compétences pour réagir aux événements. Il part à la guerre à vingt ans et n'a pas de temps pour mûrir, ce que nous allons approfondir dans le deuxième chapitre. En effet, Billy est un personnage passif et flegmatique, les autres prennent soin de lui comme d'un enfant. Cet état infantile et permanent est révélé également par le choix de son prénom en diminutif – Billy à la place de William. Billy est alors un héros camusien en tant qu'un personnage exposé à l'expérience de

²⁸ „(...)postmodernism was invented to deal with the catastrophes of World War 2.” : Marcel Cornis-Pope, *Narrative Innovation and Cultural Rewriting in the Cold Era and After*, New York, Palgrave, 2001, p. 192.

²⁹ Terry Eagleton, *The Illusions of Postmodernism*, Oxford : Blackwell Publishers, 1996, p. vii.

³⁰ “The hero always remains detached and so never becomes a really tragic character. Sometimes the hero creates his own order, sometimes he accepts disorder as a new kind of order” : Esther Peze, *Situational nonsense in postmodern American fiction*, in « Explorations in The Field of Nonsense », Volume 62, (dir.) Wim Tigges, Rodopi BV. : Amsterdam, 1987, p. 227.

³¹ Kurt Vonnegut, *op. cit.*, p. 52.

³² *Ibid.*, p. 57.

³³ Albert Camus, *op. cit.*, p. 165-166.

divorce avec le monde déclenché par la guerre. Par contre l'acceptance de son existence tragique n'est pas total, car il veut cesser de vivre.

Les autres personnages ne sont pas passifs comme lui. Billy est entouré de tout un réseau des personnages secondaires qui interagissent avec lui et font évoluer le récit. En effet, en dépit de son rôle principal dans l'histoire, Billy n'est qu'un observateur. Il subit les autres contre sa propre volonté. Tout lui est imposé par les autres personnages ou même par le dysfonctionnement de son cerveau – la dépression dont il souffre après la guerre le pousse à épouser Valencia : « Billy ne tient pas du tout à épouser cette horreur de Valencia. Elle constitue un des symptômes de sa maladie. Il s'est rendu compte qu'il perdait la boussole en s'entendant la demander en mariage, la supplier d'accepter le diamant et d'être sa compagne à jamais »³⁴. Les autres personnages servent de plus à confirmer les divers aspects du personnage de Billy : une victime de la guerre (contrasté par les autres soldats américains et allemands), un enfant éternel (par l'attitude de sa femme et de sa mère), un malade mental (par la colère de sa fille). Les autres personnages arrivent seulement à influencer les actions de Billy : il ne répond ni aux menaces ni aux preuves d'amour. Les dialogues sont dirigés par les autres, Billy n'agit pas et en plus reste silencieux. Il reste fidèle à son manque de dévouement. Ce sont toujours les autres qui agissent et qui prennent la parole, ce qu'il fait qu'il n'a pas de liens profonds avec les autres : « Il faut avouer qu'il n'avait pas d'amis »³⁵. Dans le film, une séquence construite par la juxtaposition de scènes prenant place à quelques mois de distance, montre que Billy est tellement occupé par son chien qu'il ignore sa femme enceinte. Valencia essaie de lui faire plaisir et de s'occuper de lui, mais il n'y a aucune réciprocité. Le manque de l'initiative de la part de Billy traduit le manque du contrôle sur sa propre vie. Son état d'apathie le présente même tel que privé de libre arbitre. Le personnage de Billy est parfaitement incarné dans l'adaptation par Michael Sacks. Le choix risqué de George Roy Hill d'un acteur complètement inconnu est justifié quant à ses apparences enfantines. L'expression de l'acteur même lorsqu'il est grimé en vieillard continue à transmettre parfaitement une forme de l'innocence et naïveté. La notion de libre arbitre et sa négation comme moteur romanesque potentiel apparaît dans la conduite du récit, constamment détournée. Celle-ci consiste notamment, pour Vonnegut, à annoncer les événements à venir. Par exemple, le lecteur sait dès premières pages du roman que le pauvre Edgar Derby est censé mourir et l'arrivée de la scène de sa mort plus tard dans le livre confirme l'existence d'un déterminisme à l'œuvre.

³⁴ Kurt Vonnegut, *op. cit.*, p. 115.

³⁵ *Ibid.*, p. 40.

En suivant cette logique Billy était prédéterminé à connaître et à adopter la philosophie des extraterrestres de la planète Tralfamadore. Sa passivité et le manque de contrôle sur les événements font de lui une personne parfaitement prédisposée pour leur philosophie, ce qui suggère qu'il crée cette philosophie dans sa tête. À l'origine, le personnage construit par Vonnegut n'aime pas la vie. Pour lui c'est plutôt une existence pénible, un piège qui lui fait vivre un intense enchaînement de péripéties. L'introduction par Vonnegut des événements improbables rompt avec la logique aristotélicienne. Une oeuvre de fiction devrait se caractériser par la vraisemblance qui permet à l'écrivain de faire des commentaires d'une manière générale en se servant d'un personnage quelconque, ce qui est à différencier des oeuvres historiques basées sur de vraies personnes³⁶. Malgré le grand nombre des situations impossibles le lecteur ne voit pas seulement qu'un enchaînement des péripéties, parce que Vonnegut trouve pour Billy un moyen de gérer l'instabilité à laquelle il est confronté. L'intensité du malheur qui prend place dans sa vie, que l'on peut qualifier d'hyperbolique, le fait plonger dans une vie fantasque d'une autre planète, et le pousse ainsi à déclarer au début de deuxième chapitre « qu'il avait été enlevé par les Tralfamadoriens le soir du mariage de sa fille »³⁷. Les extraterrestres enseignent ensuite Billy leur manière de percevoir la vie. Leur règle de base est que tout s'est déjà passé, que tout est en train de se passer et que tout va devoir toujours se passer, simultanément, à l'infini. Les Tralfamadoriens peuvent choisir les moments où ils pensent, mais non pas ce qu'ils font. Ils n'ont aucune influence sur les événements, parce que tout est déjà prévu et va se passer exactement de la même manière pendant l'éternité. Cette philosophie est une réponse à l'absurdité de la condition humaine, afin de faire accepter les choses exactement comme elles arrivent. Les Tralfamadoriens ont la preuve de leur perception immuable du monde, parce que c'est comme ça qu'ils le voient - la vision en quatre dimensions permet de voir tous les moments de l'histoire en même temps.

Selon son séjour sur la planète Tralfamadore Billy débute comme un adepte de la philosophie tralfamadorienne pour devenir un apôtre sur Terre. Déjà avant de prêcher la parole des Tralfamadoriens, il s'occupe de la vue des gens en tant qu'opticien. Finalement il commence à « ouvrir les yeux » à ceux qui ne connaissent pas la vision éclairée du monde des Tralfamadoriens. Dans l'adaptation Billy ne prend la parole qu'à la fin du film, devenant non seulement adepte de cette philosophie mais également l'apôtre. Pendant l'histoire entière il n'extériorise rien du tout et même quand il a quelque chose à transmettre, personne ne le croit, mais son récit final est noble et tout un amphithéâtre futuriste est rempli par des gens qu'il va

³⁶ Aristote, *Poétique*, Paris : les Belles Lettres, 1932, p. 98.

³⁷ Kurt Vonnegut, *op. cit.* p. 35.

illuminer sur la vraie nature du temps – leur apprendre à voir les moments agréables comme les Tralfamadoriens. Sa vie sur Tralfamadore est sûrement très agréable, car Billy y devient un vrai homme qui sait s'occuper d'une femme, qui sait se présenter et prendre des décisions. Son initiative sur Tralfamadore est contrastée par sa passivité vis-à-vis des autres personnages sur Terre, et assure les lecteurs que cette planète fait seulement partie de son monde imaginaire. Même sur Terre Billy reste dans ses pensées, dans son propre univers, au lieu d'être incessamment déçu et perturbé par son statut de bouc émissaire. Il est accusé des actions dont il n'est pas coupable (par exemple du meurtre d'un soldat nommé Fumeux, qui en réalité est mort de la gangrène), mais l'attitude de la philosophie tralfamadorienne lui permet d'en être parfaitement indifférent, parce que par la croyance, Billy accepte tout ce que lui arrive.

Nous avons utilisé le mot croire parce que la philosophie tralfamadorienne devient une religion pour Billy, le déterminisme prenant la place de Dieu. En fait, les Tralfamadoriens sont aussi intéressés par les concepts religieux, tout comme l'est Vonnegut lui-même ; ils interrogent la faiblesse des humains, leur libre-arbitre et leur violence par rapport au Dieu. Après tout, pour trouver un sens au monde il faut aussi se poser la question de l'origine humaine. Le livre interroge la religion en la confrontant avec la théorie darwinienne de l'évolution. Les Tralfamadoriens connaissent Charles Darwin et le trouvent plus intéressant que Jésus : « Sur Tralfamadore [...] on ne se préoccupe guère de Jésus-Christ. Le personnage terrien avec lequel les Tralfamadoriens ont le plus d'affinités [...] est Charles Darwin ; après tout, il a révélé que ceux qui trépassent empruntent la filière normale, que la dépouille funèbre représente un progrès »³⁸. La sélection naturelle est en accord avec la vision déterministe du monde – ceux qui doivent mourir meurent. Le développement s'adapte à l'environnement, alors cela arrive naturellement, il n'y a pas besoin de l'ingérence humaine. Vonnegut joue avec la théorie d'évolution, parce que dans *Abattoir 5* ce n'est pas le plus adapté qui gagne – faible, jeune Billy s'en sort de la guerre, contrairement au puissant et expérimenté Edgar Derby. Selon les principes du Christianisme, les gens doivent suivre certains modèles pour arriver à influencer ce qui leur arrivera après la mort. Billy visite l'espace où il va après sa mort plusieurs fois et, à ce moment, il sait bien qu'après la mort il n'existe que le vide aux lumières violettes, c'est pourquoi il ne trouve pas de sens à la vie au sein de la religion. Malgré sa croyance déterministe dans la philosophie tralfamadorienne il a besoin d'une prière « [...] qui énumérait les règles lui permettant de faire aller »³⁹. La prière

³⁸ Kurt Vonnegut, *op. cit.*, p. 215.

³⁹ *Ibid.*, p. 69.

se trouve sur le mur dans le cabinet de Billy et elle apparaît aussi sur le médaillon de Montana Patachon. C'est une actrice célèbre et la compagne de Billy pendant le séjour sur la planète de Tralfamadore. Le médaillon qui reste sur sa poitrine est illustré par un dessin de Vonnegut : « Que Dieu m'accorde la sérénité d'accepter les choses que je ne peux changer, le courage de transformer celles qui s'y prêtent et la sagesse de savoir toujours les distinguer »⁴⁰. En fait, c'est la *Prière de la Sérénité* utilisé par Alcooliques anonymes⁴¹. L'alcoolisme est un problème commun entre les vétérans, parce qu'ils cherchent à se désensibiliser après avoir vu l'horreur de la guerre. Vonnegut signale qu'il aime bien boire parfois, pendant que son copain Bernard V. O'Hare a décidé d'arrêter de boire après la guerre. Billy « en général [...] boit modérément, car la guerre n'a pas arrangé son estomac, mais il en tient une bonne ce soir-là et trompe sa femme Valencia pour la première et la dernière fois »⁴². Même dans ce cas il y a un écart entre Billy et ses actions, parce qu'il agit sous l'influence de l'alcool. Alors, pour Billy sa prière pourrait se finir dans la première partie, parce qu'il accepte tout ce que lui arrive sans croire qu'il puisse y changer quoi que ce soit. La dépendance des vétérans à l'alcool est renversée dans le cas du fils de Billy – Robert est premièrement un rebelle ivrogne durant son adolescence mais il va finalement rejoindre les Bécots verts. Il part pour la guerre, une chose qui a profondément bouleversé Billy. Les choix de son propre fils sont encore une autre chose que Billy ne peut pas contrôler. C'est l'évolution de Billy sous l'influence de la philosophie tralfamadorieuse qui lui fait renoncer au vouloir et au libre arbitre. Il soumet aux monde sans y intervenir, donc l'absurde thriomphe sur l'homme. Cependant, cet attitude ne se limite pas à son rapport au monde : il est aussi perdu dans le temps, ce que nous développerons à present.

1.3. Les vies simultanées de Billy Pèlerin

Le manque de contrôle sur sa vie justifie le parti pris de Vonnegut d'opter pour une construction non-linéaire du récit. À rebours du modèle propre aux récits d'apprentissage, les passages consécutifs ne se suivent pas de manière chronologique, mais ils poursuivent les voyages de Billy dans le temps, tout en étant accompagnés par les digressions incessantes de

⁴⁰ Kurt Vonnegut, *op. cit.*, p. 214.

⁴¹ Document de services du Bureau des Services Généraux, *Les origines de la prière de la sérénité : historique*, le premier connu usage de la prière dans ce contexte en 1941, http://www.aa.org/fr_pdfs/smf-129_fr.pdf, p. 1, l'accès 24.01.2014.

⁴² Kurt Vonnegut, *op. cit.*, p. 55.

l'auteur. La narration est brisée et désintégrée : en effet le roman est ainsi construit sur plusieurs niveaux narratifs.

Tout d'abord, le premier chapitre est un récit direct du narrateur hétérodiégétique. Le temps présent est alors le temps de l'écriture du livre par Vonnegut et son retour à Dresde avec O'Hare : « Pendant ce temps-là, Billy Pèlerin lui aussi regagnait Dresde, mais pas dans le présent »⁴³. Vonnegut évoque par cette phrase la question de simultanéité, présente dans la philosophie tralfamadorienne. À cause de son voyage incontrôlable dans le temps, aux yeux de Billy, le temps n'existe plus : tout se passe en même temps de façon continue. La première phrase de deuxième chapitre, la phrase qui introduit son aventure, au lieu de l'ancrer dans un certain temps, perturbe le lecteur en déracinant Billy d'un seul coup : « Écoutez, écoutez : Billy Pèlerin a décollé du temps ». Ici le narrateur entre dans un rôle d'un animateur de la foule en utilisant, par le biais d'une exhortation à l'impératif, une forme oralisée du langage. Il s'adresse aux lecteurs avec bienveillance, mais en même temps il les met dans une situation énigmatique et inconfortable. C'est la conséquence du fait que Vonnegut rompe avec le pacte de lecture classique et ne présente pas d'univers diégétique ordonné et reconnaissable. Le lecteur n'apprend pas pourquoi Billy a décollé du temps, comment et quand il l'a fait. De ce fait il manque des références au temps présent. Sa vie est déconnectée de son début, de son milieu et de sa fin. De plus, dans le film il n'y a pas de narrateur qui introduit le personnage et alors l'action : « Billy Pèlerin a décollé du temps »⁴⁴ est remplacée par le texte tapé sur la machine à écrire : « J'ai décollé du temps ». Les sauts dans le temps ne sont alors ni des flashbacks ni des flashforwards, mais les bribes de l'histoire qui montrent leurs relations à un moment donné, lors de la caractérisation des acteurs et grâce à la scénographie faisant références à des périodes différentes. Les voyages sont courts et très nombreux, mais ils n'ont pas de déclencheurs particuliers. Le rythme rapide du roman repose sur le manque de transitions logiques entre les paragraphes. Le livre est en plus divisé en chapitres, qui ne sont pas justifiés par la séparation des morceaux de l'histoire. Le film n'est pas divisé en parties, les séquences passent de l'une à l'autre de manière fluctuante, le plus souvent accompagnées d'effets d'enchaînements sonores (par exemple par des chevauchement, ce que Michel Chion nomme un « pont sonore ») ou visuels (par l'association de la forme des objets filmés). La haute fréquence des voyages dans le temps se traduit à la fois par les petites sections dans le roman et par la courte durée des séquences dans le film. L'action de l'histoire de Billy se déroule ensuite dans trois sphères spatio-

⁴³ Kurt Vonnegut, *op. cit.*, p. 217.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 33.

temporelles : pendant la guerre en Europe, avant et après la guerre, aux États-Unis, et en dehors du temps terrien, qui peut relever de l'imagination de Billy, sur la planète Tralfamadore. Cette division souligne la multitude des aspects de la personnalité de Billy et son état d'esprit actuel, bien plus qu'un moment historique en particulier, en raison du sens qui n'est pas chronologique.

Ce n'est pas avant le second tiers (la page 52) du roman qu'on apprend qu'il décolle pour la première fois en 1944 dans une forêt derrière les lignes ennemies, juste avant d'être capturé par les Allemands. « Billy avait fait halte dans la forêt. Il était appuyé contre un arbre, les yeux clos. Il avait la tête rejetée en arrière, les narines dilatées. Il avait l'allure du poète au Parthénon »⁴⁵. La description de Billy juste avant son premier voyage dans le temps rend évident sa position démunie. Il ne voulut plus avancer, il s'est arrêté dans la forêt. Il se retrouva dans une situation potentiellement mortelle : les ennemis furent tout autour de lui et il fut extrêmement fatigué. Il s'offrit à la mort, puisqu'il n'eut pas envie de lutter pour sa vie. La deuxième fois que Vonnegut représente Billy dans la même pose c'est quand il s'endort au soleil après le bombardement : « Billy est au fond du cercueil bringueballant. Il a la tête renversée en arrière, les narines dilatées. Il nage dans le bonheur. Il a bien chaud »⁴⁶. L'auteur fait une boucle entre son pire état et la situation de pur bonheur. Billy est chaud et content, semi-endormi dans un cercueil qu'il a évité par la survie du bombardement dans l'abattoir, contrairement au reste de la ville. Les apparences de Billy se réfèrent à une certaine noblesse d'âme, la vision de la mort n'en suscite pas de crainte. Il retrouve le bonheur quand il cesse de vivre, pendant qu'il meurt jamais définitivement, comme les poètes immortels.

