UNIVERSITÉ
RENNES 2

Au-delà de l'héroïsation du soldat

Tensions critiques entre fiction et témoignage dans la représentation de la Première Guerre mondiale

Ceux de 14, Maurice Genevoix
Orages d'acier, Ernst Jünger
Voyage au bout de la nuit, Louis-Ferdinand Céline
La Fuite sans fin et *Zipper et son père*, Joseph Roth

Mémoire de M2 de Littérature Générale et Comparée,
présenté par Sophie Duc-Martin,
sous la direction de Mme Audrey Giboux

Soutenance le 25 mai 2021
devant un jury composé de Mme Audrey Giboux et de Mme Charline Pluvinet

Université Rennes 2
Années universitaires 2019-2021

Remerciements

Je suis tout d'abord profondément reconnaissante à ma directrice de mémoire, Madame Audrey Giboux, pour l'accompagnement constant dont j'ai bénéficié : d'une part ses conseils m'ont aidée à définir mon sujet rapidement au début de l'année universitaire passée, ce qui m'a permis de gagner un temps considérable pour mes recherches, et d'autre part la qualité de ses relectures et de ses retours ont efficacement contribué à perfectionner le présent mémoire étape après étape. J'ai beaucoup appris en réalisant cette étude et cela n'aurait pas été le cas sans ces retours approfondis.

J'aimerais remercier Madame Charline Pluvinet, membre du jury de soutenance, pour le temps et l'attention qu'elle aura consacrés à l'évaluation de ce long travail.

Je dois beaucoup à Violette et Pierre, les relecteurs de mes premiers jets. Je leur sais gré pour leur précieuse aide tout au long de la rédaction de ce travail et ne peux pas les remercier assez pour ce travail qu'ils ont accompli bénévolement. Ils ont su pointer du doigt mes travers langagiers, mais pas seulement, puisque tous les deux ont également été d'un précieux soutien tout au long du master. S'ajoute à eux Anthony qui a gracieusement proposé de m'aider lors de la toute dernière relecture. J'ai également eu la chance de pouvoir discuter avec lui de *L'Homme sans qualités* de Robert Musil. Les paragraphes dédiés à cet ouvrage doivent beaucoup à ce camarade de promotion et ami.

Merci également à l'ensemble des enseignant.e.s du master de littérature générale et comparée pour leur investissement ; la qualité de la formation qui résulte de leur travail a rendu ces deux dernières années universitaires particulièrement épanouissantes.

J'ai enfin, en écrivant cette page de remerciements, une pensée particulière pour ma grand-mère maternelle, qui, cet hiver encore, m'a accueillie chez elle et m'a permis de travailler intensément pendant les vacances de Noël. Elle ne verra pas le terme de ce travail, et pourtant elle incarne toute l'étendue du soutien familial dont j'ai pu bénéficier. Je remercie ici tous les membres de ma famille et en particulier ceux qui ont été présents lors de cette année difficile et avant.

Sommaire

Remerciements....2
Introduction....6
Histoire et littérature : deux disciplines entre coopération et distinction....6
Les « témoignages », un ensemble de textes problématiques....7
Une conception du témoignage loin de faire consensus....9
Une distinction fondée sur l'interdiction de mêler fiction et réel....10
La position de Cru en débat....12
La question de la littérarité du témoignage....13
Quatre œuvres sur la guerre aux modalités esthétiques diverses....15
Problèmes liés à l'esthétique du dépouillement....20
La question des motifs littéraires réinvestis dans l'écriture de la guerre....23
Objectivité et littérature : problèmes du « réalisme »....23
Approche méthodologique....25
Partie I. Quel(s) style(s) pour quel type de récit ?....27
Introduction....28
Chapitre 1. Le procès de l'ornementation littéraire vue comme une déformation....31
I. Généalogie d'une littérature magnifiant la guerre....31
II. La guerre, un sujet singulier que la littérature n'est pas apte à traiter ?....34
III. Exigences historiographiques....40
IV. Le registre héroïque et la dilution des responsabilités politiques....42
Conclusion....43
Chapitre 2. Qu'est-ce que la sobriété du style littéraire ?....45
I. Une littérature qui ne triche avec les faits sous aucun prétexte....46
II. Ne pas négliger le sujet traité....48
III. L'importance du réalisme psychologique....51
IV. Contre l'esthétique grandiose et le registre de l'horreur....57
V. Une simplicité élaborée....64
Conclusion....65
Chapitre 3. Des conceptions de la littérature conflictuelles....67
I. L'autonomie de l'art en débat....67
II. Mentir vrai pour mieux décrire la Grande Guerre ?....70
III. La littérature est-elle un métier ?....74

IV. Quelle place pour la vérité historique dans une œuvre d'art ?.....75
V. Une autre valeur littéraire existe pour des textes non fictionnels.....77
Conclusion.....79
Partie II. Une esthétique dépouillée qui soit néanmoins littéraire ?.....80
Introduction.....81
Chapitre 4. Le témoignage, un type de texte hors du champ littéraire ? Exemple de *Ceux de 14* 85
I. L'immersion narrative rendue possible par la narration.....86
A. Des personnages à la psychologie complète et complexe.....86
B. Une chronologie linéaire ?.....94
C. Durée du récit et durée de l'événement.....98
Conclusion.....104
II. L'imaginaire de Genevoix dans *Ceux de 14*.....105
A. Une écriture poétique de la perception.....105
B. L'environnement comme réflecteur de l'atmosphère du récit.....108
Conclusion.....111
Chapitre 5. De mêmes motifs et images associés à la description de la guerre dans *Orages d'acier*, *Voyage au bout de la nuit* et *Ceux de 14*.....112
I. Animalisation et humanisation des projectiles militaires.....113
A. Animation des armes par des comparaisons animales.....113
B. Animalité aliénée et humanité hostile.....115
II. Une touche fantastique dans la description de la violence.....120
III. La guerre en tant que spectacle, la guerre comme fête.....128
Conclusion.....132
Partie III. Des fictions qui ne mentent pas au sujet de la guerre ?.....133
Introduction.....134
Chapitre 6. De nouvelles voies fictionnelles pour dire la guerre et la période qui l'a fait naître 136
I. Des personnages incomplets et inconséquents, à l'image du monde.....137
1. Des personnages fragmentés.....138
2. Une complexité des personnages qui confine à l'incohérence.....145
II. Un monde incompréhensible pour les protagonistes.....149
III. Représentations fictionnelles de traumatisme*s* de guerre.....152
1. L'échec des tentatives d'interaction avec le monde d'après-guerre.....152
2. La question des infirmités consécutives au conflit.....157
Conclusion.....161

Chapitre 7. Mensonge ou jeu littéraire ? Réécritures, subversions et parodies dans les récits sur la guerre.....162
I. Le rapport au réel chez Céline et Roth : une fictionnalité revendiquée et affichée au sein du récit.....163
1. La complexe relation entre romans rothiens et reportage.....163
2. Un rapport ludique au réel chez Céline.....169
II. Des romans-manifestes en faveur d'une grande liberté d'invention et de réécriture ?. 172
1. Le jeu avec le réel : allusions et citations parodiques chez Céline.....172
2. Joseph Roth : la question du document et de la fiction.....175
Conclusion.....178
Bibliographie.....182

Introduction

Histoire et littérature : deux disciplines entre coopération et distinction

La relation entre littérature et Histoire ne va pas de soi. Intuitivement, on pourrait être tenté de définir la littérature comme ce qui relève de la fiction, du domaine de l'imaginaire et de l'invention, ce qui exclurait alors son rapport au « vrai », à la réalité historique[1]. Cette conception est déjà présente au sein de la distinction établie par Aristote entre le discours portant sur « ce qui a eu lieu », qui correspond à l'Histoire, et celui concernant « ce à quoi l'on peut s'attendre »[2], ou « ce qui pourrait avoir lieu »[3], ce que l'on peut imaginer, domaine aujourd'hui assimilé à littérature.

Comment alors concevoir la littérature du XX^e^ siècle, indissociable des problèmes politiques et des catastrophes sans précédent qui l'ont marquée ? Si cette conception de la littérature comme pure fiction est bien évidemment simpliste et erronée, elle a le mérite de mettre en avant le problème de la conciliation de la fiction et des faits historiques. Elle pose autrement dit le problème de la compatibilité d'une œuvre esthétique avec l'Histoire, la première appartenant au champ de la littérature, elle sera *a priori* reçue et appréciée pour des qualités de style et de narration, la seconde relevant d'une discipline qui se veut scientifique et méthodique, du moins selon certains courants[4]. Ces discours littéraire et historique semblent hétérogènes, et pourtant, comme le note François Hartog, les deux disciplines forment un « vieux couple » depuis l'Antiquité[5], au sein duquel on peine parfois à établir une nette distinction.

Ce problème de compatibilité des discours historique et littéraire se pose pour tout roman qui entreprend de narrer un épisode de l'Histoire. Il se pose de manière particulièrement aiguë pour les textes relevant du « témoignage », corpus que certains identifient comme genre à part entière.

---

1. Terry Eagleton le mentionne dans « Introduction: What is literature ? », in *Literary Theory*, Oxford, Blackwell, 1983, p. 1-2.

2. Aristote, « Chapitre IX », in *Poétique*, éd. Michel Magnien, Paris, Librairie Générale Française, 1994, p. 98.

3. C'est du moins l'interprétation de la théorie d'Aristote que Jacques Durand fait dans *Le Roman réaliste de la République de Weimar*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 25. Ce que dit Aristote est en fait plus complexe, puisqu'il envisage le cas du poète qui écrirait sur un événement historique dans *Poétique*, *op. cit.*, p. 99.

4. L'opposition interne à la discipline historique entre partisans de l'histoire comme récit et comme science explique aussi qu'il soit parfois difficile de distinguer entre Histoire et littérature. *Cf.* Chrisitan Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia, Nicolas Offenstadt (dir.), *Historiographies*, t. II, *Concepts et débats*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 2010, p. 792-801.

5. François Hartog, « Temps de l'histoire, temps de la littérature : réflexions sur la conjoncture contemporaine », conférence tenue lors du colloque international « Littérature et histoire en débat », janvier 2013, https://www.youtube.com/watch?v=_di5eNMbabk, 7^e^ minute.

Les « témoignages », un ensemble de textes problématiques

La fonction du témoin étant premièrement une fonction exercée au tribunal, l'acte de témoigner est avant tout ancré dans le domaine de la justice. Lorsqu'on témoigne publiquement, on le fait pour une société entière : le témoignage est alors historique. Cet ensemble de textes nommé « témoignages » se trouve au croisement des discours judiciaire, historique et littéraire[6].

La Première Guerre mondiale, considérée comme la première des violences politiques de masse qui marquent le XX^e^ siècle, suscite un grand nombre de textes publiés narrant l'expérience du front. Cela s'explique entre autres par le fait que cette guerre se joue à une très grande échelle et qu'une population majoritairement alphabétisée y prend part : de nombreux individus sont donc en mesure de tenter de rendre compte de l'évènement. La mécanisation du conflit constitue une autre nouveauté de la Grande Guerre, rendant la violence plus massive parce que automatisée.

Au cours du XX^e^ siècle se succèdent guerres et génocides ; pour en laisser une trace, de nombreux textes sont publiés dans lesquels les survivants témoignent pour ceux qui ont péri. Une dizaine d'années après la Seconde Guerre mondiale et le génocide juif, Annette Wieviorka estime que l'Europe est définitivement entrée dans « l'ère du témoin »[7]. Cette expression vise à mettre en évidence la grande attention accordée à la parole subjective et aux victimes, ainsi que l'intérêt pour une Histoire « par le bas », une Histoire incarnée par des voix qui rendent sensibles les effets des catastrophes du XX^e^ siècle sur les individus.

La première réflexion théorique portant sur le témoignage est concomitante à la Grande Guerre : il s'agit de l'ouvrage *Témoins, essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*[8], fruit de l'analyse par Jean Norton Cru de 251 textes relatant l'expérience des tranchées. L'universitaire Jean Norton Cru, français enseignant la littérature française aux États-Unis, choisit de passer en revue une grande partie de la littérature concernant la Grande Guerre pour y dénoncer la perpétuation de ce qu'il nomme des « légendes héroïques »[9]. Ayant lui-même combattu[10], il estime que ces « légendes », courantes dans la littérature de guerre, sont issues d'une tradition ancienne, présente depuis l'Antiquité grecque, et feraient passer les

6. Cela donne lieu à des débats quant au genre de beaucoup de témoignages, débats que nous évoquerons par la suite.

7. Annette Wieviorka, *L'Ère du témoin* [1998], Paris, Hachette Littératures, « Pluriel », 2013.

8. Jean Norton Cru, *Témoins, essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928* [1929], Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1993.

9.*Ibid*., p. 32.

10. Cru a combattu au front entre le 15 octobre 1914 et le 1^er^ février 1917, soit « deux ans, trois mois et demi ». *Cf.* Hélène Vogel, « Biographie de Jean Norton Cru », in *Du témoignage* [1931], suivi d'une biographie de Jean Norton Cru, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1967, p. 162. Cette expérience du front fait de lui un universitaire qui parle à la fois en tant que témoin et en tant que critique littéraire.

conflits armés pour des luttes ludiques où les actes individuels seraient déterminants. Prenant le contre-pied de cette tendance à l'héroïsation, Cru considère que la guerre est, depuis trois siècles au moins[11], un sacrifice d'hommes envoyés par leurs dirigeants défendre des intérêts qui ne les concernent pas ; les hommes n'ont par conséquent pas à être héroïques ni courageux à la manière d'Achille. Cru estime que parmi les œuvres qui traitent de la guerre, nombreuses sont celles au sein desquelles une esthétique littéraire romanesque qui emprunte aux représentations épiques interfère avec la description de l'expérience réelle de la guerre, la rendant par passages mensongère. Il considère que des écrivains lus et reconnus dans l'opinion publique trahissent leurs responsabilités vis-à-vis des lecteurs s'ils se permettent ces effets littéraires qui représentent la guerre comme un duel sportif et un lieu d'actes héroïques. Il attribue ainsi à la littérature antérieure à 1914 une part de responsabilité dans l'avènement du conflit par le biais de la transmission d'idées fausses sur la guerre[12]. Par la trahison de la réalité historique, estime-t-il, on a conduit des millions d'hommes à un carnage sans précédent.

Il entend définir la qualité des témoignages au regard de critères d'authenticité et établir de « meilleurs »[13] témoignages et des témoignages « pauvres »[14] en vérité historique afin de mettre en évidence les divers degrés de déformation, les penchants des écrivains et les tendances à altérer le récit du combat. De ces conditions qu'il établit en comparant les textes de son corpus entre eux et à son expérience, découle la valeur documentaire qu'on peut leur attribuer. Si le témoignage ne répond pas à ces conditions, l'auteur trompe son lecteur car il se présente comme étant « authentique » sans l'être. Le récit est dans ce cas une feintise, un faux témoignage. La question qui préside au travail de Jean Norton Cru est éthique, elle témoigne d'une méfiance à l'égard du potentiel d'invention de la fiction devenu potentiel de déformation lorsqu'on confère une valeur documentaire au texte fictionnel.

Charlotte Lacoste est la chercheuse qui s'inscrit dans le prolongement des travaux de Cru aujourd'hui. Elle a établi plus des critères définitoires plus précis pour le témoignage en s'appuyant sur l'étude de Cru. Elle pense le témoignage comme un « projet éthique et esthétique »[15] dont l'idéal correspond au bon témoignage selon la conception de Jean Norton Cru.

---

11. Jean Norton Cru, *Témoins*, *op. cit.*, p. 39 : les *Commentaires* de Blaise de Monluc, 350 ans avant l'ouvrage de Jean Norton Cru, montrent déjà que l'idée d'un combat sportif ou athlétique est révolu, désormais faux. Voir Blaise de Monluc, *Commentaires (1521-1576)* [1592], éd. Paul Courteault, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1964.
12. Jean Norton Cru, *Témoins*, *op. cit.*, p. 49.
13. *Ibid.*, p. 226.
14. *Ibid.*, p. 595.
15. Charlotte Lacoste, *Le Témoignage comme genre littéraire en France de 1914 à nos jours*, dir. Tiphaine Samoyault et François Rastier, thèse de doctorat, Paris 10, 2011, p. 22.

Une conception du témoignage loin de faire consensus

Le livre de Jean Norton Cru suscite dès sa parution une vive polémique. Parmi les écrivains et journalistes français, les uns y voient une attaque à la littérature – voire à l'art plus généralement – et une volonté de censure, là où d'autres approuvent la démarche de l'universitaire qui a voulu pointer du doigt les plus grandes distorsions commises par les romans de guerre. Parmi les adversaires de Cru, on compte par exemple le critique André Thérive, et les écrivains Drieu la Rochelle et Ernest Florian-Parmentier[16] ; les principaux soutiens de Cru et de sa démarche sont l'écrivain Léon Werth, ainsi que les critiques Benjamin Crémieux, Julien Benda et André Ducasse[17].

Les auteurs des romans de guerre les plus vendus réagissent vivement aux critiques formulées par Cru. Henri Barbusse, écrivain engagé à gauche et pacifiste d'avant-guerre, et Rolland Dorgelès, journaliste et écrivain français, réagissent violemment aux thèses défendues par Cru. *Témoins* cible en effet leurs ouvrages *Le Feu* et *Les Croix de bois*, considérés comme des contre-exemples de témoignage exact et véridique. Barbusse et Dorgelès se sont engagés volontairement dans l'armée française et appartenaient déjà au monde littéraire avant la guerre ; de nombreux écrivains leur apportent leur soutien. Des arguments tels le droit à l'approximation pour mieux approcher une vérité d'ensemble ou bien pour servir une cause – en l'occurrence, la cause pacifiste – sont mis en avant par une large partie du monde littéraire estimant que cela justifie les libertés prises avec les faits. Pour Cru, art et vérité ne s'excluent pas, mais le respect des faits doit primer : « dans le cas particulier de la guerre, la vérité passe avant tout »[18]. Ce postulat a été souvent oublié par ses détracteurs, qui ont vu chez Cru la dénonciation de la littérature comme « péril social »[19]. Ces derniers redoutaient des méthodes venues des États-Unis qui menaceraient l'idéal culturel français[20] ou bien encore dénonçaient la rigueur des « scientistes »[21] qui auraient supposément souhaité réduire les livres de guerre à une consignation de faits stériles.

Cet affrontement n'est pas sans similitudes avec d'autres polémiques récurrentes occasionnées par la littérature inspirée des guerres et génocides qui ont marqué le siècle. Le

16. *Ibid*., p. 140-147. Ernest Florian-Parmentier compte aussi parmi les écrivains qui sont durement critiqués dans *Témoins*.

17. *Ibid*., p. 154-161. Cru a aussi le soutien d'historiens, parmi lesquels Jules Isaac.

18. André Ducasse, « *Témoins* : apologie pour l'œuvre de Jean Norton Cru », in *Libres Propos*, février 1930, p. 84-88. Cité par Frédéric Rousseau, *Le Procès des témoins de la Grande Guerre. L'affaire Norton Cru*, Paris, Le Seuil, p. 220.

19. Florian-Parmentier, « Contre Monsieur Cru contempteur de l'Art », in *L'Esprit français*, 14 février 1930. Cité dans *Le Procès des témoins de la Grande Guerre*, *op. cit*., p. 182-183.

20. *Ibid*.

21. Georges Girard, « M. Cru et les écrivains de la guerre », in *La Lumière*, 24 mars 1930. Il s'agit d'un homme de lettres très critiqué pour ses effets littéraires dans son roman *Les vainqueurs*, Paris, Nouvelle Revue Française, 1924. *Cf. Témoins*, *op. cit*., p. 612-613.

problème se pose à nouveau pour tous les textes qui touchent à la problématique de la *Shoah* : les témoins au sens de Cru peinent à trouver un lectorat[22], et les faux témoignages et fictions qui utilisent la tragédie comme un élément servant la dramatisation de l'intrigue rencontrent plus de succès que les vrais témoignages qui cèdent moins à ces effets de dramatisation[23]. De plus, quelques témoignages percent et tendent à être canonisés, ce qui va à l'encontre du « genre testimonial »[24] tel que Charlotte Lacoste le définit.

Charlotte Lacoste applique le propos de Cru à des textes de témoins d'autres violences historiques ; l'ensemble de ces textes forme selon elle un genre littéraire à part entière. Ce genre prend le contre-pied du roman épique ou d'aventures en refusant la généralisation de son expérience (le témoin ne parle qu'en son nom propre et se restreint à ce qu'il a observé) et toute mise en forme visant à mettre en valeur les péripéties du personnage principal (le témoin doit selon Cru s'appuyer sur des notes précises prises sur le moment ou bien très peu de temps après). Ce type de texte ne tire pas sa valeur du fait d'être unique et singulier ; un témoin présente son point de vue destiné à être complété par celui d'autres individus, et seule la concordance des témoignages entre eux permet de dégager des dénominateurs communs de la guerre. Le témoignage, avec ses codes propres et exigeants, confère en retour des droits au témoin : celui-ci n'a pas besoin de présenter une histoire unique ou originale pour qu'elle soit digne d'être publiée, il a le droit à l'erreur en vertu de sa rigueur et de son devoir de ne pas exagérer, il a aussi le droit « de n'être personne »[25]. Le témoignage ainsi défini se présenterait comme le seul type de récit sur les violences politiques qui puisse avoir une valeur historique.

Une distinction fondée sur l'interdiction de mêler fiction et réel

Définir le témoignage de manière stricte, en l'instituant comme genre littéraire à part entière comme le fait Charlotte Lacoste vise à mettre en évidence différentes catégories de récits sur la Grande Guerre définis par leur rapport au réel : les récits sérieux qui décrivent les émotions et réactions honnêtes d'un soldat d'une part, et les fictions pures qui se permettent d'inventer sur la

22. Charlotte Lacoste, *Le Témoignage comme genre littéraire*, *op. cit.*, p. 6.

23. *Ibid.* : Charlotte Lacoste parle à ce propos de « disproportion entre l'inflation testimoniale qui caractérise nos sociétés et la faible audience réservée aujourd'hui encore à la plupart des auteurs de [son] corpus », le corpus de Charlottte Lacoste regroupe pour ce qui est de la Première Guerre mondiale Max Deauville, Maurice Genevoix, André Maillet et André Pézard.

24. *Ibid.*, p. 23.

25. Charlotte Lacoste, colloque « Témoignage et témoins » à l'Hôtel des invalides en janvier 2012, conférence disponible à l'adresse suivante : https://www.youtube.com/watch?v=jBj82xsbxIE. Dans sa thèse, elle parle de « contrat testimonial » et détaille les termes de celui-ci dans un chapitre entier ; *cf. Le Témoignage comme genre littéraire*, *op. cit.*, p. 382-551.

base des événements vécus. Cru, sans pour autant classer les textes qu'il distingue dans une catégorie générique, affirme dans l'introduction de son ouvrage avoir « pour but de faire un faisceau de témoignages des combattants sur la guerre »[26] et que cela « exige d'abord la dissociation des témoignages d'avec la masse énorme de littérature de guerre où ils se trouvent noyés comme dans une gangue »[27]. Il s'agit donc de distinguer ceux qui remplissent les conditions du « projet éthique et esthétique »[28] du témoin du reste de la littérature.

L'exemple d'*À l'Ouest rien de nouveau* (*Im Westen nichts Neues*, 1929), est significatif de ce que Cru ainsi que les spécialistes du témoignage qui se placent dans son sillage critiquent. Publié par Erich Maria Remarque la même année que *Témoins*[29], il se présente comme un document authentique décrivant l'expérience d'un « simple soldat ». Cependant, cette expérience particulière se veut exemplaire de l'expérience du front[30], ce qui constitue un premier paradoxe ; le roman est introduit ainsi : « Ce livre ne prétend être ni une accusation ni un aveu. Il ne cherche qu'à rendre compte d'une génération détruite, même si elle a échappé à ses obus. »[31]. La maison d'édition, afin de masquer la carrière littéraire de Remarque, va jusqu'à retirer les exemplaires de son roman précédent. Le livre est présenté comme celui d'un homme porté par la simple ambition de témoigner. En fait, Remarque, souhaitant depuis longtemps publier, s'est servi de schémas narratifs destinés à emporter l'adhésion du public et son œuvre a connu un grand succès. Ce roman a eu une résonance bien plus importante que celle des œuvres que Cru valorise et admire, et ce grâce à sa composition sciemment pensée pour plaire au lecteur n'ayant pas combattu, au détriment de la vérité historique.

Charlotte Lacoste, dans la lignée de Cru, établit des critères précis pour distinguer un genre testimonial en tension entre bons et « mauvais témoignages »[32] dans un continuum de textes plus ou moins conformes à l'expérience du poilu. Cependant, les contradictions sont déjà tout entières contenues dans le court avertissement de l'auteur qui précède le roman *À l'Ouest rien de nouveau*.

---

26. Jean Norton Cru, *Témoins*, *op. cit.*, p. 13.

27. *Ibid*.

28. Charlotte Lacoste, *Le Témoignage comme genre littéraire*, *op. cit.*, p. 14.

29. Il paraît sous forme de feuilleton dans le périodique *Vossische Zeitung* à partir du 10 novembre 1928, mais il n'est publié sous forme de livre que le 29 janvier 1929 aux éditions Propyläen. Thomas F. Schneider, « Die Meute hinter Remarque. Zur Diskussion um *Im Westen nichts Neues* 1928-1930 », in *Jahruch zur Literatur der Weimarer Republik*, t. 1, Saint Ingbert, Röhrig Universitätsverlag, 1995, .

30. Thomas F. Schneider, « Die Meute hinter Remarque », art. cit., p. 146.

31. Paragraphe introductif d'*À l'Ouest rien de nouveau* traduit par nos soins. Le paragraphe original est le suivant : „Dieses Buch soll weder eine Anklage noch ein Bekenntnis sein. Es soll nur den Versuch machen, über eine Generation zu berichten, die vom Kriege zerstört wurde – auch wenn sie seinen Granaten entkam." in *Im Westen nichts Neues*, Cologne, Kiepeneuer und Witsch, p. 5.

32. Charlotte Lacoste, *Le Témoignage comme genre littéraire*, *op. cit.*, p. 132.

On pourrait alors considérer que tout récit qui présente implicitement ou explicitement des faits comme étant véridiques, s'il les déforme, ment à ses lecteurs, et qu'il n'est point besoin de distinguer un genre pour que les contradictions internes au mauvais témoignage apparaissent. On peut ainsi, dans une optique relativement libérale (dans le premier sens du terme), laisser au lecteur le soin de comparer les œuvres et de chercher à distinguer l'imposture du texte fondé sur une authentique expérience.

La position de Cru en débat

Si l'on développe cette idée selon laquelle il faut que le témoignage réponde à certains impératifs génériques, et que ces impératifs définissent le « bon » témoignage par opposition au « mauvais » ainsi qu'aux falsifications, le témoignage se trouve opposé au roman qui n'est pas astreint à une proximité des faits si stricte. Trahit-on la mémoire d'un événement en présentant un récit mis sous forme romanesque, plus plaisant et attirant pour le lectorat que la vérité nue, qui peut paraître répétitive, voire rebutante ? L'argument de la nécessité du détour par la fiction et sa dimension pédagogique a été mis en avant par Joseph Jolinon par exemple[33]. D'autre part, certains historiens tels Stéphane Audoin-Rouzeau et Annette Becker estiment excessives et étouffantes les nombreuses contraintes nommées par Cru[34] ; elles seraient à l'origine d'un « formatage » excessif des témoignages dans leur contenu[35]. Catherine Coquio juge que les injonctions de Cru restreignent excessivement la forme qu'un témoignage peut prendre[36].

Catherine Coquio, théoricienne du témoignage qui travaille principalement sur des corpus traitant de génocides, entre en opposition avec Jean Norton Cru et Charlotte Lacoste, puisqu'elle considère que le témoignage est un « acte discursif »[37] et non un genre. Cet acte, de l'ordre du serment juridique ou religieux, peut s'insérer librement dans n'importe genre littéraire[38], « voire en créer de nouveaux »[39].

À son sens, « on ne peut parler d'un "genre testimonial" sans se prendre les pieds dans des apories sans fin »[40]. Elle juge la définition du genre telle que Charlotte Lacoste l'établit trop

33. Cité par Frédéric Rousseau, *Le Procès des témoins de la Grande Guerre*, *op. cit.*, p. 189.
34. Stéphane Audoin-Rouzeau, Annette Becker, *14-18, retrouver la guerre*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 2000, p. 63.
35. *Ibid*.
36. Catherine Coquio, *La Littérature en suspens. Écritures de la Shoah : le témoignage et les œuvres*, Paris, L'Arachnéen, 2015, p. 183.
37. *Ibid*., p. 183.
38. *Ibid*., p. 181-182.
39. *Ibid*., p. 182.
40. *Ibid*.

uniformisante[41] face à un genre trop « instable »[42] et trop conditionné par « les enjeux supra-historiques des événements »[43] pour en être réellement un. Pour elle, il y a en effet « un horizon d'attente »[44] du témoignage car il s'est constitué un corpus avec de nombreux traits communs, mais cela n'en fait pas un genre. Catherine Coquio établit une distinction importante entre le témoignage de la Première Guerre mondiale et celui d'un génocide[45] : ce qu'elle trouve le plus normatif parmi les catégories de Charlotte Lacoste est leur application aux témoignages de la *Shoah*.

Penser *Témoins* en tant qu'« étude pionnière »[46], ce serait aussi « durcir une tradition française »[47]. En effet, Nicolas Beaupré qui a comparé les corpus allemands et français relatifs à la Première Guerre mondiale montre qu'il n'y a pas d'équivalent critique allemand à l'essai de Cru[48] ; Catherine Coquio confirme cela et ajoute qu'il s'agit d'une spécificité strictement française. La vraie question est la suivante pour Catherine Coquio : « Comment l'acte testimonial rejoint-il l'acte poétique et au prix de quelles tensions, voire contradictions ? »[49]. Son point de vue sera précieux pour compléter et interroger le point de vue de Charlotte Lacoste et de Cru sur ce que « doit »[50] être un témoignage du point de vue esthétique et éthique.

La question de la littérarité du témoignage

Une autre définition de la littérature, apportée par les formalistes russes et valable en particulier pour le roman et la poésie, postule que la littérature serait caractérisée par un usage de la fonction poétique du langage dominant sur les autres fonctions[51]. Une œuvre « littéraire » serait une œuvre marquée par le travail sur le langage, aussi nommé style littéraire. La littérature s'identifierait donc à l'emploi d'une forme langagière qui dépasse l'usage quotidien de la langue, plus simple et pragmatique. Ici, Cru estime que le style de l'auteur doit être le plus discret possible, que les faits

41. *Ibid*.
42. *Ibid*., p. 191.
43. *Ibid*., p.190.
44. *Ibid*.
45. *Ibid*., p. 191-192. Catherine Coquio y cite un exemple de texte génocidaire contemporain à la Grande Guerre ; il s'agit du texte de Zabel Essayan sur les massacres de Cilicie en 1909 : « Ce texte et sa réception éclatée ne pouvaient en aucun cas faire émerger un genre, contrairement au travail de Jean Norton Cru. ».
46. Charlotte Lacoste, *Le Témoignage comme genre littéraire*, *op. cit*., p. 647.
47. Catherine Coquio, *La Littérature en suspens*, *op. cit*., p. 190.
48. Nicolas Beaupré, *Écrire en guerre, écrire la guerre*, *op. cit*., p. 12.
49. Catherine Coquio, *La Littérature en suspens*, *op. cit*., p. 182.
50. Cru affirme « Ces faits qui sont si près de nous ne *devraient* pas servir de thèmes : qu'on les raconte exactement ou qu'on les taise. ». Charlotte Lacoste parle du fait que l'écrivain « se doit d'être exigeant envers lui-même », c'est-à-dire « faire une œuvre de qualité » ou une « œuvre utile ». *Cf.* Charlotte Lacoste, *Le Témoignage comme genre littéraire*, *op. cit*., p. 455 ; Jean Norton Cru, *Témoins*, *op. cit*., p. 595.
51. Nous nous référons à la théorie des fonctions du langage développée par Roman Jakobson dans ses *Essais de linguistique générale*, trad. Nicolas Ruwet, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981, p. 218.

priment sur le style. En ce sens, on pourrait dire que le témoignage laisse peu de place à la littérature. Le contenu du témoignage est dicté par l'expérience vécue, et le style se doit d'être dépouillé : que reste-t-il alors aux textes identifiés comme « bons témoignages » de proprement « littéraire » ?

Genette développe dans *Fiction et diction* l'idée que les textes relevant de l'autobiographie, des mémoires, de l'essai ou bien de l'Histoire peuvent se voir conférer une valeur littéraire en vertu d'un jugement esthétique, c'est-à-dire si l'œuvre se voit reconnaître une dimension artistique[52]. Le témoignage tel que conçu par Jean Norton Cru serait ainsi soumis à un régime littéraire conditionnel, attribué ou non aux textes en fonction d'un jugement subjectif. Selon les époques, selon les individus, un même texte pourrait ainsi être ou ne pas être littéraire.

Cru préconise le recours à un format extrêmement spécifique pour faire acte de témoignage en littérature, restituant à l'appui d'une chronologie précise un contenu pris en notes sur le moment et dépouillé de toute exagération, dans un style le plus sobre possible. Genette estime également que la narration chronologique des faits n'est pas naturelle[53]. Le récit mis sous la forme à même de répondre aux impératifs du témoignage selon Cru serait une forme contrainte d'écriture.

C'est cet apparent paradoxe qui rend problématique l'appartenance de ces œuvres dans la littérature : elle semble être un relevé de faits déroulés selon une chronologie implacable, qui ne correspond pas à ce que le lecteur est habitué à nommer littérature. Que le critère spontané du lecteur pour définir le « littéraire » soit formel (usage d'un langage poétique) ou bien fictionnel (suspension de l'exigence de référentialité dans une « feinte ludique partagée »[54]), un témoignage idéal au sens de Cru n'est pas littéraire de manière évidente et indiscutable.

Cependant, tout *récit* fondé sur des notes précises portant sur une expérience vécue se détache de l'histoire ou du documentaire par le seul fait d'être un récit, qui plus est s'il est soigneusement travaillé. Tout récit met en forme une expérience vécue, reconstruite en tant que récit par le processus d'écriture. Le témoignage idéal pour Cru est un récit qui, même s'il n'en a pas l'apparence, respecte de fortes contraintes formelles en raison de l'exigence de vérité qui s'impose à ce texte. D'autre part, le jugement esthétique du lectorat ainsi que de la critique vient *a posteriori* enregistrer le caractère littéraire de l'œuvre.

Cette « esthétique du dépouillement »[55] que souhaite Jean Norton Cru pour les témoignages est-elle réellement le seul vecteur envisageable pour le message du témoin ? Peut-on faire œuvre de

52. Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Le Seuil, « Points-Essais », p. 105.
53. Gérard Genette, « Récit fictionnel, récit factuel », *Ibid*., p. 145.
54. Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Le Seuil, p. 146.
55. Charlotte Lacoste, *Le Témoignage comme genre littéraire*, *op. cit*., p. 98.

témoin ou laisser une déposition à l'Histoire dans un objet littéraire qui ne correspond pas à l'objet défini par Cru comme modèle idéal du témoignage ? Dans cette étude, nous avons choisi quatre œuvres dont la moitié se rangent plutôt du côté du témoignage tel que défini par Cru ; l'autre se situant clairement du côté de la fiction ; deux sont écrites en allemand, deux en français. Nous examinerons ces récits afin d'interroger cette conception qui nous vient de Cru selon laquelle il y aurait une forme plus adaptée pour dire la Première Guerre mondiale ; cette conception au croisement des disciplines littéraire et historique est aujourd'hui encore l'objet de nombreux débats dans le champ littéraire.

Quatre œuvres sur la guerre aux modalités esthétiques diverses

Parmi les récits distingués par Jean Norton Cru, qui au contraire du *Feu* ou des *Croix de bois* ne perdent pas de vue la réalité au profit d'« effets littéraires »[56], nous nous intéresserons à celui de Maurice Genevoix, que Cru distingue pour son réalisme et sa précision irréprochables[57]. Normalien, Maurice Genevoix est appelé en avril 1915 sur le front. Profondément marqué par le conflit, il compose plusieurs œuvres qui relatent son expérience dans les tranchées. Nous étudierons les textes regroupés en 1949 sous le titre *Ceux de 14*. Il s'agit de *Sous Verdun* (1916), *Nuits de guerre* (1916), *Au seuil des guitounes* (1918), *La Boue* (1921) ainsi que *Les Éparges* (1921). *Sous Verdun* a été censuré[58], au contraire du *Feu* de Barbusse – qui remporte même le Prix Goncourt en 1916. Même s'il est reconnu comme un canon du témoignage littéraire de la Première Guerre mondiale, en particulier depuis la redécouverte de l'œuvre de Jean Norton Cru dans les années 1990, peu d'études critiques littéraires sont consacrées à Maurice Genevoix. La description de la nature et de sa destruction par l'homme est un thème particulièrement important, tant dans *Ceux de 14* que dans l'ensemble de son œuvre.

Nous nous intéresserons également à Ernst Jünger, pour son récit de guerre *Orages d'acier* (*In Stahlgewittern. Aus dem Tagebuch eines Stoßtruppführers*) publié en 1920. Jünger s'est engagé volontairement, au contraire des autres auteurs de notre corpus. Il a publié de nombreuses œuvres

56. Jean Norton Cru, *Témoins*, *op*. *cit*., p. 190.

57. Jean Norton Cru affirme s'en tenir à la valeur documentaire des œuvres et écarter la dimension littéraire, celle-ci n'étant pas pertinente (voir la critique de Maurice Genevoix in *Témoins*, *op*. *cit*., p. 144). Cependant, contrairement à ce qu'il affirme et à ce que soutient Frédéric Rousseau dans *Le Procès des témoins de la Grande Guerre*, *op*. *cit*., Cru n'a pas fait uniquement une critique d'historien mais bien une critique des témoignages de la Grande Guerre dans leur ensemble, puisqu'il vante le réalisme précis du témoignage de Genevoix, ainsi que les moyens employés : « Son récit est l'image fidèle d'une vie qui fut vécue, comme un bon roman est l'image d'une vie fictive mais vraisemblable » (*ibid*., p. 145). Jean Norton Cru semble prendre en compte la dimension littéraire du texte Genevoix dans sa critique, même s'il le nie : « [cette] forme littéraire n'est qu'un moyen pour rendre sensible au non-combattants la grande vérité psychologique, la réaction naturelle du soldat au contact de la bataille » (*ibid.*, p. 148).

58. Nicolas Beaupré, *Écrire la guerre, écrire en guerre*, *op*. *cit*., p. 82.

au sujet de son expérience sur le front[59], et est l'auteur d'une œuvre très fournie, au sein de laquelle *Orages d'acier* est probablement la plus connue. Texte composé à partir de ses journaux de guerre[60], ce récit est aux antipodes du livre de Remarque, que nous évoquions précédemment. *À l'Ouest rien de nouveau* est écrit à la façon d'un roman à thèse et pensé comme outil de propagande pacifiste ; Jünger a scrupuleusement respecté les faits consignés dans son journal de guerre et ne recourt pas à la fictionnalisation de son expérience dans son récit.

Orages d'acier, comme *Ceux de 14*, offre de nombreuses descriptions de l'environnement du front montrant la destruction, ainsi que des scènes de combat très précisément narrées. Le statut ambigu des textes littéraires tout entiers fondés sur une expérience réelle se trouve illustré par le fait qu'*Orages d'acier* a d'abord été considéré côté allemand comme un ouvrage technique avant d'être réassigné à la littérature[61]. La renommée exclusivement militaire de leur auteur ainsi que l'exhaustivité et l'ancrage dans les faits du témoignage ont fait dire tout d'abord que l'ouvrage n'appartenait pas au domaine de la littérature[62]. À une époque où la notion de « témoignage » n'est pas théorisée en France et encore moins en Allemagne[63], l'ouvrage d'Ernst Jünger est spontanément placé sur un autre plan que des romans de guerre tels que *À l'Ouest rien de nouveau*[64]. Ce n'est qu'avec le regain d'intérêt pour la littérature de guerre autour de 1928 et 1929 – qui coïncide avec la parution de *Témoins* en France – que le statut du livre de Jünger est reconsidéré[65]. Cette problématique générique est une des dimensions pour lesquelles cet ouvrage à présent classé comme un « roman » ou un « témoignage » nous intéresse. Le livre était utilisé par son public initial d'historiens de la guerre et de militaires comme un outil de propagande de valeurs héroïques et guerrières[66].

---

59. À propos de la guerre, il a également écrit *Le Combat comme expérience intérieure* (*Der Kampf als inneres Erlebnis*, 1922 ; il est traduit en 1934 sous le titre *La Guerre notre mère*), *Lieutenant Sturm* (*Sturm*, 1923), *Le Boqueteau 125, chronique des combats de tranchées* (*Das Wäldchen 125, eine Chronik aus den Grabenkämpfen*, 1925), ainsi que *Feu et sang - Bref épisode d'une grande bataille* (*Feuer und Blut - Ein kleiner Ausschnitt aus einer grossen Schlacht*, 1925).

60. Ces journaux de guerre ont été publiés en allemand sous le nom de *Kriegstagebuch 1914-1918*, éd. Helmuth Kiesel, Stuttgart, 2010. Ils ont été traduits sous le nom de *Carnets de guerre, 1914-1918,* trad. Julien Hervier, Paris, Christian Bourgois, 2014.

61. Helmuth Kiesel, *Ernst Jünger. Die Biographie*, Munich, Siedler, 2007, p. 208.

62. *Ibid*.

63. Il n'y a pas eu d'initiative comparable à celle de Jean Norton Cru pour définir le témoignage : la notion de « témoignage » n'a pas été théorisée du côté germanophone du front et la notion de „Zeitzeuge“ y a « un sens scientifiquement neutre ». *Cf.* Nicolas Beaupré, *Écrire en guerre, écrire la guerre. France, Allemagne 1914-1920*, Paris, CNRS éditions, 2006, p. 12.

64. Les critiques associent à ce dernier de manière majoritaire un caractère « littéraire », toutefois non exclusif d'un caractère « documentaire ». *Cf.* Thomas F. Schneider, « Die Meute hinter Remarque », art. cit., p. 152.

65. Helmuth Kiesel, *Ernst Jünger. Die Biographie*, *op. cit*., p. 208.

66. *Ibid*., p. 210.

L'idéologie qui habite Jünger est contraire à celle de Remarque et à celle de nombreux écrivains dont les œuvres sont désormais devenues des romans incontournables de la Grande Guerre[67] : notre auteur s'engage avec enthousiasme dans la guerre et aime le combat, tandis que Remarque affiche un pacifisme et un rejet de la guerre qui lui valent des critiques dans l'Allemagne vaincue de la fin des années 1920. Il convient de noter à ce propos que la catastrophe que représente la guerre a été vécue très différemment en Allemagne où la défaite représente une humiliation cuisante et n'est pas acceptée par une part non négligeable de la population. Thomas F. Schneider note que les critiques qui relèvent le pacifisme du roman de Remarque lui attribuent une valeur négative[68]. Le pacifisme est associé au défaitisme et à l'anti-patriotisme : être pacifiste, c'est se résigner face à une guerre perdue et humiliante, et se prononcer contre les intérêts de la nation[69]. Une large part de la littérature de guerre, en France comme en Allemagne, n'était pas pacifiste[70]. Cependant, le contraste et le clivage entre les deux bords était plus vif et conflictuel en Allemagne à cause de la défaite[71].

L'entremêlement d'un enthousiasme viscéral pour le combat et d'une vision lucide de l'horreur de la guerre chez Jünger déroute Jean Norton Cru, d'autant plus que cette œuvre respecte strictement les faits qui sont advenus. Point de déformations telles qu'on en trouve chez Barbusse ou Dorgelès, et ce malgré la thèse belliciste qui préside chez Jünger[72]. *Orages d'acier* met en évidence le fait que l'on peut à la fois soutenir une thèse idéologique et rester fidèle aux faits. Ce livre interroge certains des critères que Jean Norton Cru nous livre.

Il faut rappeler ici que pour Cru, les témoignages se placent sur un continuum allant du récit le plus proche des faits, le plus véridique, au récit le plus mensonger ou le plus influencé par des représentations ambiantes[73]. Le meilleur des témoignages tire donc aussi sa valeur des « mauvais » témoignages. Un témoignage ne peut être pleinement apprécié que lorsqu'on le rapporte à

67. Nous pensons ici à Barbusse, à Remarque, et pour ce qui est des années 1930, à Giono et à Céline par exemple.

68. Thomas F. Schneider, « Die Meute hinter Remarque », art. cit., p. 155.

69. La question du pacifisme est plus controversée en Allemagne qu'en France ; le pacifisme y est également porté par de nombreux intellectuels. Cependant, il y a un large pan de l'opinion qui assimile le pacifisme à un défaitisme.

70. Nicolas Beaupré, *Écrire en guerre, écrire la guerre*, *op. cit.*, p. 78.

71. *Ibid.*, p. 132 et p. 150-151.

72. Il estime que des épanchements honnêtes laissent apparaître l'horreur de la guerre par passages chez Jünger. Il le cite dans l'ouvrage suivant lorsqu'il met en garde contre les témoignages des poilus qui entrent dans la guerre avec une idée précise de ce qu'ils souhaitent en dire. Jean Norton Cru, Paul Desjardins et Jules Isaac, « De la véracité dans les récits de guerre qui émanent des combattants et des garanties que nous en avons. Entretien tenu au siège de l'« Union », le 16 novembre 1930 à propos du livre de Jean Norton Cru *Témoins* », in *Bulletin de l'Union pour la vérité*, 38e année, février-mars 1931, p. 42-43. Cité par Frédéric Rousseau, *Le Procès des témoins de la Grande Guerre*, *op. cit.*, p. 232-233.

73. Charlotte Lacoste, colloque « Témoignage et témoins » à l'Hôtel des invalides, janvier 2012, conférence disponible à l'adresse suivante : https://www.youtube.com/watch?v=jBj82xsbxIE.

l'ensemble des autres textes témoignant pour ce même événement ; de plus, le domaine où Cru applique ses principes n'est pas limité aux textes en prose qui entendent avant tout relater les faits. Cru examine des fictions dans son essai. S'il condamne plus durement les fictions des auteurs qui ont combattu, il explique aussi en quoi des auteurs comme Zola ou Maupassant ont une responsabilité dans la fausse représentation de la guerre. Cru considère donc que même dans une fiction, mal décrire la guerre est au minimum une erreur, parfois une faute au regard de la responsabilité qu'il attribue à l'écrivain.

Les romans qui font le récit de la Grande Guerre, même s'ils ne prétendent pas exposer la vérité, disent eux aussi quelque chose de ce bouleversement suscité par l'expérience de la guerre. Il le font de plus sans se heurter aux écueils que Cru mentionne, c'est-à-dire sans exagérer ni tricher avec les faits. Et pour cause, ces fictions ne visent pas à représenter le soldat comme un héros ni comme une victime ; le portrait de l'individu pris dans la guerre est autrement plus complexe. C'est la raison pour laquelle nous avons fait le choix d'examiner la représentation de la Première Guerre mondiale chez deux auteurs de fictions : nous étudierons les trois romans *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline, paru en 1932, *La Fuite sans fin* (*Die Flucht ohne Ende*) et *Zipper et son père* (*Zipper und sein Vater*) de Joseph Roth, parus respectivement en 1927 et 1928.

Joseph Roth, écrivain autrichien né en Galicie, est originaire d'une famille juive modeste. Journaliste, il exerce de fait sa fonction de « témoin » du monde qui l'entoure en parallèle de son activité d'écrivain[74]. Son œuvre, composée pour l'essentiel d'articles, de romans et de nouvelles, est profondément marquée par la chute de l'Empire austro-hongrois qui coïncide avec la fin de la Première Guerre mondiale. Parmi ses romans, ceux qui nous intéressent tout particulièrement sont les *Heimkehrerromane*, romans mettant en scène le retour d'un soldat qui ne parvient pas à retrouver sa place dans la société. Il s'agit de *La Rébellion* (*Die Rebellion*, 1924), d'*Hotel Savoy* (1924), de *La Fuite sans fin* (*Die Flucht ohne Ende*, 1927), de *Zipper et son père* (*Zipper und sein Vater*, 1928) et de *Gauche et Droite* (*Rechts und Links*, 1929). Ces romans disent l'errance au retour de la guerre dans un monde qui a perdu son sens.

Nous étudierons principalement *La Fuite sans Fin* et *Zipper et son père*. Le premier nous a semblé offrir de nombreux parallèles avec *Voyage au bout de la nuit* de Céline qui a également retenu notre attention. En outre, *La Fuite sans Fin* est sous-titrée *Ein Bericht* (soit *Un rapport*) et

74. Stéphane Pesnel relève l'attention que Roth a portée aux détails du monde qui l'entoure dans *Totalité et fragmentarité dans l'œuvre romanesque de Joseph Roth*, Berne, Peter Lang, « Contacts », 2000, p. 191-192, p. 316-317. L'influence de son écriture de journaliste sur son écriture romanesque serait sensible en particulier dans ses premières œuvres, dont la nôtre fait partie. Le terme « témoin » est ici entendu dans son acception la plus large.

présente une visée programmatique proche des idéaux documentaires de la Nouvelle Objectivité[75]. *Zipper et son père* se clôt sur une lettre signée du nom de l'auteur, réunissant instance narratrice et auteur, et présentant du même coup le récit comme celui de vies avérées. Ces romans nous intéressent en tant que Roth y développe un système complexe de rapports entre réel et fiction.