Billy réalisa l'imminence de sa mort, car il ne trouva pas de moyen ni de sens à l'idée de fuir les Allemands. Probablement c'est ce désespoir qui le fait décoller du temps. Ainsi, il est détourné de la guerre : c'est une technique de détournement imaginé par Vonnegut. Néanmoins, il n'arrive pas à s'en libérer, il est ancré dans la guerre et elle revient toujours à lui et à son personnage. En revanche, on a l'impression que la vie qu'il mène après avoir été capturé par les Allemands est soit sa deuxième vie, soit la vie après la mort. La raison pour cela est que le premier endroit qu'il visite pendant ses voyages est le vide de la mort : « Son attention commençait à balancer amplement tout au long de l'arc de ses jours, pénétrait la mort qui était de lumière violette. On n'y percevait rien ni personne. Rien d'autre que de la lumière violette, et un certain bourdonnement »⁴⁷. Cette mort est mentale ou morale de par la

⁴⁵ Kurt Vonnegut, *op. cit.*, p. 52.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 200.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 52.

perte définitive de buts à accomplir. A un moment donné, après un certain nombre de voyages inattendus dans le temps, il « [...] commençait à s'en inquiéter, à se tourmenter sur l'état de ses facultés en général. Il essayait de se souvenir de son âge, en était incapable. Se demandait en quelle année on était. Sans plus de succès »⁴⁸. Les lecteurs arrivent à connaître des bribes de la vie entière de Billy. La diégèse comprend la période précédant la naissance et s'étend jusqu'à celle suivant la mort. Cependant, l'auteur les présente dans un ordre aléatoire, passant les moments qui n'ont pas de rapport, dans le passé et dans le futur (soi-disant, étant donné qu'il n'y a pas de points de référence). Sa vie ressemble ainsi aux livres tralfamadoriens qui se composent de courts messages sans relations entre eux. Ce qui compte est l'effet final que tous les messages donnent : les Tralfamadoriens les lisent tous en même temps.

Billy, en plus de ne pas trouver de sens à sa vie, ne sait pas non plus d'où il vient ni où il va. Il n'arrête pas de voyager, comme le suggère son nom – Pèlerin : « Comme le disait sa mère : les Pèlerins font leur chemin dans le monde »⁴⁹. Mais Billy ne contrôle pas son chemin. Il ne sait jamais où il arrivera prochainement. Il n'avance pas, il saute d'un endroit à l'autre et d'un point dans le temps à un autre, sans pouvoir progresser. Et avant tout, c'est un pèlerin qui ne va pas vers un endroit sacré, étant donné qu'il n'a pas même de religion au sens propre du terme. Son pèlerinage est un chemin spirituel à la recherche de la tranquillité d'esprit et de la compréhension du monde. Le motif de pèlerin est accentué par George Roy Hill au début du film. Pendant le générique entier la figure de pèlerin est amplifiée par la marche solitaire de Billy. C'est une des rares séquences longues, la plupart reflète la grande quantité et la breveté des voyages dans le temps de Billy par la courte durée. Des plans sont purement descriptifs, nous faisons connaissance avec l'image d'un personnage qui n'était pas proprement introduit. La marche dans la neige souligne le labeur de son pèlerinage, qui est dur et exige de l'effort. Le point noir sur une surface blanche, Billy en pèlerin, va vers la guerre. Son but est une antithèse de la Terre Sainte, à la place de chercher le berceau d'une religion il se dirige vers la source de son histoire.

Personne dans son bon esprit ne questionne la distinction entre les rêves et la réalité. Personne sauf Descartes, pour qui le fait de ne pas douter de son propre état de réveil relève de la véritable folie. La clarté de la situation dans laquelle il se trouve se situe sur le même niveau aussi bien pour le rêveur que pour l'homme éveillé. Ainsi, un jugement définitif n'est pas possible. Pourtant, Vonnegut propose un autre état, et qui serait réel contrairement aux

⁴⁸ Kurt Vonnegut, *op. cit.*, p. 65.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 126.

rêves - les voyages dans le temps : « Billy reste dans le coma deux jours après l'intervention, et dans son rêve défilent des millions de situations dont certaines sont réelles. Les situations réelles concernent les voyages dans le temps »⁵⁰. Nous doutons bien sûr que Billy voyage réellement dans le temps. C'est un élément relevant du genre de science-fiction. Cela ne fait pas partie du récit du bombardement de Dresde. Une explication plus logique serait que toutes ses expériences hors-guerrières sont imaginées, comme les effets d'une maladie mentale ou la perte dans des souvenirs. Peut-être que tout cela est-il une production du cerveau marqué par le traumatisme d'après-guerre. Surtout qu'une réponse à la question posée par Valencia, la femme de Billy concernant l'histoire de sa captivité est : « Ce serait comme un rêve [...]. Et ceux des autres ne sont pas palpitants en général »⁵¹. Il compare cette expérience à un rêve pendant que la guerre était premièrement un cauchemar. En second lieu, elle est toujours si vivante pour lui, que les souvenirs l'empêchent de dormir calmement. Il existe donc une grande discordance entre les rêves agréables de Billy et son sommeil agité. Dans son sommeil il vit de bonnes expériences, il s'est mis dans la peau d'un champion de danse ou d'une girafe caressée par d'autres girafes. Dans l'état de veille pourtant il est passif et survit aux expériences improbables (que nous avons évoquées au début de ce chapitre), ce qui normalement caractérise les gens exposés aux possibilités infinies des rêves. Toute sa vie est alors un pays de rêves, dont les frontières avec la réalité deviennent floues. Cela lui arrive de s'endormir et de se réveiller dans un autre temps et un autre endroit. L'auteur souligne que Billy a commencé à voyager dans le temps avant d'avoir sa tête blessée dans l'accident et avant d'être kidnappé par les extraterrestres : « Tout cela, ne l'oubliez pas, s'est produit avant que Billy n'ait eu le crâne fêlé dans la catastrophe aérienne, avant qu'il ne devînt tellement prolix au sujet des soucoupes volantes et des excursions dans le temps »⁵². C'est sa distance mentale innée qui est la raison de sa distance physique représentée par la perte dans le temps et dans l'espace. Finalement, Billy n'est nulle part et en même temps partout. Mais même si pour les autres il se perd simplement dans ses souvenirs et rêves, selon lui-même il n'est pas réellement là : « C'est lui qui le dit »⁵³.

Paradoxalement, la guerre en étant la source de toute l'histoire ne devient pas un seul grand sujet accablant. Elle n'est même pas le seul grand sujet d'*Abattoir 5*. Elle permet pourtant à l'auteur de faire des commentaires sur la perception humaine de la vie en général. Le motif militaire ressurgit quand même en attirant l'attention des lecteurs et des spectateurs,

⁵⁰ Kurt Vonnegut, *op. cit.*, p. 164.

⁵¹ *Ibid.*, p. 128.

⁵² *Ibid.*, p. 53.

⁵³ *Ibid.*, p. 33.

et en poursuivant leurs pensées à chaque instant comme elle l'a fait avec l'esprit de Vonnegut pendant vingt-trois ans. Cependant, aussi bien dans le roman que dans le film, la guerre n'est pas traitée directement car il s'agit d'un sujet difficile à traiter comme tel. La distanciation de Vonnegut vis-à-vis des événements de la guerre est prolongée par le ton de l'humour : c'est ce que nous allons analyser dans le chapitre suivant.

2. Le comique : une fonction créatrice et critique

Le fait d'écrire *Abattoir 5* est pour Vonnegut une façon de se confronter au passé, mais en même temps il entre en dialogue avec son présent. La sortie du film ayant eu lieu très peu après la parution du roman reste dans le même contexte historique. Le questionnement de la réalité est effectué à travers du comique. Ce phénomène met en avant des anomalies pour jouer avec le sens. La perte du sens nous renvoie au côté comique de l'absurde qui remplit les pages du roman, car Vonnegut démasque et questionne l'absurdité des mécanismes de la réalité en la présentant d'une manière comique. Le but de ce chapitre sera de montrer ce qui est mis en question par l'usage de ce ton, notamment par l'emploi de l'outil qui est l'ironie et de la forme comique, critique qu'offre la satire, et comment ces notions se transmettent du roman à l'adaptation.

Nous allons commencer par le discours sur la société américaine dans les deux contextes historiques, celui de la Seconde Guerre mondiale d'une part et celui de la guerre du Vietnam d'autre part, qui ont une influence et apparaissent dans le cinéma de Nouvel Hollywood. Ensuite, nous allons étendre la vision ludique de la guerre à la réflexion sur l'existence humaine en son entier. Nous allons donc analyser tout ce qui est lié au spectacle et à la mascarade, plus largement à la théâtralisation du monde. Poursuivant l'étude de ces décalages comiques, nous étudierons le traitement humoristique du motif de la danse macabre ainsi que la mise en scène de la corporalité : ce sont autour de ces deux enjeux que la vie humaine se trouve représentée et interrogée.

2.1. Une double satire : la société américaine et la guerre

Les modes d'expression comiques touchent à des registres différents. Les uns utilisés par Vonnegut sont teintés par la négativité. Dans son roman plein de l'humour noir nous apercevons alors surtout l'ironie et la satire. La satire est une forme qui critique les notions visées par « la tonnalité mordante »⁵⁴ du récit et qui porte un sens précis. Il y a deux cibles d'attaque de la satire dans *Abattoir 5*, également dans le roman que dans le film : le modèle américain de la famille et la guerre. Le cinéma n'a pas pourtant accès aux mêmes tonalités humoristiques que la littérature, il ne peut pas reproduire les mêmes modes. L'adaptation est

⁵⁴ Véronique Sternberg-Greiner, *Le Comique*, Manchecourt : GF Flammarion, 2003, p. 238.

donc quant à lui moins humoristique, nous y retrouvons de la satire plutôt amère qui caractérise le cinéma américain des années 70. – le Nouvel Hollywood. En s’opposant à la vision idéaliste et manichéenne du début du cinéma hollywoodien, le Nouvel Hollywood construit des fusions entre les notions contraires. Les cinéastes dans leur approche de tous les sujets ne s'appuient plus sur la distinction forte entre ce qui est valorisé comme noir et comme blanc. Nous pouvons citer Jean-Baptiste Thoret qui disait : « la sauvagerie pénètre *dans* la civilisation, le Bien *dans* le Mal, le centre *dans* la périphérie, le contre-système *dans* le système etc. »⁵⁵. Les cinéastes explorent alors tout l’espace entre les extrêmes en les mettant en doutes. Pourtant, il se pourrait que cela soit arrivé au moment où les sujets visés sont devenues mythifiées, pour pouvoir prendre une distance nécessaire avec eux. Vu le temps qui s’est écoulé entre la Deuxième Guerre mondiale et la sortie du livre et du film, les idées s’étaient déjà bien établies et ancrées dans la société, alors les cinéastes ont pu les démystifier. Le contexte historique du moment de la charnière des années 60 et 70 est crucial. La résonance de la Deuxième Guerre mondiale avec la guerre du Vietnam cause le retour du sujet en temps réel.

La situation de la famille américaine, et surtout des femmes change pendant la guerre. Elles sortent des foyers pour prendre la place au travail des hommes qui sont partis à l’armée. D’un côté la période d’après-guerre est pleine d’espoir pour un avenir meilleur, de l’autre, les femmes se retrouvent de nouveau limitées à la sphère domestique⁵⁶. La parution d’*Abattoir 5* a eu lieu à la fin des années 60 au milieu du développement des mouvements de libération des femmes et de l’énergie positive des hippies. La femme de Billy (Valencia) n’a pourtant aucun brin de révolte, elle est parfaitement en accord avec sa position de femme au foyer, complètement dépendante du sexe opposé, le chef de famille. Elle représente le modèle d’une femme idéale : elle cuisine, elle s’occupe des bébés et elle adore son mari. Le seul but de son existence est de servir Billy et maintenir les impressions de la perfection. Elle promet en vain, à maintes reprises, de perdre du poids. Les apparences physiques sont confortées par les objets et l’architecture. Le décor du film de Hill montre également les railleries de cette attitude superficielle. Toutes les propriétés de la famille du personnage principal correspondent aux standards de rêve américain. Leur maison blanche est idéale (comme celle du président des États-Unis) avec un énorme jardin bien soigné et avec l’intérieur en couleur pastel. La voiture – le cadeau pour Valencia – est une Cadillac blanche qui est une réalisation

⁵⁵ Jean-Baptiste Thoret, *Le cinéma américain des années 70*. Paris : Cahiers du cinéma, 2006, p. 259.

⁵⁶ Elaine Tyler May, *Ambivalent Dreams: Women and the Home after World War II*, « Journal of Women's History », 13.3 (2001), 151-152.

de ses rêves et porte par la couleur la connotation de l'innocence. Dans son cas l'ironie apparaît violemment, parce que cette voiture devient la raison de la mort de Valencia. En plus, la séquence de l'accident en voiture dans le film est complètement exagérée et incarne la dépense inutile de l'énergie typique pour le cinéma du Nouvel Hollywood. Cette ineptie est une réaction à « l'échec des grandes utopies, après l'énergie positive des *sixties* et l'espoir de bâtir un autre monde »⁵⁷. Vu l'impossibilité de ces visions, l'énergie n'était plus utilisée que pour faire avancer le récit, mais elle a été concentrée en une action destructrice. Cette séquence est une relecture parodique (dans le sens cinématographique) des scènes de poursuite des films américains. C'est une reprise du genre des films d'action (l'exemple typique étant *Bullitt* de 1968 avec Steve McQueen) pour le détourner. Dans *Abattoir 5* Valencia qui conduit à toute vitesse à contre-courant n'apporte rien de plus au récit que la confirmation de son dévouement aveugle à Billy. Au final, la scène est une démonstration des possibilités des effets spéciaux et des moyens possédés et gaspillés par l'industrie cinématographique.

L'aspect typique de la vie américaine de Valencia et Billy est reproduit par les choix de leurs enfants. Leur fille se marie avec un optométriste – un homme réduit à son métier et sa capacité de gagner de l'argent. Leur fils d'abord se rebelle comme un adolescent typique, mais ensuite, en compensation, part à la guerre du Vietnam. George Roy Hill décide à se concentrer sur ce personnage typique pour l'époque, un hippie fasciné par la guerre, et en faire un vecteur de la satire. C'est un outil le plus marquant dans le film. Nous retrouvons en Robert l'image militaire de Billy de début du film, surtout dans la scène où il arrive en uniforme dans la chambre de son père. Billy vient de sauter dans le temps du moment juste après le bombardement de Dresde, nous le voyons allongé sur le lit avec son vieux chien. Robert est en congé de l'armée pour visiter la tombe de sa mère. Il n'a pas encore vécu au Vietnam de tels événements que Billy en Allemagne, et il est fier de sa contribution dans la guerre contre le communisme. La répétition des mêmes modèles des enfants de Billy montre la vacuité de l'idéologie américaine. Malgré l'ampleur de l'innovation et la recherche de développement, les personnages se protègent en choisissant les mêmes et bien connues manières de vivre.

La guerre en soi a un effet destructeur sur la famille, elle perturbe notamment le processus de la sortie de l'adolescence. Les soldats qui partent à l'armée doivent se confronter à leur jeune âge à une vie plus difficile que celle des adultes en temps de paix, alors qu'ils n'y

⁵⁷ Jean-Baptiste Thoret, *op.cit.*, p. 119.

sont pas du tout préparés. Il n'est pas fortuit que le sous-titre d'*Abattoir 5* est *Croisade des enfants*. Dans le premier chapitre la femme de l'ami de l'armée de Vonnegut déclare qu'ils étaient des « gamins pendant la guerre »⁵⁸, ce qui inspire l'auteur à citer directement la vraie croisade des enfants du XIII^e siècle. Ce mouvement populaire consistait des migrations des enfants et des pauvres adultes de croyance chrétienne de l'Italie et de la France, vers la Méditerranée pour aider l'Eglise à vaincre les Sarrasins sur la Terre Sainte. À l'arrivée aux ports pour partir vers l'Orient la plupart des gens a été chassé et a fini par mourir ou devenir des esclaves sur les terrains hostiles, éloignés de leurs maisons. En effet, la croisade n'a rien accompli, en tuant et mettant en captivité des enfants innocents⁵⁹. Pour Vonnegut toutes les guerres construisent un statut de soldat assimilable à celui des enfants de la croisade. Il introduit cette idée par le biais du colonel Anglais qui déclare dans le camp des prisonniers: « Vous comprenez, tout ce que nous pouvions faire ici c'était d'imaginer la guerre ; et nous la croyions menée par des hommes mûrs, comme nous-mêmes. Nous avons oublié que c'était des gosses qui se battaient. Devant ces visages rasés de frais, j'ai eu un drôle de choc »⁶⁰. La vision fautive du colonel, l'image d'un soldat super-héros, est vite remplacée par des enfants déguisés en soldats. Même les actions de ces soldats sont enfantines : « comme ils [Billy, Lazzaro et Derby] s'approchent du théâtre, ils tombent sur un Anglais qui, à grands coups de talon, creuse un sillon au flanc de la Terre. Il délimite les sections américaines et britanniques de l'enceinte. Billy, Lazzaro et Derby n'ont pas à demander ce que signifie cette ligne. Ils sont, depuis l'enfance, accoutumés à ce symbole »⁶¹. Le mélange d'une situation grave – un conflit entre les soldats des différentes nationalités – et un symbole enfantin (une ligne dessinée par terre) désillusionne les lecteurs sur l'image des soldats en la tournant en ridicule. La survenue d'une guerre et son développement conduit par de tels soldats apparaissent alors aussi prévisible et fantaisiste que les jeux d'enfants. Vonnegut pense que les vrais soldats doivent suivre de la même manière les règles inventées, qui n'ont aucune autre justification que le fait d'être acceptées sans commentaire par tout le monde.