La proximité de ces œuvres avec l'esthétique de la Nouvelle Objectivité est également intéressante parce que Joseph Roth a plus tard refusé de se voir assigné à la Nouvelle Objectivité[76]. En récusant son appartenance à ce mouvement artistique, il a pointé du doigt la supposée « absence de forme » de ce courant qui refléterait aussi une « absence de contenu »[77]. Cette affirmation semble entrer en contradiction avec le postulat qui guide Cru dans son étude.

Roth rejette le primat des faits et de l'objectivité au profit du travail de la langue littéraire qu'il estime essentiel à l'élaboration d'une pensée sur son époque. Il déclare qu'il « attache de l'importance à raconter de belles histoires, et non à décrire des événements réels »[78]. De même, il nous dit qu'« [i]l ne faut pas considérer [s]es romans comme des manuels d'histoire »[79]. Pourtant, comme l'écrit Carole Ksiazenicer-Matheron, « [d]ans les *Zeitromane* du début de sa carrière littéraire [dont *La Fuite sans fin* ainsi que *Zipper et son père* font partie], l'acheminement du récit principal, avec son "héros" est souvent pris en charge par un narrateur impliqué, qui atteste de la véracité du récit en transmettant les "documents" authentifiant sa narration, en les reliant à l'histoire d'une époque, souvent celle du "retour de guerre" et de la confrontation avec les temps nouveaux marqués par la déhiscence historique, la rupture des temporalités. »[80]. Les romans de Roth adoptent une esthétique réaliste qui s'appuie sur le postulat – fictionnel – de leur authenticité. Il établit ainsi un brouillage entre espace fictionnel et réalité.

Voyage au bout de la nuit, cinquième roman sur lequel portera en partie notre étude, est paru en 1932. Il débute par un récit de l'expérience du front, relate également un voyage en Afrique puis à New York, ainsi que la vie de médecin du protagoniste en France. Cette œuvre est pleinement romanesque. Si Céline se sert de la géographie pour en faire le moteur de son intrigue[81], ancrant son

75. *Ibid*., p. 23.

76. Il publie en 1930 un article récusant formellement la tendance à penser que le fait seul peut relever de la littérature, que l'aspect documentaire permettrait de revendiquer une valeur littéraire : « Schluss mit der "Neuen Sachlichkeit"! » (« Pour en finir avec la "Nouvelle Objectivité" »), in *Die Literarische Welt*, 17 et 24 janvier 1930.

77. Johannes Pankau, *Einführung in die Literatur der Neuen Sachlichkeit*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2010, p. 42.

78. David Bronsen, *Joseph Roth. Biographie*, Paris, Le Seuil, 1994, p. 168.

79. *Ibid*.

80. Carole Ksiazenicer-Matheron, *Romans de la fin d'un monde*, *op. cit*., p. 66.

81. Crystel Pinçonnat, Thomas Serrier et Régis Tettamanzi, *Échos picaresques dans le roman du XX^e siècle. Louis-Ferdinand Céline,* Voyage au bout de la nuit*, Ralph Ellison,* Invisible Man*, et Günther Grass,* Le Tambour, Paris, Atlante, « Clefs concours », p. 177.

roman dans le réel de son temps, il y ajoute des éléments de fantastique, ne déterminant pas dans quelle mesure le protagoniste Bardamu a des hallucinations ou pas. Il rejette ainsi toute prétention à l'objectivité et adopte une esthétique de la vision plus que du réalisme[82]. Pourtant, l'œuvre de Céline est indéniablement ancrée dans l'époque qui succède à la Première Guerre mondiale.

Voyage au bout de la nuit ne respecte pas les principes posés par Cru ; l'œuvre ne définit pas la limite entre réel et imaginaire de manière précise. Elle s'appuie largement sur l'expérience de son auteur, tout en lui superposant un univers nettement fictionnel ; il ne s'agit donc pas d'un témoignage déguisé en fiction. Elle ne reproduit cependant pas la représentation fausse de la guerre que Cru entreprend de réfuter. La méfiance de Cru envers l'invention fictionnelle et envers les romans pacifistes semble *a priori* sans objet en ce qui concerne *Voyage au bout de la nuit* – s'agit-il d'ailleurs réellement d'un roman pacifiste ?

Les deux romans de Roth jouent eux aussi sur la frontière entre fiction et réalité : l'auteur y maintient l'incertitude quant à leur caractère fictif ou non. Et pourtant, Roth semble obsédé par l'Histoire : l'œuvre considérée comme son chef-d'œuvre est une fresque historique, en outre dans chacun de ses romans, l'Histoire est présente et même centrale.

Problèmes liés à l'esthétique du dépouillement

L'essai que nous livre Jean Norton Cru porte de riches leçons pour tout lecteur qui découvre la littérature de guerre des années 1920 et 1930, en ce qui concerne la vérité historique du conflit et les représentations de la guerre qui ont conduit à une grande désillusion de la part des poilus mobilisés. L'apport de presque un siècle de réflexion sur le témoignage nous permet d'interroger le postulat de Cru selon lequel il y aurait une forme à respecter dès lors que l'on voudrait raconter la guerre, sous peine de manquer de respect aux souffrances des poilus et au risque d'empêcher les générations futures de tirer les leçons du conflit. Cru n'est pas le seul à partir de ce postulat ; Charlotte Lacoste considère elle aussi aujourd'hui que l'expression littéraire au sujet de violences politiques de masse devrait respecter certaines règles vis-à-vis des survivants de ces violences.

En cherchant à identifier le meilleur mode narratif pour décrire la guerre, Jean Norton Cru, dans *Témoins*, élabore une véritable poétique du témoignage[83]. Il aboutit à une esthétique idéale du témoignage caractérisée par sa sobriété stylistique. *Ceux de 14*, le récit de guerre de Maurice

82. Henri Godard, *Henri Godard commente* Voyage au bout de la nuit *de Louis-Ferdinand Céline (essai et dossier)*, Paris, Gallimard, « Folio », 1991, p. 172 : « Céline rejette […] le souci d'objectivité littéraire, ce à quoi il oppose la puissance de la vision, la primauté de l'émotion et un style qui fasse "chanter le réalisme" ».

83. Au sein de *Témoins*, Cru procède par type de texte (journaux, souvenirs, réflexions, lettres et romans). Ce découpage de son ouvrage s'inscrit dans l'objectif de déterminer quelle méthode narrative est la plus adaptée à une description fidèle de la guerre.

Genevoix, est exemplaire du style auquel Cru appelle à recourir. Au lieu de chercher à montrer la guerre pour produire des effets sur le lecteur, ce style vise à transcrire en prose la « gamme infinie d'impressions sensorielles »[84] qu'a constitué l'expérience du front pour montrer la guerre « comme phénomène humain »[85]. Pour cela, mieux vaut selon Cru, autant que faire se peut, exclure tout « effet littéraire »[86]. Nous nous attacherons dans la présente étude à l'examen de la relation entre « effets » littéraires et faits historiques.

Cependant, la définition du témoignage qui lui attribue une « esthétique du dépouillement »[87] pose problème : aucune des deux définitions de la littérature que nous évoquions ne permet d'attribuer une littérarité à une classe de textes ainsi définis. Les témoignages, hors du champ de la fiction, ne correspondent pas non plus à la définition de la littérature par les formalistes russes, puisque celle-ci nécessite la manifestation d'un style littéraire qui se distingue de la langue telle qu'elle est employée pour des besoins de communication. Le témoin vise lui à se faire comprendre avant tout.

Une esthétique qui renonce aux « effets littéraires »[88] semble se placer elle-même aux marges du champ littéraire. Jean Norton Cru et Charlotte Lacoste défendent pourtant la possibilité pour un texte littéraire d'adopter une esthétique dépouillée, arguant que la simplicité du texte ne reflète pas nécessairement une écriture pauvre. Charlotte Lacoste pense en outre que la littérarité est un facteur de réussite de la déposition du témoin[89]. Peut-on alors concevoir une littérature sobre mais littéraire ?

Lorsque Cru évoque des « effets littéraires »[90], même s'il semble s'attaquer à toute forme d'ornementation, il vise en fait des styles et des motifs spécifiques, qui ont trait soit à la glorification des soldats servant de prétexte à un nationalisme exacerbé, soit à l'exagération de l'horreur. C'est donc une gamme particulière de motifs et de procédés littéraires qui constituent les « artifices »[91] dénoncés par Cru. Celui-ci considère le roman comme le genre littéraire parmi lequel on trouve les œuvres les plus mensongères quant à la guerre[92]. Pourtant, dans l'entre-deux guerre

84. Jean Norton Cru, *Témoins*, *op*. *cit*., p. 228.

85. *Ibid*., p. 13.

86. *Ibid*., p. 190. Un effet littéraire au sens de Cru, est un artifice textuel ostensiblement littéraire cherchant à produire une réponse émotionnelle chez le lecteur. Dans les écrits de Cru, « effet littéraire » et « artifice littéraire » sont, pour ainsi dire, synonymes.

87. Charlotte Lacoste, *Le Témoignage comme genre littéraire*, *op*. *cit*., p. 98.

88. Jean Norton Cru, *Témoins*, *op*. *cit*., p. 190.

89. Charlotte Lacoste, *Le Témoignage comme genre littéraire*, *op*. *cit*., p. 900.

90. Jean Norton Cru, *Témoins*, *op*. *cit*., p. 190.

91. *Ibid*., p. 108 et p. 590.

92. Il s'agit de la forme littéraire la plus propice à un récit authentique parmi les cinq types de textes qu'il regroupe pour faire son étude. Ces cinq types de textes sont les journaux, les souvenirs, les réflexions, les lettres et les romans. Il

émergent de nouveaux procédés esthétiques romanesques pour décrire le choc collectif que représente la Première Guerre mondiale. En effet, de nombreux moyens existent pour dire le traumatisme du conflit sans pour autant souscrire au « mensonge inconscient » que Cru dénonce, et ils seront mis en œuvre un certain temps après la fin de la guerre[93]. Céline par exemple fait de la guerre un événement laid, une horreur perpétrée sous couvert du mensonge patriotique. Sa fiction rejoint en cela la dénonciation du discours officiel sur la guerre qu'exercent aussi les bons témoins selon Cru[94].

La relation de ces fictions à l'Histoire est complexe. Il y a, chez Céline comme chez Roth, un refus de faire œuvre pour l'Histoire qui s'accompagne d'un refus de tenter de coller rigoureusement au réel. Chez Roth, l'aspect dit « documentaire » est fictionnel ; Roth ne s'astreint pas à une exigence de vérité comme Cru la prescrit aux témoins. Dès ses débuts en tant que journaliste, ses chroniques sont remarquées parce qu'elles racontent les événements « de manière originale et captivante »[95] et « dans la mesure où l'individu se trouve en rapport avec elles »[96] ; il ne peut donc pas être question d'objectivité historique. Céline joue quant à lui avec les ressemblances entre sa biographie et le contenu de ses romans pour mieux brouiller les pistes entre « vrai » et « faux ». Tous deux mettent ainsi en place un univers à mi-chemin entre fiction et faits réels, qui ne se laisse pas saisir par la discipline historique en raison de cet entre-deux maintenu par les auteurs. Malgré ce commun refus de l'exactitude des faits et du déroulé historique précis, Roth comme Céline ne déforment pourtant pas le conflit comme les textes de Barbusse ou de Dorgelès peuvent le faire. Cru, comme nous l'évoquions précédemment, souhaite mettre en valeur les textes qui montrent la guerre en tant que « phénomène humain »[97] ; Roth et Céline montrent précisément qu'il est possible, sans se fondre dans l'esthétique que l'auteur de *Témoins* appelle de ses vœux, de signifier la rupture que constitue la Grande Guerre dans leur expérience humaine. Ils proposent même de nouvelles représentations littéraires pour penser la guerre.

---

estime que le journal, par sa forme qui contraint à dater et situer précisément le récit, contraint l'auteur à rester plus proche des faits. *Cf*. Jean Norton Cru, *Témoins*, *op*. *cit*., p. 85.

93. Il semble qu'il faille un certain temps pour que les œuvres de fiction s'émancipent des anciens modèles littéraires ; après la Seconde Guerre mondiale, on observe également deux moments de publication. Dans la première dizaine d'années après chacune des deux guerres, il se publie surtout des récits non-fictifs ; c'est seulement après que des romans comme *Voyage au bout de la nuit* ou *La Nuit* d'Élie Wiesel soient publiés. *Cf*. Antoine Compagnon, « Littérature française moderne et contemporaine : histoire, critique, théorie », in *Annuaire du collège de France 2013-2014. Résumé des travaux 114e année*, t. II, *Sciences humaines et sociales*, n° 114, 2015, p. 4 et p. 16.

94. Jean Norton Cru, *Témoins*, *op*. *cit*., p. 213-214.

95. David Bronsen, *Joseph Roth. Biographie*, éd. Katharina Ochse, trad. René Wintzen, Paris, Le Seuil, 1994, p. 93.

96. *Ibid*., p. 98.

97. Jean Norton Cru, *Témoins*, *op*. *cit*., p. 13.

Tant Roth dans *La Fuite sans fin* et *Zipper et son père* que Céline dans *Voyage au bout de la nuit* font évoluer un personnage isolé, plongé dans son époque sans qu'il parvienne à trouver sa place. Leurs œuvres mettent en scène des individus observateurs de leur époque. Ils y jettent un regard détaché et leurs réflexions ne revendiquent aucune portée générale, comme si le conflit avait détruit le sens de tout engagement, de toute idéologie se voulant cohérente.

La question des motifs littéraires réinvestis dans l'écriture de la guerre

Le propos de Cru nous invite à repenser la question de l'esthétisation de la guerre. Cru postule en effet qu'une description de la guerre au plus proche des faits est ce qui permet de toucher le lecteur. Il n'est pas le seul à estimer que l'esthétique littéraire peut avoir quelque chose d'indécent dans des œuvres qui portent sur un sujet particulièrement grave. Ainsi, Jünger s'est vu reprocher d'esthétiser la guerre de manière excessive[98]. Ce reproche implique qu'il y aurait un seuil au-delà duquel une esthétisation n'est plus tolérable éthiquement parlant, mais que l'esthétisation serait tout de même acceptée en-deçà de ce point. Jünger, en faisant de son récit une œuvre esthétique, franchit-il une limite éthique ?

Ce reproche associe les catégories morales aux catégories esthétiques : représenter une belle chose équivaudrait à la caractériser positivement. Dans cette perspective, nous serions en mesure de déceler dans un texte, à partir de la manière dont la guerre y est décrite, les positions morales de l'auteur sur le conflit. Cela n'est pourtant pas si simple. De plus, montrer une guerre belle par certains aspects n'équivaut pas toujours à reprendre le motif de la « belle guerre légendaire »[99]. En effet, lorsque Genevoix ou Jünger s'émeut de la beauté du paysage, est-il vraiment question de la guerre en tant que telle ? Si le paysage est parfois décrit avec des accents romantiques chez Jünger, la tonalité employée afin de décrire les scènes de combat est tout autre. Aussi nous verrons qu'il s'agit, dans *Orages d'acier* en particulier, de l'expression d'une fascination pour le phénomène guerrier, et non d'une apologie implicite de la guerre. Nous poursuivrons mettrons en évidence les répercussions de cette fascination exprimée par Jünger dans son récit.

Objectivité et littérature : problèmes du « réalisme »

La notion d'« objectivité » est très employée dans l'entre-deux-guerres dans l'espace germanophone[100] : la mouvance littéraire dominante y est alors ce qu'on nomme la Nouvelle

98. Julien Hervier, « Introduction », in *Journaux de guerre*, éd. Julien Hervier François Poncet et Pascal Mercier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, p. XXXIII : Jünger est « fréquemment accusé de complaisance esthétisante dans sa description de la guerre ».

99. Jean Norton Cru, *Témoins*, *op. cit.*, p. 457.

Objectivité (« *Neue Sachlichkeit* »). Le terme provient du domaine de la peinture : en réaction à la grande liberté d'abstraction et d'invention constitutive de l'expressionnisme d'avant-guerre, un goût pour l'incorporation de documents et pour un réalisme accru se développe dans l'entre-deux-guerres. La littérature de l'époque rompt elle aussi avec l'expressionnisme, et cherche à écrire un livre « vrai », reflétant le monde et la société. Les œuvres littéraires de la République de Weimar adoptent en conséquence une esthétique réaliste et beaucoup d'entre elles peignent une fresque de l'époque qui leur est contemporaine. Mais ce terme de « réalisme » est problématique : il se trouve mobilisé pour décrire nos œuvres dans des acceptions diverses, parfois incompatibles. Nous l'interrogerons en lien avec la conception de Cru.

La valorisation du « document » est une autre thématique au cœur de l'esthétique de la Nouvelle Objectivité. Cette mouvance se voudrait « objective », comme son nom le laisse entendre ; pourtant, le document dont il s'agit n'est pas nécessairement un document qui peut servir à l'historien. Il s'agit davantage d'un effet documentaire produit par l'inclusion de documents dans la fiction. Ce format est problématique lorsqu'on le considère à la lumière des idéaux de Cru : il peut facilement tromper. La Nouvelle Objectivité et la parution de *Témoins* en France proviennent pourtant d'une même volonté de rendre compte de l'époque et de ses bouleversements. Nous observerons comment les théoriciens néo-objectivistes conçoivent l'intégration du document à l'état brut dans une œuvre littéraire, au service de cette œuvre, là où Cru voit dans le témoignage un document avant tout, que la littérature peut servir.

Nous nous poserons également la question de la frontière entre subjectivité et objectivité en littérature. La Nouvelle Objectivité souhaite introduire un certain horizon d'objectivité dans ses œuvres, qui restent malgré tout la perspective de leur auteur sur une question. Or il se trouve que Cru, malgré sa méthode qui se veut rigoureuse et son « positivisme », insiste justement sur l'importance d'avoir accès à la subjectivité d'un témoin pour bien comprendre la guerre où celui-ci se trouve plongé, quand bien même lui aussi conçoit son travail avec un horizon d'objectivité. Ce n'est pas un hasard si en ce début de XX^{e} siècle, de part et d'autre du Rhin, des positions critiques émergent pour demander des modèles littéraires plus documentés et plus réalistes. Dans ce contexte où des mouvances littéraires entières se tournent vers une littérature proche du réel, nous nous interrogerons sur le sens que le mot « objectivité » peut avoir dans le cadre des récits de guerre. Les cinq narrateurs de nos œuvres sont des observateurs de leur époque, ils la pensent chacun à leur manière. Malgré leur retrait et la distance aux événements dont ils peuvent faire preuve, c'est leur

100. Nicolas Beaupré, *Écrire en guerre, écrire la guerre*, *op. cit.*, p. 59. Il parle d'« alliance des deux grandes littératures germaniques dans la guerre ».

point de vue qui est partagé au lecteur le temps du livre ; quel que soit le degré de sincérité et la conscience de soi-même dont ces narrateurs font preuve, il s'agit dans toutes nos œuvres d'exposer une subjectivité au lecteur, subjectivité aux prises avec la Première Guerre mondiale. Il serait dans ce cadre malaisé de parler d'« objectivité » ; pourtant nous constatons une volonté commune à nos cinq textes de démythifier la guerre. Il s'agit donc de dire la guerre de manière plus nuancée et d'apporter un autre regard sur les événements. Ainsi, nos textes qui ne reconduisent pas la représentation du soldat héroïque contribuent à diffuser une nouvelle image de la guerre. Cette image étant opposée à la représentation du conflit à la façon d'une épopée héroïque, elle offre au lecteur une vision plus réaliste de ce que la guerre représente que ne le font les ouvrages écrits dans une veine épique.

Approche méthodologique

Notre étude commencera par examiner les tenants et aboutissants de la critique formulée par Cru. Il est en effet important de situer cette critique dans son époque, et de la confronter à d'autres conceptions de la littérature et du témoignage. Nous verrons également en quoi Cru reprend des principes historiographiques qui ont cours dans les années 1920, contre quelles représentations de la guerre il proteste et pourquoi. La critique que Cru formule en 1929 à l'égard d'un certain type de fiction est aujourd'hui encore une position critique activement défendue. Aussi cette partie permettra-t-elle de dresser le panorama succinct des diverses manières dont un critique peut se positionner à l'égard des récits de guerre.

Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons à *Ceux de 14* en particulier car ce texte nous permet d'examiner à travers un exemple concret comment un récit de la guerre peut constituer à la fois un document pour l'historien et une œuvre littéraire. S'il ouvrira l'analyse des modalités de la représentation de la guerre dans les récits factuels, ce récit ne sera pas le seul objet de cette partie ; l'étude de *Ceux de 14* et de ces procédés approuvés par un critique tel que Cru permettra d'effectuer des rapprochements avec les autres œuvres de notre corpus. En effet, Maurice Genevoix emploie des motifs littéraires qui sont aussi présents – voire décriés par Cru – chez Ernst Jünger notamment. On s'apercevra que le récit de Jünger, à certains égards, n'est pas si différent de celui de Genevoix. Bien sûr, il existe tout de même de sensibles différences de traitement de la guerre entre *Orages d'acier* et *Ceux de 14*, que nous développerons.

Dans un troisième moment, nous nous intéresserons aux ressources que la fiction offre dans le cadre de l'écriture de la guerre. Pour cela, nous commencerons par nous intéresser à la nature du personnage ainsi qu'au type d'intrigue qui ont cours dans les fictions de notre corpus. Nous verrons

en effet que ces fictions, sous l'influence du premier conflit mondial, renouvellent les formes romanesques dans la manière dont elles représentent le monde. Nous analyserons ensuite le jeu sur l'incertitude entre fiction et réalité chez Roth et Céline. Des marqueurs fictionnels contrastent ainsi avec l'introduction de prétendus documents dans *La fuite sans fin* et *Zipper et son père* ; nous verrons que Roth joue de manière subtile sur la notion de fiction. Des jeux liés à la référence et des commentaires métalittéraires sont de même présents dans *Voyage au bout de la nuit*. Tous ces procédés sont intéressants en ce qu'ils nous montrent à quel point ces fictions sont loin de vouloir « tromper » le lecteur. Elles se signalent en permanence en tant que fictions, tout en présentant une narration plausible qui ne tombe pas dans les écueils pointés du doigt par Jean Norton Cru.

Ce procédé méthodologique peu commun s'est imposé à nous du fait de la diversité de notre corpus. En effet, nous ne pouvons que constater que fiction et récits factuels se comportent différemment : dans notre corpus, les textes de Maurice Genevoix et d'Ernst Jünger offrent, pour une durée donnée, un matériau beaucoup plus important que les récits de Louis-Ferdinand Céline et de Joseph Roth. Ainsi le récit de Genevoix s'étend sur huit cent pages au total, tandis que Céline relate les expériences de Bardamu sur le front en seulement une centaine de pages au début de *Voyage au bout de la nuit*. Lors de notre analyse, nous allons donc nous concentrer sur la manière dont est relatée la guerre dans son détail en ce qui concerne les deux premiers écrivains. Cela passera notamment par l'étude des scènes de bombardement, un phénomène qui occupe bien plus de place dans les témoignages que dans les romans de notre corpus. En ce qui concerne nos fictions, nous étudierons davantage la composition du récit, ses personnages ainsi de leur relation au monde, parce que c'est à ce niveau que l'horreur de la guerre se manifeste : on discerne dans nos romans le mal-être du soldat brisé par le contact quotidien avec la mort, là où les témoignages décrivent le cœur de la guerre, c'est-à-dire l'origine de cette souffrance.

En raison de la teneur différente de ces deux types de textes dans notre corpus, il eût été difficile de mettre en évidence des enjeux propres à chacun en étudiant toutes les œuvres simultanément. C'est pourquoi nous avons choisi de procéder en trois parties qui traitent en détail des enjeux critiques liés à notre problématique, puis de la question de la possibilité pour le témoignage d'appartenir à la littérature, et enfin de la fiction centrée sur un personnage de soldat qui rompt avec la tendance héroïsante de la tradition littéraire romanesque.

Partie I. Quel(s) style(s) pour quel type de récit ?

Introduction

Dans ses critiques des ouvrages qu'il considère comme étant de mauvaise qualité, Cru pointe du doigt quelques procédés qui, d'après lui, tendent à fausser la réalité. Ces procédés seraient récurrents dans les textes aux représentations fallacieuses : on les retrouve dans les récits d'auteurs que Cru ne considère pas comme des témoins[1]. Parfois, il les qualifie aussi de « mauvais témoins »[2].

Le procédé que Cru mentionne le plus est l'amplification. Elle peut prendre la forme d'une exagération en termes d'intensité, comme c'est le cas chez l'écrivain Roland Dorgelès[3], qui affirme avoir assisté à des tirs de fusées lumineuses si nombreuses que la nuit évoque « une nuit populaire de quatorze juillet ». Cru estime que c'est exagéré[4], tout comme l'effet des canons de « 75 »[5], qui dans *Les Croix de bois* déracinent des arbres[6]. Le critique mentionne une autre exagération présente dans de nombreux romans de guerre, qui consiste à gonfler les quantités de sang : il s'agit pour Cru d'une « tradition littéraire qui remonte à Homère de faire couler le sang à torrents sur le lieu du combat »[7]. Il trouve ce défaut chez Barbusse[8] par exemple. De même, représenter des empilements de cadavres est statistiquement très peu probable ; Cru calcule que c'est même hautement improbable. Il déclare aussi, à propos des souvenirs de Raymond Genty : « La guerre nous a enseigné que les crises d'héroïsme ne sont pas rares, mais quant à la bravoure permanente, il faut rayer cela de nos papiers »[9]. Ainsi, les récits qui décrivent des montagnes de cadavres ou bien des soldats qui ne connaissent pas de moments de découragement mentiraient par exagération.

L'amplification peut également prendre la forme d'une concentration d'événements rares dans le récit. Ainsi, lorsque Henri Barbusse place le narrateur de son roman face à de nombreux cadavres dans des positions incongrues, Cru proteste que cela n'arrive que rarement[10]. Une autre

1. Jean Norton Cru, *Témoins*, *op. cit.*, p. 597 : « […] celui qui stylise ou transpose les faits de son expérience peut prétendre faire œuvre de littérateur, jamais de témoin ».

2. *Ibid.*, p. 31 et p. 210 par exemple.

3. Roland Dorgelès est un journaliste et écrivain français actif dès l'avant-guerre. Il est l'auteur des *Croix de bois*.

4. Jean Norton Cru, *Témoins*, *op. cit.*, p. 589 : « En novembre 1914 les fusées étaient rares, même chez les Allemands ; les nuits restaient noires pendant de longues heures consécutives ». Le passage du texte de Dorgelès cité à la même page et critiqué pour son exagération est le suivant : « Les fusées barraient la nuit d'un long boulevard de clarté, et par instant cela s'égayait de lueurs rouges ou vertes… Ce ciel de guerre faisait penser à une nuit populaire de quatorze juillet. » ; *cf.* Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, Paris, Albin Michel, p. 35-36.

5. Jean Norton Cru, *Témoins*, *op. cit.*, p. 589. Il s'agit de canons de l'armée française à la pointe de la technologie de l'époque ; ils réunissent tous les perfectionnements techniques développés avant-guerre.

6. *Ibid.* Dorgelès, cité par Cru : « ils déracinaient des arbres entiers et les jetaient dans le taillis, tout droits, intacts comme de gros bouquets » ; *cf.* Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, Paris, Albin Michel, p. 43.

7. *Ibid*, p. 31.

8. *Ibid*.

9. *Ibid.*, p. 315.

10. *Ibid.*, p. 564-565.

exagération présente dans *Le Feu* de Barbusse est la manière dont les soldats s'expriment : les personnages parlent trop systématiquement en argot, alors que d'après Cru, seules certaines couches sociales parisiennes modestes le parlaient, les autres poilus parlant davantage le patois[11]. De plus, leur argot est stéréotypé et réducteur ; on trouve selon Cru de trop nombreuses occurrences d'un nombre réduit de formulations caricaturales[12].

Si nous avons pris nos exemples en particulier chez Dorgelès et chez Barbusse, c'est que le premier est expressément désigné par Cru pour son « accumulation des artifices littéraires »[13], tandis que Barbusse abuse des « effets »[14]. Chez Barbusse, la motivation est idéologique, alors que Dorgelès « sacrifi[e] tout à la littérature »[15]. Leurs deux exemples permettent de discerner ce que Cru reproche à un certain type de littérature : il s'agit d'artifices disqualifiés en tant qu'ils représentent « des efforts toujours visibles pour atteindre au sensationnel ou aux traits d'esprit »[16]. Cru leur reproche d'assouvir par le recours à ces exagérations une quête de sensationnel au détriment de la vérité afin d'impressionner leurs lecteurs. Barbusse le ferait pour asseoir la portée pacifiste de son livre, Dorgelès pour donner de la puissance à son récit.

Le second trait caractéristique des textes qui propagent le « mensonge inconscient »[17] sur la guerre est l'incorporation de clichés et de légendes dans le récit. La propagande nationale, véhiculée notamment par la presse, diffuse activement la représentation les soldats en héros surpuissants face à l'ennemi, dans le but de soutenir le moral des populations. Héroïser les soldats dans un récit de poilu, ce serait reprendre ce discours mensonger. Raconter des anecdotes incroyables qui sont prétendument tirées de l'expérience de l'auteur est un degré supérieur de mensonge, puisque ces anecdotes tendent à créer de nouvelles légendes qui entretiennent à leur tour le mythe des soldats comme héros de la guerre.

Les légendes sont, elles aussi, une forme d'exagération, puisqu'elles sont le récit de faits extraordinaires, voire surnaturels : qu'il s'agisse de la légende du « Débout les morts »[18] ou bien de faire croire que dans les tranchées on se battait régulièrement à la baïonnette ou à l'arme blanche, toutes les « légendes héroïques »[19] sont des récits qui exagèrent un aspect de la guerre, la faisant

11. *Ibid*., p. 564.
12. *Ibid*. Il s'agit par exemple du grand nombre de variations des expressions suivantes : « peau de… face de… tête de… ».
13. *Ibid*., p. 588.
14. *Ibid*.
15. *Ibid*.
16. *Ibid*.
17. *Ibid*., p. 219.
18. *Ibid*., p. 32-33.
19. *Ibid*., p. 32. Cru explique en détail en quoi consistent ces légendes aux pages 32 à 37.

passer pour plus héroïque qu'elle n'est. Outre le fait qu'il leur accorde une moindre valeur, Cru estime que l'esthétique employée dans les romans peu rigoureux quant aux faits nuit au propos de leur auteur : « toute exagération, toute note forcée, tout style apocalyptique ne peuvent qu'affaiblir l'effet de la réalité »[20]. C'est pour cette raison que Cru promeut un « style sans apprêt »[21], discret ou encore « naturel »[22] pour narrer la guerre. Cru remarque le style sobre d'auteurs qui offrent le modèle d'une autre manière d'écrire la guerre.

Cette association du récit factuel à un style sobre reste d'actualité. En effet, lorsque Charlotte Lacoste s'en prend à des textes qui usurpent à ses yeux la parole des témoins, elle désigne les procédés littéraires des textes comme étant exagérés[23] et repère elle aussi le réemploi de mythes tels que celui du bourreau nazi fin lettré[24]. Selon cette chercheuse, le fait de diffuser une représentation conduit à ré-humaniser les bourreaux et à faire oublier ce qui les distingue de l'humanité, outre le fait qu'une certaine fascination pour les criminels peut conduire le public à délaisser les écrits testimoniaux[25]. Cette universitaire très présente dans le débat contemporain sur la question testimoniale s'inspire des observations critiques de Cru ; aussi, chercher à retracer les fondements de ce point de vue critique va nous permettre, au moins en partie, de déterminer d'où proviennent les arguments de débats contemporains autour de témoignages et de fictions sur la guerre. C'est à ce titre que nous dédions notre première partie à une analyse détaillée de ce qui motive *Témoins* ainsi que des arguments qu'y s'opposent à ceux de Jean Norton Cru.

20. *Ibid*., p. 153.
21. *Ibid*., p. 131.
22. *Ibid*.
23. Charlotte Lacoste, *Le Témoignage comme genre littéraire*, *op*. *cit*., p. 423-424.
24. Charlotte Lacoste, *Séductions du bourreau*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 3.
25. *Ibid*., p. 6.

Chapitre 1.
Le procès de l'ornementation littéraire vue comme une déformation

Le lien établi par Cru entre la déformation des faits historiques et le style littéraire vise l'ensemble de la littérature qui utilise des procédés d'amplification et mêle même parfois aux faits des motifs fictionnels – des anecdotes héroïques en particulier. Cette littérature pointée du doigt par le critique et poilu pour ses excès et abus renvoie à toute une tradition de narration de la guerre, dans un registre grandiose qui remonte à l'Antiquité et provient avant tout de la fiction. Dans ce premier chapitre, nous approfondirons les origines et inspirations de cette critique.

I. Généalogie d'une littérature magnifiant la guerre

Cru mentionne Homère en tant qu'il est une des sources de la veine épique de la représentation de la guerre[26]. Pour décrire les batailles de *L'Iliade*, on trouve des vers tels que ceux-ci : « Le bronze pénétra jusqu'aux dents, trancha la langue. / Et il tomba dans la poussière, le bronze froid entre les dents »[27]. L'information donnée est d'une grande précision : la pointe de la flèche transperce la langue de l'ennemi. Il s'agit d'une donnée qui relève de la connaissance d'un narrateur omniscient, puisque d'une part il n'est pas certain que la langue de cet homme tué soit visible, et d'autre part on nous livre des indications quant à la sensation éprouvée par l'homme qui vient de mourir : le bronze est « froid » et cela ne peut être ressenti que par l'homme mourant. Le dernier vers évoque deux matériaux durs et solides, les dents et le bronze, qui sont aussi les deux éléments qui demeureront le plus longtemps. L'importance accordée aux matériaux qui se modifient très peu avec le temps suggère que la description s'adresse à la postérité, qu'une certaine importance est mise à décrire le geste de tuer en tant qu'action qui restera. Le dernier portrait qui est fait du mort le fige dans une position très particulière ; la flèche a percé profond dans la tête, et l'on s'arrête sur la chute de cet ennemi. Cela met en avant la victoire que remporte le lanceur de la flèche ; ce court

26. Jean Norton Cru, *Du Témoignage*, *op. cit.*, p. 66 : « C'est une tradition littéraire qui remonte à Homère de faire couler le sang à torrents sur le lieu du combat ».
27. Homère, *L'Iliade*, trad. Jean-Louis Backès, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2013, chant V, v. 74-75.

arrêt sur la cible constitue un bref portrait de l'ennemi transpercé réalisé afin de valoriser le combattant à l'origine de la prouesse.

Le récit homérique n'hésite pas à recourir à des détails tels que celui de la langue tranchée pour suggérer l'horreur, et à faire le portrait d'êtres en tous points dignes d'être retenus par la postérité. Les armes, bien entendu, ne sont pas les mêmes que celles qui ont été employées lors de la Première Guerre mondiale, et cela explique en partie le fait que le récit vante beaucoup la bravoure des soldats. Le combat constitue en effet une forme de joute sportive. Dans le passage suivant, un contraste est établi entre ceux qui doivent combattre en raison de leurs liens de sang et ceux qui ne sont pas dans l'obligation de le faire mais se battent ardemment : « Ceux-là [les frères et les beaux-frères d'Hector], je ne les vois plus ; je n'en ai plus l'idée. / Ils se cachent comme des chiens face au lion. / Nous, nous nous battons, nous qui ne sommes que des alliés »[28]. La gratuité de l'acte valorise la participation au combat. Cela nous semble être un trait essentiel du registre héroïque que de valoriser la volonté mise dans l'acte guerrier même dans les situations où l'on n'est pas tenu de le faire.

Ce mode de représentation de la guerre conduit à exagérer les quantités de sang versé, à représenter le combat comme une noble lutte d'homme à homme. Cru ne tient pas l'épopée grecque pour exclusive origine de cette tradition littéraire. Il considère que celle-ci est universelle, qu'elle a toujours existé[29] et existe dans toute société :

> [T]ous les civils voient la guerre sous l'apparence légendaire imposée par la tradition. Cette tradition menteuse existe chez tous les peuples, dans tous les temps, et sa puissance est telle qu'elle suffit à expliquer tous les conflits armés[30].

Ici, Cru remarque la puissance de la dimension mythique de cette tradition littéraire. Il met le doigt sur quelque chose d'essentiel : l'insertion du récit d'un fait ou d'un événement précis dans cette tradition millénaire de la représentation des conflits armés l'inscrit symboliquement dans l'Histoire de l'humanité. De plus, le déroulement historique tend à être représenté comme une suite de ruptures[31]. Les batailles et les guerres constituent alors les points les plus visibles pour une

28. *Ibid*., chant V, v. 475-477.

29. Selon Cru cette tradition est inhérente à l'homme puisqu'elle « remonte aux origines mêmes de l'humanité sociale », *Témoins*, *op. cit*., p. 1.

30. Jean Norton Cru, *Du Témoignage*, *op. cit*., p. 103.

31. Les anciennes traditions historiographiques qui se concentrent sur les grandes figures historiques, qui dominaient jusqu'à la fin du XIX^e^ siècle tendaient à faire penser l'Histoire comme une suite de ruptures. Aujourd'hui encore, pour celui qui n'est pas familier de la discipline historique, l'Histoire est associée à la notion de dates et d'événements appris à l'école.

civilisation donnée. Le mythe vise à conférer une grandeur aux soldats en compensation du sacrifice qu'ils font de leur vie[32].

Autrefois, la guerre était faite par les couches nobles de la société ; cette activité était associée à un grand prestige. Depuis plusieurs centaines d'années[33] maintenant, la bataille n'est plus une discipline essentiellement sportive en raison des innovations militaires qui mécanisent grandement le combat entre nations. De plus, au début du XX^{e} siècle, l'armée n'est plus constituée par des membres de l'aristocratie. Il est à ce propos intéressant que Cru s'oppose à l'emploi du registre grandiose après le premier conflit national au cours duquel les civils ont été massivement mobilisés ; il refuse que l'on transpose au soldat moderne cette aura glorieuse que l'on accordait aux héros militaires nobles, considérant qu'il s'agit d'une illusion dangereuse

L'épopée, aux sources de la tradition qui magnifie le geste guerrier dans le monde occidental, comprend également un aspect tragique. L'amplification qui vise à faire pleurer sur le sort malheureux des soldats prend l'événement au sérieux et honore la mémoire des morts au combat – il faut ajouter à cela que mourir pour sa patrie est un acte honorable selon les valeurs antiques[34]. Pourtant, conférer une dimension tragique à la guerre revient aussi à accepter un certain ordre du monde : la fatalité avec laquelle le destin des hommes est envisagé dans un registre tragique va à rebours de la dénonciation des conditions de vie du soldat que Cru appelle de ses vœux. Employer le registre de l'héroïsme met en valeur les acteurs de la guerre, y compris les chefs militaires ; or Cru souhaite que la littérature participe à l'enquête et à la mise en accusation des responsables de cette guerre. Le critique estime que le conflit relève d'un sacrifice d'hommes disproportionné et injustifié – et ce d'autant plus que les moyens modernes sont mis au service de l'affrontement. C'est pourquoi il ne souhaite pas voir le geste guerrier magnifié alors qu'il s'agit pour lui d'une tuerie de masse que les objectifs politiques ne justifient pas. L'exigence de vérité permet selon Cru d'éviter une représentation épique de la guerre et de faire émerger l'horreur de la condition du soldat moderne sans l'enrober d'une fatalité grandiose.

32. Il y a bien dans le fait de combattre une forme de sacrifice de soi, peu importe si le soldat en réchappe et si le combat lui est imposé : tous les combattants ne mourront pas, mais chacun d'entre eux peut être sacrifié à tout moment.

33. Cru estime qu'au moment de la parution de *Témoins*, cela fait déjà 350 ans au moins que la guerre ne constitue plus une lutte sportive et que le courage du soldat ne peut donc plus avoir la valeur du courage d'Achille. *Cf. Témoins*, *op. cit.*, p. 39.

34. Nicole Loreaux, « Mourir devant Troie, tomber pour Athènes. De la gloire du héros à l'idée de la cité », in *Social Science Information*, vol. 17, n° 6, décembre 1978, p. 801.

II. La guerre, un sujet singulier que la littérature n'est pas apte à traiter ?

Face à la littérature trompeuse, inspirée par la tradition ancestrale qui glorifie la guerre ou bien la présente comme une fatalité, Cru célèbre la « faculté de voir et de transmettre la vérité »[35] de ceux qu'il considère les « meilleurs auteurs » de récits de la Grande Guerre. Et pour cause : « l'impuissance du soldat à traduire en mots ce qui est à peu près intraduisible »[36] est un motif constant dans la littérature de guerre[37]. Il semble reconnu par à peu près tous les écrivains ayant écrit sur le sujet qu'il est loin d'être aisé de restituer l'expérience de la guerre en la couchant sur le papier. Ce que font ces témoins, c'est précisément le travail de traduction de leur expérience en mots ; si celle-ci est « intraduisible », alors le travail des témoins est un travail complexe et élaboré. En outre, Cru estime qu'écrire la guerre suppose de la connaître, et que pour la connaître, il faut en avoir fait l'expérience : puisque « [c]'est avec notre chair que nous avons compris la guerre », alors « tous ceux dont la chair a été à l'abri se font illusion quand ils veulent connaître la guerre par l'étude »[38]. S'il est impossible à un civil de comprendre le phénomène guerrier de manière satisfaisante pour le communiquer, et que l'opération est périlleuse même pour les écrivains qui sont également combattants, le travail de traduction en mots par le témoin doit être reconnu comme une autre mise en forme en littérature. C'est le postulat de Jean Norton Cru.

Il souligne ce faisant le défi littéraire que représente l'évocation des expériences humaines extrêmes. La guerre constitue une rupture avec l'expérience humaine en ce qu'elle met l'individu face à une omniprésence de la mort et le plonge dans un environnement chaotique et saturé en sensations. Il s'agit d'une rude mise à l'épreuve du corps et de l'esprit qu'il est difficile de transposer en mots. Dans cette perspective, chaque écrit *essaie* de transmettre cette expérience très particulière ; l'écriture de la guerre revêt une dimension expérimentale. Tenter de dire la guerre sans affronter la spécificité de ce sujet serait alors synonyme d'échec ou d'évitement face à ce défi.

Cru n'est pas le seul à penser la guerre comme une thématique singulière : André Ducasse, historien agrégé, envisage lui aussi la guerre comme un « cas particulier » dans lequel « la vérité passe avant tout »[39]. Julien Benda, un écrivain, critique et philosophe français, soutient lui aussi la

35. Jean Norton Cru, *Témoins*, *op. cit.*, p. 226.
36. *Ibid*.
37. Nicolas Beaupré, *Écrire la guerre, écrire en guerre*, *op. cit.*, p. 119.
38. Jean Norton Cru, *Témoins*, *op. cit.*, p. 226.
39. André Ducasse, « *Témoins* : apologie pour l'œuvre de J.-N. Cru », art. cit. Cité par Frédéric Rousseau, *Le Procès des témoins de la Grande Guerre*, *op. cit.*, p. 220.

conception de Cru selon laquelle les faits passent avant l'esthétisation du récit de guerre[40]. Il rappelle que si la vérité historique n'existe pas de manière absolue, on peut l'approcher. Le vrai serait même important, et ce, surtout lorsque le récit défend une cause telle que le pacifisme[41].

Cru envisage, à rebours de la tendance des romanciers à insister sur les effets de l'horreur quitte à réemployer des motifs séculaires, de traduire les conséquences du conflit en littérature en renouvelant la manière d'écrire – ce renouvellement passe d'après lui par l'attention accordée aux faits. Il constate que ceux qui n'étaient pas écrivains avant la guerre ont écrit d'une manière fondamentalement nouvelle, sans ignorer les problèmes spécifiques que pose la représentation de l'horreur de la Première Guerre mondiale, tandis que leurs aînés ont eu dans l'ensemble plus de difficultés à le faire. La libération des représentations de la guerre nécessite d'avoir recours à d'autres modèles d'écriture que ceux que la littérature antérieure offre. C'est pourquoi Cru s'empare de principes historiques pour les appliquer à la littérature de guerre[42] – cela lui semble d'autant plus nécessaire qu'il est promis au lecteur (parfois par les éditeurs à des fins commerciales) que le récit est véridique :

> La critique que nous faisons [de certains ouvrages] ne prétend pas corriger les jugements de la critique littéraire, même quand elle semble les contredire absolument, car elle n'est jamais fondée sur ce qui détermine l'opinion d'un critique littéraire. C'est dire que notre critique n'a rien de commun avec celle des publicistes cantonnés dans le domaine de la littérature. Quand, par exemple, nous exprimons un jugement défavorable sur les *Croix de bois* nous nous fondons sur les mêmes principes qui nous ont fait dire (dans l'Introduction) que les récits de guerre de Balzac n'ont aucune valeur documentaire ; avec cette différence, toutefois, que Balzac, non-combattant et non-témoin, ne mériterait pas les réfutations détaillées que nous sommes en droit de faire au récit trop fantaisiste d'un combattant qui prétend témoigner, ou dont on a présenté l'œuvre comme un témoignage[43].

Dans ce passage, Cru se justifie vis-à-vis de la critique littéraire tout en attaquant presque la position de celle-ci : il veut faire changer la manière dont on perçoit les récits de guerre. La portée de la critique de Cru n'est pas seulement esthétique, elle est aussi éthique puisqu'il milite dans son essai pour la prise en compte des critères documentaires en littérature. Il le fait au nom de la responsabilité qu'il attribue aux écrivains qui narrent la guerre. En effet, ceux-ci se devraient de ne

40. Frédéric Rousseau, *Le Procès des témoins de la Grande Guerre*, *op. cit.*, p. 217.

41. *Ibid.*, p. 226-227.

42. Jean Norton Cru, *Du Témoignage*, *op. cit.*, p. 68 : « Notre idéal était de placer le sujet dans le domaine de l'Histoire et de la biographie littéraire sérieuse après l'avoir arraché au journalisme, au panégyrique patriotique, au style de guerre avec ces louanges pompeuses et outrés que l'on croit devoir employer à l'égard des écrivains soldats. Frère d'armes de ces écrivains, nous prenons le droit d'en parler comme il se doit, même des morts, car aucun des poilus n'est un héros pour un autre poilu ».

43. Jean Norton Cru, *Témoins*, *op. cit.*, p. 553.

pas véhiculer de fausses représentations. L'écrivain est un vecteur de représentations ; il l'est d'autant plus s'il a lui-même combattu[44].

Ainsi qu'il l'affirme dans le passage introductif à la section « romans » de son ouvrage[45], Cru distingue toujours dans ces recensions entre l'aspect esthétique de l'œuvre pris séparément, sans tenir compte du fond, et l'impression d'ensemble que donnent les idées du texte et leur mise en forme. Il énonce clairement cette distinction dans plusieurs notices critiques. Celle de Bernier contient par exemple cette distinction : « Par le style et pour les habiletés d'écrivain ce livre [*La Percée*] est inférieur au *Feu*. Pour les idées, pour le tableau de la guerre, il lui est infiniment supérieur »[46]. Il fait la même remarque dans la notice de Duhamel, le comparant à un autre écrivain : « L'abbé Klein n'a pas le talent littéraire de Duhamel mais il lui est supérieur par le fond »[47]. Nous retrouvons enfin cette distinction dans la notice concernant l'abbé Pierre Lintier : « Parmi les autres auteurs, il en est qui dépassent Lelièvre par les qualités du style, par le tragique ou le pittoresque du récit ; aucun ne le dépasse par l'indépendance de la pensée, par l'énergie de sa réprobation de la guerre »[48].

Bien qu'il distingue le fond de la forme, à qualités littéraires égales, Cru place l'ouvrage dont le « fond », le « tableau de la guerre » et la « réprobation de la guerre » sont meilleurs devant l'autre. Les qualités documentaires contribueraient donc à donner une valeur supplémentaire à l'œuvre esthétique. Le critère déterminant est sa conformité à ce que Cru pense comme *la* vérité humaine du soldat : la souffrance morale, peu visible. Il considère que des critères évaluatifs spécifiques pour juger de la littérature de guerre manquent : « [l]es critiques augmentent encore leurs chances d'erreur en partageant l'idée trop épandue que les livres de guerre sont de la littérature, un peu spéciale sans doute, mais que l'on peut juger avec et comme les romans »[49]. Cru souhaiterait voir les autres critiques considérer davantage la dimension documentaire des textes qui relatent la guerre, parce qu'un texte qui ne se pose pas la question de la légitimation de la guerre et mise tout sur son style emphatique – style qui prête à déformer la guerre – n'est pas, d'après Cru, un bon texte littérairement parlant. En effet, il déclare que « [s]i tous les romans guerriers des littérateurs venaient à disparaître, l'art n'y perdrait rien et l'histoire gagnerait en force et en

44. *Ibid*., p. 50. Les lecteurs tendent à lire les romans traitant de la guerre comme des témoignages nous dit Cru ; cela est d'autant plus vrai que l'expérience de la guerre par l'auteur est connue du public.

45. *Cf*. *supra*. Cru analyse donc bien des récits de fiction dans son ouvrage, il en distingue même certains tels que *La Percée* de Jean Bernier ou bien *Le Sel de la Terre* de Raymond Escholier. Voir *Témoins*, *op*. *cit*., pages 577-578 et 599 respectivement.

46. Jean Norton Cru, *Témoins*, *op*. *cit*., p. 577.

47. *Ibid*., p. 595.

48. *Ibid*., p. 73.

49. *Ibid*., p. 145.

influence »[50]. Son affirmation suivant laquelle l'art n'y perdrait rien dit le peu de valeur qu'il accorde à la littérature porteuse du « mensonge littéraire »[51]. Cru pense que Barbusse, Dorgelès et Remarque n'accepteraient pas une limitation de leur œuvre à sa dimension esthétique[52].