Ainsi, nous voyons la faiblesse humaine face à la guerre. Indésirable et pourtant toujours menée, la guerre est « aussi commod[e] à arrêter que les glaciers »⁶² ; il ne nous reste qu'en rire. Cette métaphore ironique, la comparaison entre la guerre et un glacier, dépeint la guerre en tant que la partie de la nature. Intarissable, la guerre n'est plus déclenchée par des

⁵⁸ Kurt Vonnegut, *op. cit.*, p. 24.

⁵⁹ Jean Favier, *Croisade des enfants (1212)*, « Encyclopædia Universalis » [en ligne], : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/croisade-des-enfants>, l'accès 25.05.2014.

⁶⁰ Kurt Vonnegut, *op. cit.*, p. 113.

⁶¹ *Ibid.*, p. 150.

⁶² *Ibid.*, p.13.

hommes, mais arrive hors de notre contrôle, naturellement. D'après A. E. Dyson, parfois nous pouvons expliciter le sens de l'ironie en littérature en inversant ce qui est écrit, mais ce que fait Vonnegut est plutôt que « [...] souvent la signification réelle n'est pas le retournement précis de ce qui est vraiment dit. Elle peut exister quelque part entre la signification littérale et son opposé logique »⁶³. Par conséquent, le lecteur n'a jamais de la certitude, il doit constamment questionner ce qui est écrit et chercher le sens véritable, à supposer même que l'idée d'un sens unique ou unilatéral soit acceptable. Par la démarche humoristique Vonnegut dénude les apparences et montre ainsi la vraie image des choses qui concernent nous tous. Swift déjà au XVIII^e siècle écrit : « la satire est un genre de miroir, dans lequel le spectateur généralement découvre le visage de tout le monde sauf le sien, c'est pour cela que très peu se sentent offensés par elle »⁶⁴. Ce qui peut au début paraître comme une exagération, un reflet dans un miroir déformant, en fait est vrai. Ce sont toujours les innocents qui partent et meurent à la guerre et pourtant ce n'est pas eux qui prennent la décision de la commencer. Ce ne sont pas les soldats héroïques et bien préparés physiquement et mentalement à la guerre, mais les enfants et les vieillards. Les vrais soldats devraient être actifs et agir, mais les premiers à être remarqués seront les premiers à être arrêtés. Dans *Abattoir 5* ce sont les Anglais, les soldats les plus virils, qui restent enfermés dans une prison dès le début de la guerre. Ils ne sont pas seulement complètement passifs, mais aussi très bien soignés. En fait, à cause d'une faute de la Croix-Rouge, ils reçoivent « cinq cents [colis des provisions] par mois, au lieu de cinquante »⁶⁵. Les réserves leur permettent de vivre aussi confortablement que les rois et aussi d'organiser des transactions avec les gardes allemands. Vonnegut, au lieu de décrire comment cela devrait se passer, montre comment cela se passe. Les Anglais devraient rendre ce qu'ils ont reçu en plus (déjà la Croix-Rouge ne devrait pas se tromper), mais ils ne le font pas, parce qu'en vérité chacun pense à soi. Les Allemands devraient être dominants et contrôler leurs propres prisonniers, mais ils se laissent manipuler par ces derniers jusqu'à ce qu'un commandant allemand « considère les Anglais comme ses amis intimes ».⁶⁶ L'amitié entre ennemis paraît absurde, mais en fait c'est la situation dans laquelle ils se trouvent qui est absurde. L'état de l'hostilité leur est imposé par l'appartenance aux nationalités différentes. Vonnegut traite les deux groupes de soldats (les Alliés et les

⁶³ « [...] often the real meaning is not an exact reversal of what is actually said. It may exist somewhere between the literal meaning and its logical opposite [...] », A. E. Dyson, *The Crazy Fabric. Essays in Irony*, London, Melbourne, and Toronto: Macmillan, New York : St Martin's press, 1966, p. x.

⁶⁴ « satire is a sort of glass, wherein beholders do generally discover everybody's face but their own, which is the chief reason... that so few are offended with it », Steven Weisenburger, *Fables of subversion. Satire and the American Novel 1930-1980*, Athens & London : The University of Georgia Press, 1995, p. 16.

⁶⁵ Kurt Vonnegut, *op. cit.*, p. 102.

⁶⁶ *Ibid.*, p.134.

Allemands) comme des personnes qui cherchent tout simplement à survivre. Ce fait est souligné par leur expérience en commun ; la mise à l'abri dans l'abattoir pendant le bombardement.

Vonnegut franchit les frontières des abstraites constructions humaines pour montrer ce qu'elles représentent vraiment. Sa méthode consiste à écrire sur un plan parallèle au plan des apparences, il montre au plus cru ce qui est généralement idéalisé. Pendant qu'on nous fait croire que c'est de la violence justifiée, il apparaît que la guerre est affreuse et n'apporte que du malheur dans tous les cas ; à la fois personnel (les problèmes de Billy évoqués précédemment⁶⁷) et national : chaos, pauvreté, destructions etc. Les gens répètent les mêmes comportements en ne voyant pas leur absurdité, préférant plutôt continuer à s'aveugler sur le bien-fondé d'une guerre plutôt que questionner leurs habitudes. En partant des enfants soldats qui jouent la guerre, nous pouvons le voir dans un cadre général en considérant que toute l'humanité n'est composée que d'enfants qui ne savent pas quand être sérieux et quand s'arrêter de rire.

Vonnegut provoque le rire de ses lecteurs malgré les sujets sérieux. La conception ludique de la guerre se déploie sur tous les autres enjeux de l'existence. L'écriture empreinte presque systématiquement une conception théâtralisée de la vie, l'humour passant alors par la vie mise en spectacle.

2.2. Le monde théâtralisé

La distance par rapport aux sujets visés, qui caractérise le comique, est traduite par le renversement de la réalité en théâtre ; cette approche constitue une partie énorme de l'écriture de Vonnegut. Ce n'est pas une perspective directe, mais une mise en spectacle du monde entier. Le roman intègre la dimension théâtrale des événements et des personnages que le film poursuit. Le spectacle est joué dans des contextes inhabituels. Il est parfois littéral – par exemple la pièce de *Cendrillon* jouée par les soldats Anglais –, ou représenté par ses composants – le déguisement – et enfin par le fait de jouer des rôles. Au début du deuxième chapitre le narrateur indique : « Il [Billy] jure avoir constamment le trac car il ne sait jamais dans quel recoin de sa vie il va devoir tenir son prochain rôle »⁶⁸. Vonnegut suggère par cette phrase que Billy est constamment un acteur qui change de rôles, mais en plus, il est conscient du fait de devoir s'adapter à n'importe quelle situation. La conception du monde en tant que

⁶⁷ Infra p. 17.

⁶⁸ Kurt Vonnegut, *op. cit.*, p. 33.

théâtre est proclamée par un personnage de Shakespeare dans la pièce *Comme il vous plaira*⁶⁹. Selon cette perception nous sommes tous des acteurs qui entrent et descendent de scène qui est la vie. La pluralité des scènes qui correspond à la multiplication des rôles dans le cas de Billy est provoquée par les voyages dans le temps. Cela veut dire qu'à chaque fois, son comportement devrait obéir à une conduite imposée a priori, mais Billy est un acteur qui ne connaît pas son texte. Dans plupart des cas ses tentatives de ne pas se faire remarquer sont donc ratées. Tout ce que lui arrive est intempestif et incohérent avec ce qu'il suit ; Billy vit un coup de théâtre permanent.

Les prisonniers anglais dont nous avons parlé ci-dessus constituent un parfait exemple de l'incongruité des mises en situation dans le roman de Vonnegut et dans l'adaptation. Ils préparent une véritable mise en scène pour célébrer l'accueil au camp de prisonniers des soldats américains. Ils jouent le rôle d'hôtes généreux alors même qu'ils sont également des prisonniers. L'accueil devient un véritable spectacle ritualisé, ils font une prestation de chants joyeux, pendant que les arrivants américains ne pensent qu'à répondre aux besoins de base tels qu'être au chaud et ne pas avoir faim. Le décalage entre l'état misérable des Américains et celui des Anglais qui sont plein d'entrain représente un effet comique. Ensuite l'action est déplacée à l'intérieur de la demeure où les décorations et les tables sont faites avec un grand soin, digne un banquet. Le monde des Anglais est comme un conte, d'un côté ce sont des prisonniers, mais ils sont tellement isolés de la guerre qu'ils arrivent à créer un petit univers fantasque et calme. Leur emprisonnement ayant empêché leur participation à la guerre, ils ne peuvent que se faire des idées là-dessus. Un autre niveau du monde imaginaire est construit par leur pièce de théâtre *Cendrillon*, que les Américains regardent. Au premier regard, nous sommes surpris par le choix de cette histoire-là (« la plus célèbre histoire jamais contée »⁷⁰), qui au niveau de la narration est complètement hors du contexte de la guerre. Sur la réflexion pourtant, *Cendrillon* est une pièce très significative pour Billy, surtout à cause de l'horloge du conte, qui renvoie à ses aventures avec le temps. À minuit, avec les douze coups Cendrillon perd la magie comme Billy perd sa cohérence psychique et l'ancrage dans le temps à cause du bombardement. Le fait d'interpréter ce conte est alors mis en contraste avec un camp de prisonniers de guerre. La pièce enfantine est alors mal placée et en plus de cela, parodiée, d'autant que tous les rôles féminins sont joués forcément par les hommes et les dialogues sont vulgarisés. Donc le couplet « Pauvre de moi, l'horloge a sonné | Heure néfaste, déveine

⁶⁹ Marc Escola, *Note sur la parution du « Shakespeare » de Claude Mourthé*, http://www.fabula.org/actualites/c-mourthe-shakespeare-folio-biographies_15617.php, l'accès 25.05.2014.

⁷⁰ Kurt Vonnegut, *op. cit.*, p. 104.

d'enculé »⁷¹, énoncé par un personnage de Cendrillon, qui est à la base délicat et féérique, amuse les spectateurs. Ils (les Anglais) ne sont pas les seuls à rire pendant cette partie de la pièce, Billy rit autant de ce refrain qu'il est emporté à l'hôpital de la prison pour se calmer. Il ne contrôle pas ses réactions à ce moment, son rire est une décharge émotionnelle de tout ce que lui est arrivé jusque-là pendant la guerre. Le lecteur se sent mal à l'aise avec le rire qui se transforme en hurlements, car c'est une réaction brusque et agaçante comme celle des animaux. Sa crise de rire opère aussi en fort contraste avec son incapacité de pleurer sur laquelle nous reviendrons ultérieurement.

La difficulté des Américains à s'intégrer dans le monde scénique et l'enfermement des Anglais sont également montrés par un autre soldat américain qui finit lui aussi à l'hôpital. C'est Lazzaro qui essaie de voler des cigarettes à un grand Anglais et reçoit en effet un coup assommant. La force de ce soldat s'oppose au rôle qu'il incarne dans le spectacle de *Cendrillon* – le rôle de Fée Bleue. Sa force physique remplace les pouvoirs magiques de Fée Bleue et ainsi réduit l'effet théâtral du spectacle à la réalité de la guerre. En fait, le jeu entre le théâtre et la réalité permanent fait que rapidement « Billy Pèlerin devient Cendrillon, Cendrillon est Billy Pèlerin »⁷². Il entre physiquement dans son rôle par le fait de mettre ses brodequins argentés trouvés sur la scène. Les autres éléments de déguisement de Billy viennent des décorations de la pièce. Il s'approprie le monde fantastique par sa tenue particulière et, vêtu de cette manière, part en train à Dresde. La ville en soi est une légende, elle est décrite presque comme un paradis sur Terre. En effet le déguisement de Billy et sa destination avec son aura fabuleux semblent être en parfait accord pour qu'il y traverse les rues dresdiennes : « Billy Pèlerin paradait de nouveau en tête. Il était équipé de galoches argentées, d'un manchon et d'une bonne longueur de rideau bleu azur drapée en toge. Sa barbe était toujours là »⁷³. Mais au final ce n'est qu'un mélange incongru du vrai contexte de la guerre et de la figure grotesque d'un bouffon. Au lieu de s'intégrer et séjourner tranquillement à Dresde, l'inconvenance de sa tenue fait que Billy est mis en avant et attaqué par un habitant âgé. L'annonce de cet assaut est introduite par le manteau incompatible qui lui est offert ironiquement par les soldats allemands à l'arrivée au camp de prisonniers. L'uniforme de Billy est transformé en déguisement qui fait que le personnage devient informe. Il ne peut plus être identifié par sa tenue. C'est un bric-à-brac des éléments qui

⁷¹ Kurt Vonnegut, *op. cit.*, p. 106.

⁷² *Ibid.*, p. 151.

⁷³ *Ibid.*, p. 154.

appartiennent ni à un soldat, ni à un prisonnier, un prolongement de ses apparences misérables qui ne sont pas dignes d'un soldat.

Pendant que certains rôles sont incongrus, les autres sont complètement inversés. Les humains – Billy et Montana – se retrouvent dans des rôles d'animaux dans le zoo sur la planète Tralfamadore. Les deux sont enfermés contre leur propre volonté, ce qui rappelle les prisonniers de la guerre. Par contre, pendant que les deux cas concernent une limitation dans l'espace, les buts d'enfermement sont différents. Les prisonniers de la guerre sont limités pour les contrôler et les humains dans le zoo sont simplement observés par la curiosité scientifique. Ils sont libres de faire ce qu'ils veulent, parce que leurs actions naturelles et habituelles sont exactement ce qui intéresse les extraterrestres. Toutes les activités de Billy – même le fait d'aller aux toilettes ou de faire des exercices – sont admirées par les visiteurs du zoo. Ses gestes le plus naturels accomplis pour des spectateurs deviennent des gestes d'acteur, parce qu'il sait qu'il est constamment sur scène, il n'a aucun endroit où se cacher dans son environnement artificiel. En plus, contrairement à son déguisement de clown, dans ce nouveau rôle au zoo, Billy est nu. C'est un choix de Vonnegut pour réduire l'homme à l'animal, ce qui n'est pas reproduit dans le film. Billy dans le roman accepte facilement le manque d'intimité, parce que, grâce à l'admiration des Tralfamadoriens « pour la première fois, [il] était fier de sa personne »⁷⁴. Nous ne trouvons pas de justification au fait que les Tralfamadoriens choisissent Billy pour le garder dans le zoo. Il n'est ni beau ni vertueux. Néanmoins les humains sont tellement étrangers pour les Tralfamadoriens et puisqu'ils ne peuvent pas se référer aux normes terrestres, ils trouvent le corps de Billy extraordinaire. Nous ne savons pas s'il y a d'autres cages, et ce qui s'y trouverait au cas où il y en aurait. Apparemment, les humains sont très curieux pour les Tralfamadoriens, étant les seules créatures qu'ils connaissent à croire au libre arbitre. Alors, on peut penser que ce sont les seuls à être étudiés. La réduction de l'effet comique dans l'adaptation que nous avons mentionnée au début du chapitre concerne également l'image des Tralfamadoriens. Dans le roman ce sont des grands savants qui ont l'air ridicule : « hauts de deux pieds, verts, en forme de siphon. Leurs ventouses reposaient sur le sol et leurs tiges, d'une grande souplesse, pointaient généralement vers le ciel. Chaque tige portait à son extrémité une petite main à la paume ornée d'un œil vert »⁷⁵. Par contre ils ne sont pas visibles dans l'adaptation, leur présence n'est représentée que par le son – une voix-off et des applaudissements. La voix-off

⁷⁴ Kurt Vonnegut, *op. cit.*, p. 120.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 36.

(la voix de George Roy Hill lui-même⁷⁶) posée et calme leur attribue une dimension presque divine, comme des dieux qui s'adressent aux humains du ciel et leur rapportent de la sagesse. Grâce à ce parti pris de l'adaptation les Tralfamadoriens, dans le film, maintiennent la cohérence entre leur attitude, leur étude sérieuse de l'univers et leur image.

Finalement, toutes les trames de l'histoire sont des spectacles. Le comique est produit surtout par l'écart entre les registres (le décor et l'état des personnages, le masculin et le féminin, le vulgaire et l'enfantin). Les personnages jouent des rôles dans des mises en scène variées. Parfois les performances sont réussies, parfois les acteurs se révèlent maladroits, mais à chaque fois ils suivent le scénario cruel qui les mène à la mort. Nous allons donc à présent analyser plus précisément les chorégraphies morbides construites par Vonnegut.

2.3. La danse avec la mort

La mise en scène ironique n'est pas réduite à la mascarade et à l'inversion des rôles. En impliquant un autre élément du spectacle, Vonnegut dépasse les limites terrestres et touche la sphère mortelle : il dépeint la vie comme une danse macabre. L'introduction de ce motif a déjà lieu dans le péri-texte – le deuxième sous-titre de *Abattoir 5* est *Farandole d'un bidasse avec la Mort*. Le sous-titre emprunte d'emblée au mélange des registres : un motif noble de la danse macabre et une danse paysanne. Le motif qui a ses racines dans la culture chrétienne décrit par le langage familier, voire grossier, déforme, non sans provocation revendiquée, la référence. Cette reprise grotesque permet pourtant à Vonnegut de faire des commentaires sur la vie à travers la mort.