Cru tend même à opposer invention romanesque et respect des faits historiques. Il déclare ainsi : « Les dates sont un obstacle à l'invention, un rappel à la probité[53] ». Il estime ainsi que sans un cadre précis, sans un carnet de notes précisément tenues qui fixe d'emblée tout le contenu factuel du récit, les risques de déformation sont trop importants. Sous l'influence des biais mémoriels, des discours des autres et de la presse, le poilu perdrait l'accès à sa propre expérience sans ce garde-fou. Cette méfiance à l'égard de l'invention, Cru la partage avec des romanciers du XIX^e^ siècle comme Zola. Celui-ci déclarait en 1878 :

> Le plus bel éloge que l'on pouvait faire autrefois d'un romancier était de dire : « Il a de l'imagination. » Aujourd'hui, cet éloge serait presque regardé comme une critique. […] [P]ersonne ne s'est avisé d'accorder de l'imagination à Balzac et à Stendhal. On a parlé de leur facultés puissantes d'observation et d'analyse ; ils sont grands parce qu'ils ont peint leur époque, et non parce qu'ils ont inventé des contes. Ce sont eux qui ont amené cette évolution, c'est à partir de leurs œuvres que l'imagination n'a plus compté dans le roman[54].

Lorsque l'on considère les exigences de Cru à la lumière de ce propos, on pourrait penser qu'il s'agit pour lui d'écrire la guerre selon les principes naturalistes appliqués à la lettre. Il s'agirait alors de rendre la méthode encore plus exigeante en n'admettant que l'écriture d'une tranche de vie vécue et documentée au jour le jour. Zola accorde de la valeur aux écrivains qui savent « rend[re] la nature avec intensité »[55] ; Cru se méfie lui aussi de l'imagination dans le cadre de la composition de récits de guerre. Zola semble lui donner raison lorsque Cru définit les auteurs qui ont su percevoir la réalité et la retransmettre littérairement comme étant les « meilleurs »[56], puisque la valeur accordée à la précision de la description du monde contemporain est selon l'auteur naturaliste « la caractéristique même du roman moderne »[57]. Cependant, Cru rechignerait s'il voyait mise en œuvre dans un récit de guerre des personnages représentant un *type* et non un individu réel avec ses particularités qui échappent potentiellement à ce que les normes sociales laissent attendre de lui. Ce

50. *Ibid*., p. 50.
51. *Ibid*., p. 628.
52. Jean Norton Cru, *Du Témoignage*, *op. cit*., p. 111.
53. *Ibid*., p. 88.
54. Émile Zola, « Le sens du réel », article recueilli dans *Le Roman expérimental*, 1881 ; cité par Colette Becker, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, Dunod, « Lire », 1998, p. 164.
55. *Ibid*.
56. Jean Norton Cru, *Témoins*, *op. cit*., p. 226.
57. Émile Zola, « Le sens du réel », art. cit. ; cité par Colette Becker, *Lire le réalisme et le naturalisme*, *op. cit*., p. 164.

n'est donc pas un naturalisme poussé à l'extrême que Cru attend des témoins littéraires de la guerre de 1914.

Ainsi, bien qu'il nuance parfois son jugement, Cru jette un soupçon sur la fiction dans son ensemble, et ce, parce qu'elle donnerait libre cours à l'imagination. Il emploie le terme de « fiction » dans le sens de « récit imaginaire et totalement inventé » afin de disqualifier certains récits, affirmant à propos des souvenirs d'André Tardieu qu'il s'agit de « pure fiction »[58] par exemple. L'attitude de Jean Norton Cru envers la fiction est relativement complexe, et l'on pourrait penser qu'il disqualifie complètement la littérature pour traiter du sujet de la guerre. Cru désigne en effet la littérature sur la guerre antérieure à 1914 comme coupable de la mort de millions de poilus[59] parce qu'il estime qu'elle ment au sujet de la guerre. Cru s'adresse aux écrivains de son temps en parlant de responsabilité de la littérature de Balzac ou Zola notamment. Le critique disculpe toutefois ceux-ci dans la mesure où leurs récits ne prennent pas la guerre comme sujet principal, ni ne prétendent rapporter leur propre expérience sous une forme fictionnelle – ce qui est fait par exemple par Henri Barbusse dans *Le Feu*. Aux écrivains contemporains il fait ainsi miroiter, dans le cas d'une éventuelle guerre à venir, toute la responsabilité endossée par ceux qui véhiculent dans leurs œuvres des stéréotypes guerriers vieillis voire faux depuis toujours. Ce faisant, Cru montre qu'il condamne sur le plan éthique la littérature de fiction qui diffuse des représentations collectives fausses. Les écrivains qui n'ont pas connu la vie du fantassin[60] tels Zola ou Balzac seraient co-responsables de la tuerie massive de jeunes hommes et du deuil national que la Première Guerre mondiale a engendré en France. À ce titre, Cru se méfie de la tradition littéraire en général, en ce qu'elle tend à diffuser des légendes, récits dotés d'un grand pouvoir de fascination et présupposés tenus pour vrais par défaut, à tort. Cependant, Cru met avant tout en garde les écrivains de son temps qui s'aviseraient de réemployer des modèles littéraires qui relèvent de cette tradition tout en faisant passer leur récit pour un rapport authentique.

Cependant, la question se pose de savoir si l'on peut être responsable de transmettre une représentation partagée. Si la société entière a en tête une fausse représentation, est-ce que cela a toujours un sens de pointer du doigt la littérature qui s'appuie sur cette image fausse ? L'image de la guerre noble renvoie aussi à un état social antérieur où les individus qui faisaient la guerre étaient issus de la noblesse et combattaient sans l'aide de toutes les machines d'armement modernes. Cette

58. Jean Norton Cru, *Témoins*, *op. cit.*, . 399.

59. *Ibid.*, p. 49.

60. Jean Norton Cru, *Témoins*, *op. cit.*, p. 503 : Cru observe une plus grande tendance à déformer la guerre en la représentant dans les écrits de non combattants.

représentation n'est donc pas totalement fausse, même si elle est probablement en partie idéalisée, et obsolète pour décrire la Première Guerre mondiale.

Rappelons que le XIX^e^ siècle marque un tournant pour le roman : les auteurs réalistes et naturalistes revendiquent le pouvoir qu'a la littérature de décrire la réalité contemporaine et saisir sur le vif la réalité qui les entoure[61]. Cru, en publiant son ouvrage, remet cette faculté en question au motif que même la documentation de Zola ne l'aurait pas empêché de falsifier la guerre dans *La Débâcle*[62]. À la nécessité de se documenter, il substitue la nécessité de vivre soi-même l'expérience[63] ; Charlotte Lacoste estime que Cru ne disqualifierait pas la littérature en tant que telle, mais ceux qui se servent de souffrances qu'ils n'ont pas connues comme de matière à littérature[64]. La disqualification par Cru des moyens littéraires pour décrire la guerre meurtrière, même si elle est partielle, est nouvelle en 1929. Elle a suscité de houleux affrontements dans le monde littéraire de l'époque[65] et aujourd'hui encore ces questions donnent régulièrement lieu à de vives polémiques.

Cru cherche donc à établir des contraintes auxquelles le roman et la fiction n'étaient absolument pas assujettis avant 1914, et ce spécifiquement pour le traitement littéraire de la guerre. Le roman de guerre est à ses yeux un « genre hybride auquel il est interdit d'être conforme au roman normal car il y a trop de données imposées, mais qui peut s'identifier presque entièrement avec les souvenirs dans le cas des meilleurs romans de guerre »[66]. Cru exige des récits sur la guerre, romanesques ou non, une forme de réalisme accru, une correspondance avec la réalité à un degré très important en raison du sujet qu'ils traitent. Les « données imposées » qu'il mentionne sont les aspects factuels de la guerre ainsi que la réaction psychologique des soldats qui les accompagne. Ces éléments relèvent d'une exigence d'ordre historiographique de la part de Cru ; la création romanesque demeure libre dans la mesure où elle ne contredit pas les résultats de la discipline historique. Selon Cru, l'art doit tenir compte des acquis historiques ; ceux-ci constitueraient la limite éthique à l'invention romanesque. Ainsi l'auteur qui entreprend d'écrire la guerre ne pourrait

61. Colette Becker, *Lire le réalisme et le surréalisme*, *op. cit.*, p. 133.

62. Jean Norton Cru, *Témoins*, *op. cit.*, p. 48.

63. À défaut, il s'agit d'écouter avec attention ceux qui ont vécu la guerre. Cru met en avant les témoins directs avant tout même s'il juge en fait davantage en fonction de la conformité du résultat obtenu que selon la méthode de documentation.

64. Charlotte Lacoste, *Le Témoignage comme genre littéraire*, *op. cit.*, p. 92. La critique appuie cette affirmation sur la citation d'une lettre de Cru reproduite sur la même page : « Je considère comme un sacrilège de faire avec nos angoisses et notre sang de la matière à littérature ».

65. Nous retraçons les arguments exprimés lors de cette polémique dans le chapitre 3 de cette première partie.

66. Charlotte Lacoste, *Le Témoignage comme genre littéraire*, *op. cit.*, p. 61.

transgresser cette réalité historique, faute de quoi il se rendrait coupable d'une contribution aux idées reçues sur la guerre.

III. Exigences historiographiques

Cru cite un historien dans le préambule de *Témoins*. Cet historien s'appelle Pierre Caron et il écrit en 1921 dans la *Revue de Synthèse historique* : « La besogne qui s'offre à l'heure qu'il est comme la plus aisément exécutable et la plus utile est une besogne de recension et de critique »[67]. Par cette citation liminaire, Cru inscrit son travail dans le prolongement des travaux d'historiens qui s'attachent à écrire l'histoire contemporaine. La *Revue de Synthèse historique* est une revue fondée en 1900 qui est liée à la genèse d'une nouvelle façon de penser l'Histoire, comme une discipline scientifique[68]. Cru souhaite lui aussi voir la méthode scientifique s'appliquer en Histoire et sa démarche critique a beaucoup en commun avec tous les développements historiques qui lui sont contemporains.

L'école des Annales est un mouvement historique contemporain à l'élaboration de *Témoins* qui partage avec la *Revue de Synthèse historique*[69] la conception de la discipline comme une science, au moins du point de vue de sa méthode[70]. Cette école s'attache au détail des événements quels qu'ils soient dans le but de rendre l'Histoire plus objective. Les partisans de cette approche adoptent un point de vue très large : ils observent les faits, même les moins impressionnants, sans négliger ce qui n'est pas de l'ordre de la rupture ou du changement majeur. Dans ce cadre, les historiens de l'école des Annales[71] s'efforcent de retracer les évolutions à plus long terme. Cet élargissement de sa perspective s'inscrit dans la continuité de l'aspiration à l'objectivité de la discipline au début du XX^{e} siècle : les historiens ont désormais recours à d'autres sciences pour compléter leurs données[72]. Ainsi l'Histoire, qui avant la guerre était encore centrée sur de grands

67. Pierre Caron, in *Revue de Synthèse historique*, t. 33, 1921, p. 6-11.

68. La revue, fondée par Henri Berr, un philosophe très intéressé par les questions historiques, « rejet[te] le non-scientifique – le vague, l'arbitraire » dès ses débuts, voir Martin Fulger, « Fondateurs et collaborateurs, les débuts de *La Revue de Synthèse Historique* (1900–1910) », in *Revue de synthèse*, 1996, vol. 117, n° 1, p. 175.

69. Cette revue est renommée *Revue de synthèse* en 1930, *ibid*.

70. La revue est même qualifiée de « sorte de préhistoire théorique des Annales » par André Burgière. Voir André Burgière, « La notion de "mentalites" chez Marc Bloch et Lucien Febvre », in *Revue de synthèse*, t. 104, 1983, p. 333-334, cité par Martin Fulger, « Fondateurs et collaborateurs, les débuts de *La Revue de Synthèse Historique* (1900–1910) », art. cit., p. 186.

71. Parmi ces historiens se trouvent en particulier Marc Bloch et Lucien Febvre. Ce dernier a également contribué à la *Revue de Synthèse historique*.

72. Le discours de Lucien Febvre intitulé « L'Histoire dans le monde en ruine », prononcé en 1919, exprime les grands principes de cette conception de l'Histoire. L'intention qui préside est la volonté de faire de l'Histoire une discipline à la

personnages historiques, tente d'étudier les périodes dans leur ensemble et non en se concentrant sur les événements les plus saillants. L'intérêt de Cru pour la réaction du poilu moyen, et non des chefs, tient de cette approche de l'Histoire : ce ne sont pas nécessairement les plus haut placés qui ont l'expérience du phénomène la plus intéressante ni la plus vraie. La réflexion de Cru s'inspire de ces évolutions de la manière de penser l'Histoire. De fait, en ne positionnant plus les batailles et les grands hommes au centre du phénomène guerrier, la discipline historique considère désormais que l'expérience d'un individu particulier occupant une position subalterne est digne d'être documentée et retenue. C'est justement cette condition ordinaire du fantassin que Cru encourage en littérature. Le critique revendique en outre la vérification des faits historiques rapportés dans un ouvrage littéraire :

> Notre époque est fière de son esprit scientifique, elle se pique de ne rien accepter sans contrôle, il lui faut des preuves issues d'une expérimentation minutieuse et rigoureuse. Encore faudrait-il ne pas faire d'exceptions, ne pas accepter sans contrôle l'interprétation traditionnelle de certains phénomènes humains observables et vérifiables. S'est-on demandé si la conception traditionnelle de la bataille est conforme aux faits matériels et psychologiques observés par les témoins[73] ?

Cru réclame l'application à la littérature réaliste de ces principes historiques : toute œuvre qui se saisit du sujet de la guerre devrait se soumettre à une vérification de son contenu documentaire afin de ne pas risquer propager des représentations erronées. Il s'agit d'une perspective relativement puriste. Le fait que Cru considère que seule l'expérience pratique permet de vérifier une affirmation sur l'Histoire explique qu'il se méfie des écrits n'émanant pas de témoins directs. À défaut d'avoir vécu la situation que l'on évoque, Cru demande aux romanciers de se documenter et de lire les écrits des témoins afin de ne pas produire un « faux »[74] récit. Il leur demande d'avoir une approche rigoureuse et étayée par l'expérience – pas nécessairement la leur – du sujet traité. Il leur demande donc un degré de réalisme très important[75] qui ne consiste pas à rendre le récit vraisemblable, mais à vérifier que la dimension factuelle du récit en contredit pas les connaissances établies en Histoire.

---

méthode scientifique ouverte sur d'autres disciplines. Il en découle une humilité de l'historien : en vertu de le prétention de sa discipline à l'exactitude, il lui faut renoncer à établir des lois historiques et demeurer dans l'analyse de ce qui s'est produit sans inférer trop hâtivement de grands principes d'évolution historiques. Voir Lucien Febvre, « L'Histoire dans le monde en ruines », in *Revue de Synthèse*, t. 30, 1920.

73. Jean Norton Cru, *Témoins*, *op. cit.*, p. 2.

74. *Ibid.*, p. 183, p. 590.

75. Nous nous référons ici au réalisme en tant que tradition artistique millénaire d'imitation du réel par des moyens artistiques.

Nous faisons remarquer ici que l'Histoire elle-même n'est pas certaine de pouvoir atteindre l'objectivité[76] ; en ce qui concerne la littérature, même si elle peut être fondée sur une réalité, il lui est d'autant moins facile de se défaire de ses partis pris et de sa subjectivité que la discipline sur laquelle Cru lui demande de s'appuyer pour vérifier ses informations n'est pas une science exacte. Il faut ajouter à cela que la vérité que Cru souhaite voir plus largement exprimée dans la littérature est une réalité psychologique. La discipline psychologique, certes fondée sur une méthode expérimentale, n'en est à l'époque qu'à ses débuts et il est de plus extrêmement difficile de prouver que la guerre suscite telle ou telle réaction chez l'Homme de manière universelle. L'objectif d'exactitude que Cru assigne à la littérature se révèle donc difficile à mettre en pratique ; en fait, ce n'est pas tant l'atteinte d'une forme d'objectivité qui intéresse Cru que la dénonciation du registre grandiose qui peint la guerre comme une lutte élégante dans laquelle l'homme peut s'illustrer.

IV. Le registre héroïque et la dilution des responsabilités politiques

Représenter la guerre en employant ces motifs mythiques traditionnels tend à faire de la guerre un phénomène permettant de révéler le courage des combattants ; or pour Cru la guerre est avant tout une tuerie, un massacre imposé aux jeunes hommes. La représentation du soldat comme héros et celle de la guerre comme massacre sont antithétiques ; ces deux représentations sont pourtant fréquemment associées à la guerre. Cru estime que, bien loin d'être un combat à l'échelle humaine, la guerre est devenue l'affrontement de deux artilleries qui ne permettent plus à l'individu d'avoir une réelle prise sur l'événement[77]. Par conséquent, il refuse l'interprétation de l'événement comme occasion de montrer des qualités personnelles. La guerre représente au contraire à ses yeux une dégradation de la condition de l'individu et absolument pas une manière de s'accomplir.

En avançant des faits historiques établis pour soutenir le sens qu'il donne à la guerre, Cru tente de récuser une manière de représenter cet objet littéraire. Il met en avant les évolutions du phénomène guerrier au fil des siècles pour affirmer l'obsolescence de la représentation du conflit sous un jour héroïque et la validité de la représentation des hommes victimes du chaos terrible des bombardements. De fait, l'échelle des affrontements militaires a beaucoup changé dans le siècle précédent la Première Guerre mondiale. Toutefois, il n'est pas sûr que des deux représentations de

76. Patrick Boucheron, « On nomme littérature la fragilité de l'Histoire », in *Le Débat*, 1er Mai 2011, vol. 165, n° 3, p. 52.

77. Jean Norton Cru, *Témoins*, *op. cit.*, p. 39. Cru estime que c'est à partir du XVIe siècle que « l'élément sportif ou athlétique » disparaît de la guerre.

la guerre antinomiques, l'une soit absolument fausse et l'autre totalement vraie. La vision de l'événement que Cru veut mettre en lumière et qu'il considère comme étant incontestable et fondamentalement vraie relève d'un parti pris anti-guerre faisant du soldat avant tout la victime d'un déferlement de violence. Cette représentation a de la valeur : en effet, peu de combattants avaient choisi de venir combattre et tous ont subi des conditions de vie épouvantables.

Cependant, nous nuancerons au moyen de l'analyse des textes de notre corpus le caractère exclusif de la représentation du soldat en tant que victime. Cru souligne à raison que la guerre a profondément changé. Il pointe du doigt des mythes millénaires sur le phénomène guerrier dont il est très intéressant de prendre conscience. Toutefois, même Maurice Genevoix, un des auteurs les plus loués par Cru, attribue dans son récit une forme d'héroïsme à ses hommes ; ce n'est en revanche pas l'héroïsme de l'*Iliade* ni un cri belliciste enthousiaste, mais une insistance sur l'importance des sacrifices accomplis par les soldats.

En outre, un récit fondé sur une expérience réellement vécue n'est pas une invention ; en réécrivant sa participation à la guerre dans un registre glorieux, un auteur tente aussi de donner un sens – cette expérience n'en a peut-être pas, mais lui en octroyer un permet de dépasser le choc de l'expérience. Chaque « déformation » a également une valeur interprétative pour celui qui écrit sa guerre. Toutes les manières de représenter le conflit apportent en ce sens un éclairage quant aux représentations du phénomène qui ont cours.

Conclusion

Les exigences de Jean Norton Cru à l'égard des récits de guerre trouvent leurs racines dans de multiples évolutions qui précèdent ou accompagnent l'entrée dans le XX^{e} siècle. Ainsi, Cru décèle une modification dans la nature du phénomène guerrier, qui n'est plus une lutte sportive en raison de toutes les armes inventées pour tuer plus vite et plus simplement. Par ailleurs, les avancées récentes en historiographie inspirent la critique de Cru quant au manque de cohérence des récits d'Henri Barbusse ou d'Erich Maria Remarque.

De plus, la nouvelle méthodologie de la discipline historique conduit Cru à suspecter la fiction. Charlotte Lacoste, qui positionne sa réflexion critique dans la suite directe des travaux de l'auteur de *Témoins*, tend elle aussi à se méfier des inventions qui sont faites au sujet de catastrophes historiques majeures. Tous deux estiment que les mieux placés pour dire ces catastrophes sont les témoins directs et que la multiplication des fictions – *a fortiori* si elles ne sont

pas écrites par des témoins – présente le risque d'obstruer l'accès à la vérité de l'expérience. À travers sa lutte contre les représentations du soldat comme héros, Cru demande également à la littérature, au nom de tous les poilus, d'accueillir la marque du traumatisme de la guerre ; celle-ci représente un choc extrêmement vif pour nombre de combattants qui se sont vus brutalement exposés de façon presque permanente au danger. Face à ce traumatisme collectif récent, il estime que toute stylisation proche du registre épique est malvenue ; il faudrait au contraire se contraindre à adopter un style aussi dépouillé que possible afin de mieux accueillir le sérieux du choc que représente l'événement sans l'altérer.

Chapitre 2.
Qu'est-ce que la sobriété du style littéraire ?

Nous avons vu dans le premier chapitre d'où vient la critique de Cru et ce qu'elle vise : il s'agit ainsi de lutter contre des représentations trop héroïques du combat. On retrouve ces représentations fausses jusque dans des récits pacifistes. En effet, à vouloir montrer toute l'horreur de la guerre, un écrivain peut être tenté de la représenter de manière exagérément sanglante, ce qui a pour inconvénient de simplifier l'événement à outrance et risque de masquer d'autres réalités moins évidentes de l'expérience du soldat. Le critique propose, afin de renouveler l'image de la guerre dans l'imaginaire collectif, de valoriser un nouveau modèle de récit fondé sur une grande attention aux faits historiques. Afin de ne pas négliger ces faits, il préconise une littérature qui ne mise pas sur les effets spectaculaires. Par conséquent, cette littérature est définie en creux, par opposition aux travers de la « littérature […] dans son sens péjoratif »[78]. En quoi consiste cette esthétique de la sobriété, qui est présentée par le critique comme un renoncement aux registres de l'horreur et de l'héroïsme ?

Si nous allons nous attarder sur le point de vue de Jean Norton Cru, c'est qu'aujourd'hui encore, les fictions qui traitent d'une catastrophe humaine suscitent des débats analogues concernant les éventuelles limites posées à l'invention littéraire. En témoigne la virulente polémique qui a suivi la parution des *Bienveillantes*, de Jonathan Littell, auteur franco-américain dont la famille est d'origine juive et russe. Au roman de cet auteur franco-américain sont reprochés entre autres l'absence de réalisme historique[79], ainsi que l'invraisemblance de la psychologie du protagoniste[80]. Nous allons voir qu'il s'agit également de deux aspects majeurs des textes qui semblent historiquement faux à Jean Norton Cru. L'essai de ce critique détermine ainsi indirectement la réception des témoignages et des récits fictionnels qui ont trait à des catastrophes humaines de grande ampleur.

78. Jean Norton Cru, *Témoins*, *op*. *cit*., p. 265.

79. Peter Schöttler, « Tom Ripley au pays de la Shoah », in *Le Monde*, 14 octobre 2006, article disponible en ligne à l'adresse suivante : https://www.lemonde.fr/idees/article/2006/10/13/tom-ripley-au-pays-de-la-shoah-par-peter-schottler_823210_3232.html.

80. Édouard Husson, historien et universitaire, estime ainsi que le héros Maximilien Aue est « complètement invraisemblable », *cf*. Édouard Husson, « *Les Bienveillantes*, un canular déplacé », *Le Figaro*, 8 novembre 2006, disponible en ligne à l'adresse suivante : https://www.lefigaro.fr/debats/2006/11/08/01005-20061108ARTFIG90047-les_bienveillantes_un_canular_deplace.php.

I. Une littérature qui ne triche avec les faits sous aucun prétexte

Cru espère, en effectuant ses recherches, trouver des récits relatant la Première Guerre mondiale qui incluront assez de faits précis pour que la vérité matérielle de la guerre soit montrée ; or, le respect des faits commence par le respect de la topographie ainsi que de la chronologie. Aussi, Cru appelle de ses vœux une datation précise dans le récit ; il pense que le respect d'un cadre référentiel précis évite d'autres déformations dans le récit. Dans ses considérations introductives précédant la section « journaux » de son ouvrage, il parle à propos du respect des dates d'« exactitude fondamentale »[81]. La réflexion qui suit fait de la contrainte de datation une vertu du récit :

> En théorie le journal est esclave des dates ; en fait cet esclavage est la meilleure des disciplines. Les dates constituent un cadre, un plan, elles empêchent l'adoption d'un plan artificiel et fantaisiste[82].

Cette considération contient l'idée que la structure du récit donne déjà une indication quant à sa valeur documentaire ; plus l'organisation du récit est méthodique et plus elle repose sur des éléments concrets, plus elle permet de produire un récit fiable. C'est pourquoi Cru pense que le meilleur récit de guerre est un récit fondé sur un carnet de guerre « bien tenu »[83]. Dans ce carnet, le poilu doit consigner ce qu'il vit quotidiennement, ainsi que ses impressions et réactions aux événements. Le souci qu'a Cru de l'exactitude des indications de dates et de lieux présentés dans le récit est justifiée par l'exactitude du récit *dans son ensemble* : aucun fait ne doit être modifié, puisqu'il est important de faire connaître la guerre autrement qu'à travers légendes et surenchères d'exagérations. Il recommande aux poilus de prendre le contre-pied de ce type de récits et le respect scrupuleux des détails le permet.

Pour Cru, les incidences du conflit sur le témoin, ses réactions, sentiments positifs (joie, soulagement, enthousiasme) comme négatifs (découragement, angoisses, peurs ou paniques) sont fondamentales et appartiennent à la déposition qu'on est en droit d'attendre de la part d'un témoin. Aussi, l'exactitude que souhaite voir Cru dans un récit de guerre idéal est loin de se fonder exclusivement sur les faits historiques : il souhaite que l'« atmosphère »[84] du front soit restituée, et non seulement ses éléments factuels. Il déclare ainsi à propos de l'ouvrage de Jules Jeanbernat :

81. Jean Norton Cru, *Témoins*, *op. cit.*, p. 85.

82. *Ibid*.

83. *Ibid*., p. 200 et p. 569.

84. *Ibid*., p. 208 : « Mais ici les preuves matérielles ne valent pas les autres, cette atmosphère, cette odeur du front qui imprègnent chaque page […] ».

> [L]a simple énumération d'une variété de souffrances physiques non accompagnées de leur complément naturel d'appréhensions et d'angoisses ne produit pas le même effet sur l'esprit de l'auditeur ou du lecteur. Pour avoir voulu être un stoïcien dans ses lettres, […] Jeanbernat a donné un tableau de sa vie de guerre dont la perspective est tout à fait fausse. […] Tout cela exprime bien l'esprit poilu, en opposition avec les traditions acceptées à l'arrière. Mais rien ne révèle cette partie de la psychologie du combattant qui est son anxiété, ses doutes, son cafard et ce qui est le plus lourd à porter sur le cœur : l'horreur de la mort[85].

Il s'agit, en retranscrivant les réactions humaines consécutives à l'événement, de susciter l'empathie du lecteur et de mettre la psychologie du combattant en lumière. Dans sa notice sur l'œuvre de Pézard, Cru explicite le lien qu'entretiennent les « impressions sensorielles »[86] aux faits. Il y explique d'une autre manière en quoi ces réactions sont fondamentales pour comprendre la guerre :

> […] la méthode de Pézard pour transmettre à l'esprit du lecteur *une gamme infinie d'impressions sensorielles* qui n'auraient, toutes seules, aucune importance, mais qui jouant le rôle d'harmoniques auprès du son fondamental, accompagnent les faits racontés, constituent leur atmosphère, leur couleur locale, les rendent réels, déterminés, issus du front ; dès lors on ne peut plus les confondre avec ces faits légendaires, d'un usage universel, servant aux hâbleurs de Lorraine et d'Artois, du front et des salles de rédaction, de 1914 et de 1918. Ces derniers faits sont des abstractions très commodes, ils s'adaptent à tous les souvenirs, […]. Leur adaptabilité vient de ce qu'ils n'ont pas ces harmonies déterminatives, autrement dit, ils n'ont jamais eu de réalité nulle part[87].

La vérité que Cru souhaite voir exprimée dans les récits des poilus est de l'ordre de l'impression, de la sensation que la guerre produit sur l'être humain. Il la pense comme étant à la fois profondément individuelle, à l'instar de ce qu'il exprime dans l'extrait précédent, puisque les « harmoniques » d'une explosion ou d'une attaque, c'est-à-dire la réaction qu'elles provoquent chez un poilu, dépendent de la personnalité du poilu concerné. Et pourtant il serait selon Cru possible d'abstraire une essence de la réaction à la guerre en recoupant tous les témoignages sincères afin d'en retirer ce qu'ils mentionnent en commun[88]. Il y aurait donc une vérité générale de ce que constitue la guerre pour le poilu, déclinée en autant de variations qu'il y a d'auteurs. C'est pour cette raison qu'un seul récit de témoin fiable ne suffirait pas à se faire une idée représentative de la guerre ; il faut plusieurs témoignages pour s'en construire une représentation générale réaliste par comparaison. En identifiant les points communs aux récits des témoins fiables, Cru établit ses critères pour une représentation de la guerre historiquement conforme.

---

85. *Ibid*., p. 524-525.

86. *Ibid*., p. 211 et p. 228.

87. *Ibid*., p. 228-229. C'est nous qui soulignons dans toutes les citations où le contraire n'est pas indiqué.

88. *Ibid*., p. 147 : Cru parle de « vérité psychologique » de la vie du fantassin de la Première Guerre mondiale, ce qui suppose qu'on puisse abstraire un ensemble d'éléments essentiels à cette expérience.

II. Ne pas négliger le sujet traité

Cru estime que tout auteur qui entreprend de narrer son expérience du front ne peut faire l'économie d'une réflexion approfondie sur la guerre ainsi que sur la manière de traiter ce sujet littéraire particulier. Nous avons vu la difficulté que représente la tentative d'écrire la guerre et son caractère expérimental. Pour Cru, le fait de ne pas négliger la guerre passe notamment par un ton à adopter. En effet, il considère que la guerre est un sujet singulier, sujet envers lequel il faut respecter une décence particulière. Ainsi l'humour de Mac Orlan ou de Giraudoux le choque en ce qu'il consiste à représenter la guerre « comme une grosse plaisanterie, une farce grotesque qu'il ne faut pas prendre au sérieux » ; or Cru considère que « pour s'amuser à ce jeu-là, il faut avoir une *absence de tact*, un *manque de convenances* envers la souffrance humaine qui [le] laissent confondu »[89]. C'est donc au nom de l'hommage aux poilus et de l'énorme sacrifice qu'ils ont fait que Cru trouve inconvenants les récits qui traitent trop légèrement du conflit. Faisons remarquer ici que le ton sérieux qu'il préconise s'apparente à celui qui prévaut dans la littérature réaliste[90].

La distinction de la Première Guerre mondiale comme événement singulier est un constat partagé. L'événement marque les consciences. Il laisse sa marque sous la forme d'un traumatisme de la société dans son ensemble. Walter Benjamin, historien, philosophe et critique allemand, constate ainsi que les hommes reviennent « plus pauvres en expérience communicable »[91] de la guerre. La Grande Guerre, qui choque du fait de sa brutalité et de l'étendue de la destruction occasionnée, donne lieu au constat de Paul Valéry, poète et penseur français, selon lequel les civilisations ont appris qu'elles sont mortelles[92]. L'événement ébranle les représentations du monde des contemporains de Cru ; au regard de tout cela, il ne semble pas absurde de sa part de militer pour un renouvellement des formes narratives au sortir de la guerre.

Cru juge de la valeur documentaire des auteurs en partie en examinant leur indépendance vis-à-vis des représentations collectives de la guerre[93]. Ainsi, lorsqu'il célèbre la prose de l'abbé Pierre Lelièvre en l'opposant à celle de Barbusse, c'est pour souligner l'indépendance et l'originalité de sa vision de la guerre en particulier :

> Il est entier, il est violent, il fustige la patrie avec la même âpreté que Barbusse, mais ses coups portent plus juste parce qu'ils ne sont pas lancés contre tout et contre tous. Il faut l'avoir lu pour

89. *Ibid*., p. 108-109.

90. Colette Becker, *Lire le réalisme et le naturalisme*, *op. cit*., p. 35.

91. Walter Benjamin, *Expérience et pauvreté*, suivi de : *Le Conteur* et de : *La Tâche du traducteur*, trad. Cédric Cohen Skalli, préf. Elise Pestre, Paris, Payot, « Petite Bibliothèque Payot », 2011.

92. Nous faisons ici allusion à l'incipit de son ouvrage au titre éloquent, *La Crise de l'esprit*, Paris, NRF, 1919.

93. Les représentations collectives sont des représentations socialement forgées, qui recèlent une forme de connaissance (exacte ou non) à propos de leur objet. *Cf*. https://www.universalis.fr/encyclopedie/representations-collectives/.

> croire qu'il y eut un tel prêtre au front. Il règle son compte à l'*Echo de Paris*, il rend justice à Sembat tout en détestant les socialistes. Il a vu le front, un peu plus de huit mois, mais il l'a singulièrement bien vu[94].

« Bien voir » signifie sous la plume de Cru voir indépendamment, voir sans se laisser influencer par des idées préconçues. Dans la notice critique à propos du journal de Lelièvre citée ci-dessus, figure la phrase : « C'est un plaisir de lire un tel livre, car on y sent un homme »[95]. Ce que Cru pointe du doigt, en parlant de « sentir un homme » au travers du récit, c'est d'y voir imprimée la marque de l'individualité, de la personnalité unique de celui qui l'a rédigé. Il valorise l'originalité de nombreux auteurs d'une manière similaire, en insistant sur l'originalité et l'intérêt de leurs idées : dans la notice qui concerne le journal d'Henry Morel-Journel, Cru apprécie de voir au fil du conflit l'auteur changer de position[96] et émettre de plus en plus de réserves et de critiques « sérieuses »[97] et « motivées »[98]. Il compare également André Pézard à Marcel Etévé : « c'est la même attitude envers la guerre, le même désir de la comprendre et de l'interpréter d'après soi et pour soi sans se laisser influencer par les idées établies »[99][100]. Cru met donc quelque peu paradoxalement la subjectivité au cœur de ce qu'il appelle être l'essence de la guerre et qu'il souhaiterait voir présentée dans tous les récits du front. En fait, il ne s'agit pas tant de mettre en lumière « l'essence »[101] de la guerre que de contrer les représentations millénaires qu'il estime erronées. Ainsi, il répugne à Cru de voir des écrivains « négliger » leur sujet : il trouve en particulier que les écrivains jouissant d'une certaine renommée dans les milieux littéraires ne se confrontent pas réellement au défi que constitue l'évocation de la guerre, et réinvestissent paresseusement d'anciens schémas narratifs :

> Les Tharaud ont écrit une œuvre comme ils savent écrire. La forme est excellente. Mais il ne faut pas chercher un fond car l'œuvre est trop superficiellement pensée. Les quelques idées exprimées, les essais de discussion, avortent en paradoxes insoutenables. […] Les auteurs cherchent à créer l'illusion que la guerre n'est pas, qu'elle ne compte pas, intellectuellement, il s'entend. Or, la guerre fut, elle fut avec intensité, son emprise sur nous fut totale, saisissant nos corps, terrorisant nos âmes, fascinant nos pensées, forçant nos intelligences à s'occuper d'elle, à la définir, à la discuter, à la haïr, à concevoir des plans pour l'exiler à jamais[102].

94. Jean Norton Cru, *Témoins*, *op*. *cit*., p. 175.
95. *Ibid*., p. 173.
96. *Ibid*., p. 213-216.
97. *Ibid*., p. 214.
98. *Ibid*.
99. *Ibid*., p. 227.
100. Nous aurions pu citer davantage de passages de ce type, et notamment les louanges se rapportant aux œuvres de Lintier, Meyer et Bernier. Voir *Témoins*, *op*. *cit*., respectivement p. 183, p. 210 et p. 575-577.
101. Jean Norton Cru, *Témoins*, *op*. *cit*., p. 25.
102. *Ibid*., p. 401-402.

Ici, les Tharaud[103] ont fait preuve de trop de légèreté. Cru leur reproche de ne pas rendre compte du problème intellectuel que pose la guerre, des objections morales qu'elle appelle. Cru nous donne un contre-exemple qui illustre ce qu'il appelle « bien traiter » la guerre : « Ce sujet banal, Bernier l'a supérieurement traité et sans aucune exagération »[104]. Ce que Cru entend par là, c'est que Bernier n'a pas cherché à nier la gravité du conflit (en le présentant comme une plaisanterie). Il n'a pas non plus cherché à conformer la guerre à un préjugé à son sujet. Citons par exemple le discours patriotique qui semble si absurdement déconnecté de ce qui se déroule sur le front qu'il se désarticule : « Guerre, bataille, gloire… [le général parle]. Dignes de vos aînés… France… Patrie… »[105]. Ne subsistent plus que des mots-clés aléatoirement juxtaposés et impuissants à susciter l'enthousiasme belliqueux qu'ils devraient en principe exciter. L'emphase n'est pas de mise dans le récit de Bernier, en témoigne cette exclamation du protagoniste : « Quoi ! La guerre, ce n'était que ça ! »[106]. Là aussi la présence d'attentes de la part du personnage – qui traduisent l'existence de représentations préconçues de la guerre – est exprimée, et mise en rapport avec la réalité du front qui, par contraste, est décevante. Genevoix offre un autre exemple du traitement d'intégration du discours patriotique au sein du récit pour mieux le mettre à distance :

> Et ceci, mes absents, l'avez-vous lu ? Ce dithyrambe à notre gloire qu'un officier d'état-major a chanté, en revenant d'une mission aux Éparges ? Ému, certes, il l'était, secoué d'admiration et de pitié : il avait vu des hommes dans la boue, « non plus des passants comme lui, mais des hommes qui restaient là. Ils ont pris la colline des Éparges ; ils savaient qu'ils ont fait une grande chose en enlevant cette crête formidable. *Ils ne demandent qu'à recommencer* ».
>
> Croyez-vous que ce soit cela ? Hélas, qu'ai-je fait moi-même, le jour où sur la colline, pendant que les obus tombaient, j'ai griffonné cette carte boursouflée d'héroïsme et que j'ai laissée vous rejoindre ? Je l'ai relue dans les feuilles de la ville, avec ses mots gesticulants : il m'a semblé que j'entendais une cabotine chanter trop haut La Marseillaise ; et j'ai eu honte, à cause de vous et de moi[107].

Le narrateur présente ici les paroles d'un haut gradé de l'armée française qui projette l'idéologie propagandiste sur les faits : si l'officier d'état-major a bien reconnu la difficulté de la tâche accomplie par la troupe de Genevoix, il se méprend complètement quant à leur enthousiasme car il n'a pas pris la mesure de la lassitude ni de l'état d'extrême fatigue des hommes. Genevoix cite ce

103. Il s'agit de deux frères et écrivains qui ont fait partie de l'Académie Française.

104. Jean Norton Cru, *Témoins*, *op. cit.*, p. 576.

105. Jean Bernier, *La Percée. Journal d'un fantassin 1914-1915*, Marseille, Agone, 2013, p. 11. Nous avons emprunté cet exemple à Frédéric Thomas, contributeur du blog *Dissidences*, dont le compte rendu de lecture est disponible à l'adresse : https://dissidences.hypotheses.org/4452.

106. *Ibid.*, p. 37.

107. Maurice Genevoix, *Les Éparges*, in *Ceux de 14*, préf. Michel Bernard, dossier de Florent Deluet, Paris, Flammarion, « GF », p. 842-843.

discours afin de mieux faire ressortir le décalage qu'il y a entre l'état d'esprit des soldats sur le terrain au moment des faits et la représentation que des personnes extérieures peuvent s'en faire – cette idée d'une bravoure du soldat provient notamment de la propagande guerrière qui s'efforce de peindre le soldat français comme un être d'un enthousiasme et d'un entrain surhumains. On trouve dans *Ceux de 14* un autre passage qui évoque la naissance de légendes héroïques : « Tous ces incidents, grossis, déformés, avaient fait croire à une bataille d'autrefois, à un fabuleux retour vers une guerre en rase campagne »[108]. Ce propos de Genevoix laisse penser qu'il y a, et ce, même chez les combattants, une certaine fascination pour la guerre spectaculaire, héroïque. Il s'agit d'une représentation idéalisée, ce n'est donc pas étonnant que même les poilus, par moments, puissent croire l'apercevoir tout en assistant quotidiennement à un tout autre type de guerre. Le passage de *Ceux de 14* oppose tout de même implicitement la « bataille d'autrefois » à la guerre actuelle qui fait l'objet du récit.

Les souffrances des poilus observées sur le terrain de la guerre contemporaine sont le point de départ de la révolte de Cru contre la littérature mensongère, et contre la tradition qui tend à représenter la guerre à la manière d'une épopée : celui-ci attribue à cette littérature une part de responsabilité dans l'avènement du conflit en 1914. C'est pourquoi il appelle les combattants et les lecteurs à se montrer critiques et participe à faire connaître les ouvrages qui rompent avec la représentation du soldat en héros brave et plus puissant que la moyenne. Il souhaite rappeler que les hommes ont la plupart du temps attendu dans le froid avec la peur de mourir, que pour l'essentiel, le combat s'effectuait sans voir l'adversaire. Faire la guerre, c'est se retrouver dans des conditions bien plus misérables et bien moins glorieuses que la propagande et les récits épiques ne le racontent ; Cru espère que relater la vérité permettra de freiner l'ardeur des prochaines générations à partir à la guerre.

III. L'importance du réalisme psychologique

La réalité de la guerre que le témoin se doit de montrer aux non combattants ainsi qu'aux générations qui suivront n'est pas seulement de nature matérielle, nous l'avons vu. Il ne n'agit pas non plus uniquement de retranscrire « l'atmosphère »[109] du front : Cru met l'accent sur le réalisme de la psychologie du combattant. Il le place au centre de sa conception du témoignage ; Cru insiste

108. *Ibid*., p. 847.

109. Jean Norton Cru, *Témoins*, *op. cit*., p. 146 et p. 228. Ces occurrences se trouvent respectivement dans les notices portant sur Genevoix et Pézard.

sur cet élément en tant que condition fondamentale de la vérité d'un récit de la Grande Guerre. Ainsi, avoir négligé la psychologie du combattant est l'un des principaux reproches qu'il adresse aux auteurs qu'il critique. Pourquoi est-ce fondamental selon lui ?

L'importance que Cru place dans l'exactitude et la profondeur de la psychologie du combattant trouve sa source dans sa volonté de voir la littérature honorer la mémoire des soldats victimes du conflit. L'hommage aux morts passe par cette psychologie réaliste ; *a contrario*, cette dimension du témoignage, que Charlotte Lacoste qualifie de « fonction d'hommage »[110], ne peut, selon Cru, être opérationnelle dans un récit qui représenterait les soldats comme des brutes ou des êtres emplis de haine et, par extension, de manière simpliste ou faussée :

> C'est peut-être un préjugé de poilu mais je trouve choquant que l'on cisèle et polisse l'histoire de Carré et de Larondeau dont les éléments ont été puisés dans tant de souffrance réelle. Ces faits qui sont si près de nous ne devraient pas servir de thèmes : qu'on les raconte exactement ou qu'on les taise. La souffrance physique des blessés est sacrée comme la souffrance morale des poilus de la Tranchée des Baïonnettes dont je déteste la légende parce qu'elle est un mensonge, un mythe flatteur et grandiose. Thèmes littéraires, légendes ou mythes fondés sur notre vie souffrante de poilus sont une impiété, un anachronisme, une pratique dangereuse puisque le seul espoir en une humanité moins féroce est de faire une humanité curieuse de vérités et à qui l'on dira le maximum de précisions sur la guerre[111].

Aussi, un récit de guerre traite d'une souffrance « sacrée », que Cru n'aime pas voir déformée pour l'agrément de la narration. Il estime qu'il n'est pas respectueux de participer au développement de « mythes », de « légendes » ou de « thèmes littéraires » qui menacent de reconduire à des souffrances similaires. Sa critique envers la littérature qui « déforme » le réel est donc fondée en partie sur un argument éthique : les écrivains auraient une responsabilité vis-à-vis de leur lectorat, et ils ne devraient par conséquent pas encourager la propagation de mythes flatteurs à propos d'une mort de masse.

Cru souhaite que la littérature montre l'humanité du soldat pour mieux dénoncer la guerre ; il y a pour lui une portée critique dans le récit de guerre idéal. Une psychologie réaliste des poilus, à rebours de toute héroïsation, permet l'humanisation du soldat et par conséquent, elle permet aussi de remplir une fonction critique. Cru loue Maillet pour son habileté à restituer « une réalité, hélas trop humaine, […] qui se renouvellera demain si le monde ne comprend pas la leçon si claire qui ressort de ces pages d'un style net, probe, étranger à tout effet littéraire »[112]. La réalité pure de la guerre se doit de ne pas être altérée par un maquillage littéraire ; elle doit selon Cru conserver des

110. Charlotte Lacoste, *Le témoignage comme genre littéraire en France de 1914 à nos jours*, *op. cit.*, p. 726.
111. Jean Norton Cru, *Témoins*, *op. cit.*, p. 595.
112. *Ibid.*, p. 364.

proportions humaines comme chez Maillet pour mieux atteindre le lecteur. La vérité touche d'autant plus le lecteur que le conflit y est représenté comme appartenant au monde humain. Il est important au sens de Cru de bien l'ancrer dans le réel :

> Méfions-nous de ces auteurs qui abusent de l'épithète apocalyptique pour décrire la guerre. La guerre n'est pas une vision prophétique, une hallucination mystique située dans les limbes ou un pays d'Utopie. La guerre fut intensément concrète, définie, mesurable, localisée : […] vous et moi nous avons participé et contribué à son horreur par nos sentiments comme par nos actions[113].

Sans cet ancrage dans la réalité, la fonction d'hommage et la fonction critique[114] ne sont pas opérantes ; ce sont pourtant des dénominateurs communs aux textes que Cru considère comme de bons récits de guerre. Ces fonctions sont essentielles aux yeux de Cru, et elles ne peuvent pas fonctionner avec une psychologie du combattant tirée de légendes et de littérature de guerre héroïsant le soldat ; il faut au contraire qu'elle soit fondée sur l'observation. Dans la notice qui concerne le texte de Bernier, Cru parle de restituer des « perceptions ». Il s'agit pour Cru de percevoir correctement afin d'écrire correctement la guerre :

> Bernier analyse les sentiments des combattants avec une acuité de perception psychologique très rare chez les meilleurs auteurs du front et unique parmi ceux de son âge. Maint sujet rendu banal par les essais médiocres de tant d'écrivains, Bernier le présente d'une façon toute neuve qui donne une intense impression de réalité[115].

Le réalisme psychologique est central dans la conception du témoignage de Cru parce que Cru souhaite voir la guerre montrée en littérature « comme phénomène humain »[116]. Les « meilleurs auteurs »[117] au sens de Cru sont donc avant tout de bons observateurs du fonctionnement humain[118]. Cru reproche à Barbusse « d'avoir recyclé dans *Le Feu* […] narration omnisciente, style sublime, rythme enlevé, grandiloquence et truculence picturale qui contribuent à faire de la Grande Guerre […] un cataclysme littérairement adorné »[119]. Il estime que les faits se suffisent à eux-mêmes parce qu'ils « furent assez extraordinaires et assez nombreux pour ne demander aucun ornement, aucune addition »[120].

---

113. *Ibid*., p. 364.
114. Charlotte Lacoste, *Le Témoignage comme genre littéraire*, *op. cit*., p. 703.
115. Jean Norton Cru, *Témoins*, *op. cit*., p. 573.
116. *Ibid*., p. 13.
117. *Ibid*., p. 85, p. 226.
118. Jean Norton Cru, *Du Témoignage*, *op. cit*., p. 115 : Cru évoque même l'« utilité plus générale » des témoignages pour la connaissance du fonctionnement humain puisque ces récits, s'ils sont honnêtes, offrent une description inédite de la réaction de l'homme face à la guerre.
119. Charlotte Lacoste, *Le Témoignage comme genre littéraire*, *op. cit*., p. 435.

Afin d'illustrer le non-réalisme de certaines œuvres sur la guerre, examinons comment Ernst Jünger désigne un petit groupe de soldats comme étant une élite et en fait des héros mythiques. L'auteur allemand nomme ce hommes d'élite des « guerriers » par opposition à « la masse des suiveurs »[121], les simples « soldats ». Le « type de guerrier d'une trempe particulièrement forte »[122] dont Jünger repère quelques modèles autour de lui se distingue par son habileté dans la lutte d'homme à homme ; il projette sur ces hommes le modèle du guerrier sans peur, et en fait une figure mythique dépourvue d'émotions, capable de résister à tout. Ainsi, Jünger évoque un homme qui passe pour « invulnérable »[123], qui rit à l'annonce d'une attaque. À cet homme et à la catégorie réduite de ceux qui lui ressemblent il attribue « un rayonnement particulier »[124].

En ce qui le concerne, Jünger affirme avoir un courage digne d'un personnage de mythe seulement en certaines occasions : « La grande saignée que j'avais subie me donnait la liberté et la légèreté de l'ivresse ; rien ne m'inquiétait, que la perspective de m'écrouler trop tôt »[125]. Jünger attend alors « avec une quasi-indifférence le coup de feu qui mettrait fin à cette odyssée »[126]. On note l'emploi du terme « odyssée » comparant l'expérience de guerre de Jünger à une aventure fictive dans un monde organisé par les agissements des dieux grecs. Cette métaphore n'est pas isolée puisque l'auteur déclare en un autre passage que « comme dans les combats homériques des dieux et des hommes, la fureur de la terre rivalisait avec celle des cieux »[127]. Le terme « fureur » se

120. Jean Norton Cru, *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*, préface et postface de Frédéric Rousseau, Presses Universitaires de Nancy, « Témoins et témoignages », p. 306.

121. Ernst Jünger, *Orages d'acier*, in *Journaux de guerre*, éd. Julien Hervier François Poncet et Pascal Mercier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, p. 249. La version originale allemande se trouve à la page 282 de l'ouvrage *In Stahlgewittern*, postface d'Helmut Kiesel, Stuttgart, Klett-Cotta Verlag, 2014 : „die Masse der Mitläufer".

122. *Ibid*. La version allemande est la suivante : „eine[r] Schlag von besonderer Härte", *cf*. Ernst Jünger, *In Stahlgewittern*, *op*. *cit*., p. 282.

123. *Ibid*., p. 178 : « C'était l'un des rares combattants qui fût nimbé, même en cette bataille de matériel, d'un rayonnement particulier, et qu'on tînt pour invulnérable ». En allemand : „Er war einer der wenigen, die sogar in diesem Materialkrieg ein besonderen Schimmer umwob und die man für unverletzlich hielt", *cf*. *In Stahlgewittern*, *op*. *cit*., p. 202.

124. *Ibid*. : « Les hommes tels que lui étaient faciles à reconnaître dans la masse des autres – ils partaient d'un grand rire chaque fois qu'arrivait un nouvel ordre d'attaque. À l'annonce de tels deuils, on sentait involontairement se glisser en soi la pensée que comme lui on n'en avait peut-être plus pour longtemps ». En allemand : „Leute wie ihn erkannte man immer aus der Masse der anderen heraus – sie lachten, wenn wieder einmal der Befehl zum Angriff war. Bei solchen Todesnachrichten wurde man unwillkürlich von dem Gedanken beschlichen, daß man es vielleicht auch nicht mehr lange treiben wurde", *cf*. *In Stahlgewittern*, *op*. *cit*., p. 202-203.

125. Ernst Jünger, *Orages d'acier*, *op*. *cit*., p. 259. En allemand : „Der große Blutverlust gab mir die Freiheit und Leichtigkeit eines Rausches, mich beunruhigte nur der Gedanke, zu früh zusammenzubrechen", *cf*. *In Stahlgewittern*, *op*. *cit*., p. 293.

126. *Ibid*. pour les pages de la version originale comme de la traduction. La version originale est : „fast gleichgültig den Treffer erwartend, der diese Odyssee beendet musste".

127. *Ibid*., p. 92. En allemand : „wie in der homerischen Schalcht der Götter und Menschen der Aufruhr der Erde mit dem des Himmels wetteiferte", *cf*. *In Stahlgewittern*, *op*. *cit*., p. 106-107.

rattache à l'idée de colère des dieux que craignent les hommes dans l'épopée. Ici, il s'agit d'une fureur humaine qui « rivalise » avec celle des dieux ; elle se rend ainsi coupable d'hybris, ce qui suscite en retour la colère divine. Cet affrontement est le signe d'une rupture avec l'ordre du monde de l'épopée dans laquelle les hommes sont soumis aux caprices divins. Tout ce réseau de sens compare la guerre à une aventure héroïque et mythique. Cela ajoute à la description de la guerre un vernis mythique et confère un sens au chaos ambiant au moyen de références littéraires. Jünger, en distinguant quelques combattants et en les désignant comme une élite hors-normes, reconduit la vision mythique de la guerre tout en transmettant aussi dans la description des soldats ordinaires et des faits consignés au jour le jour une description plus réaliste de l'événement.

Jünger puise abondamment dans les références littéraires antiques et dans les romans d'aventures tels que l'*Orlando furioso* de l'Arisote[128]. Il nous livre par endroits des passages exaltés qui relèvent de la vision ou se teintent de mysticisme. Jünger a également une certaine fascination pour l'assaut et le combat au corps à corps[129], qui sont peu représentés lors de la Première Guerre mondiale. Il le regrette tout en observant avec fascination le caractère nouveau de la guerre moderne très mécanisée[130]. Dans le paysage ou dans les hommes qu'il rencontre, il lit des signes d'une réalité supérieure :

> Les champs envahis par les mauvaises herbes portaient des fleurs à l'odeur plus forte et plus sauvage. Parfois, au bord du chemin, on rencontrait des arbres isolés, sous lesquels les paysans avaient dû faire halte en temps de paix, inondés de fleurs blanches, roses ou rouge sombre, spectacle magique au sein de la solitude. La guerre avait posé sur la face de ce paysage, sans en abolir la grâce, des teintes héroïques ou mornes ; son opulence fleurie n'en paraissait que plus capiteuse et plus rayonnante.
>
> Il est plus facile d'aller se battre au sein d'une pareille nature que dans un paysage d'hiver mort et froid. Ici, même une âme simple entrevoit que sa vie est enfouie dans des couches très profondes et que la mort n'est pas une fin[131].

128. Il s'agit d'un roman de chevalerie italien du XIV^e^ siècle dont l'intrigue est située dans une guerre menée par Charlemagne sept cent ans auparavant. *Cf*. Christoph Lodz, *Ernst Jüngers Lektüre bis zum Ende des Ersten Weltkrieges*, Marbourg, Tectum Verlag, 2002, p. 138-139.

129. Julien Hervier, *Deux individus contre l'histoire : Pierre Drieu La Rochelle, Ernst Jünger*, thèse, Paris, Klincksieck, 1978, p. 99.

130. *Ibid*., p. 299-326.

131. Ernst Jünger, *Orages d'acier*, *op. cit*., p. 128. En allemand : „Die verrotteten Felder trugen Blumen von heißerem und wilderem Geruch. Zuweilen standen einzelne Bäume am Weg, unter denen im Frieden der Landmann gerastet haben mochte, weiß, rosa oder dunkelrot überblüht, zauberhafte Erscheinungen inmitten der Einsamkeit. Der Krieg hatte dem Bilde dieser Landschaft, ohne seine Lieblichkeit zu zerstören, heroische und schwermütige Lichter aufgesetzt; der blühende Überfluss wirkte betäubender und strahlender als sonst. / Es fällt leichter, inmitten einer solchen Natur in die Schlacht zu gehen als aus einem toten und kaltem Winterland heraus“, *cf*. *In Stahlgewittern*, *op. cit*., p. 147-148.

Jünger trouve dans le paysage une motivation à se battre qui est d'ordre mystique : le paysage lui ferait sentir que la mort n'est pas une fin. Il expérimente une sorte de transe héroïque qui lui communique en quoi réside la valeur de sa vie et lui permet de mieux discerner la beauté des fleurs. L'exemple de l'exploitation de motifs mythologiques dans *Orages d'acier* montre comment les récits de guerre peuvent se saisir de motifs littéraires issus des traditions de l'épopée et du roman d'aventures pour mettre en scène le combat moderne comme un moment d'exaltation mystique. Toutefois, l'exploitation de ces motifs mythologiques, relativement courants dans la littérature de guerre, est très variable[132]. Nous prendrons donc garde à cela lorsque nous nous pencherons plus en profondeur sur le cas d'*Orages d'acier* et des références à la littérature épique ainsi qu'aux romans d'aventure.

Orages d'acier constitue un exemple à la lisière d'une dérive mythologisante : Jünger ne déploie pas de manière suffisamment systématique ces interprétations mythiques pour que celles-ci soient présentées comme acquises au lecteur. En effet l'auteur, au sein de son récit, se représente lisant le roman d'aventure *Tristam Shandy* de Lawrence Sterne. Il se compare également à Roland, protagoniste du *Roland furieux* de l'Arioste[133]. Ces occurrences de romans d'aventures sont autant d'indications de l'enthousiasme presque naïf avec lequel Jünger aborde la guerre. Elles introduisent également deux niveaux de narration : Jünger raconte sa guerre telle qu'elle est advenue, et simultanément il expose au lecteur tous les récits mythiques que cela lui inspire. Toutefois, Jünger transgresse la frontière entre récit factuel et récit fictionnel *seulement* lorsque, exalté, il a l'impression de percevoir la guerre dans ce qu'elle a d'éternel et d'absolu. Le récit se déporte alors vers un espace entre fiction et réalité où le réalisme psychologique n'est plus de mise. Le fait que ces deux niveaux de lecture existent permet de sauvegarder un certain réalisme dans la description des réactions des soldats ; ce n'est que par moments et chez certains individus isolés que Jünger perçoit la nature profonde de la guerre ainsi que l'héroïsme des temps modernes. *Orages d'acier* présente ainsi à la fois ces révélations surnaturelles et l'aspect très humain de la guerre, les odeurs de cadavres, les beuveries de soldats, les chefs militaires parfois très déconnectés des réalités de la première ligne[134].

Tel que Cru le considère, le réalisme psychologique a trait à l'importance prise par les détails concrets par rapport à celle prise par les représentations épiques et mythiques de la guerre. *Orages d'acier* est à cet égard un exemple intéressant en ce qu'il mêle des descriptions

132. Nicolas Beaupré, *Écrire la guerre, écrire en guerre*, *op. cit.*, p. 22.

133. Voir la notre 128 du présent chapitre.

134. Pour une analyse de la manière dont Jünger écrit ces passages de révélation presque mystiques, voir le chapitre 5.

psychologiques réalistes et d'autres surnaturelles – ainsi de ce soldat qui partirait d'un éclat de rire à l'annonce d'une nouvelle attaque[135].

IV. Contre l'esthétique grandiose et le registre de l'horreur

Cru s'oppose particulièrement aux exagérations. Il s'oppose aussi, pour les mêmes raisons, à l'esthétique de l'horreur, esthétique qui apparaît dans les essais critiques sous différents noms : Cru évoque le caractère « sadique »[136] ou la dimension « morbide »[137] de certains passages. Charlotte Lacoste parle de « langage intentionnel de l'horreur »[138] – et aussi de « détails gores »[139]. Elle estime que ce qu'elle nomme aussi « l'exploitation des effets spectaculaires de la violence »[140] est à proscrire. Tous deux plaident pour la simplicité des récits de témoignage par opposition à un excès de ces « effets spectaculaires ».

Ainsi, Cru s'emporte contre les récits dans lesquels il observe un acharnement à montrer l'horreur au moyen d'évocations visuelles : il lui semble excessif d'insister pour que, comme dans un film, le lecteur *voie* littéralement les souffrances illustrées par l'aspect extérieur des corps. En un autre passage de son essai, il compare explicitement cette esthétique à un film d'épouvante : l'Histoire doit selon lui « rejeter les récits trop riches en faits militaires, en incidents dramatiques, *véritables films de cinéma* par la fertilité de l'invention autant que par la continuité d'une action frénétique »[141]. Cru critique ce travers à propos du *Feu* :

> Encore un trait de sadisme ! C'est par de tels arguments que Barbusse espère abolir la guerre ! Nous poilus, nous répudions ce pseudo-pacifisme, érotique, morbide et calomniateur, qui joue le jeu des militaristes en leur offrant l'occasion de démentis faciles tout en discréditant le pacifiste honnête. […] [S]a propension à créer des monstruosités […] dénote en lui un esprit morbide. Ses romans de guerre sont une explosion de tératologie plutôt qu'un tableau des horreurs réelles, celles que nous avons tous vues.[142]

135. Voir les notes 123 et 124 ci-dessus, *cf.* Ernst Jünger, *Orages d'acier*, *op. cit.*, p. 178 et *In Stahlgewittern*, *op. cit.*, p. 202-203.
136. Jean Norton Cru, *Témoins*, *op. cit.*, p. 592.
137. *Ibid.*, p. 117, p. 563 et p. 578.
138. Charlotte Lacoste, *Le Témoignage comme genre littéraire*, *op. cit.*, p. 871.
139. *Ibid.*, p. 881.
140. *Ibid.*, p. 434.
141. Jean Norton Cru, *Témoins*, *op. cit.*, p. 113.
142. *Ibid.*, p. 564.

Cru trouve de très mauvais goût le mélange de burlesque et d'atrocité des positions « grotesques »[143] dans lesquelles les morts se retrouvent figés dans *Le Feu*, et y voit un excès d'imagination :

> Ces morts, Barbusse les a vus avec les yeux de son imagination chimérique, visionnaire, maladive, éprise de monstres. Il a déformé les morts comme il a déformé tout le reste parce que, malgré ses affirmations répétées, il ne connaît pas cette guerre du fantassin dont il s'est élu l'interprète unique[144].

Observons la description des horreurs que les soldats sont amenés à voir sur le front dans *Le Feu*. Barque, un personnage de l'escouade du *Feu*, évoque « des hommes défoncés, sciés en deux, ou séparés du haut en bas, tendus en gerbes par l'obus ordinaire » et « des ventres sortis jusqu'au fond et éparpillés comme à la fourche, des crânes rentrés tout entiers dans l'poumon comme à coups de masse, ou, à la place de la tête, un p'tit cou d'où une confiture de groseille de cervelle tombe tout autour, sur la poitrine et le dos »[145]. Le fait de décrire les cadavres comme étant « séparés », « sciés », les entrailles « écrasées comme à la fourche », ainsi que des crânes sur lesquels on aurait tapé « à coups de masse » tend à représenter les corps comme ceux de pantins désarticulés. La métaphore de la « confiture de groseille de cervelle » appartient à ce que Cru juge exagéré : le critique souligne la tendance de Barbusse à montrer plus de sang qu'il n'y en avait sur le champ de bataille. Insister sur la couleur rouge et comparer la matière du cerveau à de la confiture pour sa texture relève en effet d'une forme de provocation de l'imagination du lecteur de la part de Barbusse : il assimile une partie vitale du corps humain à une substance qui se mange. Ce rapprochement vise à susciter le dégoût grâce au décalage entre le caractère appétissant du comparant et la répulsion évoquée par le comparé.

En ce qui concerne les exagérations de Barbusse dans le registre de l'horreur, il s'en trouve également dans les descriptions de cadavres. Examinons-en deux qui sont proches dans le récit :

> Barque, raidi, semble démesuré. Ses bras sont collés le long de son corps, sa poitrine est effondrée, son ventre creusé en cuvette. La tête surélevée sur un tas de boue, il regarde venir par-dessus ses pieds ceux qui arrivent par la gauche, avec sa face assombrie, souillée de la tache visqueuse des cheveux qui retombent, et où d'épaisses croûtes de sang noir sont sculptées, ses yeux ébouillantés : saignants et comme cuits. […] Le gros Lamuse, vide de sang, avait une figure tuméfiée et plissée dont les yeux s'enfonçaient graduellement dans leurs trous, l'un plus que l'autre. On l'a entouré d'une toile de tente qui se trempe d'une tache noirâtre à la place du cou. Il a eu l'épaule droite hachée par plusieurs balles et le bras ne tient plus que par des lanières d'étoffe de la manche et des ficelles qu'on y a mises. La première nuit qu'on l'a placé

143. *Ibid*.
144. *Ibid*., p. 565.
145. Henri Barbusse, *Le Feu. Journal d'une escouade*, Paris, Gallimard, « Folio », p. 302.

> là, ce bras pendait hors du tas des morts et sa main jaune, recroquevillée sur une poignée de terre, touchait les figures des passants. On a épinglé le bras à la capote[146].

La première description, celle du corps inerte de Barque, est celle d'une position difficile à se représenter. Cru dénonce ce type de descriptions pour leur manque de réalisme ; il juge que Barbusse abuse de son imagination pour faire éprouver au lecteur l'horreur que les cadavres lui inspirent. Le bras de Lamuse qui pendrait et irait jusqu'à « touch[er] les figures des passants » contribue à faire des corps inanimés des soldats des pantins dont les membres prendraient leur autonomie, à l'instar de ce bras. De plus, en représentant Lamuse « vide de sang », Barbusse fait de ce fluide humain l'indicateur de la vie : Lamuse en est prétendument vidé alors que dans les faits il a probablement encore du sang dans les veines. Cela signifie que le sang chez Barbusse est davantage employé pour symboliser la vie – vie qui sort du corps ou bien s'y maintient selon que l'on soit atteint par un projectile dans la bataille ou non – que pour décrire une quantité de sang réelle. C'est aussi un procédé employé dans des récits comme l'*Iliade* – en ce sens, Barbusse s'inspire bien de la tradition héroïque comme Cru l'affirme.

Dans sa critique à propos de Dorgelès, Cru observe aussi un abus de cette monstration de l'horreur[147], et nous retrouvons dans la notice sur l'ouvrage de Malherbe cette critique :

> […] il ne s'est fait aucun scrupule pour raconter des horreurs macabres, il a abusé de scènes révoltantes, il est tombé dans le sadisme, mais tout cela dans un domaine de limbes, dans un secteur d'Utopie où l'auteur a ses coudées franches, où il échappe à l'obligation d'être probe dans la présentation des faits. Peu de combattants qui ont écrit leurs souvenirs d'après un carnet ont accumulé autant d'horreurs que Malherbe, l'homme qui prétend filtrer ses souvenirs pour en enlever tout excès de souffrance[148].

Cru remarque que différents registres emphatiques sont souvent présents avec celui de l'épouvante au sein d'un même ouvrage. Les registres qui favorisent l'amplification et la mise en emphase, tels le lyrisme ou le registre épique, coexistent dans les textes qui abusent de suggestions visuelles de l'atrocité. L'exagération à outrance lui semble déjà toucher à la « farce »[149]. Face à des textes adoptant plusieurs de ces registres mêlés, il s'emporte tout particulièrement. C'est par exemple le cas des auteurs qui insèrent une dimension amoureuse, voire érotique dans leur récit :

> Que n'ai-je pas eu Paul Adam, Montherlant, Delteil, Sauliol et Voivenel dans ma section pour les voir travailler à l'arme blanche et pour constater leur ferveur amoureuse pendant cet

146. *Ibid*., p. 323-324.

147. Jean Norton Cru, *Témoins*, *op. cit*., p. 592 : « Il est entendu par les littérateurs du genre Barbusse-Dorgelès que c'est un accident normal à la guerre de se trouver jeté bouche à bouche contre un cadavre ». Tous deux sont critiqués pour leurs excès dans la présentation de cadavres.

148. *Ibid*., p. 628.

149. *Ibid*., p. 570 et p. 589.

> exercice ! Ah littérature verbeuse et irresponsable ! Quand serons-nous débarrassés de tes clichés à la mode sur la guerre ?[150]

De manière générale, Cru condamne l'utilisation de ces registres dans un texte dont l'action se déroule pendant la guerre. Il pointe avant tout du doigt le registre épique réinvesti dans une optique héroïque ; l'exagération des capacités humaines appartient à ce registre. On trouve ainsi chez le lieutenant-colonel Floch les phrases suivantes : « Les lauriers de la victoire flottent à la pointe des baïonnettes ennemies. C'est là qu'il faut aller les prendre, les conquérir par une lutte corps à corps. Se ruer en nombre et en masse. Se jeter dans les rangs de l'adversaire et trancher la discussion à l'arme froide »[151]. L'auteur de ces lignes se montre partisan de l'attaque et présente celle-ci comme une lutte sportive « corps à corps ». Cru retrouve ce registre héroïque vantant l'attaque chez Dorgelès par exemple : « Pensez donc ! Une charge de douze cent mètres, à la course, avec le chef de section, vrai coureur olympique, qui précède la vague de plus de cent mètres ! – *Il manquait jusqu'ici* la note sadique »[152]. Lorsqu'il évoque la « note sadique », il s'agit de Sulphart, un personnage du roman, qui « reç[oit] sur ses lèvres le dernier souffle du moribond, un geignement horrible »[153]. Du point de vue de Cru, il est caractéristique que ces registres soient mêlés : dans *Les Croix de bois*, le morbide ou le « sadique » et le caractère épique de la bataille coexistent. Dans *Le Feu*, ce sont les registres de l'érotisme et du sadisme qui se mêlent. Ce passage où Lamuse avoue son attitude ambivalente à l'égard du cadavre d'Eudoxie en est probablement l'illustration la plus marquante :

> Oui, c'était c'te femme que j'ai jamais su approcher avant, tu sais – que j'voyais d' loin, sans pouvoir y toucher, comme des diamants. […] J'étais obligé de la soutenir d'un bras comme je pouvais, et de travailler de l'autre. Elle essayait d'me tomber d'ssus de tout son poids. Mon vieux, elle voulait m'embrasser, je n'voulais pas, c'étai' affreux. / Elle avait l'air de m' dire : « Tu vouais m'embrasser, eh bien, viens, viens donc ! » […] C'était si étroit, et si pressé, qu'en tournant, à un moment, j' l'ai serrée contre ma poitrine sans le vouloir, de toute ma force, mon vieux, comme je l'aurais serrée autrefois, si elle avait voulu… / J'ai été une demi-heure à me nettoyer de son toucher et de c't' odeur qu'elle me soufflait malgré moi et malgré elle[154].

La situation offre à Lamuse une occasion de réaliser son désir qu'il n'a pas pu exaucer parce que Eudoxie, la femme dont il est question, le repoussait. Cependant, Eudoxie ne s'offrant à lui que sous la forme d'un cadavre, la scène est doublement repoussante : le cadavre est dans une décomposition

150. *Ibid*., p. 486.

151. Jean Norton Cru, *Du Témoignage*, Paris, NRF, 1930, p. 50-51. Cité par Marie-Françoise Berrendonner, *Le Témoignage sur la guerre dans l'œuvre de Maurice Genevoix*, thèse de III[e] cycle, Université de Grenoble 3, p. 224.

152. Jean Norton Cru, *Témoins*, *op*. *cit*., p. 592.

153. Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, Paris, Albin Michel, 1917, p. 311. Cité par Jean Norton Cru, *Témoins*, *op*. *cit*., p. 592.

154. Henri Barbusse, *Le Feu*, *op*. *cit*., p. 282.

bien avancée, et de plus Lamuse outrepasse ce que cette femme acceptait de son vivant. Charlotte Lacoste juge que ce genre de scène est particulièrement déplacé parce que cela joue sur des fantasmes nauséabonds et voyeurs du lecteur[155].

Dans le même ordre d'idées, Cru s'attaque aux « excès, [aux] abus, [aux] exagérations, [aux] déformations, [aux] efforts toujours visibles pour atteindre au sensationnel ou aux traits d'esprit »[156] chez Dorgelès, qui tenterait par de tels procédés de forcer une réaction chez le lecteur. Il lui reproche ses techniques *trop visibles* et son « accumulation d'artifices littéraires »[157]. L'exagération dans le style de Dorgelès est telle qu'il affirme que c'est déjà rompre avec une esthétique réaliste :

> De tous les écrivains de la guerre, Dorgelès est celui qui abuse le plus des mots, pointes, phrases et scènes à effet, toutes choses qui, nous le savons, sortent de l'esprit des auteurs et non de la réalité observée. *Les grands réalistes n'ont jamais de ces artifices*[158].

La critique des « artifices » littéraires par Cru touche à la fois des œuvres contre lesquelles il élève la voix, et d'autres qu'il valorise et estime dans l'ensemble refléter correctement la réalité du front. Cru reproche ainsi à *La Percée*, qu'il considère par ailleurs comme « le moins fictif des romans [de guerre] »[159], de manquer de ce qu'il appelle le « naturel » :

> Je ne prétends pas que Jean Bernier ait fait un chef-d'œuvre ; son livre montre l'inexpérience d'un auteur jeune qui n'est pas maître de son art ; le style surtout au début, manque de naturel, il est guindé, métaphorique […], il a des fautes de goût […][160].

D'après l'idéal de Cru, les artifices, trucs et effets trop visibles sont donc à proscrire autant que possible dans tout type de roman ou de texte. Le qualificatif qu'il associe à de telles tentatives ostensibles d'ornementation du récit est celui de « baroque »[161] :

> Dans *Le Feu* tout le monde parle un argot artificiel, tiré d'un carnet où l'auteur a dû collectionner les expressions les plus forcées, les plus rares et qui produisent *l'effet le plus baroque* lorsqu'elles sont entassées, autant que la phrase peut en contenir[162].

En opposition à ce style dit « baroque », le style que Cru valorise chez de nombreux témoins, le style idéal qu'il conçoit pour un témoignage, est un style sobre. Le témoin, afin d'être

155. Charlotte Lacoste, *Le Témoignage comme genre littéraire*, *op. cit.*, p. 853.
156. Jean Norton Cru, *Témoins*, *op. cit.*, p. 588.
157. *Ibid.*, p. 588.
158. *Ibid.*, p. 592.
159. *Ibid.*, p. 599.
160. *Ibid.*, p. 573.
161. *Ibid.*, p. 358 et p. 569.
162. *Ibid.*, p. 569.

compris, doit chercher la simplicité. Cela n'exclut pas de travailler son expression. En d'autres termes, simplicité et style littéraire ne sont pas incompatibles. Le récit, pour trouver un lectorat, et pour durer, ce qui lui permet d'assurer la diffusion de sa vérité sur les faits, doit également être livré sous une forme soignée, faute de quoi son public se limite assez rapidement aux historiens. Dans sa notice concernant le livre de Jacques Meyer, il loue un style qui se rapproche de cet idéal : « Meyer nous apporte un texte qui vient directement du feu et qui dans sa concision un peu sèche atteint d'emblée *le fini de la simplicité la plus élaborée, la plus artiste* »[163]. Cette formulation peut sembler contradictoire ; en effet l'élaboration contient l'idée d'un travail long et d'une transformation qui constitue une amélioration. En tant que travail intellectuel, l'élaboration est associée à la complexité plutôt qu'à la simplicité. Pourtant, l'élaboration que Cru évoque est celle du travail de mise en mots de l'expérience vécue ; de ce processus ne résulte pas nécessairement une complexification du récit – il s'agit d'une transformation en un récit artistique. D'autre part, le récit peut être complexe sans que cela soit une caractéristique saillante du texte.

Cru critique « l'argot ordurier »[164] et « artificiel »[165] du *Feu* qui accentue selon lui une idée reçue sur les soldats ; ceux-ci paraissent alors avoir un langage extrêmement familier et argotique, ce qui serait faux. Examinons ce dialogue du *Feu* afin de le comparer ensuite à un autre issu d'un témoignage valorisé par Cru :

> – Sin jus, on va-t'i pas l'fouaire recauffir ? demande Bécuwe.
>
> – Avec quoi, en soufflant d'sus ?
>
> Bécuwe, qui aime le café chaud, dit :
>
> – Laissez-moi bric'ler cha. Ch'n'est point n' n'affouaire. Arrangez cheul'ment ilà in ch' tiot foyer et ine grille avec d'fourreaux d'baïonnettes. J' sais où c' qu'y a d' bau. J'allau en fouaire de cpaux avec min couteau assez pour cauffer l'marmite[166].

Ce dialogue est à la limite du compréhensible et présente peu de mots qui appartiennent aussi au registre de l'écrit. Mais en l'observant attentivement, on s'aperçoit que la plupart des altérations sont de simples élisions de sons liés à un manque d'articulation du locuteur : « J' » pour « Je », « c' » pour « est-ce », et « d' » pour « de » dans la phrase « J' sais où c' qu'y a d' bau. » Certaines altérations graphiques ne changent pas la prononciation des mots ; c'est le cas par exemple de « bau » pour « beau ». Ailleurs dans le récit, Barbusse écrit « c'étai' affreux » ; il marque ainsi le fait que le personnage qui parle ne fait pas la liaison, mais par ailleurs le mot est abrégé d'une lettre

163. *Ibid*., p. 208.
164. *Ibid*., p. 564.
165. *Ibid*.
166. Henri Barbusse, *Le Feu*, *op*. *cit*., p. 43.

muette. De plus, des sons sont modifiés tels que les [s], régulièrement transformés en [ʃ] ; de même, la lettre « i » vient remplacer les « o », le son [w] est ajouté au son [ɛʁ] pour former « affouaire » et « fouaire ». Barbusse montre en transcrivant la manière de parler de Bécuwe une approximation dans son expression orale. Il marque une différence très nette entre le français qu'il emploie pour narrer les aventures de son escouade et celui de certains soldats comme Bécuwe ; il les caractérise ce faisant comme des personnes qui parlent un français très altéré, difficile à saisir et insiste sur la distance de cette façon de parler et le langage écrit. Il semble que Barbusse insiste sur l'origine populaire de ses camarades soldats et qu'il place pour cela son narrateur dans une position de surplomb. Le langage employé, du fait qu'il est si difficilement lisible, en est presque rebutant. Les poilus de l'escouade de Barbusse sont observés comme des curiosités éloignées du narrateur dont les particularités sont exacerbées au point de risquer entraver la compréhension du lecteur. Examinons à présent l'écriture du langage parlé dans un dialogue issu de *Ceux de 14* de Maurice Genevoix :

> Troubat, le visage rouge et suant, passe devant moi en agitant son bras qui saigne. Exalté, vibrant, il me crie presque à tue-tête : « Hein, mon lieutenant ! Y en a qui n'ont pas eu les foies ! J'en ai une dans l'aile, moi, vous voyez ! – Tant mieux, Troubat : c'est la fine blessure. »
>
> Il se met à rire : « Un peu, oui ! L'hosto, l'arrière, la convalo… Et p't-êt'e aussi la fin d'la guerre : on sait pas… »[167].

Pour transcrire la manière de s'exprimer de Troubat, Genevoix a ici recours, comme Barbusse, à l'élision du « il » dans « [Il] Y a ». Il emploie cependant relativement peu de contractions et élisions de sons ou de lettres par rapport à Barbusse et insiste bien moins que lui sur l'accent du locuteur. De plus, Genevoix a recours à d'autres procédés : les mots tronqués finissant en « -o », tels qu'« hosto » ou « convalo » traduisent à la fois l'oralité du propos, mais aussi la familiarité et la joie avec laquelle s'exprime Troubat. En effet, le suffixe familier -o est connoté positivement ; il ne s'agit pas que de caractériser la manière de parler du personnage. Le dialogue s'appuie sur l'écriture du langage familier pour montrer à la fois l'enthousiasme et la confiance de Troubat en son lieutenant avec qui il partage sa joie de manière très spontanée. Chez Barbusse, le recours à la transcription d'un langage familier n'apporte pas une caractérisation du ton de la conversation comme cela fonctionne chez Genevoix. Ce dernier a également recours aux onomatopées exclamatives dans ce passage, par exemple : « Morand accourt vers moi, pleurant de rage : / "C'est-i' des hommes, ça, mon lieutenant ? Me casser la gueule pour fout'e le camp ! Ah ! cré Dieu !" »[168]. Ces exemples de procédés employés dans les dialogues de Barbusse d'une part et de Genevoix

167. Maurice Genevoix, *Les Éparges*, *op. cit.*, p. 733.
168. Maurice Genevoix, *Sous Verdun*, in *Ceux de 14*, *op. cit.*, p. 133.

d'autre part illustrent bien ce que Cru entend par une « simplicité artiste » ou « élaborée » : afin de reproduire les dialogues qui ont eu lieu entre soldats, il ne s'agit pas de juxtaposer de nombreux effets dans le dialogue pour montrer à quel point certains poilus s'expriment étrangement, mais bien davantage de ne retenir que quelques procédés, variés mais utilisés chacun avec parcimonie, permettant de suggérer une manière de parler et un ton employé entre poilus.

Genevoix emploie son art d'écrivain au service de la retranscription du réel, et non pour le magnifier ; Cru valorise cela[169]. Le travail de l'écrivain voulant apporter sa déposition est bien plus complexe qu'il n'y paraît : derrière ce style sobre se cache tout un travail d'élaboration du texte afin d'aboutir à une œuvre dont la qualité repose sur sa précision, sur le soin apporté aux détails. En effet, s'il est difficile de rendre compte de l'événement, si tous, romanciers comme auteurs de journaux, s'accordent à dire qu'il est difficile pour quelqu'un qui n'a pas fait l'expérience du front de se le représenter, alors ceux qui parviennent à transmettre cette expérience, fût-ce par le biais d'une esthétique que l'on pourrait qualifier de minimaliste, ont déjà accompli un travail complexe sur le langage. Cru dévalorise pour leur caractère artificiel les tentatives stylistiques telles que celle de Barbusse. Il estime que celui-ci a abusé des effets et que cela ne rend plus justice au réel. *A contrario*, le style sobre appelé de ses vœux par Jean Norton Cru cache un travail stylistique tout aussi important ; le travail d'élaboration d'un récit écrit sobrement peut même être plus complexe puisque le fait que les effets ne soient pas ostensibles est une marque de finesse dans la manière d'écrire.

V. Une simplicité élaborée

Parmi les caractéristiques des bons témoignages, la principale est la sobriété, qui s'oppose aux procédés d'amplification. Cru estime que ne pas exagérer, c'est encore le meilleur moyen de toucher le lecteur, le plus sûr. La guerre étant aux yeux de Cru une authentique catastrophe, il ne lui semble pas nécessaire de la maquiller. En outre, toute critique aura d'autant plus de poids qu'elle sera précise et exacte :

> L'admirable tableau de Galtier-Boissière est la réalité que les deux romanciers ont agrémentée à leur fantaisie. La meilleure critique que l'on puisse faire du *Feu* et de la dernière partie des *Croix de bois* c'est de les confronter avec l'opuscule que Galtier a ajouté à son journal. Toutes les horreurs de l'infâme secteur, on les trouves décrites sobrement, d'un trait sûr, et l'accent de

169. Jean Norton Cru, *Témoins*, *op. cit.*, p. 147. Cru remarque dans *Ceux de 14* un passage dont il affirme qu'« on dirait que c'est de la littérature » ; il souligne alors à propos de cet extrait que « [la] forme littéraire n'est qu'un moyen pour rendre sensible au non-combattants la grande vérité psychologique, la réaction naturelle du soldat au contact de la bataille ».

> vérité de Galtier impressionne plus profondément les esprits avertis que les excès, les divagations, le *sensationnalisme* des romanciers[170].

Le meilleur moyen littéraire de transmettre l'épouvante résiderait dans une expression sobre des faits. Il s'agit d'une simplicité qui n'est pas donnée d'emblée ; on doit travailler à un style qui est peu répandu afin de parvenir à relever le défi de l'expression de l'atrocité sans réutiliser le registre prêt à l'emploi de la fiction d'horreur. La littérature nouvelle que Cru appelle de ses vœux repose sur une écriture de la précision à rebours de tout « sensationnalisme ». Elle s'inscrit dans une véritable poétique du détail puisque l'individu qui expose sa guerre en remplissant la fonction de témoin aux yeux de Cru ne rapporte que ce qu'il a personnellement vu, expérimenté ou entendu sans pouvoir y ajouter d'éléments fictionnels : chaque fait doit être fondé sur ce qui s'est réellement produit au front.

Charlotte Lacoste traduit cela en termes de contrat testimonial ; ce pacte littéraire donne le droit de ne dire que peu de chose en vertu de l'obligation devant laquelle le témoin se trouve, tout comme devant un tribunal, de ne pas mentir[171]. Cru avait formulé cette idée de la façon suivante :

> […] le combattant voit peu, mais il voit bien ce qu'il voit ; le peu qu'il voit est l'essentiel, ce sans quoi la guerre ne serait pas la guerre ; aussi ce peu est-il « tellement de choses au contraire », car c'est ce qu'il importe à l'histoire de connaître puisqu'elle s'est écrite jusqu'ici sans faire état de ce peu de chose qui explique tout[172].

Le substrat de la guerre se trouve dans l'ordinaire, dans « le peu » que le combattant voit. Il s'agit du détail quotidien de la tranchée, car c'est de ce quotidien qu'est faite la guerre : de fait, c'est dans l'expérience moyenne du poilu et non dans les anecdotes légendaires que les historiens trouvent des sources pour établir ce que le conflit fut. Ce « ce peu de chose » à lui seul « explique[rait] tout » ; il exposerait précisément « l'essentiel ». Restituer le détail de la réalité du front, du fonctionnement de la vie de soldat accompagné de la réaction humaine à ces conditions de vie demande de connaître la guerre de manière approfondie. Ce sont justement les détails narrés par les soldats et leur précision qui permettent à Cru de reconnaître son expérience dans celle d'un autre poilu. Chez Jean Bernier par exemple, les détails caractéristiques du front sont autant de fragments qui lui permettent de déceler une réelle connaissance du phénomène décrit : « C'est l'œuvre du vrai poilu, qui connaît son sujet et qui le prouve par une abondance de petits détails typiques qu'un Barbusse ne saurait imaginer et que beaucoup de vrais combattants n'ont pas su donner »[173].

---

170. *Ibid*., p. 142 ; c'est Jean Norton Cru qui souligne.

171. Charlotte Lacoste expose en détail les termes du contrat générique auquel le récit de témoin serait soumis dans le chapitre 3 de sa thèse, intitulé « Le contrat testimonial », in *Le Témoignage comme genre*, *op. cit*., p. 381-552.

172. Jean Norton Cru, *Témoins*, *op. cit*., p. 210.

173. *Ibid*., p. 573.

Conclusion

Cru fait dans *Témoins* le portrait-robot du témoignage idéal. Il s'attaque, ce faisant, à toute une gamme d'erreurs qui menacent le contenu documentaire des ouvrages sur la Première Guerre mondiale. Il s'agit ainsi de ne pas déformer le moindre petit détail afin de ne pas fausser l'ensemble de la peinture qui est faite de la guerre ; il s'agit d'oser affronter la guerre, un sujet très différent de tous les autres thèmes littéraires en ce que sa simple description représente un défi. Il s'agit encore de décrire toutes les répercussions psychologiques qui accompagnent les événements afin de retranscrire l'entièreté du phénomène et de bannir tout registre de l'horreur qui nuirait à la description de la guerre en y plaquant des idées toutes faites et un schéma narratif préexistant. Cru préconise un certain dépouillement : cela lui semble le plus sûr moyen de parvenir à éviter les écueils – écueils qui sont tous liés à des traditions ou modèles littéraires. En somme, il appelle à repartir de zéro pour fonder un nouveau modèle littéraire non fictionnel qui prenne la mesure du choc que représente la Première Guerre mondiale à l'échelle de la société.

Chapitre 3.
Des conceptions de la littérature conflictuelles

Jean Norton Cru veut établir de nouvelles fondations pour une littérature sur la guerre avec un important contenu documentaire, postulant que sans cela, la guerre est peinte sous un jour faux. Face à lui, beaucoup d'auteurs contemporains de *Témoins* – que nous présenterons dans cette partie – ne sont pas gênés par toutes les traditions littéraires ni par leurs influences potentielles sur la littérature de guerre. D'autre part, le style dépouillé que Cru promeut pour les textes qui souhaitent rendre compte d'un événement historique tel que la guerre peut-il être considéré comme « littéraire » à part entière ? Pour tenter de répondre à cette question, nous retracerons dans cette partie les grandes lignes du débat auquel *Témoins* a donné lieu.

À quelles conceptions littéraires le témoignage tel que le définit Cru s'oppose-t-il ? Les expliquer permet de comprendre comment il envisage la littérature ; en effet, la littérature idéale dont il esquisse les contours dans son essai critique est définie à rebours des conceptions plutôt répandues dans les milieux littéraires au moment de la parution de *Témoins*. L'explicitation de ces deux positions critiques antagonistes permettra également de spécifier la nature de la rupture que l'ouvrage de Jean Norton Cru introduit dans le débat littéraire.

I. L'autonomie de l'art en débat

La première conception contre laquelle Cru argumente est celle d'une littérature qui autoriserait les arrangements avec la réalité. Cette manière d'envisager la littérature repose sur l'idée que, en tant qu'art, elle n'a pas nécessairement à respecter les faits historiques : le domaine littéraire ne serait tenu à aucune contrainte de représentation de ces faits au nom de son caractère artistique.

Cette conception de la littérature en tant que domaine de création autonome a de nombreux défenseurs au moment de la parution de *Témoins*. Il s'agit par exemple d'André Thérive[174], qui

174. André Thérive est un écrivain (romancier notamment), journaliste et critique littéraire français.

affirme, dans un article répondant à *Témoins*, que « tous les livres de valeur […] sont composés dans le dessein de faire plier les faits aux exigences de l'art »[175]. Une littérature de qualité n'irait pas sans arrangements avec des détails. Dans le prolongement de cette idée, Pierre Humbourg, journaliste et écrivain, pense qu'il est du devoir de l'écrivain de modifier un détail en fonction de l'aspect esthétique qu'il donne au récit. Selon lui, l'« art n'a pas à se soucier de la vérité vraie mais de la vérité possible »[176], et tant que le roman reste dans le domaine du vraisemblable, il est absolument légitime de modifier un nombre par un autre, un mot par un autre pour la seule raison qu'il sonne mieux. La seule limite à la littérature serait le vraisemblable. Mais que veut dire le vraisemblable ? Il semble que cette notion soit extensible, particulièrement dans le cas de la fiction, où les limites du possible sont repoussées par le caractère fictif de l'intrigue. Le critique Pierre Scize va jusqu'à affirmer dans un article très incisif à l'égard de Cru qu'il existerait une « sur-vérité de [la] guerre »[177] exprimable seulement en littérature. Ce critique entend dans son article défendre la littérature critiquée par Cru ; c'est une littérature qui peut se permettre de prendre des libertés avec la réalité qu'elle évoque. En effet, si la littérature permet d'exprimer une vérité supérieure, pourquoi devrait-elle s'astreindre à respecter une « simple » vérité ?

Comme Pierre Scize et André Thérive, et contrairement à Jean Norton Cru et à André Ducasse, Florian-Parmentier exclut qu'un document puisse évoquer la guerre de manière satisfaisante ; ce qui en elle est saisissant est « l'émotion intérieure » qu'elle suscite[178]. Il pense que cette émotion intérieure n'est accessible que par l'art, art dont le rôle serait d'illuminer le monde[179]. C'est pourtant une conception proche de celle-ci que Cru défend : il estime que présenter des faits corrects ne suffit pas s'ils sont seuls, sans la description de la réaction du poilu associée à ces faits. Puisque l'observateur (ou le témoin) est un homme parmi d'autres, sa réaction, même si elle est individuelle, renseigne sur les conséquences de cette guerre. L'objet du récit de guerre selon Cru est avant tout l'humain face à la guerre, l'homme pris dans la guerre. Qu'est-ce qui différencie les avis de Florian-Parmentier et de Cru ? Florian-Parmentier semble situer l'art littéraire dans un espace sacré dans lequel les discours visant à établir la vérité n'ont pas de prise, ce qui expliquerait sa

175. André Thérive, in *Le Temps*, 27 décembre 1929, p. 3. Cité par Charlotte Lacoste, *Le Témoignage comme genre littéraire*, *op. cit.*, p. 145.

176. Pierre Humbourg, « Au fil des Heures », in *Vasco*, octobre 1929-janvier 1930. Cité par Charlotte Lacoste, *Le Témoignage comme genre littéraire*, *op. cit.*, p. 145.

177. Pierre Scize, « L'eusses-tu cru, Cru ? », in *Le Canard enchaîné*, 15 janvier 1930. Cité par Charlotte Lacoste, *Le Témoignage comme genre littéraire*, *op. cit.*, p. 146.

178. Ernest Florian-Parmentier, « Contre Monsieur Cru, contempteur de l'Art », art. cit. Cité par Frédéric Rousseau, *Le Procès des témoins de la Grande Guerre*, *op. cit.*, p. 184.

179. Charlotte Lacoste, *Le Témoignage comme genre littéraire*, *op. cit.*, p. 147.

réticence à laisser « l'art d'écrire à la portée du premier venu »[180]. Pour Cru, c'est la souffrance des poilus dans la guerre qui est « sacrée »[181]. Il est par conséquent inconvenant de ne pas plier la littérature à ces souffrances et de plier plutôt les souffrances des poilus afin de les faire entrer dans un moule littéraire.

Cette idée que la littérature pourrait mettre en évidence une vérité d'une autre nature sert d'argument à des écrivains comme Dorgelès, Barbusse et René Benjamin. Tous trois prétendent dresser dans leur récit un tableau du conflit, et ce même si les détails ne sont pas rigoureusement conformes à l'expérience qu'ils ont vécue. Il semble que ces détails soient davantage pensés en fonction de l'économie du récit qu'en considérant la réalité de leur expérience ; pourtant, les trois écrivains pensent montrer la guerre telle qu'elle fut[182]. Des critiques dont Cru fait partie réfutent la possibilité d'établir une vérité sur la guerre de nature supérieure en se passant des détails factuels véridiques à partir desquels ils pourraient bâtir cette sorte de vérité – une vérité purement artistique. Émile Mayer, officier et penseur français[183], explique ainsi le phénomène de « transmutation »[184] littéraire qui permettrait, à partir d'inexactitudes, de produire *in fine* une représentation exacte. André Ducasse oppose à cet argument de la production d'une sur-vérité en littérature le paradoxe suivant : « avec une infinité de détails faux, comment construire un ensemble vrai ? »[185]. Il estime que les écrivains qui prétendent y parvenir « s'abrit[ent] derrière le prétexte de l'indépendance de l'art, en invoquant une vérité esthétique supérieure à la vérité historique »[186]. L'auteur de *Témoins* ne conçoit pas non plus une telle vérité ; pour lui, l'art est lié à l'Histoire et ne peut faire abstraction des faits. Le fait de déformer des détails revient aux yeux de Cru à « placer des oranges dans le feuillage des saules sous le prétexte que cela frappe l'imagination »[187]. Cru considère en outre que l'exagération ne peut que diminuer la puissance du tableau de la guerre dressé dans un récit[188].

180. Ernest Florian-Parmentier, « Contre Monsieur Cru, contempteur de l'Art », art. cit. Cité par Charlotte Lacoste, *Le Témoignage comme genre littéraire*, *op. cit.*, p. 146.

181. Jean Norton Cru, *Témoins*, *op. cit.*, p. 595.

182. *Ibid.*, p 588. Cru l'affirme ici à propos de Barbusse, Benjamin et Duhamel.

183. Émile Mayer est un brillant théoricien militaire qui avait prévu que la guerre contemporaine deviendrait une guerre de position. Il a eu des liens avec le milieu littéraire puisqu'il s'est lié d'amitié avec Roger Martin du Gard et a publié dans les journaux *L'Œuvre* et *La Lumière* ainsi que quelques récits à mi-chemin entre histoire et fiction.

184. Charlotte Lacoste, *Le Témoignage comme genre littéraire*, *op. cit.*, p. 162. *Cf.* Émile Mayer, « Le procès des témoins », in *La Lumière*, 1er mars 1930.

185. André Ducasse, « *Témoins* : apologie pour l'œuvre de J.-N. Cru », in *Libres Propos*, février 1930, p. 84-88. Cité par Frédéric Rousseau, *Le Procès des témoins de la Grande Guerre*, *op. cit.*, p. 220.

186. Jean Norton Cru, *Du Témoignage*, *op. cit.*, p. 102.

187. *Ibid.*, p. 103.

188. Jean Norton Cru, *Témoins*, *op. cit.*, p. 153.

II. Mentir vrai pour mieux décrire la Grande Guerre ?

Le « mentir vrai » est une expression du poète et écrivain surréaliste Louis Aragon[189]. Cette expression désigne une aspiration de la littérature à dire une vérité qui n'est pas celle des faits exacts, mais une forme d'émotion transmise par l'œuvre artistique. Nous la convoquons ici dans la mesure où ce qui scandalise Cru est précisément la déformation des faits. Ce dernier perçoit le respect des faits comme une discipline nécessaire à la véridicité d'une œuvre. C'est qu'Aragon conçoit la vérité littéraire sur un autre plan que la vérité factuelle ; cela n'est pas le cas de Cru. Examinons les arguments des partisans de chaque postulat.

Selon Cru, certains écrivains font à tel point passer l'art avant les faits qu'ils manquent l'objet de leur récit. Il estime qu'ils considèrent la guerre comme un sous-matériau indigne de littérature, un matériau qui ne pourrait figurer en littérature qu'une fois altéré ; de ce mépris résultent des œuvres peu intéressantes. Il déclare par exemple à propos du livre des frères Tharaud que « le livre ne vaut rien, par la raison que les auteurs ont méprisé leur sujet, car la guerre est leur sujet, qu'ils le veuillent ou non »[190] :

> Tous deux [les ouvrages de Duhamel et du docteur Chauveau] sont de pauvres témoignages parce qu'ils sont trop exclusivement littéraires. C'est pourtant le devoir de tout homme qui a agi dans la guerre et qui prend la plume pour traiter de choses de la guerre, de témoigner. Pour le faire, il faut commencer par situer les faits aussi exactement qu'on peut le faire sans indiscrétion, puis il faut être personnel, sans fausse modestie, enfin il faut éviter d'écrire uniquement pour plaire. […]
>
> Dans *Civilisation* [Georges Duhamel] a situé et daté plus ou moins bien les faits, mais il est impersonnel, il créée la fiction des narrateurs. Le virus littéraire a fait des progrès et le livre contient des contes absolument nuls au point de vue idées, faits typiques et sérieux : *Amours de Ponceau* est l'exemple le plus complet de cette littérature indigne d'un homme intelligent. Les notes fausses sont nombreuses, il faut s'y attendre dès qu'un homme ne peint plus d'après nature[191].

Dans ce passage où il parle de « virus littéraire », Cru explique qu'écrire avec de bonnes intentions ne sert à rien si l'on reprend à son compte les traditions littéraires en ce qui concerne la représentation de la guerre. Les « thèmes à effet »[192] des pacifistes sont à ses yeux tout aussi faux que les œuvres à accents propagandistes : ils auraient dépeint « les mêmes boucheries héroïques

189. L'expression donne son titre à un recueil de nouvelles de l'auteur : *Le Mentir-vrai*, Paris, Gallimard, « Folio », 1997.