Les danses macabres émergent en Europe comme une tendance artistique après le bilan tragique de la Peste noire en 1348⁷⁷. C'est « une représentation littéraire ou picturale d'une danse ou d'une procession dans laquelle la mort, sous la forme d'un squelette, mène ses victimes à la tombe »⁷⁸. Les personnages dans le cortège constituaient des paires entre les morts et les vivants. Le parallèle est fait par Vonnegut à travers la photographie d'André Le Fèvre, un assistant fictif de Daguerre. L'image fictive dans *Abattoir 5* montre une scène pornographique entre une femme mortelle, et un poney, qui selon le photographe est un dieu. La référence est d'autant plus forte que Vonnegut donne à son personnage le nom de Le Fèvre

⁷⁶ Andrew Horton, *The Films of George Roy Hill*, Jefferson : N.C. McFarland, London : Eurospan, 2005, p. 87.

⁷⁷ André Corvisier, *Les danses macabres*, Paris : Presses Universitaires de France, 1998, p. 13.

⁷⁸ « A literary or pictorial representation of a dance or procession in which death as a skeleton leads his victims to the grave », Jean-Charles Seigneuret, *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, New York : Greenwood Publishing Group, 1988, Tome 1, p. 321.

qui était le premier à utiliser le terme de « danse macabre »⁷⁹ au XIV^e siècle. Malgré la conception d'une société hiérarchisée – les représentations de la danse macabres placent certaines positions sociales avant les autres dans le cortège –, tout le monde est également concerné par la mort⁸⁰. Tenter d'échapper à la mort est évidemment impossible, elle retient l'homme dans son mouvement, dans la spirale de la danse ; la vie devient alors un cas perdu. Vonnegut, en banalisant la mort, banalise la vie et tout le sens qu'elle peut porter. Il souligne la vanité de la vie, l'attitude inutile des gens qui ne respectent pas la force et l'imminence de la mort en croyant qu'ils peuvent l'imiter, la suppléer par le pouvoir de vie et de mort, voire même la conjurer par les possessions terrestres. La Seconde Guerre mondiale justifie le retour au motif de danse macabre par le lien avec la Peste de 1348 qui fait écho au niveau de l'étendue destructrice de la guerre et le fait d'avoir surtout touché des civils⁸¹.

Le motif de la danse qui mène inévitablement à la mort revient à maintes reprises dans le roman et dans l'adaptation cinématographique. Billy marche d'une manière inconstante, dansante, représentée linguistiquement par « quatre-et-trois-font-sept »⁸², après avoir perdu son talon. Avec les autres soldats, il suit une chorégraphie morbide en traversant la forêt d'une manière ressemblant aux « schémas d'un manuel de danse moderne : *avancé, glissé, repos – avancé, glissé, repos* »⁸³. Ils laissent des traces dans la neige qui révèlent leur chemin aux ennemis et en même temps marquent le chemin qu'ils suivent pour arriver à la mort ou à la captivité. Vonnegut a, en outre, recours à l'incongruité de la danse dans certaines situations devenant ainsi absurdes : des scènes qui suscitent chez le lecteur l'empathie mêlée au rire envers Billy. Par exemple, quand il sort de l'hôpital à la prison et danse accroché à une barrière de barbelés : « Il s'est jeté sur une barrière de barbelés qui l'a empoigné en une douzaine d'endroits à la fois. Billy tentait désespérément de se dégager mais les barbelés s'acharnaient. Alors il s'est livré à une petite danse ridicule avec la barrière, un pas de-ci, un de-là, retour au point de départ »⁸⁴. La danse de Billy est plutôt un jeu avec l'existence, la danse représente le chemin inhabituel de sa vie qui manque de chronologie. Sa manière particulière de vivre le distingue des autres, comme si tout le monde marchait pendant que Billy dansait. Il est piégé dans une situation ridicule, ce qui représente sa vie entière, ses sauts incontrôlables dans le temps. Son cas est une relecture du motif médiéval, où la danse

⁷⁹ André Corvisier, *op. cit.*, 1998, p. 50.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 103.

⁸¹ *Ibid.*, p. 101.

⁸² Kurt Vonnegut, *op. cit.*, les mentions de ses pas claudiquants apparaissent aux pages p. 42, 51, 64, 72, 73.

⁸³ *Ibid.*, p. 48.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 130.

précédait la mort définitive. Billy va et vient à la mort, il renaît à plusieurs reprises. Cette récurrence du motif fait que l'effet de la mort est réduit, la danse est moins effrayante.

Contrairement à Billy et à ses esquives constantes de la mort, le personnage d'Edgar Derby est condamné dès le début : « Quand Edgar Derby, le malheureux professeur de lycée, fut fusillé à Dresde, un peu plus tard, un médecin fit le constat de décès et brisa la plaque en deux. C'est la vie »⁸⁵. Dans le film c'est son histoire qui mobilise de manière la plus remarquable de la danse macabre et du *memento mori*. Pendant le nettoyage de Dresde après le bombardement, les Américains étaient sommés de ne pas récupérer les objets retrouvés. La théière, qui est ramassée par Derby dans le roman, devient dans l'adaptation, en insistant sur le motif de la danse macabre, une figurine de danseuse. La danse macabre est soulignée aussi par l'introduction de la séquence - la figurine est d'abord montrée en gros plan en train de tourner. La danse macabre est alors assistée par la représentation féminine de la mort, présente déjà au XI^e siècle dans « la Passio Bartholomei » (« la mort comme une femme accompagnée du diable, figure masculine »⁸⁶). La figurine renvoie également à la délicatesse de la fameuse porcelaine de Dresde, produite là-bas dès le XVIII^e siècle⁸⁷. Cette figurine est une vanité – un joli, innocent objet – qui rappelle à Derby sa femme. L'ironie de sa mort est alors d'autant plus marquante qu'en arrivant à Dresde le personnage écrit des lettres à sa femme pour l'informer que tout va bien. En plus sa mort est annoncée par la femme de Billy qui l'utilise comme une anecdote pour divertir les invités pendant une réception en plein air et en plein soleil. La séquence de la fête de l'anniversaire du mariage finit par le plan du jardin vu de l'intérieur de la maison. Billy s'approche pour y entrer et il doit s'arrêter pour rappeler à Valencia le nom d'Edgar Derby. Son histoire est donc ironisée par l'utilisation des contrastes : entre une parfaite fête estivale et une histoire morbide de sa mort intempestive, causée par un objet très délicat qui a subsisté au bombardement dans les débris des bâtiments.

La danse macabre représente la mort (également la personnification de la mort et les morts dans le cortège) dans une forme très corporelle : « L'adjectif macabre, plus fort que funèbre, évoque le cadavre et s'applique plus précisément à la représentation réaliste du corps en décomposition »⁸⁸. Pourtant, la mort et la maladie, et des gens et des animaux, ne sont plus trop présentes dans nos vies quotidiennes – elles sont cachées dans les abattoirs et les hôpitaux. Dans *Abattoir 5* la mort est omniprésente. Dans l'adaptation cinématographique,

⁸⁵ Kurt Vonnegut, *op. cit.*, p. 100.

⁸⁶ André Corvisier, *op.cit.*, p. 10.

⁸⁷ Dresden Porcelain – Saxon Porcelain Manufactory of Dresden, <http://www.dresden-porcelain.com/manufaktur.html>, l'accès 21.03.2014.

⁸⁸ André Corvisier, *op.cit.*, p. 22.

dans la séquence de l'arrivée au camp de prisonniers nous voyons des cadavres sur plusieurs brefs plans. Deux corps se trouvent dans l'ombre de la voiture du train et plusieurs corps sont posés contre le mur des bâtiments de la prison. Cependant les plans très courts et le placement des cadavres au deuxième plan suggèrent l'indifférence généralisée de cette présence macabre. Vu que la bataille est très physique, alors le corps d'un soldat qui se bat pour sa patrie est humain, mais il n'en est plus ainsi dès qu'il n'est plus utile. La question est de savoir si le corps est tout ce que décide de notre humanité. Le voisin de Billy à l'hôpital (Rumford) dit : « Ce n'est plus un être humain. Les médecins sont réservés aux humains. Ils devraient s'en décharger sur un vétérinaire ou un agronome. C'est de leur compétence. Regardez-moi ça ! C'est ça la vie, d'après le corps médical. Elle est belle, la vie ! »⁸⁹. *Abattoir 5* rend concret ce qu'on rend généralement métaphorique ; le monde, surtout la guerre, est littéralement présenté comme la boucherie. La transposition de la mort d'un plan métaphorique à plan concret expose les illusions de la vie qui nous font oublier la mort. La même distinction entre la vie et la mort est montrée pendant le bombardement à l'abri dans « une chambre froide [...] [ou] quelques carcasses de bœufs, moutons, porcs, chevaux, pendent à des crochets de fer ».⁹⁰ Les soldats qui s'y réfugient devraient mourir comme des animaux, ils sont réduits à leurs corps.

Les besoins des soldats deviennent très basiques pendant la guerre. C'est la chaleur et la santé physique qui comptent le plus. Les rêves du confort sont exprimés par Billy dans ses visions : « Billy Pèlerin s'offrait une merveilleuse hallucination. Il porte des chaussettes de sport blanche, sèches et chaudes, il patine sur le plancher d'une salle de danse »⁹¹. La réalité est un opposé de la vision de Billy. Il fait froid et tout le monde a des pieds abusés, blessés et bleus. Les pieds d'un soldat nommé Fumeux causent sa mort à cause de la gangrène, après que les Allemands prirent ses chaussures. Vonnegut décrit ce qui est physique de façon clinique, la présence du corps est extrêmement crue.

Les réactions corporelles, ce sont alors les moments où le corps domine l'âme et la raison. Le rire que nous avons mentionné précédemment fait perdre à Billy son contrôle, ses réflexes. Il rit également aux éclats quand Fumeux l'attaque dans les tranchées et il a un sourire aussi mystérieux que celui de la Joconde quand les Allemands le prennent en photo. Dans tous les cas il n'est qu'à moitié présent dans la situation donnée. Son esprit est ailleurs à cause de ses voyages dans le temps ou de l'épuisement. Alors il est incapable de montrer

⁸⁹ Kurt Vonnegut, *op. cit.*, p. 197.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 172.

⁹¹ *Ibid.*, p. 57.

toutes les fortes émotions. La seule fois qu'il pleure à la fin de la guerre c'est lorsqu'il voit des chevaux dans un état misérable. Après il s'abstient de pleurer, il se terre dans son silence :

Par la suite, dans la peau d'un opticien frisant la cinquantaine, Billy pleurera parfois, dans l'intimité, mais jamais à grands boo-hoo pareils. Ce qui explique que ce livre débute par le quatrain tiré du célèbre cantique de Noël. Les yeux de Billy ne s'embuent que très peu, bien qu'il soit souvent témoins de spectacles affligeants et, à cet égard au moins, il rappelle le Christ du refrain : « Les bœufs se lamentent | Et l'enfant s'éveille. | Mais le roi du monde | Ne pleure, ô merveille ! »⁹²

La terreur de ce qu'il a vu pendant la guerre limite son expression et l'épanchement émotionnel de s'extérioriser. Rien n'égale ce niveau d'atrocité. Il lui faut une très forte gâchette pour déclencher les pleurs, ce qui est une projection directe de l'expérience militaire. Le chant d'un quartet qui anime sa fête d'anniversaire de mariage est pareil à celui des Anglais dans le camp des prisonniers. En fait, Vonnegut ne construit pas de forte séparation entre le corps et l'âme, les deux se mêlent. La maladie du corps cause la maladie de l'esprit – par exemple, la blessure à la tête de Billy lui fait parler des Tralfamadoriens. Enfin, tous les personnages sont réduits à leurs petites folies : « Il n'y a pour ainsi dire pas de figures notables dans cette histoire, pratiquement pas de confrontations dramatiques, car les hommes y sont affreusement malades et réduits à n'être que des pantins exsangues entre les mains de forces démesurées »⁹³. Vonnegut ne consacre presque pas d'attention aux descriptions détaillées du physique des personnages, elles sont remplacées par ce qu'il les motive à continuer à vivre. Lazzaro est alors une personnification de l'agression sans but, omnibilé par la vengeance. La femme de Billy ne pense qu'à la perfection des apparences et Edgar Derby est la justice incarnée. Ce qui pourrait paraître comme une évaluation comique est dans ce cas un outil précis d'analyse de caractères humains. Les personnages qui établissent l'essence de leur être par ses actions sont une translation de la philosophie existentielle. L'art du portrait chez George Roy Hill est tel que chez Vonnegut. La reconstruction du seul trait d'un personnage dans le film est faite par l'accentuation de comportement typique qui confirme à chaque instant leurs identités.

Le rapport de *Abattoir 5* avec la vie et la mort est condensé sur l'épithaphe de Billy : « Le monde était radieux, et la douleur inconnue »⁹⁴. Le tombeau avec cette inscription est présenté sous la forme d'un dessin enfantin. L'image et le message construisent une

⁹² Kurt Vonnegut, *op. cit.*, p. 204.

⁹³ *Ibid.*, p. 171.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 129.

attitude naïve et utopique envers la vie de quelqu'un qui voit le monde à travers des lunettes roses. Mais la phrase désigne ce que Billy voudrait accomplir dans sa vie. Il accepte le fait de devoir finalement mourir et avant cela il veut se concentrer comme les Tralfamadoriens sur ce qui est plaisant. Même s'il choisit par cela d'ignorer certains aspects de la vie et de ne pas l'expérimenter jusqu'au bout.

Le style humoristique du roman permet à Vonnegut de commenter ce qui est grave ou sujet de controverse. Par contre, ce qu'il dit n'est pas de la dérision, il a une attitude indulgente envers l'humanité. Son discours n'est pas non plus très moralisant, il ne donne pas de conseils finaux concernant la manière de vivre. Même si l'ironie ne peut pas changer l'état actuel des choses, au moins elle peut faire sortir de l'humour de ce qui est sombre. En plus du ton humoristique du roman entier, le grotesque est amplifié par la mise en scène intégrés au récit, mal placée et déplacée. L'adaptation de George Roy Hill en adoptant le comique du roman, emploie des outils propres à la cinématographie et fait un double commentaire satirique sur la réalité des années 70. Premièrement sur la situation de la société américaine d'après-guerre mais aussi comme une suite aux conséquences des mouvements de libération des années 60. Le contexte historique inspire à poser des questions sur la découverte, la réécriture de l'histoire et les liens entre la réalité et la fiction, que nous allons analyser actuellement

3. Les jeux de la réflexivité

La prise de distance critique dans la narration de Vonnegut ne s'arrête pas au contenu événementiel et historique, ou à la réflexion d'ordre existentiel, mais elle pousse l'auteur à questionner le sens même de l'écriture. Perturbé pendant vingt-trois ans par ses souvenirs de Dresde, il met en doute leur valeur ; il n'arrive pas à les transmettre au récit écrit jusqu'au point où il ne perçoit même plus le sens de son entreprise littéraire. Paradoxalement, il finit son roman, et pourtant il continue de se poser la question du sens de l'écriture tout au long du récit. La mise en question de ses propres outils ainsi que des finalités de son travail littéraire invitent à étudier les transpositions complexes et les bifurcations souvent ludiques, qui signalent le passage de la réalité à la fiction, à la fois dans le roman et dans le film. Dans ce chapitre nous allons donc examiner la question du rapport de la littérature et du cinéma avec leurs sources dans la réalité. Le biais de la fiction et les techniques narratives dans *Abattoir 5* servent proprement à refléter la réalité ou à déguiser sous la forme d'une image déformée.

D'abord nous allons voir comment écrire sur un sujet si exigeant que la guerre. La complexité des conflits militaires donne aux réalisateurs la tentation de simplifier et d'idéaliser la vision de la guerre. Nous allons étudier les démarches prises par Vonnegut et par Hill pour ne pas reproduire ces modèles et ne pas transmettre des discours mensongers au public. Ensuite, par l'analyse du dialogisme absurde qui est le mélange des styles, des genres de l'art et de l'histoire, nous allons nous pencher sur la question des frontières entre la réalité et la fiction. Enfin, nous allons arriver à la science-fiction – le genre révolutionnaire en littérature et en cinéma –, créateur de nouveaux sens par une démarche surprenante qui est l'application de la réflexion scientifique dans l'univers de la fiction.

3.1. Contradictions et contrariété : écrire l'histoire

Vonnegut paradoxalement met en question l'écriture en écrivant – la problématique posée dans *Abattoir 5* concerne alors la possibilité, la liberté et la nécessité d'écrire. L'approche dérisoire de Vonnegut concerne également son propre roman, ce qui suggère qu'il se pose des questions sur sa nature et son fondement. La traduction des événements historiques par la fiction est liée à la question du sens général de la littérature. La reconstruction scientifique de l'histoire, lorsqu'elle est réalisée de manière quasi-parfaite,

devrait rejoindre ce que nous appelons l'objectivité. L'absurde présuppose qu'il existe un écart entre le monde et ce que l'homme est capable d'en apercevoir et d'en conclure. *Abattoir 5* interroge la finalité visée par les récits historiques. L'objectivité n'est certes pas possible à obtenir, parce qu'elle implique l'exclusion du point de vue personnel de l'auteur. Même les historiens qui sont supposés être objectifs écrivent leurs propres versions de l'histoire. Ce sont eux qui choisissent les moments sur lesquels mettre l'accent et avec quel ton.