190. Jean Norton Cru, *Témoins*, *op. cit.*, p. 402.

191. *Ibid.*

192. *Ibid.*, p. 31.

devenues sous leur plume démentes et inhumaines »[193]. Ce que Duhamel écrit serait une reprise de « ce qu'[on] lit depuis des siècles, mais en le colorant à la mode du jour »[194]. Il adopterait une écriture de la guerre trop abstraite et universelle pour tenir à l'épreuve des faits :

> [Ce sont] des abstractions très commodes [qui] s'adaptent à tous les souvenirs […]. Leur adaptabilité vient de ce qu'ils n'ont pas ces harmonies déterminatives, autrement dit, ils n'ont jamais eu de réalité nulle part. À leur origine il n'y a pas un individu témoin, il y a un mythe et tout un peuple[195].

Le « mythe » qu'évoque Cru est une représentation partagée qui n'est pas nécessairement fondée sur quelque chose existant ; ainsi par exemple, le courage d'un soldat extrêmement agile et brave est un motif que l'on retrouve fréquemment en littérature depuis les épopées antiques en passant par les romans de chevalerie du Moyen Âge. Il existe toujours en 1914 des situations où ce courage peut s'exprimer ; cependant on peut douter que ce courage ait une réelle utilité dans la « bataille de matériel »[196] comme Jünger la nomme. Ce n'est pas pour rien que certains auteurs ont comparé les artilleries à deux fauves qui se battent entre eux[197] : l'issue de l'affrontement au XX^e^ siècle se joue beaucoup plus dans la quantité du matériel militaire disponible qu'en fonction de la bravoure des soldats.

Chez Fabrice Dongot, Cru célèbre le « naturel exquis »[198], « la sobriété de l'humble vérité qui n'ajoute rien et n'omet rien »[199] et « l'absence de prétention »[200]. Il qualifie sa manière d'écrire de « style sans apprêt qui a tout le naturel d'une rédaction spontanée, non destinée à la publication »[201]. Ce qui déplaît à Cru plus précisément, par opposition au « style sans apprêt » de Dongot, c'est la volonté de produire des effets dans le but de plaire au lectorat, à qui on ment dans les années 1920 en magnifiant la guerre, et à qui on a menti pendant des siècles en la racontant à longueur d'ouvrages à la manière d'une épopée[202]. S'il désapprouve cela, c'est parce que le lectorat non combattant lit un récit rendu artificiel en croyant apprendre ce qu'ont vécu les poilus. L'artificialité est problématique dans un récit qui prétend décrire la guerre puisqu'il ne s'agit pas de

193. Jean Norton Cru, *Du Témoignage*, *op. cit.*, p. 107.
194. *Ibid.*, p. 108.
195. Jean Norton Cru, *Témoins*, *op. cit.*, p. 228-229.
196. Ernst Jünger, *In Stahlgewittern*, *op. cit.*, p. 200 et 202 : „Materialschlacht" ou „Materialkrieg". La traduction que nous citons est celle d'*Orages d'acier*, in Ernst Jünger, *Journaux de guerre*, éd. Julien Hervier, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 176 et 178.
197. *Ibid.*, p. 240. *Cf.* Ernst Jüger, *In Stahlgewittern*, *op. cit.*, p. 271 pour la version originale allemande.
198. Jean Norton Cru, *Témoins*, *op. cit.*, p. 133.
199. *Ibid.*, p. 131.
200. *Ibid.*, p. 133.
201. *Ibid.*, p. 131.
202. *Ibid.*, p. 28 et p. 31.

n'importe quelles altérations factuelles dans les romans les plus vendus. Ces romans reconduisent les déformations de la presse propagandiste :

> Ce sont des opinions que beaucoup ont répétées […], sans réfléchir. C'est le point de vue des fanatiques de la littérature, pour qui une œuvre n'est rien si elle n'est avant tout littéraire, qui, sans le savoir, condamnent les plus grands écrivains parce qu'ils ont voulu, *d'abord, dire ce qu'ils pensaient et secondairement, le dire bien*. Conformément au principe opposé, Larguier a voulu, d'abord, écrire bien, et ensuite faire dire quelque chose à cet ensemble de belles phrases.
>
> […] Le livre entier révèle chez l'auteur une attitude lassée, désabusée, détachée de cette guerre qui le gêne et dérange ses habitudes d'écrivain. C'est d'un ton désinvolte qu'il parle du monstre qui le tient, lui et des millions d'autres.[203]

Ainsi que nous l'évoquions dans la partie concernant le style idéal du récit de guerre selon Cru, parler de la guerre comme d'une plaisanterie, ne pas la prendre au sérieux, c'est à ses yeux ne pas respecter les centaines de milliers de victimes du conflit. La gravité de cette guerre nécessite de ne pas la mépriser. Cru pense que pour cela, il faut avant tout être capable de penser la guerre par soi-même. C'est pour cela qu'il s'irrite contre les « littérateurs »[204] qui n'ont pas pris la mesure du sujet difficile qu'est la guerre[205], et se contentent, par facilité selon lui, de reproduire la traditionnelle représentation littéraire de la guerre. Dans l'idée que se fait Cru de la littérature, les idées priment sur le contenu. C'est en ce sens qu'il se réfère aux « plus grands écrivains » dans le paragraphe que nous citons ci-dessus, affirmant « qu'ils ont voulu, d'abord, dire ce qu'ils pensaient et secondairement, le dire bien ». Cru oppose à ces motivations celles des littérateurs qu'il trouve trop portés sur l'esthétique et trop peu sur d'authentiques idées. C'est le cas de Léo Larguier qui a selon Cru échoué à « faire dire quelque chose à cet ensemble de belles phrases » justement parce qu'il veut avant tout faire une belle œuvre. Cru nous dit que ce n'est pas la beauté du style qui doit primer. L'aspect esthétique passe au second plan, ne fait que « servir » les idées dans la conception de Cru :

> La plaie des livres de guerre en général et celle des souvenirs en particulier, c'est la littérature, en prenant ce mot dans son sens péjoratif. Un bon écrivain s'efforce de faire une œuvre sérieuse, utile et atteint la valeur littéraire sans lui avoir sacrifié la sincérité. Le littérateur qui s'efforce avant tout d'éblouir le lecteur par son esprit, le piquant de ses récits, le brio de son style, l'originalité de ses inventions, perd vite ce sens moral de l'écrivain qu'est la probité

203. *Ibid*., p. 343.

204. *Ibid*., p. 49-50. On trouve ce terme chez Cru au singulier ou au pluriel, il désigne les hommes de lettres qui sont déjà familiers de la littérature. Il l'emploie également pour parler de Max Deauville et Valmy-Baysse, deux auteurs qu'il loue à la page 402. Il semble qu'il ait une connotation négative seulement dans certains emplois, à l'instar du mot « littérature ».

205. *Ibid*., p. 227 : Cru parle de « réussir » à la montrer, impliquant qu'il y a des difficultés à traiter le sujet. Les difficultés sont bien entendu tous les « pièges » (*ibid*., p. 186) dans lesquels les auteurs narrant la guerre peuvent tomber ; ces pièges font l'objet de l'ouvrage de Cru.

> intellectuelle et, persistant à se poser en témoin et en acteur, affirme ce qu'il n'a ni fait, ni vu, ni entendu. C'est un menteur et il ne s'en doute pas. Il s'en doute d'autant moins que le mensonge est de tradition dans les récits de guerre du passé[206].

Cru exprime à nouveau son regret de ne pas observer beaucoup d'originalité dans le contenu des livres de guerre : il voit que chez de nombreux romanciers, les efforts portent sur le style et peu sur le contenu du récit. Or, à trop vouloir produire un effet sur le lecteur, pour l'impressionner – ou comme le dit Cru, pour l'« éblouir » –, on déforme l'objet de son œuvre. Tenter d'amplifier l'horreur de la vie au front, d'en accentuer le pathos, cela conduit à mentir sans même s'en rendre compte. C'est ainsi que Cru fait le lien entre ornementation littéraire et déformation de la réalité tirée de l'expérience vécue. Il pense qu'un bon écrivain se doit de conserver sa « probité intellectuelle » en s'efforçant de rester au plus près possible de la réalité ; l'œuvre utile et sérieuse trouvera sa « valeur littéraire » de manière plus naturelle sans lui « sacrifi[er] le vrai »[207].

Cru évoque à propos de Pézard son « scrupule d'honnêteté, ce tourment d'artiste qui veut rendre ce qu'il sent et non pas autre chose, cette défiance des traîtrises de la littérature »[208] ; un bon artiste a d'abord un propos à tenir. D'après Cru, la valeur d'un ouvrage ne peut provenir que de son sérieux et de son utilité ; cette fondation véridique est ensuite sublimée par les qualités littéraires qui s'y greffent. Il est pour lui exclu de commencer par vouloir faire une belle œuvre ; un livre doit se concevoir à partir d'idées ou d'une vision du monde spécifique. La conception adverse à celle de Cru de ce qu'est une bonne œuvre littéraire est essentiellement formelle et fondée presque exclusivement sur l'esthétique, tandis que Cru accorde une importance fondamentale au contenu de l'œuvre.

Brice Parain Malraux relève que Cru est l'un des rares à adopter une attitude optimiste : la découverte du grand mensonge après la guerre ne doit pas mener à la conclusion que la vérité n'existe pas[209]. En effet, par opposition à des romanciers qui expriment leur désarroi et l'absurdité de la guerre comme Werth ou Céline, Cru milite activement pour la connaissance de la vérité par le plus grand nombre. Il œuvre pour le rétablissement de la vérité sur la guerre en promouvant une forme de littérature qui permet de donner du sens à cet événement. Dans les années qui suivent la parution de l'essai de Cru, de nombreux romans[210] mettront en évidence la grande crise dans

206. *Ibid*., p. 265.
207. *Ibid*., p. 549.
208. *Ibid*., p. 226.
209. Frédéric Rousseau, *Le Procès des témoins de la Grande Guerre*, *op. cit*., p. 195.
210. C'est le cas dans *Voyage au bout de la nuit*, le roman de Céline (1932) mais aussi dans *Le Grand Troupeau* de Jean Giono (1931). Ces romans sont teintés d'un pessimisme analogue à celui de *Clavel Soldat* de Léon Werth (1917), face auquel Cru émet quelque réserves en raison de son langage « trop ordurier » ainsi que parce qu'il le trouve « laid, brutal, déplaisant, irritant même par l'impertinence de ses paradoxes » ; *cf*. Jean Norton Cru, *Témoins*, *op. cit*., p. 654.

laquelle se trouve la société au sortir du conflit. Dans le contexte des années 1930, rares sont ceux qui proposent un modèle pour faire face aux difficultés de leur temps. Face à ce sujet grave – pour tous les auteurs de notre corpus, la guerre représente un massacre au moins en partie absurde – l'auteur de *Témoins* appelle à refonder les manières d'écrire sur le vrai. Il estime, en tant que critique et en tant que témoin du conflit, que la véritable solution se trouve dans une littérature mettant la guerre en lumière et que celle-ci doit passer par de nouveaux moyens narratifs portés par de jeunes écrivains émergents.

III. La littérature est-elle un métier ?

La remise en question du statut des écrivains qui a lieu à la suite du conflit est un autre élément au cœur du débat : la guerre induit un bouleversement du monde littéraire, puisque de nombreux jeunes hommes se mettent à écrire à la sortie du conflit et se trouvent brusquement en concurrence avec les hommes littéraires influents dans l'avant-guerre[211]. Ce changement soudain de situation n'est pas pour rien dans les tensions qui suivent la parution de *Témoins*.

Ernest Florian-Parmentier déplore ainsi que les théories de Jean Norton Cru « mettent l'art d'écrire à la portée du premier venu »[212]. André Thérive affirme même la supériorité par défaut des hommes rompus à l'exercice de l'écriture littéraire : selon lui, « le témoignage de cent mille Tartempions ne vaut pas la demi-fiction d'un grand homme »[213].

Cru pense en revanche que la pratique de l'écriture littéraire avant 1914 est un inconvénient dans le cadre de l'écriture de la guerre. La manière dont la littérature s'écrit au début du XX^{e} siècle tendrait à fausser le récit du conflit. En effet, les œuvres ayant rencontré le plus de succès au sujet de la guerre précédente sont écrites dans un registre héroïque et grandiose qui tend à mettre en valeur l'acte guerrier. Or, ce registre n'est pas compatible avec la réalité des tranchées :

> Larguier est un de ces écrivains ayant déjà un passé littéraire en 1914 et pour qui ce passé, ces habitudes de penser et de composer sont comme une infirmité lorsqu'il s'agit de traiter ce sujet tout neuf : la guerre. Pour les jeunes, la guerre est un sujet, grand, terrible et qui s'impose ; ce sujet ils l'abordent carrément, sans invoquer les Muses, sans se demander si dame Littérature voudra bien de ce thème tel qu'il est, tout brut. […] Tharaud, Larguier, par contre, ont l'habitude des thèmes, de l'atmosphère littéraires ; la guerre les déroute, elle bouleverse toutes leurs notions sur la bonne manière d'aborder un sujet, ils ne savent par quel bout la prendre,

211. Nicolas Beaupré, *Écrire la guerre, écrire en guerre*, *op. cit.*, p. 50, p. 53 et p. 61.

212. Ernest Florian-Parmentier, « Contre Monsieur Cru, contempteur de l'Art », in *L'Esprit Français*, 14 février 1930. Cité par Charlotte Lacoste, *Le Témoignage comme genre littéraire*, *op. cit.*, p. 146.

213. André Thérive, in *Le Temps*, 27 décembre 1929, p. 3. Cité par Charlotte Lacoste, *Le Témoignage comme genre littéraire*, *op. cit.*, p. 145.

> quel artifice employer pour rendre cette sauvage acceptable. En un mot, en tant que sujet, ils ne comprennent pas la guerre[214].

Cru oppose ici « jeunes » et écrivains qui en 1914 ont déjà un « passé littéraire ». Son préjugé est en faveur des jeunes générations, dont les représentants seraient de meilleurs observateurs, posant un regard neuf sur le conflit. Ainsi, Cru estime que « [l]'âge de Pézard l'a servi »[215] il semble à Cru « que seul un auteur jeune ait pu avoir une telle témérité, ses aînés auraient été sceptiques »[216]. Cru pense la génération des plus jeunes poilus comme une sorte d'avant-garde littéraire, tandis que les écrivains combattants les plus âgés représentent pour lui une arrière-garde défendant une conception de la littérature nuisible[217] et datée[218]. Les jeunes écrivains seraient de meilleurs observateurs du phénomène car ils ne sont pas formatés par une école littéraire : Cru parle ainsi d'André Maillet comme un homme « dont les dons natifs n'ont pas été gâtés par le maniérisme d'une école ou chapelle littéraire »[219]. Cru conçoit les qualités d'écrivain de Maillet comme si elles étaient innées et fondamentalement individuelles – il s'agit de « dons natifs ».

Cru semble penser l'aptitude littéraire à travers le prisme du « génie »[220]. Il exprime une certaine réticence à l'égard des groupements littéraires ; leur influence est souvent associée dans *Témoins* à la tendance à déformer le réel, tandis que l'auteur qui rend compte d'une manière très personnelle de la guerre est valorisé par Cru pour son indépendance d'esprit.

IV. Quelle place pour la vérité historique dans une œuvre d'art ?

L'entreprise de Cru vise à attirer l'attention sur de nouveaux auteurs et une écriture sobre qui offre au lecteur un contenu documentaire précis. Son idée qu'une œuvre esthétique puisse aussi permettre d'apporter une information factuelle approfondie est accueillie avec un grand scepticisme par des critiques littéraires comme Pierre Scize. Ce critique et journaliste français amputé dès les premiers mois de la guerre pense que la littérature – fictionnelle en particulier – est d'office et absolument supérieure à un carnet de route[221]. Il entend montrer que le témoignage tel que Cru l'envisage n'a que peu de valeur, et surtout n'a jamais plus de valeur qu'un roman, quel qu'il soit.

214. Jean Norton Cru, *Témoins*, *op. cit.*, p. 342.
215. *Ibid.*, p. 226.
216. *Ibid*.
217. *Ibid.*, p. 600 : « Fiction inutile, donc nuisible […] ». Cru parle aussi page 595 d'une pratique « dangereuse ».
218. *Ibid.*, p. 474 : Cru y parle d'idées « qui [lui] paraissent antédiluviennes ».
219. *Ibid.*, p. 364.
220. *Ibid.*, p. 145. Cru emploie le mot pour vanter les aptitudes littéraires dont Genevoix fait preuve dans *Ceux de 14*.

Pierre Scize n'est pas le seul à défendre cette conception de la littérature et à se prononcer contre les valeurs esthétiques promues par Cru : Ernest Florian-Parmentier, qui est un critique, journaliste et écrivain – poète et romancier –, estime ainsi que Cru serait un « contempteur de l'art »[222]. Selon ce même écrivain, Cru contribuerait à un « abaissement des esprits »[223] inquiétant. Florian-Parmentier affirme que l'idée de Cru serait « dangereuse »[224] ; celui-ci considérerait la littérature comme un « péril social »[225] en ambitionnerait de le remplacer par le « document nu »[226].

Il est intéressant de noter que le camp opposé a recours à une argumentation similaire : Charlotte Lacoste, qui s'inscrit dans le prolongement de la conception de Jean Norton Cru, justifie aussi sa condamnation de la littérature qu'elle dénonce comme étant mensongère par sa dangerosité. Les idées propagées par la littérature contre laquelle elle pense nécessaire de « lutter »[227] seraient ainsi « dangereuses »[228], tout comme Florian-Parmentier voit une menace envers la littérature telle qu'il la pratique dans la critique de Cru.

Selon Jean Norton Cru et Charlotte Lacoste, la littérature telle que Florian-Parmentier la conçoit est dangereuse parce qu'elle propage des idées fausses, que ces idées incitent à participer à des conflits armés en renvoyant une image flatteuse du soldat et en ne prenant pas la guerre au sérieux. Cela conduit à des massacres humains qui pourraient être évités si l'on refusait de propager ces idées. C'est l'argument de la responsabilité de l'écrivain. Ce type de littérature est en outre « dangereuse » parce qu'elle propage de telles idées *sans même s'en rendre compte* ; le caractère insidieux des représentations que porte la littérature de guerre qui s'inscrit dans une veine traditionnelle la rend plus menaçante. Enfin, cette littérature manquerait de respect aux poilus morts dans le conflit : en ne prenant pas la guerre au sérieux (ce qui se produit si on représente la guerre comme une vaste plaisanterie), ou en ne la considérant pas comme un objet digne pour une œuvre littéraire, on nierait l'importance de l'événement et les souffrances endurées.

Du point de vue d'Ernest Florian-Parmentier, la littérature telle que Cru la promeut est une forme trop contraignante, qui étoufferait l'élan artistique des écrivains. Ce que Cru souhaite voir

221. Frédéric Rousseau, *Le Procès des témoins de la Grande Guerre*, *op. cit.*, p. 160. Voir Pierre Scize, « L'eusses-tu Cru, Cru ? », in *Le Canard Enchaîné*, 24 septembre 1930.

222. Ernest Florian-Parmentier, « Contre Monsieur Cru, contempteur de l'Art », art. cit. Cité par Charlotte Lacoste, *Le Témoignage comme genre littéraire*, *op. cit.*, p. 146.

223. *Ibid*.

224. Ernest Florian-Parmentier, « Contre Monsieur Cru, contempteur de l'Art », art. cit. Cité par Frédéric Rousseau, *Le Procès des témoins de la Grande Guerre*, *op. cit.*, p. 182.

225. *Ibid*.

226. *Ibid*.

227. Charlotte Lacoste, *Le Témoignage comme genre littéraire*, *op. cit.*, p. 97. Ce mot est également employé par Cru dans Jean Norton Cru, *Témoins*, *op. cit.*, p. 595.

228. Charlotte Lacoste, *Le Témoignage comme genre littéraire*, *op. cit.*, p. 65, p. 326.

plus reconnu en littérature ne devrait pas appartenir au champ littéraire : un témoignage qui peut aussi être considéré comme un document à part entière ne peut pas être littéraire selon Florian-Parmentier[229].

Ce qui a été perçu, par Florian-Parmentier notamment, comme une opposition à littérature en général chez Cru, c'est le refus de ce dernier de voir appliquées à la guerre les recettes littéraires séculaires. Or, Cru ne veut pas de certaines traditions en particulier, et quand il s'emporte contre la littérature ou les littérateurs en général, il s'agit en fait de certaines traditions littéraires et de leurs défenseurs. L'idée d'une littérature sans « effets littéraires »[230] peut en effet sembler étonnante ; ce que Cru souhaite est en fait plus complexe que cela.

V. Une autre valeur littéraire existe pour des textes non fictionnels

Loin de penser que littérature et vérité s'opposeraient, Cru estime que les meilleurs témoignages sont aussi les meilleurs textes littérairement parlant. Il déclare par exemple : « […] il y a des gens sérieux qui n'écrivent que d'après leurs notes prises sur place. Ces gens sérieux sont plus nombreux qu'on ne le croit et leurs récits se trouvent être de beaucoup les meilleurs, *à tous les points de vue* »[231]. Lorsque Cru affirme que ces récits fondés sur des notes immédiates sont les meilleurs « à tous les points de vue », il va plus loin que dans la critique de l'ouvrage de Jean Bernier où il prétendait séparer fond et forme ; ici, Cru généralise et affirme la supériorité des ouvrages au contenu documentaire précis et valide sur tous les autres textes sur la guerre. Il le fait probablement moins pour prétendre sérieusement que tout récit de la réalité est nécessairement supérieur à un autre récit, même sur le plan littéraire, que pour souligner que la présence d'informations documentaires scrupuleusement retranscrites n'exclut pas l'élaboration esthétique du récit :

> Quant à « l'art misérable » des carnets de routes, qu'on en juge par le seul exemple de Lintier dont un passage est à mon avis le plus beau morceau dont puisse se vanter toute notre littérature de 1900 à 1925, car il réussit cette combinaison très rare : la beauté du style et la simplicité, le pathétique dans la sincérité qui s'unissent pour démontrer une grande vérité méconnue[232].

229. Ernest Florian-Parmentier, « Contre Monsieur Cru, contempteur de l'Art », art. cit. : il qualifie le récit d'un témoin de « document nu ». Cité par Frédéric Rousseau, *Le Procès des témoins de la Grande Guerre*, *op. cit.*, p. 182.
230. Jean Norton Cru, *Témoins*, *op. cit.*, p. 190.
231. *Ibid.*, p. 129.
232. *Ibid.*, p. 403. La critique complète du journal de guerre de Lintier se situe à partie de la page 180.

L'idée de mettre au jour une vérité « méconnue » n'est jamais très loin de l'idée que Cru se fait de la bonne littérature. Et les œuvres qu'il distingue, comme nous le voyons ici avec celle de Paul Lintier, sont sincères et critiques envers le discours officiel sur la guerre tout en étant belles aux yeux de Cru. Une partie de son appréciation se fonde sur l'esthétique du livre, une autre sur les idées que l'ouvrage contient. Cru considère que l'art le « meilleur » est à la fois bien réalisé et bien *pensé*.

André Ducasse, qui a contribué à défendre la conception de Cru, considère également que les meilleurs témoignages sont les plus réussis sur le plan littéraire[233]. Cru et lui s'accordent pour affirmer que la qualité littéraire va de pair avec le respect des faits : dans l'idéal, la littérature, même fictionnelle, devrait se renseigner assez précisément pour être capable de décrire son objet de manière pertinente. André Ducasse comme Jean Norton Cru font passer la valeur documentaire avant la valeur esthétique en ce qui concerne les œuvres qui traitent de la guerre. Dans leur conception, la vérité prime, et la qualité littéraire est ce qui permettra au texte de durer et par conséquent d'assurer sa mission de témoignage à long terme : « [Q]uel malheur si personne, musicien ou peintre, poète ne sera capable de transmettre à la postérité la vérité de la guerre ! »[234]. Comme cette exclamation en témoigne, la dimension artistique du témoignage est importante aux yeux de Cru car elle permet de transmettre aux générations suivantes cette « vérité » du confit : c'est le détour par le champ artistique qui permettrait cette transmission.

En cela, leur échelle de valeurs est inversée par rapport à celle de Pierre Drieu La Rochelle, écrivain et combattant lui aussi, qui estime que « la sincérité ne sert de rien sans le secours de l'art »[235]. Drieu La Rochelle estime que le vrai en littérature n'a sa place que s'il est artistiquement mis en forme. Cru considère au contraire que la dimension esthétique de ce qu'il nomme des témoignages procède de la vérité qu'ils contiennent : sans la seconde, la première ne vaut rien. Penser la guerre dans son œuvre est pour Cru un facteur de réussite : « On excuserait ces gamineries si le livre, si les deux livres se rachetaient par la pensée »[236].

L'appréciation des textes relatant la guerre par Cru dépasse donc la seule évaluation de la valeur documentaire de ceux-ci ; sans prétendre que les textes qu'il disqualifie en tant que témoignages n'ont pas de valeur esthétique, le critique met en évidence une pratique littéraire qui

233. Charlotte Lacoste, *Le Témoignage comme genre littéraire*, *op. cit.*, p. 161-162.

234. Jean Norton Cru, *Témoins*, *op. cit.*, p. 366.

235. Drieu La Rochelle, in *La Nouvelle Revue française*, 7 octobre 1929. Cité par Charlotte Lacoste, *Le Témoignage comme genre littéraire*, *op. cit.*, p. 146.

236. Jean Norton Cru, *Témoins*, *op. cit.*, p. 596.

réunit valeur documentaire et valeur littéraire. Il montre ainsi qu'une littérature plus réaliste, plus vraie est possible ; il souhaite montrer qu'un récit fondé sur le vrai gagne en valeur.

Conclusion

Les faits priment sur l'art dans la conception que Cru se fait de la littérature. Face à une tendance – dans le champ historique notamment – à valoriser le discours des grands hommes, le critique valorise la parole des hommes qui ont fait l'expérience directe du phénomène sur le terrain. Cependant, cette expérience ne suffit pas pour qu'un témoignage soit « bon » à ses yeux, il faut que l'auteur du récit ne se laisse pas influencer par les traditions de représentation de la guerre. Cru considère que toute littérature à prétention réaliste devrait se documenter de manière très approfondie ; les œuvres devraient prendre conscience de l'influence qu'elles ont sur la conception des conflits armés et éviter de faire croire qu'il s'agit d'une lutte à caractère sportif. Ce faisant, les œuvres acquièrent une valeur esthétique supplémentaire puisqu'elles développent une nouvelle représentation du conflit.

Ce postulat de Cru a fait couler beaucoup d'encre au moment de la parution de *Témoins*. Il est aujourd'hui encore représenté parmi la critique littéraire. Ainsi, attaquer une œuvre en raison d'un élément qui n'est pas exact historiquement est un argument critique à l'encontre du film ou du livre visé. Nous avons développé les tenants, aboutissants de cette critique ainsi que les résistances qu'elle rencontre. Nous l'avons fait afin de remonter à la racine du questionnement sur le contenu documentaire des textes – fictionnels ou non.

Nous allons désormais montrer tout l'intérêt de textes fictionnels et non fictionnels sur la Première Guerre mondiale ; il s'agira d'une part de montrer l'appartenance littéraire de plein droit de textes que Cru valorise, tels que celui de Genevoix, et d'autre part de montrer qu'un autre renouvellement narratif intervient dans le domaine de la fiction dans l'entre-deux-guerres. D'autres textes, qui ne correspondent pas au modèle de la non-fiction littéraire prôné par Cru, émergent une dizaine d'années après la fin de la guerre, à partir de la fin des années 1920, moment qui coïncide avec la publication de *Témoins*. Nous étudierons des récits factuels et fictionnels qui sont aujourd'hui encore lus et étudiés afin de confronter le postulat critique développé dans la présente partie aux textes sur la Première Guerre mondiale qui sont considérées par les critiques, presque un siècle plus tard, comme des récits littéraires importants.

Partie II.
Une esthétique dépouillée qui soit néanmoins littéraire ?

Introduction

Maurice Rieuneau, auteur d'un ouvrage portant sur la guerre, ses représentations et conséquences sur le roman à partir de 1919[1], traite *Ceux de 14* comme un cas particulier ; il y aurait volontiers consacré davantage de pages, mais en l'introduisant dans son corpus il risquait « de créer un précédent qui [l]'inciterait à multiplier les exceptions, et de rendre incertaines, pour ne pas dire arbitraires, les limites de l'étude »[2], prend-il la peine de préciser dès sa préface. *Ceux de 14* constitue ainsi pour lui un cas emblématique qui pointe du doigt un défaut de considération envers ce type de textes, ou du moins le caractère en partie arbitraire de ses critères de classification.

Ce doute en dit beaucoup sur le statut de *Ceux de 14*. L'œuvre semble à la fois très largement reconnue pour ses qualités, et notamment pour ses qualités narratives[3], mais relativement peu étudiée ; elle occupe bien peu de place dans les ouvrages critiques *littéraires*[4] : elle est étudiée par des travaux guidés par des questions historiques[5], mais semble relativement mise de côté par les études sur la guerre en littérature précisément parce qu'elle ne relève pas du roman. Les deux ouvrages sur la guerre restant dans le champ de la littérature française exclusivement laissent peu de place à *Ceux de 14* et à des ouvrages qui sont classés dans la même catégorie par Cru.

Luc Rasson n'a pas inclus d'œuvre qui corresponde au « témoignage » au sens de Cru dans son ouvrage, ni de Genevoix ni d'un autre auteur[6]. Maurice Rieuneau consacre, lui, quelques pages dans sa monographie sur la guerre dans le roman français[7] à Genevoix, mais il lui en consacre bien moins qu'il n'en accorde au *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline ou au *Grand Troupeau* de Giono par exemple : ces derniers se voient accorder 21 pages et 12 pages

1. Maurice Rieuneau, *Guerre et Révolution dans le roman français de 1919 à 1939* [1974], Genève, Slaktine, 2000.
2. « Préface à une réédition », *ibid*., p. X.
3. Nous développerons ces qualités dans le présent chapitre. Il s'agit essentiellement des dialogues, de certaines descriptions presque poétiques, et de structures narratives subtiles permettant de mettre en relief les événements en fonction de la durée subjective qu'ils ont pour le narrateur.
4. En témoigne le peu de bibliographie que nous avons pu réunir sur cet auteur comparativement aux trois autres écrivains de notre corpus.
5. L'étude de Cru adopte une perspective historique même si cet universitaire est spécialiste de littérature ; il s'en prend ainsi beaucoup à l'histoire militaire qu'il souhaite voir réécrite et estime être complètement biaisée. *Cf. Du Témoignage*, *op. cit*., p. 56-57. De plus, il projette des attentes de précision historique dans le domaine des arts. Voir à ce sujet le chapitre précédent du présent mémoire. Un autre ouvrage qui prend appui sur la littérature de guerre et la traite dans une perspective historique est celui de Nicolas Beaupré, *Écrire la guerre, écrire en guerre : France, Allemagne, 1914-1920*, Paris, CNRS Éditions, 2006.
6. Luc Rasson, *Écrire contre la guerre : littérature et pacifismes, 1916-1938*, Paris, L'Harmattan, 1997.
7. Maurice Rieuneau, *Guerre et Révolution dans le roman français de 1919 à 1939*, *op. cit*.

respectivement, contre 5 pages dédiées à *Ceux de 14* de Genevoix, et 4 pour *La Percée* de Jean Bernier[8], autre auteur salué par Cru, et auteur cette fois d'un roman.

Le traitement de cette seconde œuvre dans *Guerre et Révolution dans le roman français* est intéressant, car il s'agit bien d'un texte fictionnel, comme *Voyage au bout de la nuit* ou *Le Grand Troupeau*, mais ce n'est pas un « roman » au sens le plus commun du terme, au sens où l'esthétique du livre se distingue nettement des deux œuvres des années 1930 que nous venons de citer. Maurice Rieuneau parle de *La Percée* en le qualifiant de « récit autobiographique »[9]. Il note la précision topographique et factuelle du récit, et remarque que la fiction serait « réduite à la transposition de quelques noms »[10]. Il s'agirait finalement d'un récit fictionnel proche du récit non-fictif, or justement, c'est ce récit dont l'analyse occupe aussi peu de place dans l'ouvrage que celle de *Ceux de 14*.

D'après ces quelques données, il semble que les récits factuels – récits d'une réalité par opposition aux récits fictifs – n'ont pas la même qualité littéraire que les récits de fiction[11]. Or, *Ceux de 14* est un texte cité et loué par Cru précisément pour ses qualités documentaires : le respect strict des notes prises quotidiennement qui permet au récit de s'appuyer sur profusion de détails exacts est vivement célébré par Cru[12]. On peut aussi se demander comment Cru, qui condamne si fermement les inventions trop libres trahissant les faits peut louer à ce point les dialogues de Genevoix. On sait que l'auteur n'a pas noté chaque mot prononcé par les hommes qui étaient à ses côtés sur le front, et ses carnets sont rédigés dans un style elliptique, très succinctement[13]. Comment a-t-il pu, un à cinq ans après les faits, restituer des dialogues qui « sonnent vrai »[14] ? Il y a là une part d'invention qui ne « trahit » pas l'expérience, Cru le reconnaît implicitement. Dans quelle mesure un texte peut-il relever à la fois du document historique et de la littérature, sans perdre en valeur documentaire en raison de sa littérarité, de son style, et sans perdre en littérarité à cause de sa précision ? Interrogeons cette idée à partir du cas-limite de *Ceux de 14*.

8. *Ibid*., p. 56-59.

9. *Ibid*., p. 56.

10. *Ibid*.

11. Les titres que nous mentionnons, du côté de la fiction comme du côté des récits factuels, sont les plus cités à propos de la guerre ; *Voyage au bout de la nuit* et *Ceux de 14* font respectivement partie du canon de chacun de ces deux types de récit sur la guerre. Ce n'est donc, *a priori*, pas une question de qualité interne au livre.

12. Jean Norton Cru, *Témoins*, *op. cit*., p. 144-152.

13. Marie-Françoise Berrendonner, *Le Témoignage sur la guerre dans l'œuvre de Maurice Genevoix*, thèse, Université de Grenoble III, 1983, p. 60 et p. 213.

14. Jean Norton Cru, *Témoins*, *op. cit*., p. 146. Les dialogues sont vantés ainsi par Cru : « savoureux dans leur simplicité, exempts d'effort et d'esprit littéraires, [ils sont] adaptés aux personnages, poilus, civils ou officiers ».

Ce qui nous intéresse tout particulièrement dans cet exemple, c'est que l'ouvrage est, au moins partiellement, considéré comme un texte littéraire : Cru, sans les détailler, reconnaissait explicitement des qualités littéraires au texte[15]. Depuis, au moins un colloque[16] et des ouvrages critiques ou parties d'ouvrages critiques lui ont été consacrés : on dispose de quelques articles ou extraits d'ouvrages qui traitent de *Ceux de 14*[17] et d'une thèse[18] notamment. Il existe des professeurs de lettres qui ont fait étudier cet ouvrage dans le secondaire[19], un signe supplémentaire que le texte relève du domaine littéraire. Il ne faut cependant pas exagérer la reconnaissance de la valeur littéraire de *Ceux de 14* : si Cru la postule sans s'étendre beaucoup sur ce qui fait la littérarité du récit, peu de personnes l'ont caractérisée précisément.

Lorsque Genevoix a été consacré par Emmanuel Macron, celui-ci a insisté en premier lieu sur l'engagement de Maurice Genevoix envers ses camarades soldats, tout en parlant de lui comme d'un auteur français et de *Ceux de 14* comme d'un « chef-d'œuvre »[20]. Le président a loué Genevoix en tant qu'écrivain ; des textes en rapport avec la guerre ont été lus. Emmanuel Macron parle à juste titre dans son discours à propos de *Ceux de 14* d'un « tombeau de mémoire dans la langue française », et d'« indicible » pour évoquer respectivement le pouvoir de la littérature dans le façonnage des représentations collectives (la mémoire étant une représentation) ainsi que le défi que représente l'écriture de la guerre. Il a cité Genevoix parmi les grands noms d'écrivains ayant combattu[21] et mis en valeur certains aspect de *Ceux de 14* : la description du vacarme des bombardements, la compassion envers les chevaux qui transparaît, l'émerveillement devant le moindre élément de confort par exemple. Cependant, les textes lus lors de la cérémonie sont un extrait des *Éparges* ainsi qu'une lettre à la mère de son ami Porchon tombé au front. Ces extraits de l'œuvre de Genevoix mettent l'accent sur la difficulté de la guerre de 1914-1918 en tant qu'expérience vécue ; c'est le contenu documentaire de *Ceux de 14* qui est mis en avant. En le

15. *Ibid*., p. 144, p. 146.

16. Il s'agit du colloque ayant eu lieu en 1990, et dont les actes ont été publiés dans l'ouvrage Jean Durfournet, Jean Dérens (dir.), *Maurice Genevoix. 1890-1980*, colloque pour le centième anniversaire de la naissance de Maurice Genevoix, Paris, Bibliothèque de la ville de Paris, 1993, p. 31-39. Nous citerons notamment l'article « Le romancier dans *Ceux de 14* » issu de cet ouvrage.

17. Nous allons parler de l'article de Maurice Rieuneau évoqué dans la notre précédente. Le même critique a consacré une partie de l'ouvrage *Guerre et Révolution dans le roman français* à Genevoix ; *cf. Guerre et Révolution dans le roman français de 1919 à 1939*, *op. cit*., p. 59-63.

18. Marie-Françoise Berrendonner, *Le Témoignage sur la guerre dans l'œuvre de Maurice Genevoix*, thèse, Université de Grenoble III, 1983.

19. Une camarade du master rapporte l'avoir étudié dans le cadre de ses cours de lettres alors qu'elle était au lycée.

20. Emmanuel Macron, « Hommage à Maurice Genevoix et à *Ceux de 14* », discours prononcé le 11 novembre 2020 ; enregistrement de la cérémonie d'entrée au Panthéon de Maurice Genevoix accessible à l'adresse suivante : https://www.youtube.com/watch?v=Ycra7zVCBmM, 28e minute.

21. Il cite ainsi par exemple Louis Aragon, Jean Giono, Joseph Kessel et Guillaume Apollinaire, *ibid*., 39e minute.

faisant entrer parmi les grands hommes de l'Histoire du pays, le président a également affirmé accomplir par ce geste l'entrée des poilus dans leur ensemble au Panthéon. Il considère dès lors Genevoix en tant que porte-parole des soldats.

Ce discours de panthéonisation reflète à de nombreux égards la situation de *Ceux de 14* : ce récit demeure à la lisière du champ littéraire, il est reconnu, mais reste encore peu étudié pour son contenu littéraire, comme si son contenu documentaire, très riche et très touchant, faisait oublier sa littérarité. C'est pourquoi nous examinons dans le présent chapitre ce qui rattache *Ceux de 14* au champ littéraire ; nous nous demandons en outre pourquoi il n'est pas si évident que cet ouvrage appartienne à ce que nous nommons « littérature ».

Chapitre 4.
Le témoignage, un type de texte hors du champ littéraire ? L'exemple de *Ceux de 14*

Rappelons que *Ceux de 14* est constitué d'un ensemble de récits, publiés sous les titres de *Sous Verdun* [1916], *Nuits de guerre* [1916], *Au seuil des guitounes* [1918], *La Boue* [1921] et *Les Éparges* [1923]. Quelques décennies plus tard, ils sont réunis et redécoupés par Genevoix. Les récits, au nombre de cinq initialement, ne sont plus que quatre dans l'édition définitive ; le titre *Au Seuil des guitounes* disparaît en 1950, à l'occasion de quelques changements opérés par l'écrivain, et c'est aussi à ce moment que le titre « *Ceux de 14* » est donné à la série de récits.

Les changements que nous évoquons ont trait en particulier à la suppression de passages évoquant la nature comme contrepoint de la guerre, à l'atténuation des jugements portés sur tel ou tel personnage notamment, et concernent aussi la refonte de certaines sections, où l'auteur a décidé de grouper plusieurs jours sous une seule entrée chronologique[22].

Plusieurs éléments conduisent à classer les récits de guerre de Maurice Genevoix dans la section « littérature » des bibliothèques[23] et à l'étudier en tant que texte littéraire. Les principales raisons que les critiques ou lecteurs mentionnent au sujet de *Ceux de 14* sont l'illusion narrative que parvient à susciter le texte, et la présence d'une esthétique propre à Genevoix, que l'on retrouve d'ailleurs dans ses œuvres ultérieures[24].

Ainsi, le texte serait « littéraire » parce qu'il « donne à vivre »[25] l'expérience de son auteur. Autrement dit, un premier critère de littérarité est la forme de la narration qui permet au lecteur de s'immerger dans le récit de la guerre, suscite chez lui des réactions et émotions. Cette première idée implique que le texte historique n'aurait pas vocation à faire vivre la guerre contrairement à un récit littéraire. Toujours selon cet argument, le texte historique a vocation à faire connaître la guerre au

22. Marie-Françoise Berrendonner, *Le Témoignage sur la guerre dans l'œuvre de Maurice Genevoix*, *op. cit.*, p. 152-154.

23. Nous pouvons observer à ce propos que le système interuniversitaire de documentation classe bien les récits de guerre de Genevoix parmi les œuvres de littérature française.

24. Maurice Rieuneau, « Le romancier dans *Ceux de 14* », in Jean Durfournet, Jean Dérens (dir.), *Maurice Genevoix. 1890-1980*, *op. cit.*, p. 38.

25. Marie-Françoise Berrendonner, *Le Témoignage sur la guerre dans l'œuvre de Maurice Genevoix*, *op. cit.*, p. 232.

lecteur, comme la littérature peut chercher à le faire, mais en tâchant de rester plus neutre[26], plus détaché émotionnellement, là où le récit littéraire tente de produire un effet d'ordre émotionnel sur le lecteur. Le second critère mis en avant est la présence d'une certaine poétique dans le texte de Genevoix. Et, sur ce point, nous ne pouvons que tomber d'accord avec Cru et avec l'ensemble de la critique qui considère *Ceux de 14* comme un texte développant ses propres motifs littéraires.

I. L'immersion narrative rendue possible par la narration

Ce que nous appelons ici « illusion narrative »[27] est une qualité commune à de nombreux récits : il s'agit de permettre au lecteur, par une narration travaillée, de s'immerger dans l'histoire qui lui est contée. Les auteurs cherchent très souvent à produire cet effet car c'est un vecteur majeur d'effets émotionnels dans les récits en prose. L'examen de ce critère de littérarité semble donc pertinent en ce qui concerne *Ceux de 14*. Dans le cas de ce récit, conçu comme un témoignage, l'immersion narrative joue un rôle d'autant plus important que l'auteur se fixe un but de transmission : son récit est conçu dans l'objectif de donner à voir un événement choquant pour que les groupes humains auxquels il s'adressent en soient informés et en tirent les leçons.

A. Des personnages à la psychologie complète et complexe

Maurice Rieuneau propose au sujet de *Ceux de 14* l'expérience de pensée suivante : s'imaginer lire le texte comme une fiction. Et dans ce cas, *Ceux de 14* serait lisible comme un roman à ses yeux. Voici un passage où il développe cette idée :

> […] si nous ignorions tout de l'auteur, des circonstances, quel admirable roman ! Sans modifier quoi que ce soit à la réalité, l'auteur de cette chronique présente des êtres, trace leur portrait, et par l'art du dialogue qu'il doit à son talent de romancier, fait vivre mieux que des fictions ces personnages vrais. « Rendre un peu de chaleur et de vie » à des notes chronologiques, n'est-ce pas déjà œuvre de romancier ? Le plaisir que nous prenons à ces livres est bien un plaisir d'ordre romanesque puisque un monde revit sous nos yeux ; est-ce parce que ce monde est vrai que nous ne pouvons parler de roman[28] ?

26. L'Histoire est une discipline dans laquelle une prétention à l'objectivité pose fondamentalement problème. En effet, même en y travaillant de la manière la plus honnête et la plus rigoureuse qui soit, faire le récit de l'Histoire est toujours une opération qui conduit à un résultat subjectif et en partie orienté.

27. Nous avons choisi ce terme, qui s'inspire de la notion d'« illusion référentielle » dans la fiction, pour illustrer l'idée qu'il n'est pas naturel ou donné de permettre au lecteur de s'immerger dans le récit. En effet un récit, aussi sobre qu'il puisse paraître, est toujours construit puisque la réalité ne se donne pas sous forme de récit.

28. Maurice Rieneau, *Guerre et Révolution dans le roman français de 1914 à 1939*, *op. cit.*, p. 60.

Maurice Rieuneau insiste ici sur l'importance de l'effet de la narration. Il considère ainsi, dans une formulation étonnante, que l'on peut « fai[re] vivre mieux que des personnages de fiction des personnages vrais ». Cela semble une tautologie, les personnages étant de fait tirés de personnes ayant réellement existé ; cependant, faire vivre leurs avatars de papier est une autre chose. Que ces personnes aient existé n'implique pas nécessairement que leurs personnages aient davantage de vie dans un texte. L'écriture en tant qu'art tenterait donc d'animer ces répliques d'êtres réels comme elle tenterait de le faire dans le cadre d'un récit fictif. Il va jusqu'à suggérer que c'est même plus difficile puisqu'il y a un modèle auquel on se doit d'être fidèle – l'écrivain qui copie le réel se trouve, il est vrai, confronté à certaines contraintes que le créateur d'une fiction n'a pas à respecter.

L'extrait met ainsi l'accent sur la question de l'illusion narrative : parce que le texte suscite une immersion forte, il pourrait être un roman. Il pourrait être relativement facile de faire passer *Ceux de 14* pour une fiction. Cependant, cela n'ôterait-il pas une partie de l'intérêt de l'œuvre qui ambitionne justement de retracer la guerre telle qu'il l'a réellement vécue ? Le réel fournit certes le matériau d'un « univers cohérent »[29], mais en contrepartie, l'exigence de précision dans le récit est accrue, ce qui ne rend pas toujours la conciliation de la fluidité de la narration et de la précision factuelle évidente. C'est précisément ce qui rend complexe l'opération du passage des notes au récit empreint « de chaleur et de vie ».

Un des éléments qui permettent l'immersion dans *Ceux de 14* est en effet le tissu de relations humaines qui se dessine au fil de la narration de la guerre de l'auteur : Genevoix donne chair à ses personnages et les situe précisément par rapport à son narrateur. Il présente à son lecteur un environnement humain complexe et réaliste, *via* les répliques de ses camarades de tranchée qu'il reconstitue dans de vivants dialogues, et une caractérisation précise des personnages ainsi que de la relation qu'il entretient avec eux. C'est un premier élément qui permet au lecteur de se plonger dans *Ceux de 14* et d'éprouver à son tour de la compassion, des réactions de surprise ou de colère envers les personnages peuplant le récit. Ainsi, lorsque le sous-lieutenant Rebière apparaît, il est introduit par une description précise de l'effet que fait le personnage, sa présence :

> Rebière sourit, d'un sourire enfantin et clair. Son abord est mieux que sympathique : réconfortant. La seule façon dont il me serre la main, les seuls mots banaux qu'il prononce, c'en est assez déjà pour que toute gêne soit abolie. Bien découpé, le muscle large, il garde un visage rond d'adolescent, à quoi le regard myope, derrière les verres du lorgnon, prête un charme rêveur, une discrétion séduisante et fine[30].

29. Maurice Rieuneau, « Le romancier dans *Ceux de 14* », art. cit., p. 34.
30. Maurice Genevoix, *Les Éparges*, *op. cit.*, p. 650-651.

Il s'agit d'une caractérisation très élaborée, qui décrit l'apparence physique du personnage tout en la liant à des aspects de la personnalité de Rebière : simplicité, finesse et sympathie émanent de lui. La description, brève mais riche, illustre ainsi le grand charisme et l'aisance sociale de Rebière, qui utilise des mots et gestes ordinaires d'une façon habile, tant et si bien qu'ils suscitent, émis par lui, une sensation de familiarité agréable supérieure à l'habitude chez son interlocuteur. Genevoix tend à introduire, de façon similaire, l'ensemble des hommes qu'il évoque pour leurs actions ou pour leurs prises de paroles. Ainsi, le soldat Bamboul est introduit pour une anecdote qu'il rapporte, celle d'un gendarme qui, le prenant pour un déserteur, cherche à l'arrêter alors qu'il court vers les lignes arrières avec un œil crevé. Ce gendarme meurt tué par un obus et laisse finalement le blessé tranquille. Bamboul, quoiqu'il n'intervienne qu'à ce moment du récit, est tout de même introduit et caractérisé par son tempérament : « Je connaissais bien Bamboul, je crois, son dévouement, son intelligente bonté »[31].

Le fait d'individualiser les personnages contribue aussi à transmettre la guerre telle que Genevoix l'a vécue : pour l'auteur, il s'est agi d'une expérience éprouvante imposée et à laquelle il n'était pas préparé. Dans la mesure où c'était le cas de tous les autres combattants réquisitionnés et non de métier, c'est-à-dire de la plupart des poilus, il produit un récit qui a valeur d'exemple de ce que la guerre a pu représenter pour un de ces civils réquisitionnés pour combattre en 1914. Montrer ce que la guerre signifie pour lui revient à montrer ce que la guerre aurait pu être pour le lecteur ; la caractérisation précise de chacun des soldats multiplie les figures d'hommes ordinaires impliqués dans la guerre et expose leurs divers comportements. Le récit de *Ceux de 14* fourmille ainsi d'exemples de ce que la guerre peut constituer pour des hommes qui ne se destinaient pas à une carrière militaire.