Ce problème peut trouver son exemple au sein d'*Abattoir 5* sous la forme d'un personnage fictionnel appelé Rumfoord, « professeur d'histoire de Harvard »⁹⁵, qui est le voisin de Billy à l'hôpital après la catastrophe aérienne. Son écriture appartient au courant scientifique qui est d'emblée défini comme crédible et véritable, contrairement à l'écriture fictive et disloquée de Vonnegut. Rumfoord veut écrire un livre sur la véritable histoire de la Seconde Guerre mondiale et il se sent obligé d'écrire un passage sur Dresde, juste parce que « les Américains ont maintenant découvert Dresde, [...] vingt-trois ans après le bombardement »⁹⁶. Il ne trouve pourtant pas assez de sources pour le décrire, vu que le sujet de Dresde était caché du public. Le but représenté par le personnage de Rumfoord est alors d'écrire une seule et véritable version de l'histoire, en croyant à son objectivité, ce qui s'oppose au récit de Vonnegut. *Abattoir 5* présente la véritable écriture historique comme une écriture approfondie par la réflexivité. Celle-là oblige l'auteur à étudier ses propres outils de travail et d'assumer sa perspective et les conséquences de cette perspective sur son travail. La discipline d'écriture historique, pareille à toute écriture, implique un certain point de vue de l'auteur. Les historiens américains de métier choisissent les faits qu'ils trouvent appropriés à leur vision des États-Unis et qu'ils peuvent traiter en accord avec l'État. Cela explique que le bombardement effectué par l'armée américaine, nuisible à sa réputation, n'apparaisse ni dans des journaux ni dans les livres historiques pendant une certaine période. L'histoire est donc manipulable, parce que certains faits sont mis en avant pendant que d'autres peuvent longtemps rester inconnus. En effet, la conscience et la connaissance absolues de la totalité des événements est inabordable pour les humains. L'attention collective bascule d'un événement ou d'une période à l'autre sans cesse, elle est menée par les médias et le discours dominant. Les sujets populaires à moment donné resurgissent également dans les œuvres en nous portant vers la deuxième signification de la notion d'histoire. Il s'agit de récits créés par des écrivains et des cinéastes. Pourtant, la narration n'est pas complètement distincte de la

⁹⁵ Kurt Vonnegut, *op. cit.*, p. 190.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 198.

réalité, nous allons plutôt analyser le récit en tant qu'« expériences de pensée »⁹⁷. Ce que nous appellons alors de la fiction est toujours ancré dans la réalité. Les créateurs tirent alors les éléments de leur fiction de la base même des éléments qui construisent le monde.

La fiction est donc une dérision de la réalité dans la mesure où elle est basée sur ce que nous connaissons. Le rapport entre les deux, au sein du roman et du film *Abattoir 5* est assez problématique. Le rapport de l'écriture et de la production cinématographique avec notre propre histoire est un problème. Vonnegut, rencontrant des difficultés pour passer à l'écrit, se pose par ailleurs la question de l'utilité du roman au sein de la société, et s'interroge sur les dangers liés au cinéma. Il encadre ses réflexions sur le premier sujet par une émission radio, dont participe le personnage principal. L'un des intervenants dit que « le rôle du roman dans la société moderne [...est qu'] il procure des touches de couleur dans les pièces aux murs uniformément blancs. Le suivant propose : « Il enseigne aux femmes des jeunes cadres quels objets acquérir en priorité et comment se conduire dans un restaurant français »⁹⁸. Ses remarques ironiques ne donnent pas une réponse assez sérieuse pour nous inciter à nous poser les mêmes questions. Ce que nous pouvons indiquer est que, premièrement, écrire peut se définir par le simple fait d'archiver les événements et les pensées. La prise de note permet de revenir dans le passé. Et pourtant, les États-Unis sont un pays caractérisé par l'espoir en l'avenir, au travers du mythe du rêve américain. Rommel-Ruiz prétend que cela n'empêche pas les Américains de rester intéressés par leur histoire, malgré le fait qu'elle puisse être aussi difficile, funeste et obsédante que le bombardement de Dresde, par rapport à Vonnegut. Une autre raison justifiant le passage à l'écrit est que l'écriture est le prolongement de la réflexion: l'articulation des idées et leur expression au travers du média du langage écrit permet l'organisation de notre propre pensée. Ce que veut évoquer Vonnegut est un événement historique. Cependant l'auteur confronté directement aux problèmes de l'écriture est obligé à recourir à la fiction. Les produits de la culture se spécialisent afin de provoquer chez les spectateurs et chez les lecteurs de fortes émotions durant un moment bref. Par la mise en contact avec un média (un livre, un écran), les signes sur le papier et les images déclenchent des réactions spécifiques. Ainsi, nous exagérons les histoires en mondes fictifs : « les gens ont besoin des histoires parce qu'elles sont significatives ; et c'est là que réside l'attrait des films comme des récits historiques et pourquoi les Américains préfèrent les représentations cinématographiques de l'histoire à des monographies universitaires, la forme primaire des

⁹⁷ Nancy Murzilli, *La fiction ou l'expérimentation de possible*, <http://www.fabula.org/effet/interventions/11.php>, l'accès 28.05.2014.

⁹⁸ Kurt Vonnegut, *op. cit.*, p.21.

historiens professionnels qui présentent les fruits de leur travail »⁹⁹. Les historiens essaient d'être impersonnels et objectifs (même s'ils ne sont pas finalement). De plus, leur style est sec et inattentif : ce n'est pas ce qui attire le public. Des personnages fictifs qui reflètent les qualités humaines, qui fonctionnent selon les mécanismes liés de près ou de loin à ceux des lecteurs et des spectateurs, rendent possible l'attachement et l'identification aux personnages, ce qui n'est pas possible avec de simples chiffres et des documents. Une histoire bien racontée, soit par un roman, soit par un film, séduit notre attention sur un événement précis, et s'oppose au flux d'informations que nous affrontons chaque jour.

Abattoir 5 oblige donc les spectateurs à examiner le bombardement de Dresde. Le fait de composer des œuvres sur une telle horreur est pénible. Le procès de l'écriture est plein de contradictions, parce que la guerre met ensemble des notions contraires. Un exemple des contradictions de l'histoire concerne le nombre de victimes de Dresde. Nous ne pouvons jamais être sûr du bilan réel du bombardement, le nombre ne peut pas être établi précisément et reste alors un sujet de controverse. Par conséquent, Vonnegut en s'appuyant sur 135 000 morts indiqués par Irving, n'a pas pu rester fidèle aux faits, parce qu'il s'est servi des estimations personnelles d'un historien. Raconter une affaire réelle, historiquement datée et répertoriée, par le biais de la fiction permet quand même d'établir un certain rapport avec ce manque de précisions. Nous ne pouvons jamais, et de manière objective et isolée, dire ce qui se passe, parce que la perception de chaque individu varie. Dès lors ce que nous pouvons transmettre par la fiction sera un arrangement, une somme finale de toutes les expériences et de toutes les impressions individuelles : c'est la conscience collective. La singulière et véritable version de l'histoire n'existe pas. Lire, regarder des films, écrire sont des processus très compliqués. Le subconscient joue un rôle important dans ce processus, par conséquent nous ne pouvons pas contrôler entièrement la réception des œuvres par le public. C'est là où existe le danger : la transposition fictionnelle de l'histoire peut avoir des répercussions désastreuses. Telle est la crainte véhiculée par le personnage de Mary O'Hare. De par son comportement dans le premier chapitre, elle a montré qu'elle « ne voulait pas que ses mômes ou ceux des autres soient tués au champ d'honneur. Et elle croyait que les livres et films contribuaient à encourager tout cela »¹⁰⁰. Le contact avec les produits de la culture ne s'arrête pas à l'assimilation de ce que nous lisons ou regardons. La vision d'un film est plus qu'un

⁹⁹ « People crave stories because they are meaningful; and herein lies the attraction of films as historical narratives and why Americans prefer cinematic historical representations to that of academic monographs, the primary form professional historians present their scholarship », W. Bryan Rommel-Ruiz, *American history goes to the movies*, New York : Routledge, 2011, p.4.

¹⁰⁰ Kurt Vonnegut, *op. cit.*, p. 24.

événement isolé et passif, les spectateurs le verront et rapporteront mettront certains éléments en relation avec d'autres films et la vie privée des célébrités ¹⁰¹ : Vonnegut promet alors de ne pas écrire un livre à base de « personnage à la Frank Sinatra ou à la John Wayne »¹⁰² afin de ne pas glorifier ni mystifier la guerre.

En effet, par la fiction on risque de créer une distorsion dangereuse de la réalité. La façon d'éviter ce piège par Vonnegut est alors d'écrire l'histoire d'un faiblard comme Billy, un personnage qui représente tout le monde et personne à la fois. Excepté cela, il ne recherche pas l'objectivité, au contraire, il souligne sa propre vision personnelle. Chaque lecteur peut ensuite profiter de l'écart entre son rapport personnel aux événements et les versions officielles, afin de valoriser le sujet. L'auteur reste libre de jugement, les deux côtés du conflit pendant la Seconde Guerre mondiale sont mis au même niveau. Il refuse d'accuser, mais il ne donne pas raison non plus. Le lecteur est invité à étudier le sujet, mais aucune conclusion ne lui est donnée. Vonnegut parle des massacres (Dresde, Hiroshima, Croisade des Enfants), des morts des personnes singulières (personnages fictifs : Derby, Bob Enragé ; et historique : Kennedy, Luther King) et même des objets (l'eau, le champagne) de la même façon. Il commente chaque mort par un simple « c'est la vie »¹⁰³. Cette approche semble disproportionnée, mais elle formule une hypothèse selon laquelle tous les morts font simplement partie de l'histoire. Naturellement, l'arrêt de la guerre ne signifie pas l'arrêt de la mort. Selon la philosophie tralfamadorienne, nous sommes libres de penser ce que nous voulons, même si nous ne sommes pas capables de changer les choses qui se passent autour de nous. *Abattoir 5* est publié pendant la guerre de Vietnam, alors l'écho de la Seconde Guerre mondiale rejoint cette idée développée par les thèses tralfamadoriennes sur le déterminisme. En se concentrant sur certains événements nous oublions les autres, et cela génère l'ignorance. En revanche, ceux qui sont conscients des capacités terrifiantes de l'homme risquent d'être incapables de ressentir le bonheur. La souffrance de Vonnegut montre qu'il ne savait pas rester indifférent aux horreurs du monde en raison de son empathie et son humanisme.

Le visage humain de la guerre dans le film est mis en valeur par une certaine dramatisation. L'adaptation ignore les questions des risques liés avec les produits de la culture pour faire sentir aux spectateurs cette ambiance dramatique qui provient de l'esprit hanté de Billy. La présentation cinématographique de l'histoire peut facilement prendre la forme d'un

¹⁰¹ W. Bryan Rommel-Ruiz, *op.cit.*, p. 12.

¹⁰² Kurt Vonnegut, *op. cit.*, p. 24.

¹⁰³ La phrase « c'est la vie » est employée dans le roman plus de cent fois. Cf. Annexe n°2, *infra* p. 66.

documentaire rigide (ou au contraire de la reconstitution à grand spectacle). Le film documentaire historique montre l'époque où se déroule l'action, mais comme toutes les productions cinématographique il transmet aussi l'idée de l'époque, de la période historique, où le film est tourné (dans ce cas, les années 70, ce que nous avons évoqué dans la deuxième partie) et le regard de cette époque-là. George Roy Hill traite la séquence qui conduit au bombardement d'une manière semi-documentaire. Les gros plans des rues de la ville remplies d'habitants sont marqués par la date et l'heure de l'après-midi jusqu'au soir, séparés par l'intervalle de quelques heures. Ces plans sont intercalés par la scène à l'hôpital avec l'historien Rufmoord et sa femme. La voix énervée de Rumfoord continue en voix-off en accompagnant Billy sur les rues de Dresde. La touche documentaire et les réactions brusques des personnages de Derby et Lazzaro par rapport au discours anti-communisme donné d'un nazi américain amplifient progressivement la tension jusqu'au bombardement, qui fait l'objet d'un traitement bref. L'accent est mis sur les conséquences de celui-là. Les soldats des deux armées sortent de l'abattoir et apparaissent dans un monde gris couvert de ruines. Le jeune garde allemand qui survit au bombardement avec les Américain part en courant pour chercher sa famille dans une maison détruite par l'incendie. La dramatisation saisissante de cette scène a pour but de montrer que personne ne mérite de telle perte, qu'il n'y a face à cela aucune justification. En effet nous recevons une oeuvre plus sévère que le roman.

Le besoin de compréhension hante l'humanité depuis toujours ; comprendre pour savoir contrôler quoi qu'il arrive. Vonnegut ne sut trouver ni le sens de la guerre ni la raison pour laquelle le bombardement de Dresde est passé sous silence. Pour le comprendre il dut organiser ses réflexions, mais ce fut impossible, parce que la guerre était absurde. Pourtant, la fiction peut jouer avec la réalité et nous faire penser autrement, nous faire sortir de nos vies quotidiennes. *Abattoir 5* réconcilie la réalité et la fiction. La narration joue surtout sur l'ordre des événements, élément crucial pour des historiens qui souhaitent rendre lisibles les causes de certains événements. Des informations très précises cités dans le récit (les dates, les événements historiques) nous invitent à chercher où l'action se déroule dans le temps, qui est constamment perturbé. En effet le récit entier est morcelé. Cette démarche absurde ne nous empêche pas de comprendre l'essentiel des événements : c'est en revanche un moyen d'approcher les contradictions de la guerre. *Abattoir 5*, par sa chronologie brisée, reflète alors la vie troublée par la guerre et plus largement la complexité générale de la vie humaine.

3.2. L'intertextualité : le choix de l'hybridité

Le prolongement de cette chronologie brisée se manifeste par le mélange des styles et des registres ainsi que par la multitude des motifs qui resurgissent à maintes reprises tout au long de l'histoire. Si nous prenons la fiction comme un détournement de la réalité, « l'intertextualité ou "dialogisme" au sens bakhtinien du terme »¹⁰⁴, est une juxtaposition des textes et des éléments codifiés du langage et de la culture. La distinction entre la vie et l'art est effacée dans cet entremêlement constant d'éléments distincts. Nous avons montré que le roman *Abattoir 5* était un mélange de mentions biographiques et historiques et de la fiction. Mais plus que cela, Vonnegut insère dans le roman une multitude de références, pour faire un rapprochement entre l'histoire, simple construction humaine, et les créations artistiques. La catégorisation et valorisation des genres de l'art différents sont artificielles et pourraient être complètement renversées. Paradoxalement, pour apprécier les démarches du roman et film *Abattoir 5*, il faut tout de même connaître certains codes et savoir les distinguer. Cette reconnaissance est un grand plaisir pour le public, François Vanoye transcrit ainsi les idées de Barthes sur la littérature et le cinéma : « Le plaisir de la reconnaissance du code [...] la consommation sereine d'un texte et d'une culture que l'on maîtrise [...] se vit aussi bien au cinéma qu'à la lecture d'un requit écrit »¹⁰⁵. Le roman et le film *Abattoir 5* se caractérisent par le dialogisme hétérogène voire hétéroclite sur plusieurs niveaux.

Le premier mélange se joue au niveau des registres. Le roman est un genre noble de l'écrit, mais Vonnegut caractérise d'emblée son roman, dans le péri-texte, comme « télégraphique et schizophrénique », ce qui induit l'idée d'un genre d'écrits purement utilitaires. Toute la structure heurtée et décousue du livre, coupée en courts paragraphes, répond à ce modèle télégraphique, employé aussi dans la littérature tralfamadorienne. Ensuite, Vonnegut n'hésite pas à mettre sur la même page des extraits de l'art savant et populaire : les extraits des chansons amusantes suivent une citation latine. « *Eheu, fugaces labuntur anni. J'm'appelle Yon Yonson. A Stamboul y'avait un gars* »¹⁰⁶. La phrase d'Horace apparaît de manière quasi inaperçue dans le texte très dense, alors qu'elle est très significative, parce qu'elle regarde la notion du temps : « Hélas, les années s'enfuient rapidement ». Les courts extraits de la vie de Billy placés dans un ordre aléatoire correspondent alors à la fois aux romans des Tralfamadoriens et à sa perte dans le temps. Un autre mélange des registres se

¹⁰⁴ « intertextuality or "dialogism" in the Bakhtian sense », Steven Weisenburger, *Fables of subversion. Satire and the American Novel 1930-1980*, Athens & London : The University of Georgia Press, 1995, p. 11-12.

¹⁰⁵ Francis Vanoye, *Récit écrit, récit filmique*, série « Cinéma et Image », Nathan : Paris, 1989, p. 22.

¹⁰⁶ Kurt Vonnegut, *op. cit.*, p. 21.

produit entre le sérieux et le puéril, ou encore entre le style élevé et le trivial. Vonnegut gribouille lui-même des dessins pour illustrer des citations sur le sujet de la vie et de la mort – le tombeau de Billy et le collier de Montana. La diffusion imprévisible de ces messages attire l'attention, et les images provoquent une réception immédiate pour rester dans la mémoire visuelle des lecteurs.

Le deuxième mélange concerne toutes les disciplines de la création artistique humaine : des écrits (la poésie, des livres, des citations), du cinéma, de la musique, de la peinture et également de l'histoire. Nous avons l'impression que Vonnegut écrit plusieurs récits à la fois, parsemant son texte original de nombreuses références externes. Cependant, la majorité des titres et des citations existent vraiment (excepté les livres de Trout et certains journaux). Il résume en quelques phrases l'histoire de la vie de Céline et explique ainsi la fascination avec le temps et l'apparence du motif de la danse de la mort : « Il n'est pas d'art possible sans trois petits tours avec la mort, écrivait-il. [...] Le temps l'obsédait »¹⁰⁷. De telles phrases courtes et complètes éliminent l'écart entre le contenu du roman et les personnes extradiégétiques en les réduisant et intégrant dans le récit sans créer des désaccords. Pourtant quand Vonnegut cite *Céline et sa vision* par Erika Ostrovsky, nous ne savons pas si le livre existe ; nous ne pouvons le vérifier en cours de lecture. Nous faisons confiance à la fausseté du récit, parce que la présence des références multiples est contrariée par l'absence des sources. Vonnegut joue alors avec des personnages existants et leurs œuvres, en les plaçant qui plus est dans des histoires exagérées, inventées, comme par exemple l'histoire de la première photographie pornographique faite par l'assistant fictif de Daguerre.

L'incertitude des lecteurs sur la véracité du récit est engendrée aussi par les citations des personnages historiques dans des contextes qui semblent imaginaires. Par exemple Rumfoord fait une référence (en apparence divertissante) à Roosevelt qui a véritablement insulté un homme en disant : « Je pourrais tailler un homme mieux foutu que lui dans une banane »¹⁰⁸. L'imprévisibilité du personnage provient de l'absurdité qui peut parfois sortir de sa bouche. Un autre exemple de l'infiltration du réel au sein de la fiction est le déplacement des titres des films de la propagande en livrets pour les soldats : *Pourquoi nous combattons* et *Ce qu'il faut savoir de l'ennemi*. A l'origine, ce sont les titres des films produits par Frank Capra (un metteur-en-scène italo-américain)¹⁰⁹. Il a réalisé surtout des long-métrage de fiction, alors que ses films de propagande sont moins bien connus. Vonnegut a ainsi pu impunément jouer avec

¹⁰⁷ Kurt Vonnegut, *op. cit.*, p. 30.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 191.

¹⁰⁹ John E. O'Connor, Martin A. Jackson, *American History, American Film*, Frederic Ungar Publishing Co. : New York, 1979, p. 122.

ses productions, afin d'expliquer de manière ludique la participation des États-Unis dans la guerre. Les liens entre la culture états-unienne et européenne sont nombreux dans *Abattoir 5*. L'ancrage profond du traumatisme de Billy en Europe est prolongé par les références à la culture européenne. Cela se manifeste par l'évocation d'écrivains et d'autres artistes, notamment par la peinture de Joconde, par le poète britannique William Blake et par l'acteur Adolphe Menjou, un immigré qui jouait toujours un Français dans les films américains. Les réflexions et l'emploi des constructions historiques servent à construire la réalité du jour présent. Ce qui au début apparaissait comme un mélange de références choisies aléatoirement est en fait fortement lié et compose un réseau cohérent. Pour Locke, la folie survient lorsque l'on effectue des gestes ou que l'on a des pensées par habitude ou par hasard¹¹⁰. La juxtaposition des notions par hasard est pour lui une action privée de réflexion, alors une action irrationnelle. Dans *Abattoir 5*, par contre, toutes les liaisons sont justifiées, alors c'est un démarche préméditée et judicieuse.

Par ailleurs Vonnegut use d'auto-références. Ses personnages traversent les univers de plusieurs de ses livres. Les Tralfamadoriens sont introduits dans *Les Sirènes de Titan* et sont mentionnés dans les autres romans. Howard W. Campbell est le personnage principal du *Mère Nuit*. Kilgore Trout apparaît également dans d'autres romans, par exemple dans *Le petit-déjeuner des champions*, et *Galapagos* est narré par son fils. Les liens entre les livres correspondent aux liens qui s'établissent dans le roman. *Abattoir 5* fait en outre, à l'intérieur même de son cadre fictionnel, ressurgir certains motifs à maintes reprises. Les motifs récurrents brisent la frontière entre les expériences militaires et le monde imaginaire de Billy, et permettent d'opérer des rapprochements entre différents moments de l'histoire qui autrement pourraient être mal compris. Ils tirent systématiquement leur origine de la guerre et ils sont tous très sensuels : ils se renvoient à l'odeur, au couleur, au goût, à la température, au son. Parfois les apparitions du même motif sont éloignées dans le roman, et parfois ils reviennent au cours de quelques pages. Nous retrouvons alors chez Billy les pieds bleus avec des tons d'ivoire de cadavres aperçus pendant la guerre¹¹¹ quand il est dans sa maison à Ilium¹¹². Le groupe de soldats surnommé *Les Trois Mousquetaires*¹¹³ est changé en marque du chocolat, mangé par la rédactrice dans Agence de presse de Chicago¹¹⁴ et par la femme de

¹¹⁰ John Locke, *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, Amsterdam : Pierre Mortier, 1899, p. 311.

¹¹¹ Kurt Vonnegut, *op. cit.*, p. 73 et 154.

¹¹² *Ibid.*, p. 37, 82 et 84.

¹¹³ *Ibid.*, p. 51-52 et 88.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 19.

Billy à l'hôpital¹¹⁵. Les rayures oranges et noires des voitures de trains avec les prisonniers de guerre¹¹⁶ sont les mêmes que portent les tantes pendant le mariage de la fille de Billy¹¹⁷. Vonnegut décrit les aboiements du molosse qui hurle pendant la guerre de la même manière dans la forêt en Belgique¹¹⁸ qu'à l'arrivée au le camp de prisonniers de guerre¹¹⁹. Ensuite il lie ce hurlement avec le monde imaginaire de Billy : pendant le kidnappement de Billy par les Tralfamadoriens¹²⁰ et à la rencontre de Trout¹²¹. Les sirènes qui signalent le midi à côté du bureau de Billy¹²² lui font aussi peur que les sirènes à Dresde qui avertissent le raid aérien¹²³. L'un des exemples des que nous allons étudier de près est : « l'odeur de rose et du gaz asphyxiant »¹²⁴ qui, comme nous apprenons dans le premier chapitre, n'affecte pas le chien de narrateur. L'apparence du motif au début du roman, au niveau supérieur à l'histoire de Billy, est encore marqué par la même fusion du parfum de rose et du gaz toxique qui caractérise l'haleine de la femme du narrateur¹²⁵. Ensuite Billy est lié avec cette odeur par son interlocuteur au téléphone : « Billy a répondu. Il y avait un ivrogne au bout du fil. C'est tout juste que Billy ne sentait pas son haleine : mélange de rose et de gaz asphyxiant »¹²⁶. En outre, le contact de Billy avec cet ivrogne est un approfondissement de l'infiltration des niveaux différents de la narration, parce que ce personnage au bout du fil est probablement le narrateur. Il décrit dans le premier chapitre cette habitude d'appeler des gens dans l'état d'ivresse. Finalement nous découvrons que c'est l'odeur spécifique des cadavres à Dresde qui « au début [...] ne sentaient pas mauvais, c'était comme un musée de cire. Mais les carcasses se sont liquéfiées et ont pourri, dégageant alors une puanteur de roses et de gaz asphyxiant »¹²⁷. La présence du même motif sur les niveaux différents de la narration souligne le fait qu'ils s'entremêlent en liant les différents cadres spatio-temporels de l'action. Le travail subtil de Vonnegut joue sur la perception des lecteurs qui (consciemment ou pas) trace les motifs qui voyagent dans le temps et dans l'espace avec Billy.

Finalement nous retrouvons un dialogue entre le livre et le film. Le roman se déploie alors comme une énorme collection de références ce qui donne l'impression d'un roman

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 115 et 117.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 77.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 81.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 57.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 91.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 84.

¹²¹ *Ibid.*, p. 175.

¹²² *Ibid.*, p. 66.

¹²³ *Ibid.*, p. 155 et 171.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 17.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 14.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 82.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 219.

inadaptable au cinéma. Et pourtant George Roy Hill répond très habilement au dialogisme de Vonnegut par le montage et par la musique magnifique. L'intertexte dans le film est largement livré par la musique : Bach est directement tiré du passage du roman où Billy jouait sa musique aux orgues. Les compositions de Bach sont interprétées par Glenn Gould. Nous lions alors la musique du compositeur allemand avec la sophistication et le sublime, pendant que les œuvres accompagnent souvent des scènes terribles ou créent des commentaires satiriques. Le même motif musical de largo accompagne Billy pendant sa marche dans la neige et pendant les deux contacts avec le vaisseau spatial. La musique somptueuse souligne son trajet et compense le silence et la solitude de Billy dans ces scènes. L'arrivée des Américains à Dresde est à son tour diaprée par un allegro léger et plaisant. La séquence suivante de la parade des soldats à Dresde est immédiatement assistée par le concerto brandebourgeois n° 4 mené dans l'ambiance triomphante contrastant avec la destruction à venir. De plus, la scène joyeuse est interrompue par un vieil habitant de Dresde qui détruit l'idylle illusoire de la marche par l'insulte dirigée vers Billy. L'économie des notes et le lent tempo de la variation 25 de Goldberg met en avant l'horreur de la destruction dans la séquence montrant les ruines le lendemain du bombardement. L'accompagnement de la musique dure à chaque fois entre deux et trois minutes ce qui est assez long en comparaison des scènes fracturées et brèves de l'adaptation. Le montage joue alors le rôle crucial dans l'intertextualité de l'adaptation. Dede Allen a été apprécié par George Roy Hill en raison de ses coupures intuitives au sein des scènes, et par le recours au montage parallèle, évoquant celui de l'incipit des *Temps modernes*. Il est donc discursif, mais il n'y a pas de sens, pas de conclusions aux images. En dépit des coupures violentes, les spectateurs vivent l'histoire de Billy de la même manière que lui, ils sont lancés brusquement dans des scènes et des contextes différents de manière imprévisible.

Les références filmiques dans l'adaptation regardent les genres cinématographiques (par exemple la scène de poursuite en voiture: situation typique du cinéma américain), mais aussi d'autres œuvres. Pour franchir la frontière entre le monde adulte et enfantin, l'adaptation utilise les mêmes références puériles que le roman. En citant Francis Vanoye : « le cinéma fait appel à de nombreux codes extra-cinématographique, [...] ces éléments extra-cinématographiques sont parfois « traités », « transformés », « intégrés » par et dans les codes spécifiques »¹²⁸. George Roy Hill nous renvoie brièvement au *Cendrillon*, seulement par le costume de Billy. En revanche, le motif du *Magicien d'Oz* est approfondi. Une voix-off

¹²⁸ Francis Vanoye, *op. cit.*, p. 34.

annonce « C'est le pays d'Oz » quand les soldats américains admirent la première vue sur Dresde par les fenêtres du train. Billy est déplacé involontairement sur la planète Tralfamadore avec son chien. C'est une analogie avec le personnage de Dorothée, enlevée par une tornade et transférée dans le monde fantastique créé par Lyman Frank Baum. L'adaptation contient également la symbolisation de la route de brique jaune par un ruban doré, installé par Billy pour sa femme, pour qu'elle parvienne jusqu'à son cadeau d'anniversaire - une Cadillac. Cette démarche souligne l'isolation de Billy dans son monde imaginaire et enfantin, jouant sur chaque aspect de sa vie.

L'intégration des multiples éléments de la culture et de l'histoire construit un univers spécifique à *Abattoir 5*, tout à la fois érudit et ludique. L'intertextualité déborde chaque page du roman et suggère des significations dans le film. Nous devons analyser l'ensemble du roman, parce que les motifs pris séparément n'ont pas véritablement de sens. Dans le film, il y a moins de références, ce qui a pour conséquence d'exacerber l'effet de mosaïque créé par le montage. Nous venons d'évoquer le mélange de références, ce qui nous amène à aborder la science-fiction, en tant que genre mêlant la réalité et l'imaginaire.

3.3. Vers une autre logique : la science-fiction

La science-fiction est un genre marqué par le goût du paradoxe. Ses origines renvoient au développement technique de XX^e siècle. Le premier paradoxe est de mêler la science – chose réelle, empirique – et la fiction – inventée, imaginaire, immatérielle. La science traite de l'étude des vérités empiriques, et la fiction transforme la réalité par l'intermédiaire de l'imaginaire. Mais la science-fiction ne signifie pas seulement écrire des histoires fictives sur des sujets tels que la technique et ou les machines. C'est surtout écrire en s'appuyant sur des démarches scientifiques¹²⁹. Les auteurs peuvent alors décrire un monde possible, émettre des pronostics basés sur des hypothèses quasi-scientifiques, liées de près ou de loin à la technologie. Ce qui est crucial est de faire des présages sur les sociétés humaines qui ont un certain degré de réalisation. Ainsi, il est compréhensible que beaucoup d'écrivains de la science-fiction ne furent pas à l'origine des écrivains en tant que tels : « les trois quart des gens qui écrivent de bons romans de science-fiction, en Amérique, sont des scientifiques. Des scientifiques qui prennent cela au sérieux, et qui s'amusent beaucoup en le faisant. Ils inventent des choses qu'ils savent eux-mêmes impossibles. Mais, ce n'est pas tellement dans

¹²⁹ Jacques Baudou, *Le guide de la S-F*, Que sais-je, PUF : Paris, 2003, p. 8.

l'invention, justement, qu'ils manifestent leur culture scientifique, c'est dans la rigueur de leur développement »¹³⁰. C'est le deuxième paradoxe de la science-fiction – écrire des livres alors que l'on n'a pas, à l'origine, de statut ou de profession directement liés au domaine littéraire. Par conséquent, ils abordent la littérature de manière scientifique, comme un champ possible d'expérimentations. L'essentiel de la science-fiction ne se trouve donc pas dans la complexité de l'univers, les idées pour détourner la réalité peuvent être simples, mais les auteurs doivent les suivre avec une certaine fermeté afin de rester crédible aux yeux des lecteurs.

La plupart des écrivains de science-fiction ne sont ainsi pas des écrivains en tant que tels, à l'origine. Vonnegut n'a d'ailleurs pas reçu de formation littéraire. Il a en revanche un certain talent inné pour l'écriture. Contraint par son père d'étudier la chimie, il s'enrichit de techniques narratives en s'inspirant de la rigidité scientifique auquel il est confronté. L'appartenance paradoxale de ses œuvres au genre de la science-fiction est attestée par l'*Encyclopédie de la science-fiction*¹³¹. En général il n'écrit pas vraiment de la science-fiction, mais il en pioche certains éléments pour ses propres visées, comme il le fait avec la version personnalisée et détournée de la préface. Le décalage entre la fiction et la réalité, qui est annoncé dans la préface et qui continue au fil du roman, se manifeste au travers des doubles. Après le premier dédoublement de Vonnegut – la création d'un héros (Billy, qui reprend les événements militaires qui ont marqués la vie de l'auteur), il se crée un prête plume. Le personnage fictionnel de Kilgore Trout est un écrivain de science-fiction, qui n'est pas reconnu: comme Vonnegut au début de sa carrière. En plus, en choisissant le nom de Kilgore Trout, Vonnegut fait référence à l'écrivain américain Theodore Sturgeon : *sturgeon* signifiant en anglais « esturgeon », et *trout* « truite ». Le personnage de Trout fait également penser à un autre écrivain de science-fiction, familier pour Vonnegut, Isaac Asimov, qui a des idées géniales et innovatrices, mais peu appréciées en raison de la lourdeur de son style. Comme toutes les idées relevant de la science-fiction, bien que les romans de Kilgore Trout soient simples, elles révolutionnent l'univers de la fiction. Par le biais de brefs sommaires de ses livres excentriques, Vonnegut se permet de se moquer, entre autres, de la religion : il réduit la chrétienté à la curiosité vis-à-vis de la personne de Jésus dans *L'Évangile de l'espace*¹³². L'homme intéressé par la rencontre de Jésus voyage dans le temps tout comme Billy, alors l'écriture de Trout, le prête-plume, reflète parfaitement l'écriture de Vonnegut. Les lecteurs arrivent à connaître, pareil aux bribes de la vie de Billy, les fragments de l'intrigue de

¹³⁰ Boris Vian, *Cinéma et science-fiction*, Librairie générale française : Paris, 1998, p. 182.

¹³¹ Jean-Pierre Piton, Alain Schlocoff, *Encyclopédie de la science-fiction*, J. Grancher : Paris, 1996, p. 366.

¹³² Kurt Vonnegut, *op. cit.*, p. 115-116, 208-209.