Marie-Françoise Berrendonner parle à propos de l'écriture de Maurice Genevoix d'un véritable « art du portrait »[32]. Michel Bernard, préfacier de *Ceux de 14* pour les éditions Flammarion, nomme aussi Genevoix « l'écrivain du fleuve, des jardins et des forêts »[33]. L'art de la description, des êtres humains mais aussi des éléments naturels, est ainsi au cœur du style propre à Genevoix. Maurice Rieuneau relève la place que prennent les dialogues dans la caractérisation précise des personnages :

> Cette sensibilité au langage de chacun pourrait bien être un des signes majeurs de la vocation romanesque latente sous le projet déclaré de témoignage. À eux tous, les personnages forment un univers cohérent et contrasté, figures réelles pourtant mais qui,

31. *Ibid*., p. 832.
32. Marie-Françoise Berrendonner, *Le Témoignage sur la guerre dans l'œuvre de Maurice Genevoix*, *op. cit*., p. 165.
33. Michel Bernard, « Préface », in *Ceux de 14*, *op. cit*., p. 25.

> pour nous qui ne les avons pas connues, ne se distinguent pas de figures de fiction et produisent le même effet de vie[34].

Ce critique voit dans l'« effet de vie » du texte, mais aussi dans la *sensibilité* au langage d'autrui, retranscrit dans le récit, des signes majeurs de littérarité. La question de la sensibilité est en effet une autre caractéristique de l'écriture de Genevoix, et de son aspect littéraire. Cette sensibilité semble être le point de départ de la finesse des descriptions chez Genevoix, une finesse mise en avant par les différents critiques[35]. Marie-Françoise Berrendonner remarque ainsi un certain plaisir de l'écrivain dans la reproduction du langage propre à chacun des soldats. Cet exercice de reproduction de leur manière de s'exprimer trouve son origine dans une grande sensibilité au langage de ses compagnons de guerre.

Voici, à titre d'illustration, un dialogue qui a une fonction narrative et qui, simultanément, caractérise les hommes de la troupe de Genevoix. On observe que les soldats sont, grâce au dialogue notamment, définis à la fois dans leur individualité et dans leurs points communs :

> Ils rient, tandis qu'un cri bizarre perce l'épaisseur de la pluie. C'est une plainte longue, aiguë, dont la détresse nous traverse la chair. Les hommes ont tourné la tête. Silencieux au premier instant, ils interrogent, maintenant, tous ensemble :
>
> « On zigouille, par ici ?
>
> – C'est pas des bon'hommes qui gueulent comme ça ?
>
> – Nom de… Vlà qu'ça r'commence ! »
>
> Le même cri, plus proche, nous a surpris encore. Mais cette fois, Chaffard montre aux abords des huttes de hautes silhouettes qui bougent et se déforment parmi les remous de la pluie :
>
> « J'les vois, les bestiaux. C'est des *miôles* !
>
> – Des quoi, qu'tu dis ?
>
> – Des mulets.
>
> – Ça en a, une façon de parler ! […] »[36]

Les trois premières interventions des soldats sont anonymes ; toutes distinctes, elles expriment un même étonnement. Le narrateur nous indique qu'il n'y a pas non plus de succession dans le temps, que les remarques fusent « tou[te]s ensemble ». Les hommes réagissent de manière homogène, et pourtant leurs expressions sont diverses. Puis, dans la seconde partie dialoguée, Chaffard, qui

34. Maurice Rieuneau, « Le romancier dans *Ceux de 14* », art. cit., p. 34.

35. Nous nous référons ici plus particulièrement à Maurice Rieuneau, Marie-Françoise Berrendonner et Cru, sur les propos desquels nos arguments et remarques sont fondés en grande partie. Nous reviendrons sur la question de la sensibilité des descriptions perceptives dans le chapitre suivant.

36. Maurice Genevoix, *La Boue*, in *Ceux de 14*, *op. cit.*, p. 468-469.

perçoit le premier l'origine du cri mystérieux, fait part aux autres de sa découverte en employant son patois ; les autres ne comprennent pas immédiatement, et font remarquer qu'il s'agit d'un patois. Ici, la différence entre les soldats est marquée – différence d'origine qui se traduit par une manière de parler divergente. L'emploi d'un langage oral est signifié par les contractions telles que « r'commence », « J'les », ou encore « qu'tu » ; l'emploi d'un niveau de langue familier se note dans l'usage des verbes « zigouiller » et « gueuler ». Notons au passage que ce sont des formes employées par Céline également ; elles ont été remarquées dans *Voyage au bout de la nuit* en tant qu'elles constituaient un renouvellement dans la poétique romanesque[37].

On peut rattacher l'exercice de restitution du langage parlé propre à chaque soldat de la part de Genevoix à une intention littéraire de la part de l'auteur : « le narrateur joue du langage des soldats »[38] par variations, employant pour ses personnages différents accents, régionalismes et jargons, dans une sorte de « virtuosité gratuite »[39]. Le jeu sur l'hétérogénéité des styles, encore plus sensible dans la première édition[40], est une trace de l'intention artistique à l'œuvre dans la rédaction de *Ceux de 14*, qui de façon concomitante met en place un univers humain complexe.

Les personnages de *Ceux de 14* sont inscrits dans une logique différente de celle des personnages de fiction. D'une part, ils ne sont pas engagés dans une action limitée par le début et la fin de la narration, puisque la guerre de Genevoix n'est qu'une partie de la guerre. D'autre part, ils sont les membres d'une collectivité, ce qui conduit à souligner leurs points communs, ce qui d'ordinaire n'est pas le cas dans les fictions, qui tendraient au contraire à opposer des caractères[41]. Cette remarque se vérifie en ce qui concerne *Voyage au bout de la nuit* : le personnage de Bardamu insiste constamment sur son refus de la guerre. Sa volonté de s'extraire de la guerre est si radicale qu'il met un point d'honneur à se distinguer des masses ; il ne semble pas se lier d'amitié avec quiconque. Le personnage de Genevoix au contraire, se sent plutôt proche de ses troupes. En ce qui concerne le langage du soldat, Céline a lui aussi porté une grande attention à rendre la langue des poilus ; cependant, la langue qu'il élabore est unique et il s'agit de celle que le narrateur emploie, là où Genevoix choisit de restituer différentes façons de parler, chacune élaborée en fonction de l'origine de l'homme qu'il s'agit de faire parler dans son récit[42].

Il nous semble que cette deuxième raison invoquée est la plus pertinente pour caractériser la différence entre la logique des personnages à l'œuvre dans la fiction et ceux de Maurice Genevoix.

37. Henri Godard, Voyage au bout de la nuit *de Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Gallimard, « Folio », 1991, p. 106-114.
38. Marie-Françoise Berrendonner, *Le Témoignage sur la guerre dans l'œuvre de Maurice Genevoix*, *op. cit.*, p. 154.
39. *Ibid*.
40. *Ibid*., p. 154-155.
41. *Ibid*., p. 157.
42. *Ibid*., p. 175, p. 193. Voir aussi Maurice Rieuneau, « Le romancier dans *Ceux de 14* », art. cit., p. 34.

En sorte que l'on peut relever différentes métaphores représentant le groupe de soldats comme un corps uni face à l'adversité, ce qui s'inscrit dans cette dialectique de l'individuel et du collectif mentionnée par Marie-Françoise Berrendonner[43]. Ainsi, par exemple, une section est comparée à une « longue chenille morte »[44] : « Souple et mince, elle [notre première section] rampe à travers champs »[45]. La métaphore est filée dans l'ensemble de *Ceux de 14*, puisque l'on retrouve plus loin le qualificatif « mutilée »[46] appliqué à une compagnie ; le groupe d'hommes est ici associé à un grand organisme qui souffre *physiquement* dans tout son ensemble à cause des pertes subies. Une comparaison à un troupeau[47] un peu plus loin ajoute un aspect animal ; ce rapprochement, contrairement au précédent, tout en faisant du soldat un élément d'un ensemble plus vaste, lui réserve un certain degré d'individualité. Le soldat est ainsi tantôt assimilé à la partie d'un organisme qui le dépasse de beaucoup, dont il ne peut se détacher, et tantôt à un grand groupe dont il est un élément constitutif mais pour qui la possibilité de s'échapper demeure.

Genevoix se représente en tant que narrateur et protagoniste, comme un homme qui chérit la solitude[48] mais recherche aussi la compagnie :

> Ce n'est pas un prétexte pour me retrouver moi-même, pour être seul une heure ou deux. Ce désir-là m'a tourmenté souvent : le mois dernier encore, je suis allé seul à Sommedieue, avec quelle allégresse étrange, quel frémissement inconcevable ! Et puis je suis rentré le soir. J'ai retrouvé Porchon qui m'attendait, tous les hommes de chez nous qui n'avaient pas bougé, notre guitoune parmi les autres – et je n'ai plus reconnu mon désir du matin. Personne ne s'en est aperçu, je n'en ai parlé à personne. Mais j'ai compris, moi, ce soir-là, combien j'avais changé sans même en avoir eu conscience, et que j'allais être désormais meilleur soldat qu'auparavant[49].

Dans ce passage s'illustre l'hésitation entre solitude et comportement grégaire : pour être un bon soldat, d'après ces dernières lignes, il faudrait ne pas souhaiter rester seul plus de quelques heures. Or la guerre isole les poilus du reste de la population en ce qu'elle leur fait vivre une expérience très particulière et difficile à comprendre quand on ne l'a pas vécue. Les soldats n'ayant plus que leurs semblables qui les comprennent, ils s'identifient fortement à ce groupe, avec lequel ils partagent tout leur temps. Néanmoins la guerre ampute le groupe de soldats de certains de ces membres et par conséquent le collectif disparaît peu à peu. Des nouveaux soldats remplacent ceux qui ont péri, mais comment établir ses repères humains dans un groupe changeant, sans cesse renouvelé ? Genevoix

43. Marie-Françoise Berrendonner, *Le Témoignage sur la guerre dans l'œuvre de Maurice Genevoix*, *op. cit.*, p. 68.
44. *Ibid*.
45. Maurice Genevoix, *Sous Verdun*, *op. cit.*, p. 68.
46. *Ibid.*, p. 141.
47. *Ibid.*, p. 147 : « on marche en tas, en troupeau, un troupeau de bêtes de misère ».
48. Il se représente par exemple en fin d'ouvrage savourant une solitude choisie, *ibid.*, p. 697.
49. *Ibid.*, p. 642.

représente bien tous les tiraillements intérieurs de son propre personnage *alter ego*, creusant sa propre psychologie : il exprime dans le passage que nous avons cité le désir d'« être seul » qui lui procure une « allégresse étrange », un « frémissement inconcevable », bref, un sentiment d'extraordinaire joie.

Il décrit ensuite ses retrouvailles avec les hommes qu'il connaît, ceux de « chez [lui] », tel Porchon, son ami dans l'attente de son retour et, par contraste avec cette scène, le désir d'être seul éprouvé le matin même lui semble incongru. C'est pourquoi il garde le secret sur ce désir, inavouable parce qu'il porte une réelle affection aux hommes qui l'entourent. Son désir de solitude lui semble en contradiction avec cette affection. Genevoix exprime dans d'autres passages le besoin de se retrouver seul et de savourer un moment de calme avec lui-même[50], ainsi que des moments de solitude dans lesquels les visages des « absents »[51] le hantent[52], où il ne pense qu'à eux[53]. Cependant, parfois la solitude devient pesante[54]. L'attitude du personnage envers la solitude est complexe et précisément caractérisé. Il exprime aussi en un passage son plaisir d'être seul tout en se sachant observé :

> J'ai marché seul sur la route de Verdun. Plus que jamais, indiciblement, j'ai goûté la douceur de ces promenades familières, la nuit, sur la route dure et déserte, entre les taillis sombres où se cachaient tant d'hommes endormis. Je me suis rappelé, toutes ensembles, les pensées puériles et graves qui m'assaillaient, les autres nuits : cela recommençait chaque fois, une rêverie légère et tendre, pleine de visages toujours les mêmes ; je marchais d'un pas vif, ne sentant plus mon corps qu'à travers l'allégresse de mes pas. Je me disais, tant les visages étaient proches et réels : « Ils me voient… Que pensent-ils à me voir ainsi, allant seul sur cette route nocturne[55] ? »

À l'occasion de cette situation, il s'imagine ce que la vision de lui se promenant seul suscite chez ses camarades : on assiste à une description d'une solitude qui n'est pas totale puisque Genevoix est conscient d'être observé. De plus, le narrateur expose sa rêverie en y intégrant une réflexion sur l'écart qu'il mesure entre celui qu'il était en entrant dans la guerre et celui qu'il est à ce moment du récit, après un an sur le front. Les points de vue sont multiples : Genevoix repense à ce qu'il a été avant que la guerre ne le change, et s'interroge quant à l'image que les autres ont de lui. Psychologiquement, cette scène est complexe ; elle atteste une prise en compte par l'auteur de la complexité psychologique du protagoniste, mais aussi des autres personnages.

50. Maurice Genevoix, *Les Éparges*, *op. cit.*, p. 645.
51. L'expression « mes absents » est employée dans *Les Éparges*, *op. cit.*, p. 842.
52. *Ibid.*, p. 798 : « L'obscurité, ce soir, est peuplée de visages. Plus jamais… ».
53. *Ibid.*, p. 842.
54. Maurice Genevoix, *Sous Verdun*, *op. cit.*, p. 109 et *Les Éparges*, *op. cit.*, p. 841.
55. Maurice Genevoix, *Les Éparges*, *op. cit.*, p. 697.

Les dialogues ont eux aussi une fonction de multiplication des points de vue[56] : l'intervention d'un personnage est parfois l'occasion d'offrir un autre point de vue sur l'action, ou bien de commenter cette action une fois décrite. Ainsi, par exemple, alors que le narrateur est plongé dans ses pensées concernant la beauté du paysage, Pannechon intervient et vient souligner la présence des Allemands en certains points contemplés par le narrateur[57]. D'abord irrité, celui-ci écoute ensuite les explications, qui ajoutent à la description esthétique l'état des lieux militaire du terrain. Cet autre point de vue qui s'ajoute *via* le dialogue complète le propos tenu par le narrateur, propos qui ne porte que sur le paysage, sans tenir compte des présences humaines qui y figurent.

Dans un autre passage[58], le dialogue de Pannechon et Vauthier, écouté par le narrateur et Porchon, est commenté par ce denier, qui intervient puis demande au narrateur à quoi il pense. On se trouve alors dans une situation où se multiplient les réactions : Pannechon réagit au propos de Vauthier, Porchon commente la réaction de Pannechon, et Genevoix évoque ce qui lui passe par la tête à ce moment-là. Le dialogue du narrateur avec son ami Porchon sert à faire apparaître plusieurs attitudes vis-à-vis du fait de quitter un endroit : regretter ou pas un lieu où l'on a passé du temps au repos, avoir de la volonté pour faire face aux situations de combat sans s'en plaindre, ou bien se souvenir de cet agréable temps de repos. Ces différentes réactions illustrent la diversité des poilus et de leurs humeurs et réflexions.

Maurice Rieuneau, dans ses ouvrages critiques, attire notre attention sur la qualité du travail de restitution de la vie dans la narration chez Maurice Genevoix. Il soutient que ce travail de restitution de la vie par la littérature non-fictive serait plus difficile que la création de personnages inventés. Cependant, nous ne pensons pas qu'il soit plus facile d'inventer des personnages plutôt que s'inspirer de personnes réelles. En effet, les romanciers qui inventent au sujet de la guerre peuvent très vite tomber dans le « réalisme faux »[59] cible de la critique virulente de Cru ou de Charlotte Lacoste, et ce, surtout s'ils n'ont pas connu la guerre, ou s'ils cherchent à exprimer un engagement politique dans leur œuvre sur la guerre[60]. Cru le montre, et il tient la littérature

56. Marie-Françoise Berrendonner, *Le Témoignage sur la guerre dans l'œuvre de Maurice Genevoix*, *op. cit.*, p. 155.

57. Maurice Genevoix, *La Boue*, in *Ceux de 14*, *op. cit.*, p. 460.

58. *Ibid.*, p. 466.

59. Jean Norton Cru parle respectivement de « réalisme faux » et de « réalisme artificiel » dans *Témoins*, *op. cit.*, p. 143 et p. 593. L'idée est reprise par Maurice Rieuneau sous le nom de « faux réalisme » dans « Le romancier dans *Ceux de 14* », art. cit., p. 34 ; Marie-Françoise Berrendonner parle comme Cru de « réalisme faux » dans *Le Témoignage sur la guerre dans l'œuvre de Maurice Genevoix*, *op. cit.*, p. 133.

60. C'est le point de vue de Cru que nous restituons ici. Voir Jean Norton Cru, « De la véracité dans les récits de guerre qui émanent des combattants et des garanties que nous en avons. Entretien tenu au siège de l'*Union*, le 16 novembre 1930 à propos du livre de Jean Norton Cru *Témoins* », in *Bulletin de l'Union pour la vérité*, 38e année, février-mars 1931, p. 24-37. Cité dans Frédéric Rousseau, *Le Procès des témoins de la Grande Guerre. L'affaire Norton Cru*, Paris, Le Seuil, 1990, p. 233.

fictionnelle d'avant 1914 pour coupable de complicité avec les responsables de la guerre, aux côtés des récits de campagne et de l'Histoire militaire falsifiés. Pour lui, l'exigence de vérité s'applique également à la fiction ; or celle-ci a un rapport à l'événement réel plus lointain : il s'agit d'une source d'inspiration moins accessible si l'on n'a pas vécu ou peu noté ce qui est arrivé, le passage à un texte vivant et vrai peut s'en trouver complexifié.

B. Une chronologie linéaire ?

Ceux de 14 conserve du carnet de notes qui a servi de socle à Genevoix son organisation par dates. Le récit semble respecter précisément la chronologie des faits. Pourtant, *Ceux de 14* n'est pas une narration purement chronologique du premier conflit armé mondial. Ainsi que Marie-Françoise Berrendonner le montre en analysant les structures narratives de *Ceux de 14*, sa structure est plus complexe qu'il n'y paraît ; une « chronologie littéraire » se substitue à la « chronologie linéaire »[61]. Les décalages par rapport au respect strict de la chronologie de l'histoire narrée dans celle du récit contribuent à immerger le lecteur dans la conscience du narrateur-personnage. Nous nous appuyons dans cette section sur l'analyse de Marie-Françoise Berrendonner pour montrer l'effet produit par ces décalages entre temps du récit et chronologie des faits.

Certaines analepses permettent d'indiquer la provenance de l'information[62], justifiant l'apport d'une connaissance qui n'est pas de la compétence du narrateur. Cela s'inscrit dans l'esthétique très réaliste adoptée par *Ceux de 14*, et contribue à attester la véracité du récit : « Peut-être songeait-il, comme moi, à cette fin d'après-midi dans une villa de Jardin-Fontaine, à Davril près de sa mère, à cet ordre d'alerte arrivé brusquement, à cette séparation, à ce départ "sans perdre une minute" vers notre attente sous la pluie triste, jusqu'à notre mystérieux demain[63] ». Il s'agit ici d'un commentaire fait par le biais de l'analepse : Genevoix songe que le départ précipité est peut-être aussi un aller sans retour vers la mort, cela se manifestant dans l'expression « notre mystérieux lendemain ». De plus, l'ironie de la situation est qu'on demande urgemment un homme pour qu'il vienne attendre « sous la pluie triste ». Le paradoxe n'apparaît pas explicitement, mais cette analepse le sous-entend en s'arrêtant sur ce départ précipité ; il s'agit d'une analepse dite « commentative »[64] selon la terminologie de Marie-Françoise Berrendonner. Ce type d'analepses a une fonction plus exclusivement littéraire : il permet d'ajouter un élément de réflexion, un espace au

61. Marie-Françoise Berrendonner, *Le Témoignage sur la guerre dans l'œuvre de Maurice Genevoix*, *op. cit.*, p. 230.
62. *Ibid.*, p. 203.
63. Maurice Genevoix, *Les Éparges*, *op. cit.*, p. 847.
64. *Ibid.*

sein du texte où l'événement est pensé à nouveaux frais par un autre personnage ou par le narrateur dans un temps ultérieur.

Ce type d'analepses a pour conséquence la répétition de certains événements dans le récit[65]. Par exemple, la mort de Porchon apparaît à trois reprises. Ainsi sont présentées les différentes étapes de la prise de conscience puis du processus de deuil suivi par Genevoix[66]. Tout d'abord, la mort de Porchon est présentée par un poilu ayant été témoin de l'incident[67]. Puis, dans une lettre, le narrateur mentionne une première fois la douleur causée par la perte de son ami[68]. Il évoque la vision cauchemardesque de son ami, vision imaginaire puisqu'il n'a pas assisté à la mort de Porchon :

> Deuil et tristesse : de la terre nue crevée par les obus, des arbres chauves, la puanteur éparse des cadavres… […] Et je repense aux autres, à Porchon, à la blessure barrant son front, à son grand corps allongé près du trou noir de poudre, dans une flaque de sang… C'est la nuit. On allume la bougie ; je vais dîner, seul sur un coin de table. Il fait sombre dans le fond de la chambre. L'obscurité, ce soir, est peuplée de visages. Plus jamais[69]…

La proposition nominale en début de paragraphe annonce la tonalité qui le colore : « tristesse » et « [d]euil » sont en effet les émotions qui dominent, et dans le paysage, et dans les réflexions du narrateur. Il se trouve dans un cadre où il n'y a rien à voir, la terre étant « nue » et le soir ayant fait l'obscurité sur ce paysage dépouillé et dévasté. Sur le noir de la nuit, il voit la poudre noire et le sang rouge autour de son ami, les deux couleurs du cauchemar qui viennent s'imposer à sa conscience.

Le dernier rappel de la vie et de la fin de Porchon est l'occasion d'un retour sur toute la relation qui lie Genevoix à son ami décédé. Il s'agit d'une analepse qui reprend en les résumant toutes leurs aventures partagées depuis le début de la série de récits sur la guerre :

> Ensemble, Porchon et moi, nous étions partis à la guerre. De six jours en six jours, nous revenions à Mont-sous-les-Côtes, dans la maison des Aubry. Chez nous… Le garde aux cheveux drus, sa poignée de mains virile et sèche ; Mme Aubry maternelle et lasse ; Mlle Thérèse… Je suis retourné à Mont du carrefour et de Calonne, sur le vélo de mon cycliste ; et, cette fois-là, j'étais seul. J'ai revu les deux femmes dans notre maison d'autrefois. Le couloir était plein de soldats inconnus. Mme Aubry m'a regardé, et j'ai compris qu'elle se souvenait. Mlle Thérèse m'a dit : « C'est triste », puis m'a parlé d'un capitaine si drôle qui couchait dans la chambre du fond, de lieutenants si gentils qui

65. *Ibid*., p. 205.

66. L'exemple est un de ceux mentionnés par Marie-Françoise Berrendonner, *ibid*., p. 204-205.

67. Maurice Genevoix, *Les Éparges*, *op. cit*., p. 758.

68. Même s'il est par ailleurs sensible que la mort de Porchon l'a profondément affecté, ce n'est que dans cette lettre qu'on peut le lire explicitement.

69. *Ibid*., p. 797-798.

> faisaient popote dans la salle du devant… Trois mois que nous étions partis : c'est long, trois mois, mademoiselle Thérèse… Je suis allé seul dans les jardins. J'ai vu toutes leurs tombes alignées, serrées les unes contre les autres entre leurs clôtures de bois : capitaine Desoignes, capitaine Béreau, lieutenant Duféal, sous-lieutenant Hirsch, sous-lieutenant Moline, sous-lieutenant Porchon… Il y avait quelques couronnes de verroterie, toutes les mêmes, suspendues aux montants des croix : À NOS CAMARADES. Plus loin, au pied du coteau, je voyais des hangars de rondins et de branches, où des chevaux fourbus demeuraient immobiles, naseaux bas, une patte de derrière pilée : les mêmes hangars que cet hiver, les mêmes chevaux fourbus, un peu plus de soleil sur la terre dépouillée… J'ai reculé de quelques pas, et les tombes ont disparu, tout de suite, derrière un morceau de gravats[70].

L'évocation de Porchon passe avant tout par l'évocation de tous les moments vécus ensemble, autant d'habitudes que le narrateur ne peut plus désormais que reproduire seul, avec le poids du souvenir douloureux de son ami pour toute compagnie. La mention des tombes « serrées les unes contre les autres » évoque la proximité des poilus au quotidien. Le narrateur a irrémédiablement perdu ses compagnons parmi lesquels Porchon, et se trouve vivant mais isolé, face à cette image de tombes solidaires. On observe également l'usage de l'adjectif qualificatif « mêmes » ainsi que les propos de mademoiselle Thérèse, encore jeune, qui a déjà trouvé d'autres amis parmi les soldats. Ces éléments soulignent l'environnement inchangé qui rappelle au narrateur du même coup le passé et son caractère révolu.

La triple occurrence de l'événement, raconté par un soldat puis repris dans deux analepses, permet ainsi de retracer le cheminement du narrateur confronté à la mort de son ami. Fonctions documentaire et esthétique se croisent dans l'usage de ces analepses : elles permettent à la fois de combler les lacunes du récit, en substituant à la chronologie de l'histoire celle des vagues successives d'information qui parviennent au narrateur, et de transformer le récit en un écho des événements dans sa conscience[71]. Très peu de place est accordée aux anticipations ou prolepses. Les seules qui sont présentes sont des anticipations à court terme du protagoniste qui se projette dans son futur proche[72]. Le narrateur ne s'exprime presque pas depuis le temps de l'énonciation, et ne relit pas ses actions passées à la lumière de ce qu'il est devenu, comme les autobiographies peuvent le faire. Au lieu de cela, il se concentre sur le temps présent : c'est ce que montrent les anticipations de très faible amplitude[73].

70. *Ibid*., p. 833-834.
71. Marie-Françoise Berrendonner, *Le Témoignage sur la guerre dans l'œuvre de Maurice Genevoix*, *op. cit*., p. 205.
72. Maurice Genevoix, *Les Éparges*, *op. cit*., p. 737 : « avant une minute j'arriverai au tournant du boyau, et je saurai ».
73. Marie-Françoise Berrendonner, *Le Témoignage sur la guerre dans l'œuvre de Maurice Genevoix*, *op. cit*., p. 205.

Le dernier type de rupture avec la chronologie des événements sont les ellipses qui dynamisent le récit et fonctionnent comme frontière d'unités narratives : elles opèrent une sorte de transition entre deux contenus différents[74]. Elles sont « la transcription littéraire d'un monde chaotique »[75], et manifestent parfois une rupture psychologique ou un silence de la narration, temporairement dans un état d'incapacité à exprimer l'expérience vécue. Une accélération a ainsi lieu pour narrer l'attaque du 18 février. Le narrateur résume à grands traits la scène, opérant une ellipse de certaines actions :

> Par-dessus la galerie, hors du boyau, nous sautons à notre tour. À gauche, une ligne de tirailleurs déployée monte magnifiquement, à grandes enjambées volontaires. Une mitrailleuse tire ; des hommes tombent, tout de suite dépassés par la ligne obstinée, qui monte sans un à-coup, atteint la crête et la dépasse… Quelques claquements de balles encore, quelques cris, des fanions rouges qui s'agitent, le silence brusque des canons : c'est fini[76].

L'ordre lançant la bataille, « En avant ! », précède immédiatement le paragraphe reproduit ci-dessus. L'assaut est tout entier résumé dans ces quelques lignes, clôturées par la tournure impersonnelle « c'est fini ». L'action est représentée comme étant simple et brève, notamment dans la dernière phrase qui résume à « [q]uelques claquements de balles » et « quelques cris » de plus la fin de l'action. Ce déroulement paraît très bref, pour ainsi dire insignifiant, et enlève par là tout héroïsme à l'action. Le bilan de l'attaque suit immédiatement, à la date du 19 février : il dresse la liste des blessés et donne ainsi plus d'importance à l'état des troupes qu'à leurs actions. Le compte des blessures est fait lui aussi à rebours d'une représentation héroïque. Elles ne sont absolument pas exhibées comme des marques de bravoure ajoutant à la valeur du combattant qui les porte :

> Fontagné a été blessé d'une balle à la tête, légèrement. Ravaud a été blessé d'une balle de mitrailleuse au bras, bien touché. Liège, mon sergent, a reçu une balle dans la jambe ; le caporal Comte, une balle dans la jambe aussi. C'est le seul qui n'ait pu descendre, car il avait le tibia cassé. Il est resté toute la nuit au creux le plus noir de la galerie, sous les poutres ; et toute la nuit nous avons entendu sa plainte, chaque fois que les canons laissaient reposer le silence[77].

L'accent est mis non sur l'héroïsme des blessés, mais sur la plainte du caporal resté souffrant et réduit à crier sa douleur sur le champ de bataille. La répétition de « toute la nuit » insiste sur la longueur du supplice, à la fois celui de Comte mais aussi celui du narrateur et de ses camarades, condamnés à entendre l'expression d'une douleur qu'ils ne peuvent soulager et qui pourrait être la leur.

74. *Ibid*., p. 206-207.
75. *Ibid*., p. 207.
76. Maurice Genevoix, *Les Éparges*, *op. cit*., p. 743.
77. *Ibid*.

Le « c'est fini » qui ponctuait la narration de l'attaque revient une centaine de pages plus loin, comme un mantra que le narrateur se répète pour se rassurer et s'en convaincre[78]. L'ellipse du passage précédent va aussi dans ce sens ; il semble qu'il ne veuille pas repenser à l'attaque dans ses détails, qu'il l'élude pour mieux parler d'autre chose. À la fin de l'ouvrage, où se trouve cet extrait, Genevoix multiplie justement les passages de réflexion du narrateur, qui pense gravement à ses amis décédés lorsqu'il n'est pas au cœur de l'action. La lassitude l'emporte et le narrateur, choqué et profondément atteint par toutes les disparitions, rechigne à détailler toutes les situations au cours desquelles il risque de donner sa vie et de perdre davantage d'amis.

Ainsi, le récit qui à première vue peut sembler linéaire parce qu'il suit les entrées successives du journal, organisé par dates, ne l'est pas tout à fait. La chronologie du récit, qui pourtant retrace l'événement historique, ne coïncide pas complètement et exactement avec celle de l'Histoire[79]. Le récit comprend en fait de nombreuses analepses et ellipses. Ces deux types de décalage entre l'ordre chronologique des faits et l'ordre de leur narration concourent à « crée[r] une durée subjective qui est l'équivalent, dans le domaine du temps, de la "vision avec" dans la narration-elle même »[80]. Lorsqu'on analyse en détail le récit, on s'aperçoit que *Ceux de 14* est un contre-exemple éloquent de ce que Charlotte Lacoste appelle « le préjugé de la transparence »[81] : ce récit, loin d'être une tranche de vie brute, présente des fragments de perception mis en forme de manière à restituer la conscience du narrateur au fil des événements. Les analepses permettent souvent de saisir un événement sous plusieurs angles de vue ; les prolepses, qui sont toujours des conjectures sur un futur proche du temps de l'énonciation contribuent à recréer la perspective du Genevoix protagoniste de l'histoire narrée, occupé par son futur immédiat. La mise en forme littéraire aboutit ici à l'ajout d'une dimension réflexive au récit chronologique.

C. Durée du récit et durée de l'événement

Ceux de 14 étant présenté sous la forme d'un journal, avec des entrées par dates, la narration est en principe structurée par celles-ci, et l'action contée jour après jour selon ce découpage arbitraire et régulier suivant le cycle de la vie humaine avec ses temps de repos et d'activité. Cela

78. *Ibid*., p. 827 puis p. 830 : « Le lendemain… C'est fini. Toute la crête des Éparges est à nous » et « C'est fini ».

79. Nous entendons ici « récit » et « histoire » au sens où Gérard Genette les définit dans *Figures III*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1972, p. 71-72.

80. Marie-Françoise Berrendonner, *Le Témoignage sur la guerre dans l'œuvre de Maurice Genevoix*, *op. cit*., p. 230.

81. Charlotte Lacoste parle de « préjugé de la transparence » à propos de cette idée selon laquelle un récit pourrait n'avoir aucune mise en forme et refléter une réalité sans aucun filtre, *cf*. *Le Témoignage comme genre littéraire*, *op. cit*., p. 19.

pourrait paraître en contradiction avec l'étude des décalages entre récit et histoire[82] que nous venons de mener ; pourtant, les phénomènes de décalages entre la chronologie du récit et celle de l'histoire racontée demeurent ponctuels[83]. Ils n'influent pas sur la structure générale de l'ouvrage. Le récit est, à l'échelle de l'ensemble de *Ceux de 14*, chronologique et ordonné en fonction des entrées du carnet de guerre de Genevoix. La narration ne privilégie aucun événement singulier : chaque fait est consigné dans le journal à égalité avec les autres, peu importe son importance aux yeux du personnage[84]. Cela contribue à faire éprouver au lecteur, par procuration, la durée de la guerre. Les indications temporelles créent des variations de rythme au sein de l'ouvrage : en observant précisément les indications temporelles, on s'aperçoit que des évocations de la lenteur du temps qui passe (et notamment lorsque l'on est sur front en attente de l'action qui n'a lieu que lorsqu'elle est ordonnée par la hiérarchie) alternent avec des allusions à un temps rapide (qui est celui des premiers instants du combat, lorsque le protagoniste est concentré sur l'action, mais pas seulement)[85]. La différence entre ces deux types de temporalité, durée longue et durée courte, est marquée par l'emploi d'itératifs dans le premier cas, auxquels s'opposent des désignations singulatives dans le second.

Commençons par faire remarquer les passages, relativement nombreux, où est exprimée la lassitude du narrateur vis-à-vis de répétitions qui n'en finissent pas. Il est pris d'une impression de stagner, d'être bloqué dans un temps qui se répète et n'évolue pas. La phrase « Le lendemain, encore une fois… Les lendemains se succèdent et se mêlent »[86] en témoigne : le texte s'arrête ici sur sa propre anaphore[87] pour mieux souligner ce que le contenu de chaque « lendemain » a d'identique au précédent. Dans le passage suivant, l'air est personnifié et se joint à la lassitude du narrateur :

> Devant nous, la nuit tremble toujours des mêmes rouges et mornes clartés ; l'air s'émeut d'un sifflement las, le silence soulevé retombe sur une explosion sourde ; et déjà tremble, rouge et morne, une autre lueur à la même place du ciel[88].

L'air se voit attribuer un « sifflement las ». L'épithète associé au bruit du sifflement en fait une expression proprement humaine de lassitude. À cela s'ajoute le verbe « s'émouvoir » employé au

82. Nous employons à nouveau ces deux termes dans le sens où Gérard Genette les entend.
83. *Cf*. Marie-Françoise Berrendonner, *Le Témoignage sur la guerre dans l'œuvre de Maurice Genevoix*, *op*. *cit*., p. 208.
84. Il existe un certain tri, et quelques petits événements non-pertinents aux yeux de l'auteur de ce journal ne sont pas retenus, bien entendu ; cependant, une personne qui raconterait plusieurs mois de mémoire aurait tendance à amplifier bien davantage certains épisodes. Le journal contribue donc à mettre les événements de la guerre sur un même plan, en ce sens on peut dire qu'il ne privilégie aucun événement.
85. Marie-Françoise Berrendonner, *Le Témoignage sur la guerre dans l'œuvre de Maurice Genevoix*, *op*. *cit*., p. 197.
86. Maurice Genevoix, *Les Éparges*, *op*. *cit*., p. 826.
87. *Ibid*. Le groupe nominal « Le lendemain » revient au début du paragraphe suivant.
88. *Ibid*., p. 791.

sujet de l'air, qui achève de personnifier cet élément naturel. L'accumulation du terme « même » dans les expressions « les *mêmes* rouges et mornes clartés » et « déjà tremble, rouge et morne, une autre lueur à la *même* place du ciel », jointe à la répétition des adjectifs « rouge » et « morne », exprime une fatigue immense du narrateur face aux tirs de fusées, identiques les uns aux autres dans leur aspect visuel et sonore. Le connecteur temporel « déjà » vient renforcer l'expression de lassitude ; le rythme de répétition ne laisse pas de répit, et sans cesse une lueur succède à une autre en un même lieu. Ainsi se manifeste l'exténuation morale du narrateur plongé dans une guerre extrêmement longue d'instants trop semblables, de sollicitations sensorielles trop fortes et incessantes.

La répétition du même a pour le narrateur une autre conséquence. Puisque les hommes autour de lui meurent ou se blessent souvent, de nouveaux arrivent pour les remplacer. Les soldats ainsi échangés, sont autres que leurs prédécesseurs, compagnons du narrateur, et pourtant la situation n'est pas si différente. De plus, tout s'enchaîne, et il faut retourner au combat même après de grandes pertes, sans pouvoir pleurer les morts très longtemps. C'est ce qui conduit le narrateur, encore en train d'accomplir le deuil de tous ceux qu'il a vus tomber aux Éparges, à développer une certaine difficulté à percevoir la singularité de la situation qui se présente à lui :

> Ainsi, un autre soir, dans la rue d'un autre village, je marchais au côté de Rebière. Je lui serrais le bras et je lui parlais de Porchon… Dast et Sansois ; Rebière et Porchon : ils sont tous là et me semblent les mêmes… Thellier encore, la main de Dast sur son épaule, comme sur la photo de Belrupt ; « le jeune Hirsch », Jeannot et le « père Muller »… C'est autre chose, c'est plus qu'un souvenir… Le commandant Sénéchal égorgé au fond d'un abri, le capitaine Secousse amputé sur la colline, Liège blessé, Pannechon blessé. […] [Liège et Pannechon, lorsqu'il m'ont écrit,] n'étaient déjà plus les mêmes, trop loin de nous, disparus tous les deux. Ce n'est qu'un soir, à Dieue, entre Dast et Sansois[89].

Dans ce passage, le narrateur sépare bien deux situations distinctes au moyen des adjectifs indéfinis « un autre soir » et « un autre village », par opposition implicite à « ce village » et à « ce soir ». En fin de passage, le soir du moment présent de l'action est désigné par l'expression « un soir, à Dieue ». Nous avons donc une opposition entre deux temps qui, bien que distincts, sont relativement interchangeables. Ainsi, « un soir, à Dieue » et « un autre soir, dans la rue d'un autre village » sont mis sur le même plan, tant et si bien que le narrateur en vivant l'un repense à l'autre et les confond : « ils sont tous là ». La construction « Dast et Sansois ; Rebière et Porchon » bâtit un parallélisme entre deux paires de compagnons du protagoniste. Les deux situations se mêlent et se confondent dans son esprit tant elles « [lui] semblent les mêmes » : le narrateur peine à les distinguer clairement. Il s'y efforce pourtant, ainsi que la tournure privative finale le manifeste :

89. *Ibid*., p. 836.

« [C]e *n*'est *qu*'un soir ». L'anaphore des constructions dont le noyau est le groupe nominal « un soir » permet de rappeler les situations similaires passées qui s'imposent au narrateur, encore en train de faire son deuil. Le passage montre également l'esprit du narrateur à l'œuvre pour distinguer nettement les deux situations, cet effort se heurtant toutefois à la similarité des soirs, à leur manque de caractéristiques propres qui permettraient de ne pas confondre les jours les uns avec les autres. La guerre est monotone, et le soldat interchangeable, ce qui rend le travail de deuil d'autant plus complexe. Ainsi l'exprime le narrateur, lorsqu'il constate que son bataillon tourne véritablement dans un cycle infini avec trois autres, alternant présence en première ligne et repos :

> C'est un rythme bête de calendrier, une giration écœurante de manège, qui ne s'arrête jamais, ne s'accélère jamais. Et toujours, en tournant, les mêmes dos sont devant nos yeux, les mêmes épaules contre les nôtres ; et ce sont les mêmes yeux, derrière nous, qui regardent notre dos[90].

L'épithète « bête » suggère l'abrutissement que suscite un rythme trop régulier et une répétition à l'identique des mêmes actions aux mêmes endroits. La métaphore du manège traduit l'aspect mécanique de ce cycle ; il s'agit toutefois de rotations « écœurante[s] », et par conséquent d'une version altérée, portée à l'extrême de l'attraction. L'alternance, comme le tour de manège qui se prolonge trop longtemps, ne procure aucun plaisir et rend malade. Les deux occurrences de « jamais » dans deux propositions relatives parallèlement construites viennent souligner le caractère impitoyable de la rotation imposée par la hiérarchie : « qui ne s'arrête jamais, ne s'accélère jamais ». La phrase qui suit tire les conséquences de ces tours reproduits à l'identique en opposant à l'adverbe « jamais » son antonyme « toujours ». L'anaphore de « mêmes » qui liste des parties du corps produit un effet de désincarnation : les « mêmes dos », les « mêmes épaules » et les « mêmes yeux » continuent de se trouver respectivement devant, à coté et derrière le narrateur qui, pris dans cette rotation jusqu'à la nausée, ne voit plus les personnes qui l'entourent mais des membres isolés.

Il arrive que le narrateur aille jusqu'à évoquer explicitement le caractère répétitif de son quotidien. Le narrateur en fait alors l'une des composantes de la guerre les plus difficiles à supporter :

> C'est là qu'est le supplice, dans cette chaîne d'instants informes, que rien ne sépare, que rien ne mesure, qui sont tous la même pluie sans fin, l'épaule tremblante de Bouaré, la flaque jaune entre mes jambes, et ces images précipitées, cette fièvre bruissante et battante d'images à travers mon cerveau. *Tous les instants de la durée sont les mêmes, exactement, alourdis des mêmes innombrables choses, laides ou méchantes* : comme tout à l'heure, je pourrais ramasser un des lambeaux de chair rosâtre, le faire rouler, gluant et froid, entre mes doigts. Dans chaque instant, il y a tout : la main de Laviolette et sa moufle de laine bleue, Biloray et Perrinet de chaque côté de Bouaré et de Lardin, la double file d'hommes au-delà, à ma gauche jusqu'au dos nu de Legallais, à ma droite jusqu'au puits de mine allemand… Toujours tout : la pluie sur le dos

90. *Ibid*., p. 642.

> blême du mort, les obus qui enterrent et qui déterrent, et qui tonnent et glapissent avec ces étranges stridences, ignoblement ricanantes et gaies[91].

Aux yeux du narrateur, épuisé par des jours de combat, il y aurait ainsi une « chaîne d'instants informes, que rien ne sépare, que rien ne mesure » : il s'agit d'instants aux contours manquants, sans début et sans fin – l'instant étant habituellement un moment bref. Ils sont donc problématiques, et le sont doublement puisqu'ils sont tous *le* même instant ; ils sont « les mêmes, exactement », identiques et liés par une chaîne, et « [d]ans chaque instant, il y a tout ». Ils sont composés des mêmes détails : de pluie, du tremblement de l'épaule d'un camarade, d'une flaque de boue sous les pieds, d'obus qui tombent dans un grand bruit et d'images mentales qui harcèlent le narrateur. Puisqu'ils se succèdent et sont identiques, le narrateur est figé dans une éternité infernale ; ces instants sont comme un seul qui serait joué en boucle. Les obus sont animalisés par les formes verbales accumulées « enterrent », « déterrent » et « glapissent », associant les projectiles à des animaux affairés, et personnifiés par l'expression « ignoblement ricanantes et gaies ». Ainsi, dans cette scène métaphorique de torture du narrateur – et avec lui, de tous les soldats dans la tranchée –, les obus sont les tortionnaires acharnés, caractérisés uniquement par une méchanceté à l'état pur, qui transforment le temps en une éternité d'horreur absolue.

Il arrive que le temps, pour le narrateur, passe rapidement. C'est le cas lorsque l'attaque des Éparges débute. Elle est annoncée d'une manière très solennelle, presque théâtrale, par le commandant Sénéchal qui garde la nouvelle pour lui jusqu'au dernier moment[92]. Pendant l'attente, le décompte des heures, puis des minutes qui restent avant l'assaut s'égrène lentement[93]. Puis les indications temporelles disparaissent une fois l'action initiée. Cette disparition des repères temporels met en scène l'absorption du narrateur dans la direction des opérations, à la suite de quoi il remarque : « [i]l est midi. Je me demande pourquoi j'ai regardé ma montre juste à cet instant-là ; je n'aurais jamais cru qu'il fût si tard »[94].

---

91. *Ibid*., p. 753-754.

92. *Ibid*., p. 693.

93. *Ibid*., p. 699-710. Le narrateur commence par annoncer que les soldats ont « quitté Calonne avant le jour » et sont « arrivés à la pointe de l'aube ». Il dresse le portrait des hommes qui s'ennuient, puis commence le compte à rebours chiffré : on annonce qu'il reste « cinq heures d'attente, avant que les mines explosent ». Il est « presque dix heures », puis « plus de midi », « [i]l va être une heure de l'après-midi », il est « [u]ne heure et quart ! », et enfin « [u]ne heure quarante-deux à [s]a montre ». Mais l'heure officielle est donnée, et cela ajoute du temps à cette attente déjà difficile parce qu'il est en fait « [u]ne heure trente-huit exactement », ce à quoi le narrateur réagit : « Quatre minutes mal perdues, et qu'il va falloir vraiment reperdre » ; puis vient ce moment où vraiment « il est une heure quarante-deux minutes à toutes les montres », puis « [u]ne heure quarante-huit » et enfin, « deux heures moins trois minutes ». Immédiatement avant l'attaque, le narrateur définit le moment par son vide, puis il n'y a plus d'indications temporelles, à l'exception des déictiques « [m]aintenant », « toujours », « alors », « tout à coup », « puis », « à présent », avant la page 719 : « aux approches de la nuit ».

94. *Ibid*., p. 732.

Un autre type de notations temporelles s'oppose à celles qui expriment la durée indéfinie, aux moments étirés et répétés inlassablement de la guerre : il est associé aux temps de repos en retrait du front, durant lesquels le quotidien prend une forme plus agréable et plus variée. Ainsi, le narrateur dénombre plus précisément les jours dans la phrase nominale : « Encore une bonne nuit, la sixième, dans le lit profond des Godoux »[95]. Il fait à l'occasion le bilan de sa journée, lorsque celle-ci se distingue des autres : « Encore un soir, après un jour honnêtement vécu »[96]. Ces deux notations ont en commun de désigner le moment de la journée par un article indéfini joint au terme « encore ». Toutes deux sont tournées vers l'accumulation de soirs qui ont passé, mais contrairement aux passages que nous avons cités précédemment, insistant sur l'identité des moments les uns avec les autres, dans une longue chaîne ininterrompue, ici les soirs sont différenciés. Dans le premier exemple, l'adjectif numéral vient préciser la place de la nuit agréable passée dans un enchaînement de jours, ainsi il s'agit de la sixième nuit et d'aucune autre. Dans le second, le bilan d'une journée est fait par le narrateur en insistant sur son comportement qui le satisfait ; là aussi, il s'agit d'une réflexion unique, qui ne vaut que pour la journée au terme de laquelle il s'assoit et se sent satisfait de ses actes.

Marie-Françoise Berrendonner considère que cet usage des notations temporelles est « réaliste »[97], parce que celles-ci servent « non pas à faire coïncider le temps du récit et un temps objectif des événements, mais à rythmer les séquences en donnant des indications sur le temps vécu du narrateur »[98]. Ce choix narratif contribue en effet à faire prendre conscience de la durée de la guerre qui devient de plus en plus pesante au narrateur à mesure qu'elle s'étire[99]. Il contribue par conséquent à immerger le lecteur dans la conscience du protagoniste et narrateur qui fait face à cette guerre qui s'éternise : la manière dont sont différenciées les durées subjectives des temps d'inactivité et des temps forts de la guerre atteste une volonté de *faire éprouver* ces durées contrastées plutôt que d'expliquer ce contraste, en cela elles participent à l'immersion du lecteur dans le réel du protagoniste.

95. *Ibid*., p. 786.
96. *Ibid*., p. 841.
97. Notons avec Marie-Françoise Berrendonner que la précision des notations temporelles y contribue. *Cf. Le Témoignage sur la guerre dans l'œuvre de Maurice Genevoix*, *op. cit*., p. 196.
98. *Ibid*., p. 196.
99. *Ibid*., p. 197.

Conclusion

La description des personnages chez Genevoix vise à permettre au lecteur de s'identifier aux poilus : ceux-ci sont caractérisés par leurs qualités individuelles. Ils ont des personnalités très diverses et Genevoix ne néglige pas d'en faire le portrait psychologique, ce qui conduit à voir avant tout un individu et non une figure achétypale, symbole du bon ou du mauvais soldat, non plus qu'un soldat représentant une classe sociale.

Les indications temporelles concourent à créer une durée perçue par le narrateur. Des décalages dans le déroulement du récit par rapport à la chronologie des événements visent à faire sentir au lecteur comment les choses se déroulent du point de vue du narrateur. Ces deux éléments contribuent à mettre en place la restriction de champ, autrement dit la focalisation sur le narrateur ou le protagoniste. La durée subjective – longue dans l'attente de l'attaque ou lorsqu'il s'ennuie, et brève lorsque le personnage est au cœur d'un assaut ou d'un moment de bonheur –, les retours du passé dans sa conscience, mais aussi les projections ou l'absence de projections vers l'avenir, sont autant de procédés qui permettent de recréer l'univers mental du narrateur avec toute l'apparence du réel.

L'analyse de Marie-Françoise Berrendonner, qui a eu accès aux carnets de guerre de Genevoix ainsi qu'aux feuillets qui les accompagnent et a pu les comparer au récit publié, montre que la structure du récit est composite dans la version retravaillée pour la littérature. Toute l'élaboration de cette structure, l'ajout de lettres, leur découpage, leur insertion en des lieux précis, permet, sans altérer les faits, de façonner le récit en atténuant certains passages et en en accentuant d'autres, qui seront réitérés au besoin afin de faire prendre toute la mesure du choc que constituent ces événements. Cela confère une grande complexité à la narration qui n'est pas nécessaire à un document : autrement dit, le texte, sans ce montage[100], ne perdrait pas sa valeur documentaire.