L'Évangile de l'espace dans deux passages différents du roman de Vonnegut. Le livre de Trout consiste en une série d'anecdotes, souvent triviales, dans le même style que les anecdotes qui remplissent les pages d'*Abattoir 5*. Par exemple Jésus décrit par Vonnegut par le biais de Trout est présenté comme un personnage médiocre, d'« aspect plutôt insignifiant », et même comme « un rien du tout », bien qu'il soit rappelé qu'il est le « Fils de l'Être suprême »¹³³. L'intermédiaire du prête-plume offre à Vonnegut la distance nécessaire à ses provocations, et se révèle en définitive être un moyen pour se moquer de lui-même et de ses romans. Les autres sujets critiqués dans les livres que Vonnegut attribue à Trout sont le vice humain pour l'argent (les gens contrôlés par ce qu'affiche *Le Grand Panneau*¹³⁴) ou encore les normes sociales (la mauvaise haleine qui empêche un robot de s'intégrer au sein de la société, dans *La Merveille sans estomac*¹³⁵). Le premier sujet trivial de *Merveille sans estomac* est accompagné par la réécriture du bombardement de Dresde, effectué par des robots : « des robots se chargeait du largage. Ils n'avaient pas de conscience, et aucun circuit électronique ne leur permettait de concevoir ce que ressentaient les bombardés »¹³⁶. La comparaison des robots et des soldats crée chez le lecteur une image mentale des machines humaines à tuer. En revanche, bien que les robots ne soient pas capables de comprendre la douleur qu'ils peuvent causer, ce n'est pas le cas des soldats. Une courte histoire sur l'absence de sentiments chez les robots incite le lecteur à s'interroger sur le fonctionnement de l'armée (à travers la soumission à l'ordre par exemple) et l'empathie humaine. Le choix de Vonnegut d'insérer des messages importants dans des romans de Trout lus par deux personnages d'*Abattoir 5*, Billy mais aussi Eliot Juderose, met en valeur l'opinion de Vonnegut sur l'ignorance générale des gens.

Le premier grand lecteur de Trout est Eliot Juderose, le voisin de Billy dans l'hôpital, qui lui passe les œuvres à découvrir. L'origine de l'intérêt de Juderose pour la science-fiction est liée à sa dépression nerveuse, causée par le meurtre d'un jeune garçon qu'il a commis. Juderose est un admirateur passionné qui écrit une lettre à Trout et qui l'encourage à devenir président. Quant à Billy, ses aventures dans le monde extra-terrien sont similaires, comme si elles étaient inspirées par le livre de Trout *Le Grand Panneau*. Ce dernier évoque la capture : « la capture d'un Terrien et d'une Terrienne par des créatures de l'espace »¹³⁷. Vonnegut réduit ainsi la science-fiction à un passe-temps réservé aux fous et aux maniaques, dont il fait partie. Le détail intéressant dans l'adaptation cinématographique est que nous

¹³³ Kurt Vonnegut, *op. cit.*, p. 116 (pour les trois citations).

¹³⁴ *Ibid.*, p. 207-208.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 174.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 175.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 207.

pouvons apercevoir dans les mains de Juderose un roman de Trout, en dépit de son absence, en tant que personnage ou référence clairement identifiable, dans l'adaptation. L'élimination du personnage de Trout dans le film permet de simplifier l'histoire. Pourtant, sans la figure de Trout, Billy est complètement aliéné par ses idées sur le voyage dans le temps et sur Tralfamadore. Les voyages dans le temps et la rencontre avec les extraterrestres dans le roman peuvent être compris comme le produit de sa grande fascination pour la littérature de science-fiction. Dans le film ils apparaissent uniquement comme des créations de son imagination. La justification de ses voyages dans le temps provient du seul mélange de genres, de la science-fiction et du film de guerre. L'union paradoxale de ces deux genres fait basculer Billy entre des réalités multiples, de la guerre et du monde fantastique. Ainsi, il saute alors entre les époques et les lieux.

Pour que la science-fiction puisse être crédiblement transposée au sein de la réalité du cinéma, il faut atteindre un certain niveau de technique cinématographique. Les innovations des êtres et de la technologie que renvoient les romans de science-fiction exigent un passage adéquat de l'écrit au visuel. Notamment, les extraterrestres sont toujours plus intelligents que les humains. La transposition des extraterrestres du roman au film contraint les réalisateurs à répondre à la question posée par Sandy Torres : « comment donner le corps, un visage ou une figure à l'intelligence extraterrestre »¹³⁸. Le paradoxe des films de science-fiction est de ne pas montrer pour montrer. Toute la création est basée sur les éléments de la réalité que nous connaissons déjà, ainsi le traitement de l'étrange ne sera jamais véritablement différent. Pour produire l'effet d'une étrangeté crédible, il faut ne pas dévoiler intégralement, il faut sous-entendre, insinuer et laisser de l'espace pour l'imagination à travers le secret, le mystère. Ce n'est pas seulement l'image des extraterrestres et de la technologie bien avancée qui importent mais également la sensation de vitesse. Le vaisseau spatial dans le film de George Roy Hill est seulement représenté par un point brillant traversant le ciel. La planète de Tralfamadore n'est pas montrée en entier, mais réduite à la cage de Billy. De manière plus fondamentale encore les extraterrestres restent invisibles, cachés. C'est la voix-off qui représente les Tralfamadoriens – leur intelligence supérieure et alors transmise par leur faculté d'entrer en contact avec les Terriens et de les dominer. Premièrement, ils connaissent notre langue mais en plus, de par des procédures inexplicables, ils peuvent transporter Billy et Montana au Tralfamadore. L'effet final de cette version des extraterrestres et de leur planète

¹³⁸ Sandy Torres, *Les temps recomposés du film de science-fiction*, Québec/Paris : Presses de l'Université Laval/L'Harmattan, 2006, p. 180.

crée une ambiance mystérieuse et étrange appropriée à leur sagesse et à leur compréhension profonde de la notion du temps, notion qui influence la structure d'*Abattoir 5*.

Les meilleures histoires de la science-fiction sont basées sur des idées simples, des hypothèses qui sont développées dans l'univers des possibilités. Dans *Abattoir 5* l'essentiel est le manque de libre-arbitre des hommes et l'arrivée de tous les événements, comme s'ils faisaient partie de la nature. Les livres de science-fiction reflètent les questions et les rêves présents dans le discours dominant de l'époque. Avec un certain esprit de l'absurde et du manque de stabilité appliqué au contexte de la guerre, la possibilité de contrôler la réalité hors de la Terre est séduisante. Normalement, la science-fiction essaie d'améliorer le monde, et quand cela n'est pas possible, elle essaie d'améliorer l'humain, en ayant recours à la technologie. Vonnegut ne suit ni l'un ni l'autre chemin, il décide de faire fuir Billy dans un monde imaginaire. Cela, par contre, est un dédoublement de notre monde sur une autre planète. L'univers parallèle sur une autre planète exige la création d'une autre logique. Le monde réel n'est pas logique. Alors par la fiction nous pouvons essayer de le faire entrer dans des formes rigides et le rendre égal, le rendre facile à comprendre et agréable – comme la vie des Tralfamadoriens. Leur monde est pourtant seulement en apparence meilleur que le nôtre. La planète de Tralfamadore n'est pas vraiment dans un constant état de paix comme Billy le croit, mais ses habitants choisissent d'ignorer les périodes de guerres. Tralfamadore est alors soit une utopie tragiquement réaliste soit une utopie bien naïve. Leur choix d'ignorer les événements pénibles et de vivre seulement dans le bonheur n'empêche pas les désastres d'arriver: il facilite seulement notre existence. L'impossibilité de changer la réalité qui est proclamée par *Abattoir 5* contraste avec le fait de créer de nouvelles réalités, comme le font Trout et Vonnegut, qui prolongent ainsi la suite des paradoxes inhérents au genre de la science-fiction.

Pour conclure, il y a un parallèle entre la re-création de l'histoire des hommes et la création des histoires dites fictives. La fiction concerne des histoires qui ne se sont pas passées, mais qui pourraient éventuellement se passer, en suivant les règles de la probabilité du récit et de la logique de la narration. *Abattoir 5* est donc une version expérimentale de la vie où les événements perturbants influence notre fixation obsessionnelle sur le temps et où le libre arbitre n'existe pas. La perception de l'espace-temps, selon *Abattoir 5*, oblige les lecteurs à l'effort d'imaginer un monde auquel manque la linéarité des événements qui se passent alors tous en même temps. L'étude des jeux de la réflexivité démontre alors que la fiction permet de traiter différemment les problèmes que nous ne pouvons pas résoudre, les questions que nous trouvons impossibles à répondre. Par la construction de l'univers gouverné par des règles

différentes de celles propres à notre réalité, la création artistique permet de créer nos propres sens. *Abattoir 5* est alors une véritable mosaïque de références diégétiques et intertextuelles qui a pour fonction d'équilibrer ou de contrebalancer la perturbation du monde engendrée par la guerre. Par le biais d'une insertion du trait de la science-fiction au sein du traitement du conflit militaire, *Abattoir 5* répond d'une manière révolutionnaire, à travers sa forme fictionnelle elle-même, à l'absurdité insupportable du monde.

Conclusion

Le choix de travailler sur *Abattoir 5* vient du fait que ce roman, le plus reconnu de Kurt Vonnegut, permet notamment de mettre en évidence les caractéristiques et les singularités de son style littéraire. L'adaptation cinématographique est ressortie en salle, en France, en 2010, puis DVD, redonnant ainsi une actualité à un film jusque-là un peu oublié. Ce renouveau cinématographique d'*Abattoir 5* nous a convaincu du potentiel de réaliser une étude comparative, tant le roman et son adaptation proposent de stimulantes circulations du sens. Nous avons confronté *Abattoir 5* à l'absurde, car la réduction de l'oeuvre aux genres de l'humour noir ou de la science-fiction ne lui rendent pas entièrement justice, tout comme elle ne rentre pas facilement dans les catégories romanesques préétablies. La complexité de la notion de l'absurde qui nous permet de conduire une analyse profonde du récit, vient du fait qu'elle recoupe des significations plurielles, en littérature et en philosophie. Elle ouvre ainsi des voies analytiques riches et variées. Vonnegut a écrit un roman ordonné et pertinent, très complexe et suffisamment vaste pour une étude littéraire et comparée avec l'adaptation. Notre démarche de travail a d'abord consisté à étudier précisément le contexte historique, les références multiples à la culture générale et artistique dans le roman et la structure de celui-ci, afin de saisir le fond d'*Abattoir 5*, pour pouvoir ensuite le comparer efficacement avec l'adaptation de Hill. La cohérence du film de George Roy Hill par rapport au roman vient du fait qu'il a saisi ce qui est le style vonnegutien : dense, comique et pointu.

Dans la première partie nous avons entrepris de poser la question de l'origine du roman de Vonnegut, tant celle-ci est problématisée à l'intérieur même de sa construction. En liant les expériences traumatiques et l'influence du courant philosophique qui fait découvrir l'écart absurde entre le monde même et le sens attribué par les hommes, nous sommes partis de la constatation de l'impossibilité, pour Vonnegut, de traiter son sujet directement. Nous avons donc analysé les démarches obliques par lesquelles sont présentés les éléments de la vie de l'auteur et de l'univers militaire. Parmi les nombreux détournements, nous avons souligné les contradictions perpétuelles qui alimentent ce projet romanesque, à la fois anti-Mémoires et anti-épopée. À travers le personnage de Billy Pèlerin, c'est finalement un récit d'apprentissage contrarié qu'élabore le romancier. La vision du monde absurde de Vonnegut fait qu'il pousse son personnage principal à traverser tout un cheminement de formation pour comprendre la vraie nature du temps, donc de la vie. Bien que Vonnegut reste fidèle au schéma propre au

récit initiatique, il choisit de briser la linéarité du récit et de la vie de Billy Pèlerin. La narration morcelée reflète alors à la fois la perte de repères spatio-temporels, mais aussi l'esprit du personnage principal, désorienté par le flux et l'absurdité des péripéties qui lui arrivent. Malgré l'éclaircissement de la part des créatures omniscientes (les Tralfamadoriens) Billy reste alors piégé dans son existence, laquelle se répète sans cesse comme le cercle de la vie de toute l'humanité. Nous avons pu mettre en évidence le parallèle entre la philosophie trafalmadorienne et la réponse théorisée par Camus dans son approche de l'absurde. Billy confronté à l'absurde voyage dans le temps et élabore finalement un monde imaginaire, pour qu'il puisse trouver du sens et du bonheur autrement. L'insistance dans l'adaptation de Hill sur la solitude de Billy, incarné par Michael Sacks, qui non seulement s'exprime presque pas, mais qui garde aussi un visage placide, reflétant l'éloignement de l'esprit tout au long du film, nous a permis de compléter l'analyse de la distance entre le personnage littéraire et sa réalité.

Ensuite, dans la deuxième partie, nous avons poursuivi l'examen comparé d'*Abattoir 5* en déplaçant la notion de distance à l'aune du propos politique qui y est développé. La distance est alors l'instrument nécessaire à une analyse critique du monde dans lequel nous vivons. Loin de tout discours sentencieux, la critique dans *Abattoir 5* est effectuée à travers le comique. Ce phénomène caractéristique de l'écriture de Vonnegut nous a signalé les pistes d'analyse des thèmes suivants : la société américaine influencée par les conflits militaires (Seconde Guerre mondiale et guerre du Vietnam), la mise en scène constante du monde et la représentation de la vie humaine en tant que danse avec la mort. Les outils propres à la cinématographie traduisent le comique en satire amère, typique du Nouvel Hollywood ancré dans le sombre présent de la guerre du Vietnam. La vision distancée et ludique de la guerre, que nous pouvons appliquer à tous les autres enjeux de l'existence, montre les choses sous leur jour le plus grotesque mais aussi le plus proche d'une vérité. L'écart entre les types des situations et les comportements incongrus des personnages, aussi bien que les portraits réduits aux seuls traits d'exagérations comiques, s'associent à la théâtralisation du monde. Les actions des personnages qui jouent docilement leurs rôles dans le théâtre du monde, échappent à toute évaluation morale, parce que, malgré tout ce qu'ils font, le déterminisme cruel les mène à la mort, suivant le principe de la danse macabre. L'effet de ce parti pris visant constamment à banaliser ou à renverser de manière humoristique des sujets et des motifs sérieux réside, du point de vue du lecteur, dans la seule compassion et dans l'humanisme retrouvé malgré tout.

En suivant la tonalité distancée à laquelle obéissent le roman et le film, dans le troisième chapitre nous avons étudié la même approche ludique d'*Abattoir 5* envers l'écriture, l'intertextualité et la science-fiction. Nous nous sommes donc d'abord penchés sur la question

du besoin et de l'utilité de l'écriture et de la création cinématographique malgré la dévastation constante du monde. Le jeu des références aux éléments codés de la culture, à la fois dans le film de Hill et dans le roman de Vonnegut, place les destinataires dans un état instable entre fiction et réalité, invention et citation. L'adaptation de Hill met ouvertement en avant cette ambiguïté absurde et non pas la clarté que pourrait offrir la création d'un univers de la fiction stable et identifiable. Nous avons démontré que ce qui facilite la réception et lie les différents cadres spatio-temporelles de l'histoire sont les motifs récurrents dans le roman, et notamment la musique de Bach dans l'adaptation. L'intertextualité et l'adoption dans le film et dans le roman du nouveau genre qu'est la science-fiction et ainsi l'application des règles propres à la réflexion scientifique, répondent au déséquilibre du récit dans le contexte militaire. Le besoin humain que transmet Vonnegut et que reprend Hill, de l'attribution du sens à la création est plus fort que le sentiment de l'absurde persuadant les humains à cesser toute l'action et se rendre à la mort, même en envisageant de traiter les horreurs du XX^e siècle. En cela, l'absurde est bien une étape et non pas une impasse pour l'écriture littéraire et cinématographique.

Bibliographie

Corpus :

- HILL, George Roy, *Abattoir 5* (1972), Opening, 2011. 1 DVD, 99 min.
- VONNEGUT, Kurt, *Abattoir 5*, trad. Lucienne Lotringer, Editions du Seuil, Paris, 1971 (1969).

Ouvrages généraux :

Théories littéraire et cinématographique :

- ARISTOTE *Poétique*, Paris, les Belles Lettres, 1932.
- CORNIS-POPE Marcel, *Narrative Innovation and Cultural Rewriting in the Cold Era and After*, New York, Palgrave, 2001.
- EAGLETON Terry, *The Illusions of Postmodernism*, Oxford, Blackwell Publishers, 1996.
- ESCOLA Marc, *Note sur la parution du « Shakespeare » de Claude Mourthé*, http://www.fabula.org/actualites/c-mourthe-shakespeare-folio-biographies_15617.php, l'accès 25.05.2014.
- GENETTE Gérard, *Seuils*, collection « Poétique », Editions du Seuil, Paris, 1987.
- KUNDERA Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.
- MURZILLI Nancy, *La fiction ou l'expérimentation de possible*, <http://www.fabula.org/effet/interventions/11.php>, l'accès 28.05.2014.
- VANOYE, Francis, *L'adaptation de l'œuvre littéraire au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2011.
- VANOYE Francis, *Récit écrit, récit filmique*, série « Cinéma et Image », Nathan, Paris, 1989.

Sur le comique :

- DYSON A. E., *The Crazy Fabric. Essays in Irony*, London, Melbourne, and Toronto, Macmillan, New York, St Martin's press, 1966.

- PEZE Esther, *Situational nonsense in postmodern American fiction*, in « Explorations in The Field of Nonsense », Volume 62, (dir.) Wim Tigges, Rodopi BV., Amsterdam, 1987.
- STERNBERG-GREINER Véronique, *Le Comique*, Manchecourt, GF Flammarion, 2003.
- WEISENBURGER Steven, *Fables of subversion. Satire and the American Novel 1930-1980*, Athens & London, The University of Georgia Press, 1995.

Cinéma américain :

- O'CONNOR John E., JACKSON, Martin A., *American History, American Film*, Frederic Ungar Publishing Co., New York, 1979.
- ROMMEL-RUIZ W. Bryan, *American history goes to the movies*, New York, Routledge, 2011.
- THORET Jean-Baptiste, *Le cinéma américain des années 70*. Paris, Cahiers du cinéma, 2006.