L'exactitude factuelle prêtée à Genevoix par Cru n'exclut pas la présence d'un imaginaire propre à l'auteur de *Ceux de 14* : l'auteur introduit dans son écriture de la guerre sa touche esthétique personnelle, que l'on retrouve dans son œuvre postérieure dans les récits portant sur de tout autres sujets.

100. Nous employons le terme de « montage » par analogie avec le cinéma ; en effet, Genevoix opère un peu à la manière d'un monteur lorsqu'il choisit d'insérer les lettres à des moments précis dans la narration. Marie-Françoise Berrendonner remarque même que l'auteur aurait employé des temps verbaux différents pour rendre d'une part ce qui figure dans les carnets de Genevoix, noté de manière télégraphique, et d'autre part dans les quelques feuillets. Les informations narratives provenant de ces deux documents sont intégrés et les lettres sont ajoutées afin de former le récit de *Ceux de 14*. Il s'agit d'un véritable feuilletage de la narration ; le terme de « montage » est aussi employé par Marie-Françoise Berrendonner dans *Le Témoignage sur la guerre dans l'œuvre de Maurice Genevoix*, *op. cit.*, p. 33 et 207.

II. L'imaginaire de Genevoix dans *Ceux de 14*

Une autre marque de littérarité réside dans les thèmes caractéristiques de l'œuvre ultérieure de Genevoix que l'on trouve déjà dans *Ceux de 14*. Ainsi, Genevoix produit en narrant sa guerre des passages poétiques, souvent en lien avec sa propension à l'observation et sa sensibilité. Un autre élément littéraire saillant dans la série de récits est la manière dont sa description du paysage naturel qui l'entoure lui permet de caractériser une atmosphère ; Genevoix met en avant différents aspects du monde naturel en fonction de l'état d'esprit du protagoniste.

A. Une écriture poétique de la perception

Il y a chez Genevoix un travail marqué de l'écriture de la perception. Couleurs, sons, sensations sont très présents et donnent souvent lieu à des développements presque poétiques – au sens où l'on pourrait imaginer en faire un recueil. Ainsi le passage suivant est-il difficilement envisageable dans un livre d'Histoire, et ressemble bien davantage à un poème en prose :

> La nuit m'a surpris […] : une nuit totale sous les branches. Une nuit dont l'obscurité semble palpable, et dans laquelle les yeux se fatiguent vainement à chercher autre chose que du noir. Une muraille nous entoure, qui se déplace à chaque pas qu'on fait. On tend les bras, inconsciemment, pour la toucher ; mais on ne la touche jamais, car elle recule et se dérobe aussitôt qu'on avance les doigts. Toujours hors d'atteinte, elle reste là, tout près, qui emprisonne[101].

L'anaphore du substantif « nuit » en début de proposition, associé d'abord à un article défini, puis à son équivalent indéfini à deux reprises, est un premier procédé qui témoigne d'une intention de la part de l'auteur de faire de cette description de la nuit un passage poétique. Au pronom personnel de première personne, présent au début de l'extrait sous sa forme de complément d'objet (« me » abrégé en « m' » devant une voyelle), succède le pronom personnel indéfini « on ». Les adverbes « toujours » et « jamais » dénotent la vérité des propos, et ce, quel que soit le contexte. Il étendent ainsi la valeur de la remarque. L'emploi du pronom indéfini joint à ces adverbes transforme la remarque sur l'obscurité d'une nuit singulière en une constatation sur la nuit à valeur générale. Genevoix s'affranchit ainsi de la nuit particulière où il a éprouvé cette sensation pour évoquer un désarroi plus universel ; il traite de la situation de l'homme lorsque ses sens ne permettent plus d'appréhender le monde. Ici, il s'agit d'une nuit tellement obscure qu'elle n'offre plus de prise à la vue. Ce sens est en effet mis en échec puisque « les yeux se fatiguent vainement » à chercher un

101. Maurice Genevoix, *Sous Verdun*, in *Ceux de 14*, *op. cit.*, p. 164.

repère, un reste de sensation « dans » cette nuit. L'adverbe « inconsciemment » suggère que cette tentative de toucher est un réflexe, une envie humaine irrépressible et universelle de saisir cette obscurité par les sens. Cela souligne le mystère de la nuit obscure, insaisissable depuis l'appareil sensoriel humain. Le poétique se glisse ici au moment où les sens ne parviennent plus à rendre compte du réel.

Les sensations sont souvent le point de départ de tels moments poétiques chez Genevoix. On peut citer le passage suivant dans lequel le paysage semble déborder de vie :

> Sur ce versant, les taillis étalent leur pullulement, dominés par les grands arbres qui se haussent d'un jet au-dessus de cette cohue moutonnante, pour épanouir leur tête au libre espace. Le soleil qui décline épand une nappe de rayons fauves qui font plus rousses les feuilles de hautes branches. […] mes yeux ne se lassent point, avant que la nuit éteigne les couleurs, de contempler les bois qui touchent le ciel, les bois légers qui frémissent à la lumière et que fait splendides, au crépuscule, ce ruissellement d'or automnal[102].

Les verbes « étaler » et « se hausser » appliqués à la végétation la personnifient. Les végétaux s'étendent, soit qu'ils « étalent leur pullulement », soit qu'ils se haussent « au-dessus de la cohue moutonnante ». Ils sont animés et prolifèrent dans le climat favorable, le soleil les mettant en valeur. Celui-ci semble agir comme un peintre colorant les feuilles : la métaphore liquide d'une « nappe » formée par les rayons « fauves » qui roussissent les feuilles fait des rayons du soleil un pinceau venant altérer le coloris des arbres et mettre en scène le « ruissellement d'or automnal » que la nuit va masquer. La nuit se voit aussi attribuer une intention et une action humaines : il s'agit d'« étei[ndre] » le paysage, autrement dit de le faire disparaître dans l'obscurité. « [É]teindre les couleurs » est aussi l'action opposée à celle du soleil, qui colore le paysage. Ici, nuit, soleil, taillis et grands arbres se voient conférer des attributs humains. Tous sont des agents, le soleil et la nuit modelant le paysage, les végétaux posant pour la peinture faite par les lumières posées sur eux.

Des métaphores comparant les éléments du front à des liquides parcourent le texte. De nombreux termes relèvent de l'isotopie de l'eau, du fluide, de la boue. Ce peuvent être des solides qui sont liquéfiés, par exemple lorsque d'après la description la terre se comporte comme de la boue : « des miettes de terre nous éclaboussent »[103]. Cette image se retrouve dans le passage suivant : « On ne peut pas croire que ce sont ces petites choses qui tombent, à la place où jaillissent du sol ses flots tonnants de terre et de fumée, ces vomissements de pierres et de flammes »[104]. Ainsi, la forme verbale « jaillissent », marque du mouvement soit d'un être animé, soit d'un fluide, est complétée par les substantifs « flots » et « vomissements ». Le dernier terme dénote un fluide

102. *Ibid*., p. 186.
103. *Ibid*., p. 135.
104. Maurice Genevoix, *Les Éparges*, *op. cit*., p. 723.

malade. Il concourt avec le qualificatif « tonnant » à restituer le bruit de ces jaillissements à l'intention du lecteur. Les projections liées au combat semblent ici émaner directement de la terre, et en être des fluides corporels. Genevoix évoque aussi le « jet »[105] des grands arbres ; c'est alors la flore qui semble liquéfiée.

Des phénomènes qui ne sont pas de l'ordre de la matière sont eux aussi assimilés à des coulées de liquides. Ainsi, le narrateur dit : « [l]a lumière [du soleil] coule sur notre file en marche »[106]. La manifestation sensible du soleil – sa chaleur, plus que sa lumière – est concrétisée par cette métaphore de la lumière du soleil comme liquide agréable. Une comparaison explicite du silence avec de l'eau vise à donner de l'épaisseur à ce silence, défini en négatif, comme une absence de bruit : « Le silence durait, si dense que je le sentais s'engouffrer dans mes oreilles, comme l'eau s'engouffre dans les vannes d'un étang »[107]. La présence du champ lexical des liquides sert à la fois à montrer la liquéfaction de matières solides – ce qui comporte l'idée d'une plus grande labilité du monde, un grand nombre d'éléments étant ainsi liquéfiées – et à montrer des choses que l'homme ne peut ordinairement pas saisir, telles que la lumière ou le silence, de manière très concrète. L'ensemble de ces procédés produit, aux endroits où ils interviennent dans le texte, l'idée de matières qui se mélangent, d'une confusion entre les éléments naturels qui tendent tous à devenir mous et malléables. Tous semblent tendre vers l'état de la matière intermédiaire, l'état liquide.

On observe enfin une certaine attention à la sonorité des mots dans le texte. Genevoix expose par exemple l'agressivité perçue lors d'un bombardement grâce aux sons des mots employés : par ces sons choisis, il rend sensible à même le texte ce qu'ont d'agressif et de dangereux les projections auxquelles il est exposé : « Trois fois, je me suis trouvé en pleine gerbe d'un shrapnell, les balles de plomb criblant la terre autour de moi, fêlant les têtes, trouant les pieds ou crevant les gamelles »[108]. Une allitération de sonorités dures « p », « b », « tr », « cr », « t » transpose dans le langage le caractère menaçant des projectiles. L'accumulation de sons suggère le rythme régulier et l'insistance des tirs.

Genevoix se représente prêtant attention à la sonorité de son écriture : « Peu de mots ; très peu : rien que des mots nécessaires, ce qu'il faut que j'aie écrits, quoi qu'il doive arriver demain. *Je pense aux paroles que j'écris comme si je les prononçais* »[109]. À cette importance prêtée aux sons, il joint une exigence d'économie dans l'emploi des mots ; ne devront être dits que les « mots

105. Maurice Genevoix, *Sous Verdun*, *op. cit.*, p. 186.
106. *Ibid.*, p. 158.
107. *Ibid.*, p. 194.
108. *Ibid.*, p. 63.
109. Maurice Genevoix, *Les Éparges*, *op. cit.*, p. 698.

nécessaires ». L'extrait témoigne également d'une volonté de laisser trace de chaque jour qui s'inscrit conte l'éventualité d'une mort prochaine. Ainsi, il lui est d'autant plus important de consigner le jour présent qu'il ne sait ce qui lui arrivera le jour d'après. Il faut toutefois le faire en « peu de mots », voire « très peu » ; aussi chaque mot noté se doit-il d'être essentiel. La présence de cette réflexion sur l'écriture dans le récit confère au texte lu une gravité supplémentaire, puisque les mots lus sont ceux qui ont été sauvés de la situation où l'on n'a pu écrire que l'essentiel. Cette réflexion témoigne en outre d'une conscience de la valeur de la parole, matériau de travail de l'écrivain.

B. L'environnement comme réflecteur de l'atmosphère du récit

Autre élément qui relève de la littérature, les descriptions de l'environnement dans *Ceux de 14* semblent parfois s'accorder à l'ambiance dans laquelle se déroule le récit. Les descriptions de la nature du front contribuent à colorer le récit d'un climat particulier, déterminé par ce que le narrateur ressent. Concrètement, cela se manifeste par exemple au moment où Genevoix est plongé dans des réflexions tristes quant au paysage d'un village laissé dans un état de dévastation saisissant. Il observe alors des éléments naturels qui reflètent son état d'esprit : « Les grands arbres plantés sur le tertre semblent se pencher vers ce chaos triste, et les gouttes d'eau qui coulent de leurs branches tombent avec un bruit doux et continu »[110]. Tout se passe alors comme si les arbres pleuraient en contemplant la situation où se trouve le narrateur. Celui-ci externaliserait ainsi le pathétique : il le décrit non en tant qu'état mental personnel, mais comme l'impression dégagée par le paysage. Il évoque quelques lignes plus loin une « mélancolie de l'abandon »[111] : c'est ce sentiment qui est exprimé dans la description des deux arbres. Les gouttes qui en tombent semblent des larmes puisque le verbe « se pencher » a prêté aux arbres une caractéristique humaine. Ainsi le narrateur transpose-t-il sa tristesse dans le paysage. Il s'agit d'une façon d'exprimer la tristesse très peu pathétique, peu ampoulée, et éminemment subjective, puisque le narrateur fond son émotion et ses perceptions dans une même image.

La porosité entre la tonalité de la description du paysage et l'émotion du narrateur se retrouve également dans des passages plus heureux, tels que le suivant : « Sous mes pieds, le sol moussu, couvert d'aiguilles de sapin humides, se fait élastique, accueillant, facile à la marche. Et je vais, à pas tranquilles, oublieux des récentes angoisses, tous mes sens morts aux choses qui

110. Maurice Genevoix, *Sous Verdun*, *op. cit.*, p. 107.
111. *Ibid.*

m'entourent »[112]. La nouvelle de la victoire contamine ici la perception du paysage, devenu accueillant. Un peu plus loin, Genevoix suggère l'angoisse que peut représenter la nuit en pleine nature sur le front au moyen d'une description des ombres qu'il perçoit : « Et la forêt, où des chants d'oiseaux s'éveillent parmi les frondaisons, se vide enfin des ombres monstrueuses dont la longue nuit nous avait assiégés »[113]. Le siège dont il est question est entièrement imaginaire, puisque de simples ombres ne constituent pas un réel obstacle ni un réel ennemi. Cependant, ces ombres qui sont autant de potentiels attaquants pour le personnage de Genevoix renvoient à l'imaginaire enfantin du monstre qui surgit la nuit et pourrait se cacher dans chaque coin d'ombre, où que ce soit. Cette manière de suggérer l'inquiétude en appelle à l'association de l'obscurité et de la menace, une association qui renvoie aux peurs humaines élémentaires. Aussi est-ce très efficace de montrer une scène nocturne en pleine nature pour évoquer l'inconnu et la menace potentielle qui se cache à chaque instant dans l'obscurité.

Genevoix évoque en un autre passage sa lassitude à l'égard de la guerre qui dure *via* sa description de l'environnement. Ainsi, lors d'un « [j]our bien terne », il « ne voi[t], par la fenêtre, qu'un morceau de ciel gris, que font plus sale encore les vitres ignoblement poussiéreuses »[114]. Ici, poussière et mauvais temps se confondent ; le tout concourt à suggérer une journée maussade, un ennui profond de ce qui a lieu sur le front. Une autre scène montre l'émotion du narrateur au travers de la luminosité. Le narrateur perçoit une lumière forte et la caractérise par l'adjectif épithète « triomphal[] ». La vive luminosité du soleil est immédiatement attribuée à la victoire ennemie, comme si l'astre se réjouissait avec les Allemands du succès militaire obtenu : « C'est énervant, à la longue, ce harcèlement de roquets. De temps en temps, je gravis l'escalier : le plateau s'éploie, couvert de neige, sous la lumière triomphale […] »[115]. L'agacement du narrateur le conduit ainsi à lire dans la clarté extérieure un signe d'assentiment de la nature à la défaite de son armée.

Le procédé le plus courant de réverbération de l'ambiance du récit dans le paysage est celui qui représente la terre qui tremble lors de l'affrontement armé. En observant attentivement les descriptions de bombardements, on s'aperçoit que les éléments naturels sont caractérisés humainement par des termes associés à la peur : ils tremblent ou ont des soubresauts. Ainsi déclare le narrateur : « Nous regardons la flaque d'eau qui frissonne, les mottes de terre, l'une de toutes ces places précises où tombera forcément un obus »[116]. Le frisson de la flaque dont il est question agit

112. *Ibid*., p. 87.
113. *Ibid*., p. 200.
114. *Ibid*., p. 211.
115. Maurice Genevoix, *Les Éparges*, *op. cit*., p. 670.
116. *Ibid*., p. 750.

comme un réflecteur de l'émotion humaine associée au constat qui précède immédiatement ce passage. Puisque beaucoup d'endroits particuliers seront atteints par les obus, nul endroit n'est à l'abri. L'écriture déplace dans la description de la flaque un signe d'inquiétude, en associant à cette flaque l'adjectif proprement humain qui la personnifie.

Des qualificatifs opèrent de manière similaire. Ainsi, dans des passages tels que « […] et toujours, par-dessus nous, autour de nous, contre nous, la terre qui ne cesse de frémir, de tressauter, au roulement grave et sourd des obus[117] », le tremblement est général ; il devient donc impossible de discerner celui des hommes de celui de la terre. Bien souvent, comme ici – il s'agit d'une scène d'attente dans une fosse –, lorsqu'il est mentionné que la terre tremble, les hommes tremblent aussi avec elle. Comme l'accumulation des expressions « par-dessous nous, autour de nous, contre nous » le manifeste, les hommes font corps avec la terre. La peur des hommes n'est pas mentionnée explicitement : le tremblement humain est déplacé sur le milieu dans lequel les humains sont entassés. Puisque tout tremble, la peur de l'individu n'est même pas perceptible. Sol terreux et chair humaine tremblent donc à l'unisson. Il se trouve d'ailleurs une métaphore rapprochant explicitement terre et chair humaine : il s'agit de munitions lourdes qui en tombant « font trembler la glaise comme une chair colossale »[118]. Nous avons mentionné les images des soldats comme un grand organisme qui parsèment le texte. Ici, la terre est comparée elle aussi à un corps gigantesque. Ces deux grands organismes métaphoriques se confondent ainsi dans ces passages : terre et hommes tremblent de concert, en un vaste organisme, les soldats se trouvant dans une sorte de fusion avec la nature.

Cette fusion entre les hommes et la terre se manifeste dans le texte par la contamination mutuelle de leurs propriétés : si d'un côté, le sol tremble comme les hommes, de l'autre, les hommes, qui sont presque absorbés par la boue dès qu'il pleut et reçoivent sans cesse des projections de terre, sont désignés par l'expression « une épaisseur confuse remuante, une croûte d'hommes qui boursoufle la boue »[119]. Les soldats sont donc également partie prenante de la terre : le terme « croûte » contient cette idée. Mais ils sont aussi la blessure de la terre, ce sont eux qui la « boursouflent » et forment cette « épaisseur » ou excroissance, liée à une plaie. Cette métaphore de tas d'hommes comme croûte sur la peau de la terre rejoint un autre motif littéraire de *Ceux de 14* : la terre comme organisme géant mutilé par le combat des hommes. Ce motif ne lui est pas propre : il s'agit d'un procédé que l'on retrouve, entre autres, dans *Orages d'acier*, le récit de guerre d'Ernst Jünger. C'est par ailleurs loin d'être le seul trait commun entre ces deux ouvrages.

117. *Ibid*., p. 807.
118. *Ibid*., p. 720.
119. *Ibid*., p. 724.

La lecture de *Ceux de 14* révèle la grande complexité des descriptions de Genevoix. Au cœur de la guerre, le narrateur trouve dans le paysage une beauté qui est l'occasion de développements poétiques. Genevoix développe aussi toute une gamme de métaphores dont celle de la liquéfaction du paysage, ainsi que la comparaison de la troupe de soldats à un grand corps souffrant. La proximité des hommes avec la terre est également un thème qui traverse le récit jusque dans les descriptions du paysage ; celles-ci se colorent en outre du sentiment éprouvé par le narrateur. On perçoit enfin dans la réflexion de Genevoix ainsi que dans l'attention portée au langage de chacun la grande valeur que l'auteur accorde aux mots.

Conclusion

Ceux de 14 est un texte dont la littérarité n'est peut-être pas la plus visible. Pourtant, certains passages de l'ouvrage sont très poétiques ; leur seule lecture suffit à saisir l'étendue du travail stylistique de Genevoix. Tant dans la conception des dialogues que dans le montage du texte, on peut aussi observer ce travail qui, loin de se cantonner à quelques passages poétiques çà et là, irrigue finalement l'ensemble du récit. Aussi, il s'agit bien d'une œuvre littéraire dans son ensemble.

Ceux de 14 a été remanié au fil des années par son auteur – c'est le cas également d'*Orages d'acier*, retravaillé plus en profondeur encore par Ernst Jünger entre 1920 et 1981[120]. Les deux ouvrages ont en commun d'être des écrits réalisés sur la base d'un carnet très synthétique rédigé au plus près des événements dont il est question et retravaillé par la suite afin d'en faire une œuvre de littérature. Il se trouve que nos deux œuvres non fictionnelles comprennent aussi des motifs communs. L'analyse de ces motifs ainsi que de leur emploi différencié dans les textes de Jünger ainsi que de Genevoix promet d'être riche d'enseignements. En effet, ces motifs sont aussi ce qui permet de bâtir telle ou telle représentation de la guerre en littérature.

120. Eva Dempewolf, *Blut und Tinte. Eine Interpretation von den verschiedenen Fassungen von Ernst Jüngers Kriegstagebüchern vor dem politischen Hintergrund der Jahren 1920 bis 1980*, Wurzbourg (Würzburg), Königshauden und Neumann, 1992, p. 274.

Chapitre 5.
De mêmes motifs et images associés à la description de la guerre dans *Orages d'acier*, *Voyage au bout de la nuit* et *Ceux de 14*

Pourquoi classer Genevoix hors du domaine de la littérature s'il adopte des métaphores que l'on trouve aussi dans *Orages d'acier*[121] ou dans *Voyage au bout de la nuit* ? Nous allons montrer que les trois anciens combattants mettent en scène la guerre en l'insérant dans des réseaux de sens communs. Ainsi, l'animalisation, voire la personnification des armes permet aux trois auteurs de représenter littérairement l'agressivité qu'ils perçoivent de la part des outils de guerre que sont les canons à obus ou bien les fusils tirant en rafales. Dans le récit plutôt réaliste, s'insère la description du caractère étrange et inquiétant du combat, au sein duquel l'individu est perdu et submergé par un flot de sensations qui le dépasse. Ces descriptions, d'une certaine étrangeté, sont associées au thème de la folie, et avoisinent parfois le fantastique, au sens où l'on ne sait plus si la description appartient à une stylisation du réel, ou bien si le réel de la guerre nous semble si étrange – en tant que lecteur qui n'a pas connu le front – qu'il nous paraît imaginé. Enfin, le sort des animaux reçoit un traitement particulier dans de nombreuses œuvres de guerre. Ainsi, si l'on s'intéresse à la représentation des animaux et notamment des chevaux, on observe chez Céline et Genevoix l'expression d'une compassion pour l'homme déplacée sur un autre objet.

Si la guerre industrialisée inspire des associations sémantiques similaires à ces différents auteurs, et les conduisent à user des mêmes procédés déclinés diversement selon la sensibilité de chacun, alors il semble qu'il s'agisse effectivement de textes de même nature. Ces textes partagent des propriétés ; en aucun cas il ne peuvent être séparés et traités comme des matériaux fonctionnant selon des modes fondamentalement différents.

121. L'ouvrage original en allemand est : Ernst Jünger, *In Stahlgewittern*, postface d'Helmut Kiesel, Stuttgart, Klett-Cotta, 2014. La traduction que nous utiliserons systématiquement pour tous les extraits d'*Orages d'acier* au cours de ce chapitre est la suivante : *Orages d'acier*, in *Journaux de guerre. I. 1914-191*8, éd. François Poncet et Pascal Mercier, préf. Julien Hervier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2008. Pour plus de lisibilité, nous ne doublerons pas la référence dans les notes. Nous ne mentionnerons que l'un de ces deux ouvrages, même si nous donnerons pour chaque occurrence la page à laquelle se trouve l'extrait dans de l'original ainsi que dans la traduction.

I. Animalisation et humanisation des projectiles militaires

A. Animation des armes par des comparaisons animales

Jünger comme Genevoix utilisent beaucoup de métaphores animales pour décrire les projectiles. Tous deux leur confèrent ainsi une vie propre : à défaut de pouvoir voir son adversaire, l'auteur incarne pour ainsi dire celui-ci dans les machines et les projectiles qu'il emploie. Ces armes sont la seule émanation visible de cet ennemi. Genevoix comme Jünger comparent les obus et les balles à des insectes. Genevoix évoque ainsi le « vol ronflant des énormes frelons d'acier »[122]. La comparaison des obus à des frelons revient à plusieurs reprises[123]. Genevoix parle aussi d'« essaim »[124], voire d'un « essaim mortel »[125] à propos des balles. De la même manière, Jünger parle des petits projectiles tels que les balles ou les éclats en employant la métaphore sonore et visuelle de l'essaim d'abeilles. Il évoque ainsi des balles qui se comportent « comme un essain »[126], et décline la métaphore en désignant par exemple un nuage de balles sous le nom d'« essaim aux mille têtes »[127], en expliquant que le maigre butin de l'exploration des jardins abandonnés sur le front a d'autant plus de valeur qu'on « ne pouvait les ramasser sans s'exposer au vol bourdonnant des balles perdues »[128], ou encore en évoquant « un filet bourdonnant de balles de schrapnels »[129]. Genevoix évoque aussi les guêpes pour décrire le mouvement de grenades : celles-ci « traversent l'air d'un vol vibrant de guêpes »[130]. La métaphore d'une masse d'insectes hyménoptères pour désigner de petit projectiles et leur conférer animation et vie intervient donc chez les deux écrivains.

122. Maurice Genevoix, *Sous Verdun*, *op. cit.*, p. 66.
123. *Ibid.*, p. 50, p. 66, p. 70, p. 164.
124. *Ibid.*, p. 50.
125. *Ibid.*, p. 132.
126. Ernst Jünger, *Orages d'acier*, *op. cit.*, p. 212. „die Geschosse [losfuhren] wie ein Bienenschwarm" dans la version originale, p. 240. On trouve d'autres comparaisons des projectiles à un essaim aux pages 79 et 214. Il s'agit d'un moment où Jünger entend « les balles [lui] passer en bourdonnant par-dessus la tête, comme un gros essaim d'abeilles » et de « gerbes de balles [qui] bourdonnaient comme des essaims d'abeilles ». Ces deux passages proviennent des formulations suivantes de la version originale : „horte ich die Geschosse wie einen gewaltigen Immenschwarm über mich hinwegbrausen" (p. 92) et „die Geschosse wie Bienenschwärme surrten" (p. 243).
127. *Ibid.*, p. 159. Dans la version originale : „Der tausendköpfige Bienenschwarm", p. 182.
128. *Ibid.*, p. 80. En allemand : „man sich nur beim Schwirren der verirrten Geschosse an ihnen erlaben konnte", p. 93. On trouve une métaphore similaire à propos d'une balle perdue, construite elle aussi à l'aide du verbe „schwirren" : „Ein anderer, Heidötting, wurde von einer der vielen verirrten Kugeln, die unser in der Senke liegendes Erdwerk umschwirrten, am Oberschenkel schwer verwundet". Ce passage se trouve dans la traduction française p. 52 et en version originale, p. 61.
129. *Ibid.*, p. 149. Il s'agit de la traduction de la formulation „eine[n] schwirrenden Netz von Schrapnellkugeln", p. 171.
130. Maurice Genevoix, *Les Éparges*, *op. cit.*, p. 728.

La métaphore des projectiles comme oiseaux du front est présente dans *Orages d'acier* lorsqu'il est fait mention d'un « fin gazouillement métallique »[131] ou d'« oiseaux de fer »[132]. *Ceux de 14* décrit des balles qui « filent […] avec une allégresse chantante d'oiseaux »[133], et des obus qui « piquent du bec du haut du ciel, minuscules, noirs et pointus, pareils à des oiseaux tués »[134]. Cela confère aux munitions légèreté et vivacité. Les caractérisations de ces oiseaux métaphoriques sont joyeuses ; il s'agit ainsi de balles qui volent avec « allégresse » chez Genevoix, et d'un bruit plein de finesse chez Jünger. Cette joie apparente des balles contraste avec leur effet destructeur pour mieux souligner ce dernier ; sous l'apparence de petits animaux inoffensifs, légers et joyeux se cache une sérieuse menace pour la vie des hommes. Parfois le rapprochement avec un oiseau est plus ouvertement agressif, par exemple lorsque Jünger écrit : „Ein Maschinengewehr hackte uns seine Geschossgarben entgegen"[135]. Il s'agit d'une métaphore avine menaçante, puisque l'on peut traduire „nach jemandem etwas hacken" par « donner des coups de bec à quelqu'un » ; ici c'est la machine de guerre qui donne – au sens figuré – des coups de bec aux hommes au moyen des rafales de munitions. La métaphore avine, chez nos deux auteurs, porte tant sur les projectiles que sur les avions, assimilés à des oiseaux menaçants. On trouve dans les deux ouvrages le rapprochement entre les avions allemands et leur aspect visuel ; dans *Ceux de 14* ils sont de « grands oiseaux à croix noires »[136], et les avions des alliés à des « perfides oiseaux de nuit »[137] dans *Orages d'acier*.

Les armes et munitions peuvent être comparées, notamment sur le plan sonore, à de plus gros animaux encore. Par le biais de leur bruit, elles sont ainsi comparés à des félins par les deux auteurs. Dans les descriptions de Jünger, les armes « mugi[ssent] »[138] ou émettent des « rugissement(s) »[139], tandis que dans celles de Genevoix elles « miaul[ent] »[140]. La métaphore

131. Ernst Jünger, *Orages d'acier*, *op. cit.*, p. 260. Le terme « gazouillement » est également présent p. 235. Ces deux occurrences se trouvent respectivement à la page 294 et 266 dans la version allemande et proviennent des termes „ein feines metallisches Sirren" et „herabsurren" en allemand, un nom et un verbe construits sur la même racine „sirren".

132. *Ibid.*, p. 68 ; „Eisenvögel" dans la version originale, p. 80.

133. Maurice Genevoix, *Les Éparges*, *op. cit.*, p. 660.

134. *Ibid.*, p. 723.

135. Ernst Jünger, *In Stahlgewittern*, *op. cit.*, p. 288. La traduction dans le texte français est : « Une mitrailleuse crachait sur nous ses gerbes de balles », p. 255.

136. Maurice Genevoix, *Sous Verdun*, *op. cit.*, p. 88.

137. Ernst Jünger, *Orages d'acier*, *op. cit.*, p. 233. Il s'agit de „tückischen Nachtvögeln" dans la version originale, p. 264.

138. *Ibid.*, p. 142 ; „sausten" dans la version originale, p. 164.

139. *Ibid.*, p. 253 ; „mit höllischem Fauchen" dans la version originale, p. 186.

140. Maurice Genevoix, *Sous Verdun*, *op. cit.*, p. 61, p. 128, p. 131, p. 133.

canine est également présente : les pétards « aboient »[141] aux oreilles de Genevoix, deux pièces d'artillerie allemandes « vont aboyer jusqu'à ce que les artilleurs boches soient fatigués »[142].

Les métaphores des armes et machines de guerre comme fauves et des avions comme oiseaux sont parmi les plus répandues dans la littérature de guerre et chez nos deux auteurs ; d'autres rapprochements plus inédits diversifient et étendent la métaphorique animale. Ainsi, dans l'ouvrage de Genevoix, les balles émettent des « piaulements »[143] et « les canons-revolvers de Combres tendent leurs lanières par-dessus le col, frappent à coup sûr, comme des têtes de vipères dardées »[144]. Jünger diversifie lui aussi ses métaphores animales, notamment en ce qui concerne les machines de guerre. Elles sont ainsi comparées à des éléphants[145], et à des papillons[146], à une pie[147] et même à un œuf[148] ; l'affrontement entre les artilleries ennemies est comparé à un combat entre deux fauves[149]. Parfois, les métaphores animales ne sont pas définies précisément : il évoque ainsi le « hurlement sifflant de pesantes masses de fer »[150]. Ces hurlements et crachats pourraient même être humains ; ils sont en tous cas empruntés à des êtres vivants.

Toutes ces métaphores appliquées aux machines de guerre et à leurs projectiles pour leur conférer des caractéristiques animales sont une manière de rendre vivant le tableau du front, et simultanément, de le caractériser par son hostilité. En comparant les bruits, mouvements et apparences du métal à ceux d'une faune agressive, Jünger et Genevoix rendent manifeste le danger et le chaos[151] qui règnent lors d'une attaque armée.

---

141. Maurice Genevoix, *Les Éparges*, *op. cit.*, p. 728.

142. Maurice Genevoix, *Sous Verdun*, *op. cit.*, p. 169.

143. Maurice Genevoix, *Les Éparges*, *op. cit.*, p. 801. On trouve le verbe « piauler » dans de *Sous Verdun*, *op. cit.*, p. 191 et p. 202.

144. *Ibid.*, p. 821.

145. Ernst Jünger, *Orages d'acier*, *op. cit.*, p. 236 : il qualifie les tanks d'« éléphants de combat de la bataille technique » ou „Kriegselefanten der technischen Schlacht" en allemand, p. 268.

146. *Ibid.*, p. 29 : « l'un des appareils français, dont les cocardes tricolores semblaient fouiller le terrain comme de grands yeux de papillons ». En allemand, „eins der französischen Flugzeuge, deren bunte Kokarden den Boden wie große Schmetterlingsaugen abzusuchen schienen", p. 36.

147. *Ibid.*, p. 19 : « spectacle étrange, oppressant ; il me fit songer à la pie-grièche écorcheur qui embroche ses proies sur les épines ». La version originale est la suivante : „ein sonderbarer, beklemmender Anblick, der mich an den rotrückigen Würger denken ließ, der seine Beute auf Dornensträucher spießt", p. 25.

148. *Ibid.*, p. 246 : Jünger évoque un obus à l'aide de l'expression « œuf de fer ». Ce termes se trouve dans la version originale sous la forme „Eisenei", p. 278.

149. *Ibid.*, p. 240 : « Les deux artilleries jouaient avec lui [le boqueteau] comme deux fauves qui se disputent une proie ; elle arrachaient les troncs de ses arbres et en projetaient les débris très haut dans les airs ». La version originale est la suivante : „Die beiden Artillerien spielten mit [dem Wäldchen] wie zwei Raubtiere, die sich eine Beute streitig machen; sie zerrissen seine Stämme und warfen ihre Fetzen hoch in die Luft", p. 271.

150. *Ibid.*, p. 54. En allemand : „das pfeifende Heranheulen der schweren Eisenklötze", p. 63.

151. Il s'agit du chaos que représente la guerre *du point de vue d'un soldat fantassin*, autrement dit, il s'agit du manque de signification de l'attaque telle qu'un soldat la voit.

B. Animalité aliénée et humanité hostile

Parfois, Jünger comme Genevoix vont jusqu'à personnifier les projectiles, leur conférant une intentionnalité néfaste. Ainsi, dans *Ceux de 14* se trouvent de nombreux termes humanisant les munitions. Il s'agit principalement d'adverbes (les projectiles arrivent « rageusement »[152], « furieusement »[153], « sournoisement »[154], ou « hargneusement »[155]) et d'adjectifs (Genevoix parle de fusants « hargneux »[156], de balles « obstinées, régulières et pressées »[157], de « fracas rageur »[158], de torpilles se posant de manière « presque hésitante »[159] et d'obus « mauvais »[160]). Quelquefois, il s'agit aussi de verbes : les balles « ne chantent plus, […] ne s'amusent plus : elles travaillent »[161], les salves « se précipitent, s'éloignent, reviennent, arpentent le plateau à grandes enjambées »[162], des balles « poursuivent »[163] les hommes, les obus « cherchent »[164] leur destination ou bien « toutes les pièces que nous [les soldats] *entendions* hier, se taisent, nous abandonnent, refusent de nous venir en aide »[165]. Le verbe « cracher » revient à plusieurs reprises[166]. De plus, des expressions personnifient très clairement les projectiles, en leur prêtant une intentionnalité, telles que celle qui suit :

> De grosses torpilles roucoulantes tournoient, se posent sans hâte, comme si elles choisissaient leur place, et violemment, à pleine force tonnante, ouvrent le plus grand trou qu'elles peuvent[167].

Les torpilles sont ici comparées à des oiseaux destructeurs qui s'acharneraient contre le sol terrestre. L'animalité dont il est question est étrange, car le comportement des armes, s'il est rapporté à celui d'animaux, n'est pas un comportement animal normal. Un oiseau ne se jetterait pas ainsi à terre dans le but de faire le plus grand trou possible. Il s'agit donc d'une animalité dégénérée, devenue folle en quelque sorte.

---

152. Maurice Genevoix, *Sous Verdun*, *op. cit.*, p. 46.
153. *Ibid.*, p. 132.
154. *Ibid.*, p. 222.
155. *Ibid.*
156. *Ibid.*, p. 128.
157. *Ibid.*, p. 61.
158. *Ibid.*, p. 132.
159. Maurice Genevoix, *Les Éparges*, *op. cit.*, p. 802. Dans la même phrase et à la même page se trouve aussi le substantif « dandinement » se rapportant aux torpilles.
160. *Ibid.*
161. *Ibid.*, p. 59.
162. Maurice Genevoix, *Les Éparges*, *op. cit.*, p. 669.
163. *Ibid.*, p. 732.
164. *Ibid.*, p. 730.
165. *Ibid.*, p. 726. Le mot « entendions » figure en italiques dans le texte.
166. Maurice Genevoix, *Sous Verdun*, *op. cit.*, p. 59, p. 132, et *Les Éparges*, *op. cit.*, p. 711-712.
167. Maurice Genevoix, *Les Éparges*, *op. cit.*, p. 727.

Jünger comme Genevoix s'attachent à décrire un front peuplé d'une menaçante faune métallique. Jünger, quoique – de manière générale – humanisant moins les armes et les projectiles, nous livre un passage intéressant à ce propos, relativement isolé dans *Orages d'acier*. Il y personnifie les armes ennemies : « Les mines explosent tout autrement, d'une manière bien plus énervante que les obus. Elles ont quelque chose de rapace, de sournois, une espèce de personnalité haineuse. Ce sont des êtres perfides »[168]. L'auteur attribue aux mines des états mentaux lorsqu'il parle d'« êtres perfides » et « sournois ». Notons ici que Jünger aurait pu employer l'adjectif „tückisch" qui signifie aussi « perfide, insidieux ») ; cependant il emploie „heimtückisch", dont le sens est légèrement plus fort[169]. Le texte évoque même une « personnalité haineuse » ou, plus précisément, „etwas von persönlicher Gehässigkeit" en allemand, c'est-à-dire « quelque chose de l'ordre de la hargne personnelle ». L'humanité attribuée aux mines équivaut à la désignation de leur intentionnalité négative. Le participe présent employé comme un adjectif „Reißendes" signifie à la fois « très fort » et « sauvage » ; ce mot vient en outre du verbe „reißen", « déchirer ». Il s'agit d'un caractère « rapace » selon la version française, donc brutalement animal. La parenté avec un comportement humain permet de souligner l'élaboration de la malveillance des mines. Sournoiserie, perfidie et haine sont les traits qu'elles empruntent à l'humanité ; ils parfont leur caractère hostile. Tout comme la métaphore des torpilles qui viennent frapper le sol pour y creuser des cratères dans *Ceux de 14*[170], il s'agit là de l'évocation d'une animalité inhabituelle dont l'aliénation consiste dans sa ressemblance avec un caractère humain.

Il faut ici faire remarquer que Jünger applique moins de qualificatifs humains aux projectiles que Genevoix ; les projectiles ont un caractère d'autant plus étrange et effrayant que la caractérisation animale est en général assez peu précise[171]. L'auteur allemand emploie des comparaisons relativement abstraites. De plus, Jünger développe également toute une gamme de métaphores climatiques (ouragan, tempête, grêle, etc.)[172], qui n'est que peu présente dans le texte de Genevoix. Cette mise en parallèle de la catastrophe naturelle avec les projections liées à la guerre

168. Ernst Jünger, *Orages d'acier*, *op. cit.*, p. 40. „Die Minen krachen etwas anders, viel aufregender als die Granaten. Sie haben etwas Reißendes, Hinterlistiges, etwas von persönlicher Gehässigkeit. Es sind heimtückische Wesen" dans la version originale, p. 48.

169. Le dictionnaire Duden donne une définition du mot « heimtückisch » qui comprend obligatoirement l'idée d'un danger dissimulé, là où le même adjectif auquel on ôte le préfixe « heim- » peut aussi dénoter un danger indéfini ou non-identifiable au premier abord. Voir la définition en ligne à l'adresse https://www.duden.de/rechtschreibung/heimtueckisch.

170. Maurice Genevoix, *Les Éparges*, *op. cit.*, p. 727. La métaphore est citée et analysée quelques paragraphes plus haut.

171. Julien Hervier, *Deux individus contre l'Histoire*, *op. cit.*, p. 37.

172. C'est Julien Hervier qui a attiré notre attention sur l'importance et les différentes modulations de cette métaphore de la guerre comme catastrophe naturelle, dans *Deux Individus contre l'Histoire*, *op. cit.*, p. 35-42.

introduit d'autres significations que Jünger attache au conflit armé – des dimensions qui ne sont pas présentes dans *Ceux de 14*.

La métaphore de l'orage se trouve ainsi dans *Orages d'acier* sous la forme d'une évocation du tonnerre – au moyen du nom „Donner" ou du verbe correspondant „donnern"[173]. Parfois la comparaison est plus directe ; ainsi il est fait mention de „schwere Beschießungen, wie kurze, verheerende Sommergewitter"[174], soit des « bombardements de gros calibres […] comme des orages d'été, brefs et dévastateurs »[175], et de „Stahlgewittern des großen Endkampfes"[176], soit « les orages d'acier du grand combat final »[177] dans la traduction de Julien Hervier. Le néologisme „Stahlgewitter", soit « orage d'acier » mêle le métal, symbole de la technique employée dans un but militaire, à un événement météorologique. Cette métaphore est fréquente et se décline de multiples manières dans la littérature de guerre[178] ; elle permet de dire les aspects visuel et sonore d'un bombardement. Jünger l'emploie pour intituler son récit car dans cette image se loge aussi le sème de l'étrangeté du phénomène guerrier : retrouver un bout de nature dans l'effet des projections de métal ennemies fascine l'auteur allemand.

La métaphore de l'orage, qui est finalement assez courante dans la littérature de guerre, est prolongée chez Jünger par des comparaisons des bombardements avec des incidents climatiques tels que des ouragans ou des tempêtes. Les mots „Orkan"[179] et „Sturm"[180] – voire „Feuersturm", mot qui se traduit par « tempête de feu » – apparaissent ainsi pour désigner l'effet que font les assauts subis. L'effet littéraire de cette métaphore est proche de celle de l'orage ; il s'agit là aussi de montrer ce que les violences militaires ont en commun avec un déferlement de forces naturelles. Ce sont deux choses que l'on subit, deux phénomènes qui dépassent l'homme. En outre, Jünger compare le bombardement à une grêle[181] et à un typhon[182] ; cela constitue une extension de la métaphore à des

173. Ernst Jünger, *In Stahlgewittern*, *op. cit.*, p. 7, 81, 144, 220 et 234. Dans la traduction, ces métaphores figurent p. 3, 94, 125, 193, et 206 respectivement. La comparaison des bombardements à des orages passe aussi par une métaphore qui fait des tirs d'artillerie des éclairs aux pages 200 et 221 (en allemand „Blitze") – métaphore que l'on retrouve p. 175 et 195 dans la traduction française.

174. *Ibid.*, p. 266.

175. Ernst Jünger, *Orages d'acier*, *op. cit.*, p. 235.

176. Ernst Jünger, *In Stahlgewittern*, *op. cit.*, p. 280.

177. Ernst Jünger, *Orages d'acier*, *op. cit.*, p. 248.

178. Nicolas Beaupré, *Écrire la guerre, écrire en guerre*, *op. cit.*, p 196.

179. Ernst Jünger, *In Stahlgewittern*, *op. cit.*, p. 103, p. 234. Les traductions respectives se trouvent dans la version français aux pages 89 et 206.

180. *Ibid.*, p. 171, 235 et 290. Les traductions respectives se trouvent dans la version français aux pages 151, 207 et 256.

181. *Ibid.*, p. 79, 151, 222 et 279. Les occurrences sont toutes des variations du mot „Hagel" et du verbe associé „hageln" ; on a par exemple „Ein Hagel schwerer Geschosse" (p. 79), „Es hagelte Kopfschüsse" (p. 222) ou l'adjectif „hageldicht" (p. 279). Les traductions de toutes les occurrences de la comparaison des tirs à une grêle se trouvent respectivement p. 68, 131, 195 et 246.

catastrophes naturelles faisant intervenir l'eau, et plus seulement le vent. Afin de décrire l'effet des explosifs, il a également recours à l'image du geysers[183] ou du volcan[184]. L'expression „der wechselnden Wald hochspritzender Schlammgeiser"[185], traduite par « la forêt mouvante de geysers boueux en éruption »[186], emploie ainsi le motif du geyser afin de suggérer les projections causées par les impacts des munitions ennemies. Dans la préface à l'édition anglaise d'*Orages d'acier*, Jünger compare l'expérience du soldat dans son ensemble au fait d'être « jeté dans le cratère incandescent d'un volcan »[187]. L'ajout de ces derniers éléments, et en particulier du typhon et de l'éruption volcanique, représente une gradation dans la métaphore de la catastrophe naturelle. Julien Hervier explique que cette métaphore du volcan vient renforcer la tendance de Jünger à représenter la guerre en tant qu'affrontement de forces telluriques[188].

En effet, on peut voir dans la mise en valeur des similitudes entre la guerre et les différents types de catastrophes naturelles la tendance de Jünger à éluder les circonstances historiques précises dans lesquels a lieu le conflit auquel il participe. L'auteur allemand est un grand enthousiaste du combat et il tend à le représenter à la manière d'un affrontement entre l'homme et « des entités inhumaines et méchantes, des êtres indéfinissables qui semblent exprimer un antagonisme naturel »[189]. En cela, *Orages d'acier* diffère de *Ceux de 14* et Jünger magnifie effectivement le combat ; cependant, Jünger ne peut pas effacer complètement le fait qu'il se batte contre des hommes – il ne cherche pas réellement à le faire non plus. Il n'est pas possible en lisant *Orages d'acier* de se laisser induire en erreur au point de croire qu'aller se battre sur le front équivaille à se mesurer aux forces de la nature déchaînées ; le lecteur garde à l'esprit que cet univers jüngerien est de l'ordre du motif littéraire, qu'il ne s'agit pas d'une information à prendre à la lettre. Aussi nous

182. *Ibid*., p. 166 : „Eine halbe Stunde später setzte ein Feuerüberfall ein, der unsere Zufluchtsinsel einem taifungepeitschten Meere gleich umbrandete". La traduction française est « Une demi-heure plus tard commença un marmitage qui mugit autour de notre île de naufragés comme une mer fouettée par un typhon » et se trouve p. 145.

183. *Ibid*., p. 143 : „In Fresnoy löste eine kirchturmhohe Erdsäule die andere ab". ». La traduction de cette proposition est : « À Fresnoy, des geysers de terre, hauts comme des clochers, se suivaient à la file », p. 124.

184. *Ibid*., p. 235 : „Wir sahen die gewaltige Zwei-Zentner-Minen im hohen Bogen durch die Luft fliegen und drüben *mit vulkanischen Explosionen* zu Boden fallen. *Wie eine Kette spritzender Krater* standen ihre Einschläge". En français, cela se traduit par : « Nous vîmes les énormes mines et deux quintaux voler en arcs tendus à travers l'air et retomber de l'autre côté sur le sol avec des explosions volcaniques. Leurs impacts se succédaient comme une chaîne de cratères crachant des flammes », p. 207.

185. *Ibid*., p. 172.

186. Ernst Jünger, *Orages d'acier*, *op. cit*., p. 150.

187. Ernst Jünger, « Préface à la traduction anglaise de 1929 », in *Orages d'acier*, *op. cit*., p. 281.

188. Julien Hervier, *Deux individus contre l'Histoire*, *op. cit*., p. 37.

189. *Ibid*., p. 40.

pensons que, malgré la tendance de Jünger à « oublier l'Histoire »[190], le texte ne peut pas être tenu responsable d'inciter à prendre part à un conflit armé.

Dans *Orages d'acier*, les effets des projectiles sont mis en relation avec les effets de catastrophes naturelles, tandis que *Ceux de 14* développe davantage l'humanisation des armes et projectiles. Il s'agit de deux directions divergentes que prennent leurs esthétiques, et pourtant l'effet des comparaisons humanisantes de Genevoix rejoint celui des métaphores de la catastrophe naturelle de Jünger ; les deux auteurs représentent le front comme un lieu de déferlement chaotique menaçant dont chaque composant est animé et doté d'une force propre.

Remarquons ici que Céline emploie aussi le motif de l'animalisation et de la personnification des munitions. Il évoque ainsi des « essaims de balles rageuses, pointilleuses comme des guêpes »[191]. Nous retrouvons ici la métaphore des nuages d'hyménoptères utilisée par Genevoix et Jünger. Cette comparaison est associée à l'adjectif qualificatif « rageuses », qui confère une émotion humaine aux balles. Dans un second exemple, les balles sont personnifiées : « De temps en temps, je ne savais d'où, une balle, comme ça, à travers le soleil et l'air me cherchait, guillerette, entêtée à me tuer, dans cette solitude, moi. Pourquoi ? »[192]. Le verbe « chercher » suppose que la balle a des intentions ; les adjectifs « entêtée » et « guillerette » précisent la nature de ces intentions. Le narrateur représente ici des balles qui sont très précisément humanisées : il s'agit de projectiles obsédés par un individu en particulier, œuvrant de manière féroce et enjouée. Bardamu révèle ici sa tendance à la paranoïa en représentant un essaim de balles focalisé sur sa personne. Le commentaire sous forme interrogative (« Pourquoi [moi] ? »), ajouté à cette intentionnalité supposée produit une impression d'absurde. C'est là une dimension qui n'est pas accentuée chez nos écrivains de récits factuels. On trouve bien moins de métaphores animales et de personnification des projectiles dans *Voyage au bout de la nuit* que dans *Orages d'acier* ou *Ceux de 14* ; cela s'explique par le fait que Bardamu passe un temps considérable en convalescence lors de son séjour sur le front, ainsi que par la brièveté de ce séjour. Cependant, le récit fictionnel, lorsqu'il s'attache à décrire les projectiles du front, le fait, à peu de chose près, dans les mêmes termes que Genevoix ou bien Jünger, c'est-à-dire en leur prêtant des caractéristiques animales et humaines.