Ouvrages sur la science-fiction :

- BAUDOU Jacques, *Le guide de la S-F*, Que sais-je, PUF, Paris, 2003.
- DUFOUR, Éric, *Le Cinéma de science-fiction. Histoire et philosophie*, Armand Colin, 2011.
- PITON Jean-Pierre, Alain Schlocoff, *Encyclopédie de la science-fiction*, J. Grancher, Paris, 1996.
- TORRES Sandy, *Les temps recomposés du film de science-fiction*, Québec/Paris, Presses de l'Université Laval/L'Harmattan, 2006.
- VIAN Boris, *Cinéma et science-fiction*, Librairie générale française, Paris, 1998.

Études sur Kurt Vonnegut et sur George Roy Hill :

- CANBY Vincent, *Slaughterhouse-five (1972)*, <http://www.nytimes.com/movies/movie/45118/Slaughterhouse-Five/overview>, l'accès 24.01.2014.

- HORTON Andrew, *The Films of George Roy Hill*, Jefferson, N.C. McFarland, London, Eurospan, 2005.
- MEANEY Thomas, *Slaughterhouse-five : 'So it goes'*, <http://www.the-tls.co.uk/tls/public/article988723.ece>, l'accès 23.01.2014
- MORSE Donald E., *Kurt Vonnegut*, Mercer Island, WA, Starmount House, 1992.
- RODNEY ALLEN William, *About Kurt Vonnegut : A brief biography*, <http://www.vonnegutlibrary.org/about/>, l'accès 23.01.2014.
- SHORES Edward Francis, *Popular art : the films of George Roy Hill*, University of Florida, Florida, 1977.
- *Kurt Vonnegut on how to write a short story*, <https://www.youtube.com/watch?v=nmVcIhmvSx8>, l'accès 07.06.2012.

Éclairages philosophiques et historique :

- CAMUS Albert, *Le mythe de Sisyphe : essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard, 1946
- CORVISIER André, *Les danses macabres*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- DELAIS Francis, *Les contradictions du monde moderne*, Payot, Paris, 1932.
- FAVIER Jean, *Croisade des enfants (1212)*, « Encyclopædia Universalis » [en ligne], <http://www.universalis.fr/encyclopedie/croisade-des-enfants>, l'accès 25.05.2014.
- IRVING David, *La destruction de Dresde*, Robert Laffont, Paris, 1963.
- LOCKE John, *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, Amsterdam, Pierre Mortier, 1899.
- TUSTIN Josph P., *Why Dresden was bombed*, United States Air Force in Europe, 1954.
- TYLER MAY, Elaine, *Ambivalent Dreams : Women and the Home after World War II*, in « Journal of Women's History », 13.3 (2001).
- *Dresden Porcelain – Saxon Porcelain Manufactory of Dresden*, <http://www.dresden-porcelain.com/manufaktur.html>, l'accès 21.03.2014.
- *Dresden historical comission publishes final report*, http://www.dresden.de/en/02/07/03/historical_commission.php, l'accès 24.01.2014.

- Document de services du Bureau des Services Généraux, *Les origines de la prière de la sérénité : historique*, le premier connu usage de la prière dans ce contexte en 1941, http://www.aa.org/fr_pdfs/smf-129_fr.pdf, p. 1, l'accès 24.01.2014.

Dictionnaires et encyclopédies :

- *REY Alain (dir.), Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2005.
- *DUBOIS Jean ()dir., Le Lexis : le dictionnaire érudit de la langue française*, Paris, Larousse, 2009.

Annexe 1 : les motifs

Les sirènes :

- p. 66 « Une sirène en se déchaînant lui a causé une peur bleue. Il s'attendait à tout instant à ce que soit déclarée la Troisième Guerre mondiale. La sirène signalait seulement qu'il était midi précis. Elle nichait dans une coupole perchée au-dessus d'une caserne de pompiers, sur l'autre trottoir, face au cabinet de Billy »
- p. 155 « Les sirènes retentissaient chaque jour, produisaient un bruit d'enfer, les habitants se réfugiaient dans les caves où ils écoutaient la radio. »
- p. 171 « Les sirènes de Dresde hurlent à la mort pour annoncer un raid aérien »

Trois Mousquetaires :

- p. 19 « Tout en croquant des friandises « Trois Mousquetaires ». » (Nancy, une rédactrice)
- p. 51 « Ils se baptisent « les Trois Mousquetaires » « Les Trois Mousquetaires poussent et tirent... »
- p. 52, 57, 59
- p. 88 dans le train, Fumeux délire
- p. 115 « Elle se gorge de friandises « Trois Mousquetaires » », 117 « La fiancée de Billy a fini de sucer son bonbon « Trois Mousquetaires ». Elle déguste maintenant un Carambar.

Bleu avec des tons d'ivoire :

- p. 37 « Ses pieds nus [de Billy] étaient tout bleus avec des tons d'ivoire »
- p. 73 « Billy jugeait l'après-midi fantastiquement stimulante. Tant de choses à découvrir : défenses anti-char, machines à tuer, cadavres dont les pieds nus étaient tout bleus avec des tons d'ivoire »
- p. 82 « Billy Pèlerin est descendu au rez-de-chaussée dans le bruit mou de ses pieds bleus à ton d'ivoire »
- p. 84 « Il est sorti et ses pieds bleus à ton d'ivoire ont écrasé la salade humide de la pelouse »
- p. 154 « Ses pied nus [du trimardeur] étaient bleus avec des tons d'ivoire »

Un molosse hurlant :

- p. 57 « Quelque part le molosse hurla. La peur, l'écho et les silences hivernaux s'y mettant, ce chien jouissait d'une voix aussi puissante qu'un gang de bronze » dans la forêt avec les Trois Mousquetaires.
- p. 84 « Quelque part un molosse hurla » quand Billy est kidnappé par la soucoupe volante.
- p. 91 « Quelque part le molosse hurla. La peur, l'écho et les silences hivernaux s'y mettant, ce chien jouissait d'une voix aussi puissante qu'un gang de bronze » à l'arrivée dans le camp de prisonniers de guerre.
- p. 175 « Non loin, un molosse hurla » à la rencontre de Billy avec Trout.

Les rayures oranges et noir :

- p. 77 « La motrice et la voiture de queue de chaque convoi s'ornaient d'une bannière orange rayée de noir indiquant qu'il ne s'agissait pas de gibier pour bombardement aérien mais d'un transport de prisonniers de guerre »
- p. 81 « Les rayures étaient oranges et noires »

Rose et gaz asphyxiant :

- p. 14 : « Je me pinte et je fais reculer ma femme avec une haleine où la rose s'unit au gaz asphyxiant »
- p. 17 : « L'odeur de rose et du gaz asphyxiant ne l'affecte pas »
- p. 82 : « Billy a répondu. Il y avait un ivrogne au bout du fil. C'est tout juste que Billy ne sentait pas son haleine : mélange de rose et de gaz asphyxiant »
- p. 219 : « au début elles [les cadavres] ne sentaient pas mauvais, c'était comme un musée de cire. Mais les carcasses se sont liquéfiées et ont pourri, dégageant alors une puanteur de roses et de gaz asphyxiant »

Annexe 2 : les morts commentées dans *Abattoir 5* par « C'est la vie ».

- p. 12 – la mère de Gerhard Muller
- p. 16 – les morts dans les caves de Dresde
- p. 19 – un jeune démobilisé qui travaillait comme liftier
- p. 30 – les habitants de Sodome et Gomorrhe
- p. 31 – la femme de Lot
- p. 34 – le père de Billy
- p. 35 – les opticiens
- p. 35 – la femme de Billy
- p. 37 – « c'est la vie » expliqué en tant que devise des Tralfamadoriens
- p. 41 – le père de Billy
- p. 41 – l'assistant de l'aumônier du régiment
- p. 44 – les membres de l'équipage d'un tank
- p. 45 – un malfaiteur dans la Vierge de Nuremberg
- p. 46 – une victime de la forme la plus terrible d'exécution selon Fumeux
- p. 47 – le Christ de Billy
- p. 50 – André le Fèvre (l'assistant de Daguerre)
- p. 51 – les copains de Fumeux de l'équipage antichar
- p. 54 – le soldat Eddie D. Slovik
- p. 54 – le soldat Eddie D. Slovik
- p. 61 – des vrais soldats allemands
- p. 62 – un fort bon soldat
- p. 63 – les deux éclaireurs
- p. 70 – Domino, chien de Billy
- p. 73 – un cadavre aux pieds tout bleus avec des tons d'ivoire
- p. 74 – des gens qui mourraient en bataille
- p. 76 – un soldat dans une voiture (Bob Enragé)
- p. 77 – Bob Enragé
- p. 82 – le champagne
- p. 88 – le trimardeur
- p. 88 – Fumeux
- p. 89 – le trimardeur
- p. 90 – des prisonniers
- p. 90 – un civil
- p. 92 – Fumeux
- p. 92 – Derby
- p. 93 – des poux, des microbes, des puces
- p. 97 – des suicidés en enjambant le rebord à Niagara (environ 3 par ans)
- p. 98 – tous les petits habitants des vêtements récupérés par Billy (les microbes)
- p. 99 – des soldats sans numéros
- p. 99 – un ouvrier réquisitionné en Pologne
- p. 100 – Derby
- p. 104 – les Juifs, les Gitans, les pédés, les communistes et les autres ennemis de l'Etat
- p. 108 – un pompier de 14 ans
- p. 108 – les victimes de Dresde
- p. 109 – l'eau
- p. 111 – la mère de Juderose
- p. 111 – le père de Billy
- p. 114 – des gens blessés ou tués dans l'histoire de Derby

- p. 116 – les uns tués à cause du manque de hautes relations
- p. 116 – des gars bons à lyncher
- p. 119 – un cow-boy tué par un autre
- p. 121 – les nourrissons morts une heure après leur naissance
- p. 124 – l'univers détruit par un pilote tralfamadorien
- p. 135 – Howard W. Cambell
- p. 136 – Howard W. Cambell
- p. 141 – le père d'un gamin (un patient de Billy)
- p. 146 – un chien/Billy (menace de Lazzaro)
- p. 147 – la Fée Bleu (menace de Lazzaro)
- p. 147 – un pote de Lazzaro (Fumeux)
- p. 148 – les habitants de Chicago
- p. 149 – Billy
- p. 150 – un chien testé pour la rage
- p. 152 – les gens qui choisissent une manière douce et facile à disparaître
- p. 154 – le trimardeur
- p. 155 – les villes bombardées (Leipzig, Chemnitz, Plauen)
- p. 157 – la plupart des gens qui observait Billy
- p. 158 – la plupart des animaux comestibles du Reich
- p. 162 – un ouvrier polonais condamné à la corde
- p. 163 – les opticiens
- p. 164 – des animeaux crevés
- p. 166 – tous les bons soldats
- p. 172 – des carcasses de boeufs, moutons, porcs, chevaux
- p. 172 – une actrice célèbre Resi North
- p. 172 – 130 000 personnes mortes à Dresde
- p. 174 – des gens qui s'entretenaient pour l'argent
- p. 178 – un célèbre chef français
- p. 184 – les Allemands qui rejoignaient leurs familles à Dresde
- p. 184 – les jeunes filles que Billy avait surprises nues
- p. 184 – les victimes à Dresde
- p. 185 – les gens pris dans la tempête de feu
- p. 187 – les créatures au bord du fleuve par les avions américains
- p. 190 – la femme de Billy
- p. 194 – les victimes de Dresde et les alliés morts pendant la guerre
- p. 195 – les victimes de Dresde et d'Hiroshima
- p. 195 – la femme de Billy, Billy après l'opération
- p. 202 – Jésus
- p. 204 – une célèbre suffragette américaine (Lucretia A. Mott)
- p. 206 – des âneries et des assassinats dans la télé
- p. 206 – l'un des communiqués se reflétant dans la vitrine – la mort
- p. 208 – le trublion – Jésus
- p. 209 – Jésus
- p. 210 – Montana selon une revue « les Minettes de minuit »
- p. 211 – la mort ou la survie du roman
- p. 215 – Robert Kennedy
- p. 215 – Martin Luther King
- p. 215 – des cadavres au Vietnam
- p. 215 – le père de l'auteur
- p. 215 – le progrès selon Darwin

- p. 217 – les morts de faim et de malnutrition
- p. 217 – les morts d'autres causes
- p. 218 – des morts assis sur des bancs
- p. 219 – les carcasses à Dresde
- p. 219 – le Maori qui travaillait avec Billy
- p. 219 – Derby

Annexe 3 : les références dans *Abattoir 5*

Réel

1. Les personnages et les oeuvres de la littérature, des arts :

1. Laurel et Hardy (Mutt and Jeff dans la version original), p. 14
2. Frank Sinatra, p. 24
3. John Wayne, p. 24
4. Charles Mackay *De quelques croyances populaires extraordinaires et de l'aveuglement des foules*, p. 25
5. Mary Endell *Dresde, son histoire, son théâtre, son musée*, p. 26
6. Theodore Roethke *Paroles au vent*, p. 29
7. Erika Ostrovsky *Céline et sa vision*, p. 30
8. Céline, *Mort à crédit*, p. 30
9. Bible Sodome et Gomorrhe, p. 31 Lot et sa femme, p. 30
10. Daguerre et l'Académie Française, p. 50 (son assistant André Le Fèvre et le première photographie pornographique)
11. William Bradfords Huie *Exécution du soldat Slovik*, p. 54
12. *Joconde*, p. 67
13. Jacqueline Susann *la Vallée des poupées*, p. 95
14. *Cendrillon*, chapitre 4
15. Stephen Crane *la Conquête du courage*, p. 106 et 112
16. Dostoïevski *Les Frères Karamazov*, p. 109
17. William Blake, poète, p. 112
18. Kin Hubbard, humoriste américain, p. 135
19. *Gazette d'Ilium*, p. 173
20. *Ivanhoé*, p. 177
21. David Irving *Destruction de Dresde*, p. 193
22. *la Case de l'oncle Tom*, p. 212
23. Adolphe Menjou, acteur, p. 216

2. Les personnages et les événements historiques :

1. Croisade des enfants en 1213, p. 25
2. George Washington franchit la rivière Delaware, p. 27
3. Exposition universelle de 1964, p. 28
4. La Bataille de Bastogne, Ardennes, p. 41
5. Earl Warren, p. 66
6. John Birch Society, p. 66
7. Hitler, p. 84
8. La Bataille de Dakto, p. 141
9. Le bombardement de Leipzig, Chemnitz, Plauen, p. 155
10. Le bombardement de Breslau, p. 165
11. Roosevelt, p. 191
12. Harry S. Truman, discours sur la bombe Hiroshima, p. 192
13. Ira C. Eaker, ancien chef de division de l'armée de l'air américain, p. 193
14. Sir Robert Saundby, général de l'armée de l'air britannique, p. 193
15. George Jean Nathan, critique et éditeur
16. Robert Kennedy, p. 215

17. Martin Luther King, p. 215
18. Charles Darwin, p. 215

3. La musique :

1. *Notre Dieu est une invincible forteresse* (A Mighty Fortress Is Our God), musique de Jean-Sébastien Bach et paroles de Martin Luther, p. 40
2. *Salut la bande est au complet* (Hail, Hail, the Gang's All Here) de "Pirates de Penzance", p. 101
3. *Attends que brille le soleil, Nelly* (Wait 'Till The Sun Shines, Nellie), p. 163
4. *Ma vieille bande à moi* (That Old Gang of Mine), p. 179
5. *Eleven Cent Cotton, Forty Cent Meat*, p. 182

Fictif

1. Les personnages et les oeuvres de la littérature, des arts :

1. *Clairon d'Ilium*, p. 36
2. *Pourquoi nous combattons, Ce qu'il faut savoir de l'ennemi*, petit dictionnaire ang-all, p. 49
3. *Revue d'optométrie*, p. 66
4. Monographie de Howard W. Campbell, p. 135
5. Deux chansons vulgaires chantées par le quartet "Salquatzi", p. 161
6. Resi North, actrice allemande, p. 172
7. Rumfoord, *Histoire officielle de l'armée de l'air américaine à travers la Seconde Guerre mondiale*, p. 197

2. Les livres de Kilgore Trout

1. *Les Fous de la quatrième dimension*, p. 111
2. *L'Evangile de l'espace*, p. 115
3. *La Merveille sans estomac*, p. 174
4. un livre « un truc sur l'enterrement d'un célèbre chef français », p. 178
5. *Le Grand Panneau*, p. 207
6. « l'histoire d'un homme qui a construit une machine à remonter le temps afin de rendre visite à Jésus », p. 208

3. Les histoires imaginaires de Vonnegut, p. 29

1. *Baroque russe*
2. *Défense d'embrasser*
3. *Dollar Bar*
4. *Avec de la fortune*

Tables des matières

Sommaire	3
Introduction	4
Chapitre I. Détours et détournement : une vie exposée	8
1) L'origine dans la guerre	8
2) Un récit de formation ?	14
3) Les vies simultanées de Billy Pèlerin	19
Chapitre II. Le comique : une fonction créatrice et critique	25
1) Une double satire : la société américaine et la guerre.....	25
2) Le monde théâtralisé	30
3) La danse avec la mort.....	34
Chapitre III. Les jeux de la réflexivité	40
1) Contradictions et contrariété : écrire l'histoire	40
2) L'intertextualité : le choix de l'hybridité	46
3) Vers une autre logique : la science-fiction.....	51
Conclusion	57
Bibliographie	60
Annexe	64
Annexe 1 : les motifs	64
Annexe 2 : les morts commentées dans <i>l'Abattoir 5</i> par « c'est la vie ».....	66
Annexe 3 : les références dans <i>Abattoir 5</i>	69
Tables des matières	71