190. *Ibid*.
191. Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, *op. cit*., p. 16.
192. *Ibid*., p. 19.

II. Une touche fantastique dans la description de la violence

On reproche parfois à Jünger de déréaliser la guerre[193]. Pourtant, la stylisation de l'événement opérée dans *Orages d'acier* est aussi ce qui permet de classer son ouvrage du côté de la littérature. En outre, on trouve également chez Genevoix des moments de décrochement. Nous appelons « moments de décrochement » les passages où la description du combat est tellement surprenante que le lecteur non combattant ne sait plus vraiment si elle est déformée ou pas. Ces moments de rupture avec le degré de réalisme du reste de l'ouvrage surviennent presque exclusivement lorsqu'il s'agit de décrire des bombardements violents. Tout lecteur n'ayant pas été soldat ne sait à quoi attribuer ces passages qui pourraient relever de la vision. Puisqu'ils revêtent un aspect presque surnaturel, on ne sait si on les doit à un état temporaire du narrateur, dont les sens ne permettraient plus de rendre compte de ce qui se produit, ou bien si la situation elle-même est ainsi, à la limite de l'imaginable. Le doute persiste, et c'est en vertu de ce doute que nous nous permettons d'employer le terme « fantastique ».

La description des visages des soldats, agonisant ou bien confrontés à la mort sur le front, relève souvent de ce registre proche du fantastique. Les personnages approchant la mort ont en effet une apparence singulière. Jünger évoque ainsi un « beau visage résolu qui avait pris une pâleur de marbre »[194] ; la description de Genevoix mentionne quant à elle des « faces anxieuses, fripées d'angoisse, nouées de grimaces nerveuses, [l]es yeux agrandis et fiévreux d'une agonie morale »[195]. L'auteur français évoque encore « des visages dont les yeux seulement apparaissent, fiévreux et inquiets, tout le reste deviné mutilé sous des bandes de toile qui dissimulent »[196]. Ces extraits soulignent l'état très particulier des soldats, éprouvés jusque dans les limites de leur être. Jünger emploie lui l'expression « pâleur de marbre » ; il parle d'un visage „marmorweiß" en version originale. Son insistance sur la blancheur des visages confère à ceux-ci une certaine irréalité et donne aux soldats un aspect spectral. Cette pâleur compare également les soldats à des statues : le combattant au visage blanc comme le marbre est doublement assimilé à une matière froide et non vivante. L'auteur français exprime lui aussi à travers l'image de l'agonie une proximité de la mort qu'il peut lire sur le visage de ces poilus en décrivant une « agonie morale ». D'après ces descriptions, ce qu'expérimentent les soldats tend à les éloigner du monde des vivants. Chez

193. Nous nous appuyons ici sur le constat établi par Julien Hervier dans son introduction aux journaux de guerre de Jünger ; *cf*. « Introduction », in Ernst Jünger, *Journaux de guerre*, *op*. *cit*., p. XXXIII.

194. Ernst Jünger, *Orages d'acier*, *op*. *cit*., p. 244. En allemand, Jünger a écrit : „einem schönen, entschlossenen, jetzt marmorweißen Gesicht", p. 276.

195. Maurice Genevoix, *Sous Verdun*, *op*. *cit*., p. 130.

196. *Ibid*., p. 128.

Genevoix, l'angoisse modèle les traits des hommes et les fait paraître plus vieux qu'ils ne sont puisqu'ils paraissent « fripé[s] », tandis qu'ici, chez Jünger, ces combattants terrifiés sont plus directement écartés du domaine de l'humain de par leur constitution (minérale ou spectrale).

Les deux auteurs présentent toutefois de subtiles différences dans leur manière de montrer l'état corporel et mental des combattants : tandis que Genevoix nous montre des soldats vivants effrayés comme s'ils avaient vu la mort en personne, Jünger insiste sur la proximité des morts avec les vivants. Ainsi, Maurice Genevoix écrit toutes les nuances de peur et de fatigue qui passent sur les visages de ses camarades pour mieux montrer toute la dégradation de l'être humain plongé dans un tel quotidien : « Et il en arrive toujours, avec les mêmes yeux agrandis, la même démarche zigzaguante et rapide, tous haletants, demi-fous, hallucinés par la crête qu'ils veulent dépasser vite, plus vite, pour sortir enfin de ce ravin où la mort siffle à travers les feuilles »[197]. Pour exprimer les répercussions du bombardement sur les hommes, Genevoix nous montre à quel point ils sont changés par leur expérience du combat en première ligne. Dans ce passage, il insiste tout particulièrement sur la démarche et le regard des soldats. En effet, leurs yeux semblent « agrandis » et ils paraissent « demi-fous, hallucinés » ; ce sont les expressions du visage qui montrent cela. De plus, leur souffle est perturbé tant ils se hâtent de quitter la zone où l'on est le plus exposé. L'émotion la plus visible chez les rescapés est la panique. Afin de montrer la transformation que le front suscite chez l'homme, Genevoix insiste sur la proximité des soldats avec la mort et la folie : « Quand je suis arrivé, [un soldat allemand] était étendu au revers du fossé, les yeux virant, les lèvres bleues, moribond déjà mais entièrement lucide »[198]. Cette phrase souligne l'état intermédiaire où se trouve le blessé, qui a encore tout son esprit tout en ayant l'apparence d'un mort. Il semble saisi à l'instant singulier dans lequel il est mort, puisque ses yeux se révulsent déjà, et pourtant vif parce qu'il est « entièrement lucide », ce qui nous indique qu'il serait en pleine possession de ses capacités cognitives. L'image décrite est saisissante, et un peu effrayante.

Jünger évoque lui aussi des instants glaçants où un soldat se trouve entre mort et vie ; cependant, on trouve dans *Orages d'acier* davantage de descriptions de cadavres sur lesquels l'apparence de la vie s'attarde un instant : « Un tout jeune garçon était couché auprès, sur le dos, les yeux vitreux et les poings raidis dans l'attitude de la visée. Étrange sentiment que de regarder de tels yeux morts, interrogateurs ; c'est un frisson dont je ne me suis jamais complètement débarrassé, de toute cette guerre »[199]. Jünger, comme Genevoix, s'arrête sur les yeux des combattants pour

197. *Ibid*., p. 132.

198. *Ibid*., p. 167.

199. Ernst Jünger, *Orages d'acier*, *op. cit*., p. 21-22. La version allemande est la suivante : „Daneben lag ein ganz junger Mensch auf den Rücken, die glasigen Augen und die Fäuste im Zielen erstarrt. Ein seltsames Gefühl, in solche

montrer tout leur désarroi ainsi que la grande difficulté de leur tâche. Ces yeux, au contraire des yeux peints par Genevoix, dans lesquels la folie domine, constituent le regard d'un cadavre et non d'un rescapé. Celui-ci « interrog[e] » toutefois qui l'observe. Le « frisson » durable que Jünger mentionne contribue à suggérer qu'une force étrange habite ce mort. C'est une dimension fantastique qui n'est pas présente chez Genevoix tandis que Jünger y recourt à plusieurs reprises : il raconte ainsi que lorsqu'il trouve « deux cadavres qui semblaient rappelés par la canicule à une vie fantomatique », il « rest[e] longtemps, comme fasciné, devant ce spectacle d'une étrangeté inquiétante ». Ce passage d'*Orages d'acier* revêt un aspect plus surnaturel que ce que nous avons cité précédemment ; cependant, la proximité des vivants avec les morts est au cœur de ce passage, et il se trouve que Jünger, qui pousse la description de l'étrangeté de la guerre plus loin que Genevoix, emploie l'expression « étrangeté inquiétante ». Cela ne peut que nous évoquer la définition du fantastique par Freud en tant qu'irruption du sentiment d'« inquiétante étrangeté »[200], terme qui est une traduction de l'allemand „das Unheimliche“[201]. Il s'agit de ce qui vient déranger l'expérience habituelle et cause aux personnages un sentiment de dépaysement désagréable.

Un autre lieu privilégié de l'irruption du fantastique, avec la description des blessés et des morts, est la description d'un bombardement. Souvent, l'introduction de cette touche fantastique s'appuie sur l'association du lexique des machines et projectiles de guerre aux métaphores animales. Teinte fantastique et isotopie animale, lorsqu'elles sont toutes deux présentes, concourent à montrer l'aspect chaotique et menaçant du déferlement de tirs car ces procédés littéraires représentent le combat comme l'affrontement de forces multiples et incontrôlables. On trouve de telles descriptions chez Jünger lorsque le paysage parcouru par les déferlements de munitions semble aliéné, comme devenu fou :

> Un rideau flamboyant monta en l'air, suivi d'un rugissement soudain, tel que nous n'en avions jamais entendu. Un tonnerre à rendre fou, qui engloutissait dans son roulement jusqu'aux coups de départ les plus grosses pièces fit trembler le sol. Le colossal grondement de mort des innombrables canons, derrière nous, était si terrible que même les pires batailles que nous avions subies nous semblaient en comparaison un jeu d'enfant. Ce que nous n'avions osé espérer se produisit : l'artillerie ennemie se tut ; elle avait été annihilée d'un seul coup gigantesque. Nous ne tînmes plus dans nos abris : debout sur les défenses, nous contemplions,

toten, fragenden Augen zu blicken – ein Schaudern, das ich im Kriege nie ganz verlor“, p. 27.

200. Il s'agit du titre d'un essai de Sigmund Freud, traduit par Marie Bonaparte. *Cf*. Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté », in *Essais de psychanalyse appliquée*, trad. Marie Bonaparte et Mme Édouard Marty, Paris, Gallimard, 1933, p. 163-210.

201. Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, Leipzig, Vienne, Imago, 1919. Il s'agit d'un terme polysémique et difficile à traduire ayant pour racine le terme « Heim », qui signifie « le foyer », mais aussi « le lieu où l'on se sent chez soi ». La racine sert également de fondement au substantif „das Geheimnis“, signifiant « le secret » ; le mot revêt donc parfois aussi le sens de « ce qui est intime » – c'est un sens qui intéresse particulièrement les psychanalystes.

> éberlués, le flamboyant mur de feu, haut comme une tour, dressé sur les tranchées anglaises, et qui se voilait de nuées ondoyantes, rouges comme du sang[202].

Jünger insiste ici sur les bruits du combat : les substantifs « rugissement », « tonnerre », « roulement », « grondement » comparent l'aspect auditif du bombardement au son d'un orage. Deux termes parmi ces quatre substantifs associent aussi ce son au cri animal : il s'agit de „Aufbrüllen", qui a ici été traduit par « rugissement » ainsi que de „Vernichtungsgebrüll" traduit par « grondement », tous deux formés avec le verbe „brüllen" pour racine. Le substantif allemand „Vernichtungsgebrüll", terme traduit ici par « grondement de mort », est très fort ; „vernichten" signifie « réduire à néant, anéantir » ; cette racine est associée au substantif „Gebrüll". Le terme « grondement » traduit bien l'aspect sourd et la grande portée du son dont il s'agit, ainsi que l'association sémantique à la fois à un cri animal et à un orage[203]. Le premier des deux termes est quant à lui composé du verbe „brüllen" associé à la particule „auf-" qui porte ici le sens de mouvement vers le haut ; il s'agit donc d'un cri sourd mais pénétrant qui monte dans le paysage. Il s'agit d'une impression particulièrement intense ; en outre, ce bruit est « soudain » et inédit (en allemand „jäh[], nie gehört[]"), il a donc un caractère mystérieux. Cette première mention prépare le lecteur à admettre une description qui sort de l'ordinaire, de ce qu'il connaît pour l'avoir expérimenté : le bruit est exceptionnel et difficile à décrire. Au « tonnerre » est ensuite associé l'adjectif qualificatif „rasend"[204] qui signifie « fou, furieux, enragé » – il est ici traduit par la proposition infinitive « à rendre fou » ; cet adjectif caractérise le bruit comme étant très intense, et ajoute l'idée d'une folie des éléments autour du narrateur. Les qualifications associées aux termes désignant le bruit du bombardement renforcent l'impression de grande violence qui se dégage de la scène : ainsi opère „rasend", mais aussi l'adjectif „riesenhaft", dont on retrouve une forme dérivée dans le nom composé „Riesenschlag", traduits ici respectivement par les adjectifs épithètes « colossal » et « gigantesque ». La capacité du « roulement » à masquer le son des tirs de grandes pièces d'artillerie[205] contribue également à souligner l'intensité de la perception sonore et, par

202. Ernst Jünger, *Orages d'acier*, *op. cit.*, p. 206. La version allemande est la suivante : „Ein flammender Vorhang fuhr hoch, von jähem, nie gehörtem Aufbrüllen gefolgt. Ein rasender Donner, der auch die schwersten Abschüsse in seinem Rollen verschlang, ließ die Erde erzittern. Das riesenhafte Vernichtungsgebrüll des unzähligen Geschütze hinter uns war so furchtbar, das auch die größten der überstandenen Schlachten dagegen erschienen wie ein Kinderspiel. Was wir nicht gewagt hatten zu hoffen, geschah: die feindliche Artillerie blieb stumm; sie war mit einem Riesenschlag zu Boden gestreckt. Wir hielten es im Stollen nicht länger aus. Auf Deckung stehend, bestaunten wir die über den Englischen Gräben flammende turmhohe Feuerwand, die sich hinter wallenden blutroten Wolken verschleierte", p. 234.

203. Voir l'article „brüllen" dans le Duden pour avoir le détail du sens que ce verbe a en allemand, et dont le substantif dérivé est „Gebrüll" : https://www.duden.de/rechtschreibung/bruellen.

204. L'expression intégrale en allemand est „[e]in rasender Donner".

205. L'expression intégrale en allemand est „Ein […] Donner, der auch die schwersten Abschüsse in seinem Rollen verschlang".

conséquent, le déchaînement dans l'environnement. Ces expressions suggèrent qu'une force immense, supérieure à l'homme, est à l'œuvre dans la scène. La mention du « mur de feu » ainsi que ses teintes « rouge comme le sang »[206] contiennent en commun avec le hurlement de mort des machines le sème du massacre. Jünger nous décrit ce qui semble un assaut terriblement meurtrier orchestré par des forces inouïes.

L'hésitation fantastique irrigue le passage : le narrateur est-il fiable, ou bien le monde nage-t-il en pleine folie guerrière ? L'auteur insiste sur le caractère effrayant de la scène plus que sur l'origine des forces ; même si l'on connaît la tendance mystique de Jünger, il n'assigne dans ce passage aucune origine précise à ce chaos sonore[207]. Le grand pouvoir suggestif d'une telle scène provient justement de l'incertitude quant à l'origine du bruit, décrit comme s'il pouvait aussi s'agir d'une manifestation d'une force inconnue de l'humanité. Le narrateur est fasciné par les scènes particulièrement fortes qui s'offrent à lui et lui donnent accès à deux nouvelles perceptions[208], tant et si bien qu'il est presque dans on état de transe[209]. Le narrateur d'*Orages d'acier* affirme ainsi que « Le tonnerre de la bataille était devenu si terrible que personne n'avait plus l'esprit clair »[210]. Le motif fantastique est davantage représenté dans le récit de Jünger que dans celui de Genevoix ; la fréquence de l'emploi des adjectifs qui renvoient au surnaturel tels que „zauberhaft", „gespenstisch" ou „phantastisch" y est en effet plus importante[211].

Impossible donc de savoir si les visions jüngeriennes ne résultent pas en partie de l'état émotionnel très particulier dans lequel le narrateur se trouve. Julien Hervier établit une analogie entre ces descriptions et la peinture impressionniste[212]. Par ailleurs Antoine Compagnon, dans son cours sur la littérature de la Première Guerre mondiale, évoque lui aussi le terme « fantastique »[213] au sujet des perceptions confinant à l'étrange rapportées par des récits de l'événement. L'esthétique fantastique semble *a priori* peu adaptée à un témoignage tel que Cru l'entend, étant donné que le

206. Les expressions allemandes correspondantes ne sont pas particulièrement polysémiques : il s'agit du nom et de l'adjectif composés „Feuerwand" et „blutrot".

207. Jünger développe tout une philosophie du combat notamment dans *Le Combat comme expérience intérieure*, mais celle-ci n'affleure que par des touches très discrètes dans *Orages d'acier*.

208. Julien Hervier, *Deux individus contre l'Histoire*, *op. cit.*, p. 100.

209. *Ibid.*, p. 109.

210. Ernst Jünger, *Orages d'acier*, *op. cit.*, p. 209. La version originale est : „Der Schlachtendonner war so fürchterlich geworden, dass keiner mehr bei klarem Verstande war", p. 237.

211. Julien Hervier, *Deux individus contre l'Histoire*, *op. cit.*, p. 100.

212. *Ibid.*, p. 79.

213. Antoine Compagnon, « Littérature française moderne et contemporaine : histoire, critique, théorie », in *Annuaire du collège de France 2013-2014. Résumé des travaux 114e année*, t. II, *Sciences humaines et sociales*, n° 114, 2015, p. 8. Le terme appartient au titre de la séance du 11 février 2014, consultable à l'adresse suivante : https://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/course-2014-02-11-16h30.htm.

critique prône la sobriété – et pourtant, on observe bel et bien des descriptions qui ressemblent à celles de Jünger et s'apparentent au registre fantastique chez Genevoix. Ainsi par exemple de cette scène de bombardement aux Éparges :

> Et c'est d'abord, contre nos corps accroupis, un sursaut pesant de la terre. Nous sommes debout lorsque les fumées monstrueuses et blanches, tachées de voltigeantes choses noires, se gonflent au bord du plateau, derrière la ligne proche de l'horizon. Elles ne jaillissent pas ; elles développent des volutes énormes, qui sortent les unes des autres, encore, encore, jusqu'à former quatre monstres de fumée, immobiles et criblés de sombres projectiles. Maintenant les mines tonnent, lourdement aussi, monstrueusement, à la ressemblance des fumées. Le bruit reflue, roule sur nos épaules ; et tout de suite, de l'autre côté, du même côté, de tous les vals, de toute la plaine et du ciel même, les canons lâchent les vannes déferlantes du vacarme. […]
>
> Le ciel craque, se lézarde et croule. Le sol martelé pantelle. […]
>
> Plus de voix, plus de pas ; rien que la folie des canons. Ceux du Montgirmont cognent à la volée, se rapprochent, les mortiers, les obusiers, les 75, les 120, les 155, les pièces de marine, toute la meute se rapproche et hurle, toute la ligne douce et longue des collines ne peut plus être aussi loin qu'elle était, avance jusqu'au village, le déborde et nous pousse brutalement. C'est inouï, cette brutalité. Le Montgirmont devient fou, crache ses obus par-dessus nos têtes, nous courbe sous un vol de grandes faux, sifflant, volontaire et bestial[214].

La destruction qui est à l'œuvre est rendue manifeste par les répercussions que le combat a sur l'environnement. Le sol est personnifié : il « pantelle ». De même, un peu plus haut, la terre « sursaute ». Ce sol personnifié subit donc les coups avec les hommes, il tremble et émet un fort bruit de respiration semblable à celui de l'agonie. En outre, le ciel « craque » et « croule » ; on retrouve ici la métaphore jüngerienne du bombardement en tant qu'orage. Nous avions évoqué la comparaison de la lumière à un liquide ; dans ce passage, on trouve la comparaison du bruit du bombardement à une puissante marée qui « reflue », avant de « lach[er] les vannes déferlantes du vacarme ». Le narrateur perçoit un véritable raz-de-marrée auditif qui efface tout sur son chemin ; ainsi, ni les voix, ni les pas ne demeurent perceptibles, ils sont couverts par la rumeur des canons. La mention de leur « folie » attribue à ces outils militaires une animation ; la folie est d'ordinaire un état mental humain. Le Montgirmont lui aussi est personnifié ; il est « fou » et « crache » de manière « volontaire et bestial[e] ». Ces deux éléments, dont l'un appartient au paysage naturel et l'autre est une machine, sont décrits comme si une caractéristique humaine négative leur avait été communiquée : ils semblent avoir cédé à la folie humaine ambiante de la destruction. Enfin les fumées forment des « monstres » qui se multiplient, transpercés par les balles. Tous les éléments de la scène sont animés ; des fumées qui ressemblent à des monstres s'élèvent, le sol et le ciel semblent en train de rompre, et les canons ainsi que le Montgirmont tirent comme s'ils étaient possédés par

214. Maurice Genevoix, *Les Éparges*, *op. cit.*, p. 710-711.

un esprit amateur de destruction. Le tableau d'ensemble acquiert ainsi une dimension fantastique et terrifiante.

Il est intéressant de constater que l'irruption d'un certain degré de surnaturel survient précisément soit lorsqu'un homme est blessé ou voit la mort, le danger de très près, soit lorsque le chaos de la bataille le submerge. Dans les deux cas, il s'agit d'expériences particulièrement éprouvantes ; on peut aisément imaginer que l'esprit humain, au moment même où il vit ces choses, ait lui-même un doute quant à la véracité de ce qu'il voit. En cela, les moments où la narration n'est plus réaliste traduisent bien le dépassement de la raison et des sens expérimentés par le poilu ; la touche fantastique traduit l'impression d'halluciner face au déchaînement de forces qu'il observe et qui le dépassent.

Il s'agit en outre non seulement d'instants dans lesquels les sens peuvent être saturés tant le bruit est intense et le nombre de projectiles visible élevé, mais il s'agit aussi de moments d'émotions fortes. La touche fantastique traduit également cette intensité en émotions que représentent les bombardements notamment ; on peut lui rattacher la comparaison de la guerre à un spectacle, que l'on trouve chez Jünger comme chez Genevoix, quoiqu'elle soit un peu plus présente chez le premier. En effet, les bombardements intensifs sont des stimulations sensorielles d'une intensité inégalée – ce qui n'enlève rien à la terreur qu'ils suscitent, bien au contraire. Les visions fantastiques de Genevoix et Jünger sont donc le moyen littéraire de transmettre cette expérience de l'horreur, si difficile à mettre en mots. Maurice Rieuneau déclare à ce propos que « Céline, dans ses visions, n'a pas fait mieux que cet enfer de boue des Éparges »[215]. En effet, *Voyage au bout de la nuit* met l'accent sur la dénonciation d'un patriotisme héroïque délirant et non sur la description des bombardements. Cette fiction est plus abstraite que nos deux textes fondés sur des carnets de route. Nous pouvons toutefois rapprocher un passage de ce texte aux visions fantastiques que nous avons évoquées ici :

> […] à l'instant même, arriva vers nous au pas de gymnastique, fourbu, dégingandé, un cavalier à pied (comme on disait alors) avec son casque renversé à la main, comme Bélisaire, et puis tremblant et bien souillé de boue, le visage plus verdâtre encore que celui de l'autre agent de liaison. Il bredouillait et semblait éprouver comme un mal inouï, ce cavalier, à sortir d'un tombeau et qu'il en avait tout mal au cœur. Il n'aimait donc pas les balles ce fantôme lui non plus[216] ?

On retrouve dans ce passage la description d'un homme qui a frôlé le danger ou vu la mort de près. Notons qu'il n'est pas seulement pâle comme les personnages de *Ceux de 14* ou *Orages d'acier* le

215. Maurice Rieuneau, « Le romancier dans *Ceux de 14* », art. cit., p. 38.
216. Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, *op. cit.*, p. 15-16.

sont, mais franchement « verdâtre ». De plus, il semble au narrateur qu'il « sort[e] du tombeau » ; cet homme est présenté comme s'il revenait littéralement d'entre les morts. En fait, pour Bardamu, la plupart de ceux qui l'entourent sont fous, ils sont déjà morts. S'apercevoir de sa peur, de sa lâcheté[217] ainsi que Bardamu la revendique, c'est revenir à la vie, à l'humanité non aliénée par un héroïsme absurde. Une touche de raillerie est présente dans le commentaire final : « Il n'aimait donc pas les balles ce fantôme lui non plus ? ». La locution « [lui] non plus » à la fin de l'extrait rappelle que Bardamu s'inclut dans le groupe des lâches dont il moque ici gentiment un représentant. Cette question finale feint ironiquement de découvrir avec surprise la peur des soldats afin de mieux faire ressortir l'absurdité de l'héroïsme ambiant.

Jünger et Genevoix s'appuient sur des images ambivalentes pour caractériser la guerre. Parmi elles, des irruptions fantastiques qui rompent avec l'esthétique réaliste, ce qui peut sembler contraire au principe du récit factuel. Toutefois, la réalité est si étrange et difficile à appréhender – rappelons qu'il s'agit d'un défi à relever selon Cru – qu'avoir recours à une description introduisant le doute quant à la nature des forces à l'œuvre a finalement beaucoup de sens.

III. La guerre en tant que spectacle, la guerre comme fête

Dans sa leçon sur la littérature de la Première Guerre mondiale, Antoine Compagnon évoque aussi l'importance du rire dans les livres, un rire à la fois libérateur face à la tension qui pèse sur le combattant, et qui vire à l'ironie ou à l'humour noir. On retrouve dans nos textes cet aspect ; il nous semble qu'une critique sur le modèle de celle de Cru, qui ne souhaite pas qu'on traite la guerre comme une plaisanterie, voit d'un mauvais œil l'association de ce type de thèmes à la guerre. Nous allons tenter de montrer les diverses significations que peut prendre le rapprochement des scènes du conflit avec une fête ou à un spectacle ; en effet il ne s'agit pas de représenter la guerre comme un événement heureux de divertissement.

Les deux écrivains font parfois preuve d'une certaine légèreté dans leurs descriptions des projectiles, se focalisant sur le *stimulus* sensoriel qu'ils constituent ; ils éludent alors la peur des dommages que peuvent faire ces projectiles, pour faire passer au premier plan une impression esthétique. Ainsi, Genevoix compare dans le passage suivant les obus à du matériel d'artificier : « Nos obus filent vers eux, *comme de prodigieuses fusées d'artifice* dont on ne verrait pas le sillage ; les flocons des éclatements, que pique un bref point d'or, les poursuivent, les cernent d'une

217. *Ibid*., p. 13 : « Serais-je le seul lâche sur la terre ? », déclare le narrateur.

théorie flambante et neigeuse »[218]. L'écrivain décrit avec poésie les éclatements des armes en les désignant par leur forme de « flocons ». Jünger décrit également les fusées de couleurs en tant que « feu d'artifice de toutes les couleurs »[219]. La comparaison des fusées à un feu d'artifice est également présente dans les poèmes de Guillaume Apollinaire[220]. Cette métaphore revient plus loin dans le récit et elle est alors accompagnée d'un passage qui présente clairement ce qui se trouve dans le champ visuel du narrateur comme un spectacle :

> Un feu d'artifice de fusées inondait de lumière, comme en plein jour, les approches où restaient accrochés des rideaux de fumée compacte. Ces instants où l'ensemble de la troupe, au comble de tension, se tenait derrière le parapet avaient quelque chose de magique ; ils rappelaient la seconde où l'on retient son souffle, avant une attraction exceptionnelle, tandis que la musique se tait soudain et qu'on braque tous les projecteurs[221].

Le mot „Zauberhaft" employé dans ce passage et ici traduit par « magique » signifie aussi « merveilleux ». Jünger dit ainsi sa fascination pour cette scène qu'il observe. Ce qui est traduit par « attraction exceptionnelle » est en fait désigné en allemand sous le nom de „entscheidende Vorführung", le substantif apparenté au verbe „vorführen" désignant l'acte de montrer, d'exposer lors d'une projection cinématographique notamment. À cela s'ajoutent les mentions de la musique et de l'éclairage qui accompagnent l'événement culturel et achèvent de caractériser la scène comme un spectacle pour le narrateur.

Jünger évoque la guerre encore comme il décrirait un spectacle lorsqu'il écrit „ein seltsames Bild"[222], c'est-à-dire « une image, un tableau étrange ». Le mot „Bild" appartient en effet, dans l'un de ses emplois, au vocabulaire de la dramaturgie. Dans l'emploi que nous relevons, la métaphore théâtrale se prolonge à la page suivante lorsque le narrateur observe que « [l]a scène s'animait de plus en plus »[223]. Jünger lie ses métaphores du spectacle à la dimension fantastique du récit ; il utilise ainsi l'adjectif „apokalyptisch" associé à ce même substantif pour qualifier une scène[224]. Plus

218. Maurice Genevoix, *Sous Verdun*, *op. cit.*, p. 126.

219. Ernst Jünger, *Orages d'acier*, *op. cit.*, p. 116. La version allemande est la suivante : „Da uns die weißen bald ausgingen, jagten wir ein wahres Feuerwerk von bunten in die Luft", p. 134.

220. Cette métaphore du feu d'artifice figure au cœur du poème « Fête » ainsi que dans d'autres poèmes sur la guerre tels que « La nuit d'avril 1915 » ou « 14 juin 1915 », *cf.* Guillaume Apollinaire, *Calligrammes*, éd. Gérald Purnelle, Paris, Flammarion, « GF », 2018, p. 124, p. 117 et p. 129 respectivement.

221. *Ibid.*, p. 69. En allemand, Jünger a écrit : „Ein Feuerwerk von Leuchtkugeln strahlte Mittagshelle auf das mit dichten Rauschschaden behängte Vorgelände. Diese Augenblicke, in denen die volle Besatzung in höchster Spannung stand, hatten etwas Zauberhaftes; sie erinnerten an jene atemlose Sekunde vor einer entscheidenden Vorführung, während deren die Musik abbricht und die große Beleuchtung eingeschaltet wird", p. 80.

222. Ernst Jünger, *In Stahlgewittern*, *op. cit.*, p. 291. La traduction se trouve p. 258. L'expression „seltsames Bild" se trouve également p. 236 dans la version originale, et en traduction p. 208.

223. Ernst Jünger, *Orages d'acier*, *op. cit.*, p. 258. La version originale est la suivante : „Das Bild belebte sich immer mehr", p. 292.

loin, le narrateur a recours à l'adjectif freudien définitoire du fantastique pour décrire le paysage : il évoque un „unheimliches Bild“[225]. La combinaison de ces deux termes associe spectacle et impression de surnaturel. Jünger file cette métaphore qui surgit dans plusieurs scènes d'*Orages d'acier*. Cependant, elle est loin d'être absente dans *Ceux de 14*.

Ainsi, Genevoix remarque également que ce qu'il voit prend parfois des allures d'événement festif : « Quelquefois, on croirait entendre la rumeur d'une fête foraine, une joie de kermesse déchaînée, des pétards qui claquent, des tambours qui roulent, des grosses caisses battues à tour de bras »[226]. Ici c'est l'aspect auditif de la guerre qui ressemble à une fête populaire. Si la comparaison avec une kermesse rapproche la guerre d'un événement joyeux, il s'agit avant tout d'un rassemblement chaotique : la « joie » est « déchaînée ». De plus, l'accumulation des trois derniers groupes nominaux de la phrase montre que le stimulus sonore résultant de la manifestation correspond à une accumulation de sons percussifs. L'ensemble semble constituer une sorte de concours de bruit désorganisé. La comparaison ne fait donc pas passer la guerre pour un moment joyeux en la comparant à une fête ou à un spectacle.

Nous faisons remarquer ici que si la métaphore est plus présente chez Jünger, elle est tout de même présente chez l'auteur français dont Cru apprécie le récit. Peut-on pour autant déclarer que Jünger et Genevoix esthétisent la guerre ? Nous ne le croyons pas, car la comparaison du combat avec un spectacle traduit avant tout une fascination, une surprise devant la guerre telle que les auteurs la découvrent. De plus, tous deux montrent bien en quoi ce spectacle est ambivalent. Il ne s'agit absolument pas d'une fête frivole et sans importance mais bien d'un événement imposant, écrasant, et souvent terrifiant. Notons que les touches fantastiques et la comparaison de la guerre à un spectacle interviennent souvent des passages similaires, parfois au sein d'un même passage – il s'agit alors toujours d'un bombardement. Observons comment la dimension terrifiante et cruelle du jeu côtoie un aspect ludique, même chez Jünger, et jusque dans des passages tels que le suivant :

> De mon observatoire, l'ensemble avait presque l'air d'un jeu gracieux. Il manquait la majesté de la Grande Bataille, et pourtant l'on sentait le corps-à-corps acharné.
>
> […] Les deux artilleries jouaient avec [le boqueteau] comme deux fauves qui se disputent une proie ; elle arrachaient les troncs de ses arbres et en projetaient les débris très haut dans les airs[227].

224. Ernst Jünger, *In Stahlgewittern*, *op. cit.*, p. 257 : „apokalyptisches Bild“. La traduction est la suivante : « un spectacle apocalyptique », p. 226.

225. *Ibid.*, p. 157. En français : « spectacle d'une étrangeté inquiétante », p. 136.

226. Maurice Genevoix, *Les Éparges*, *op. cit.*, p. 807.

227. *Ibid.*, p. 240. En allemand, „Das Ganze sah sich von meinem Standort fast an wie ein zierliches Spiel. Es fehlte das Gewaltige des Großkampfes, und dich spürte man das erbitterte Ringen. / […] Die beiden Artillerien spielten mit [dem Wäldchen] wie zwei Raubtiere, die sich eine Beute streitig machen; sie zerrissen seine Stämme und warfen ihre Fetzen

Dans ce passage, Jünger nous montre un « jeu » géant et terrible. Le terme allemand traduit par « majesté » est en fait „das Gewaltige“, adjectif substantivé qui signifie certes « le caractère énorme, impressionnant », voire « majestueux », mais aussi « le caractère violent » si l'on considère la racine du mot. En effet ce substantif dérive de „Gewalt“, ou « violence » en allemand. L'adjectif employé pour qualifier le jeu est „zierlich“, soit « fin, gracieux » ; la caractérisation de ce jeu est donc ambivalente, il s'agit d'une activité belle et terrible à la fois. Jünger fait mention du corps-à-corps dans ce passage ; cet élément de la guerre le fascine, et il le retrouve ici dans une situation qui est tout le contraire d'une lutte entre deux hommes. Précisément, ce sont les artilleries qui s'affrontent ; il n'y a pas de place pour une bataille sur le mode du corps-à-corps dans cette scène. Encore une fois, si le lecteur perçoit la valeur que l'auteur allemand accorde à ce type de combat, il n'est pas leurré par le texte quant aux faits. Il ne peut en aucun cas être amené à penser que la guerre était une lutte physique et individuelle avant tout.

De plus, Jünger fait la distinction entre frivolités et légèreté associées à la fête et le sérieux qui s'impose sur le front. Il déclare ainsi : « Nous n'avions pas de temps à perdre en feux d'artifice »[228]. En ce sens, il ne confond pas guerre et fête ; il compare simplement la guerre – tout comme Genevoix –, à certains aspects de la fête. La mise en avant de l'aspect ludique contribue en outre à montrer la guerre comme une activité cruelle effectuée en toute innocence, sans conscience des conséquences qu'un tel jeu peut entraîner. Ces métaphores rejoignent donc les visions fantastiques de la guerre ; rire et horreur sont complémentaires pour dire la cruauté de la guerre.

hoch in die Luft“, p. 271.

228. *Ibid*., p. 168. En allemand, „Mit Feuerwerkerei konnten wir uns nicht aufhalten“, p. 192.

Conclusion

Nous relevons dans *Orages d'acier* et *Ceux de 14* de nombreuses métaphores partagées. Elles ne sont pas toutes exploitées de la même manière, mais des réseaux de sens communs sont présents. Ainsi par exemple nos deux auteurs suggèrent la profusion d'éléments en mouvement sur le front en employant des métaphores animales. Les personnifications tendent à prêter aux munitions une intention mauvaise ; ce qui est exprimé à travers ce procédé, c'est la menace permanente qui pèse sur chaque combattant. Les bombardements sont des événements si difficiles à décrire que leur évocation littéraire emprunte par moments au fantastique, sans que le lecteur puisse déterminer si ce qui est décrit est irréel ou bien si c'est la description de la scène qui est irréelle. L'hésitation est d'autant plus forte que les bombardements constituent des moments très intenses durant lesquels le maintien de la lucidité du narrateur n'est pas garanti. Enfin, la guerre est régulièrement assimilée à un spectacle ou à une fête. Cela peut surprendre ; cependant il ne s'agit pas de la caractérisation de la guerre comme divertissement. Les associations des affrontements à un spectacle ou à une fête sont présents tant chez Jünger que chez Genevoix, et c'est bien plutôt la dimension dangereuse, effrayante et chaotique du conflit qui est évoquée par ces métaphores.

Tous ces procédés permettent de dire l'intensité du phénomène de ces bombardements ainsi que le chamboulement émotionnel que ceux-ci engendrent. Ils sont communs aux deux récits factuels que nous étudions, ainsi que, dans une moindre mesure, à *Voyage au bout de la nuit* dans la partie du récit fictionnel qui a lieu sur le front.

Partie III.
Des fictions qui ne mentent pas au sujet de la guerre ?

Introduction

Témoins se veut une invitation à renouveler la manière de rendre compte de la guerre en littérature. À cette fin, Cru prône un nouveau modèle littéraire ; à ses yeux, le témoignage (en tant que récit à la première personne écrit dans une langue sobre et d'après des notes précises prises sur le moment) représente ce modèle littéraire novateur. Cru voit en quelque sorte l'avant-garde de l'écriture de la guerre dans un ouvrage tel que *Ceux de 14* de Maurice Genevoix.

Cependant, au tournant des années 1920 et 1930, des fictions émergent qui se saisissent du sujet de la guerre d'une manière qui ne correspond en rien à ce que Cru préconisait – à savoir une fiction calquée sur le réel, comprenant très peu d'inventions car chaque détail doit être fidèle afin de composer un tableau de la vie du fantassin précis et exact. En effet, *Voyage au bout de la nuit*, par exemple, n'est pas de la plus grande exactitude factuelle ; bien au contraire, Louis-Ferdinand Céline y a remodelé son expérience. La transposition célinienne va pourtant dans le sens de la dénonciation que Cru espère lire dans les textes de témoins puisque Céline s'oppose lui aussi au discours épique, c'est-à-dire à la représentation du soldat comme héros et du combat en tant que lutte sportive. La représentation épique de la guerre est également prise à contre-pied dans *Zipper et son père* ainsi que *La Fuite sans fin* de Joseph Roth, romans dans lesquels les personnages se retrouvent brisés par le conflit. La fragilité de l'individu et l'impossibilité de trouver un sens satisfaisant au monde humain y sont mis en avant ; elles sont également au cœur de *Voyage au bout de la nuit*.

Dans un premier chapitre, nous examinerons, à la lumière de ces trois romans, quels sont les moyens mis en œuvre afin de décrire ces anti-héros brisés par le conflit ; nous verrons également en quoi ces fictions tendent à renouveler les formes romanesques. Nous nous intéresserons à la facture des personnages, à leur incapacité à se repérer dans le monde ainsi qu'à la représentation de la folie dans ces romans. Les fictions dont il est question ici se distinguent fortement de celles que Jean Norton Cru critique pour leur manque de représentativité à l'égard de la vie d'un soldat sur le front. Il sera donc intéressant d'examiner en quoi elles échappent à la critique de Cru.

Loin de chercher à tromper ou à se faire les vecteurs d'une idéologie, les romans de Roth et de Céline mettent en avant leur caractère fictionnel ainsi que la complexité du rapport de leurs textes au réel qui y est représenté. Nous consacrerons notre dernier chapitre à mettre en avant cette dimension ludique du brouillage entre fiction et réalité chez Céline et chez Roth. À cette occasion, nous aborderons également la dimension légèrement parodique des textes. En effet, tous deux réemploient des modèles littéraires préexistants en les détournant. Ces modalités de réécriture sont

très intéressantes car elles constituent un moyen alternatif d'échapper à la tradition épique dans la représentation de la guerre – le premier moyen auquel nous faisons ici allusion est bien entendu le modèle de l'écriture testimoniale de la sobriété prôné par Jean Norton Cru que nous avons évoqué en détail dans la première partie de ce travail.

Chapitre 6. De nouvelles voies fictionnelles pour dire la guerre et la période qui l'a fait naître

Dans *Voyage au bout de la nuit*, dans *Zipper et son père* ainsi que dans *La Fuite sans fin*, il est question d'un personnage dont on retrace le parcours et qui se fait observateur de son temps. Les figures des protagonistes, qui évoluent dans un monde changeant, ne sont pas mises au centre du propos. C'est une des raisons pour lesquelles le terme « héros » ne semble pas adéquat pour les désigner – on emploierait même plutôt son antonyme : « antihéros ».

Le rapport au monde des personnages qui peuplent nos trois romans, et en particulier celui de Bardamu et de Franz Tunda, protagonistes respectifs du *Voyage au bout de la nuit* et de *La Fuite sans fin*, est problématique dans chacun des cas. Le choc consécutif à la Première Guerre mondiale est loin d'être étranger à cela. Le conflit, vécu comme un cataclysme sans précédent[1], vient renforcer une crise du réalisme[2] déjà présente au moins depuis le tournant du XX^{e} siècle : la question de la compatibilité entre subjectivité créatrice et description systématique du réel se pose depuis qu'existe le réalisme en tant que tradition littéraire[3]. La modernité littéraire de l'entre-deux-guerres rompt avec le point de vue totalisant et l'omniscience des narrateurs ; elle s'attache à mettre en évidence les failles de l'être humain. C'est pourquoi les protagonistes de nos romans se présentent avant tout sous la forme d'une conscience qui saisit par fragments le monde et se met en quête d'un sens à accorder à ce réel perçu si partiellement.

Les expérimentations littéraires qui débutent dans l'après-guerre amorcent une remise en question de l'intrigue et des personnages romanesques qui atteindra son paroxysme dans les années 1950 avec les Nouveaux Romanciers. Dans le présent chapitre, il s'agira de mettre en évidence en quoi les romans *La Fuite sans fin*, *Zipper et son père* ainsi que *Voyage au bout de la nuit* sont des œuvres où se discerne une évolution fondamentale de la fiction littéraire. En outre, bien qu'il soit question de récits romanesques qui renoncent à reconstituer l'expérience vécue de la manière la plus

1. Pierre Vaydat, « Le roman de la Grande Guerre en France et en Allemagne : esquisse d'une approche comparative », in *Écritures franco-allemandes de la Grande Guerre*, Arras, Artois Presses Université, 1996, paragraphe 6, accessible en ligne à l'adresse suivante : https://books.openedition.org/apu/10356.

2. Miche Zéraffa, *Personne et personnage*, *op. cit.*, p. 18.

3. Colette Becker, « Problèmes du réalisme », in *Lire le réalisme, lire le naturalisme*, *op. cit.*, p. 29-36.

réaliste possible, ils vont dans le sens de l'appel lancé par Cru ; ces ouvrages refusent de consolider des mythes littéraires (celui d'une guerre inondée de sang ou encore le cliché épique du soldat qui combat à la façon d'un sportif de haut niveau notamment) et invitent au contraire à adopter une attitude de méfiance vis-à-vis de toute théorie systématique ou idéaliste pour interpréter le monde contemporain. En cela leur modernité propose une nouvelle voie fictionnelle pour parler d'une époque prise dans les bouleversements politiques, économiques et sociaux engendrés notamment (mais pas uniquement) par la guerre.

Nous nous intéresserons à la facture des personnages dans nos fictions, à leur fonction d'observateurs partiaux ainsi qu'à la complexité du rapport à leur environnement social. Puis nous montrerons que dans le style même de ces fictions – les styles rothien et célinien étant très différents l'un de l'autre – est exprimée la violence de la relation entre l'individu revenu de la guerre et la société.

I. Des personnages incomplets et inconséquents, à l'image du monde

Les protagonistes de *Voyage au bout de la nuit*, *La Fuite sans fin* et *Zipper et son père* sont tous des individus anonymes qui ont en commun d'avoir été soldats malgré eux et, à la suite de leur expérience de la guerre, de ne pas parvenir à réintégrer la société d'où ils sont issus. Ils constituent ainsi trois incarnations littéraires de la figure du soldat anonyme et errant, la guerre ayant détruit ses attaches. Leur anonymat confère une portée générale aux destins de ces individus : ils pourraient être n'importe qui. Roth aime à représenter ainsi la trajectoire d'individualités dont il ne décrit pas exhaustivement les contours ; en effet, la description de ces personnages demeure volontairement lacunaire – comme c'est le cas également de Bardamu. Cela donne lieu à des êtres littéraires dont les contours ne sont pas clairement définis. Or il s'agit, dans *Voyage au bout de la nuit* comme dans *La Fuite sans fin* ou *Zipper et son père*, de personnages détruits sur le plan psychique. Le flou qui entoure ces personnages marque la carence identitaire de jeunes individus éprouvés par leurs longs mois de guerre. L'existence de ces protagonistes au sein de leur univers narratif est fragile, tant le monde contemporain semble les rejeter en raison même de leur traumatisme. En ce sens, ces personnages centraux sont moins consistants que les héros stendhaliens ou balzaciens. Le régime d'exemplarité du personnage a également changé : du personnage zolien incarnant un type, on est

passé dans ces romans d'après la Première Guerre mondiale à un être défini en creux par ce qui lui fait défaut.

1. Des personnages fragmentés

Les protagonistes, en ce qui concerne *Voyage au bout de la nuit* et *La Fuite sans fin*, sont respectivement Bardamu et Franz Tunda. Dans le cas de *Zipper et son père*, nous désignons sous ce nom le personnage d'Arnold Zipper ; il est le fils de la famille Zipper que le narrateur s'attache à décrire – le narrateur insiste par ailleurs en plusieurs lieux de l'intrigue sur la proximité qui l'unit à Arnold. Aucun de ces trois protagonistes n'est un héros. Bardamu est caractérisé par sa lâcheté ; il la revendique même à longueur d'ouvrage. Bardamu affirme ainsi qu'il est « lâche définitivement »[4], il s'écrie dans une célèbre réplique adressée à Lola « vivent […] les lâches ! »[5] et n'est jamais brave que lorsque la situation le contraint à l'être. Ainsi déclare-t-il : « On était à présent forcés d'être aussi braves que des braves, à cause du cheval qui avançait tranquillement derrière nous, comme s'il nous poussait avec son bruit, on n'entendait que lui ».[6]. Franz Tunda est quant à lui moins lâche que passif : une fois la guerre terminée, ce soldat qui a passé le temps de sa mobilisation en captivité dans la campagne ukrainienne n'ose pas retrouver sa fiancée Irène. Il se met sur le chemin du retour, pense sans cesse à elle, prolongeant cependant son retour mois après mois, plus ou moins volontairement[7]. Il semble, tant Irène reste présente dans le récit, que Tunda s'installe dans de nouvelles situations afin de ne pas avoir à affronter cette vie qu'il a laissée derrière lui ; et pourtant, Tunda finit toujours par repartir pour aller là où Irène a vécu ou bien là où il sait qu'elle a été aperçue. La caractérisation de Tunda comme celle de Bardamu est essentiellement négative : non seulement les caractéristiques qui leur sont attribuées ne sont pas créditées positivement, mais ces personnages sont essentiellement décrits pour ce qui leur manque. À Tunda manque sa vie d'avant la guerre, bien qu'il ne se démène pas particulièrement pour la retrouver ; il considère qu'elle est irrémédiablement perdue et continue néanmoins à courir après. Il s'agit pourtant de renouer avec son identité civile. À Bardamu manquent le courage et un sentiment

4. Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, *op. cit.*, p. 36.

5. *Ibid.*, p. 65.

6. *Ibid.*, p. 44.

7. Embarqué malgré lui dans un groupe de révolutionnaires russes, Tunda se lie avec la révolutionnaire en chef Natasha, jusqu'au moment où celle-ci se lasse de lui et de sa grande passivité. Tunda est alors envoyé dans le Nord de la Russie en tant que fonctionnaire et chargé d'organiser le nouvel ordre politique de Russie. Lors de ce séjour, il se trouve une compagne, Alia, avec laquelle il demeure quelques années. Lorsqu'il rencontre une parisienne en visite à Bakou, il est pris de nostalgie et décide de rentrer en Autriche et de récupérer son ancienne identité, suite à quoi il partira sur les traces d'Irène. Tunda finit par croiser Irène à Paris, mais il ressent un immense éloignement vis-à-vis d'elle.

d'appartenance. Bardamu est à la recherche d'humains qui lui ressemblent : il ne cesse de s'étonner d'être le seul à ressentir aussi profondément et irrémédiablement cette envie de vivre qui le conduit à fuir la guerre et à être considéré comme un lâche. Tous deux sont confrontés à la problématique définition de leur identité.

Ces protagonistes non héroïques sont en outre relativement difficiles à comprendre. Arnold Zipper est ainsi dépeint par son ami intime sans que l'on puisse discerner précisément le caractère de cet ami du narrateur : à partir du retour de la guerre, qui a profondément modifié tous les rapports humains au sein de la famille Zipper, le roman se concentre sur l'observation d'Arnold par le narrateur. Arnold a visiblement été psychiquement ébranlé par le conflit, et le narrateur tente de comprendre cet ami devenu étranger. Il n'y parvient pas réellement, et observe Arnold errer d'échec en échec. Ses entreprises professionnelles s'accumulent et le plongent dans une situation toujours plus désespérée, tandis qu'il s'entête dans son histoire d'amour avec Erna qui ne le mène nulle part. Le personnage de Tunda, dans sa fuite sans fin[8], oscille entre tentation du retour et envie de demeurer loin de sa vie d'avant son séjour de prisonnier de guerre. Ainsi, dans sa lettre au narrateur (qui est désigné sous le même nom que l'auteur), il écrit :

> Je crois que l'arrivée de l'étrangère à Bakou marque plus qu'un hasard. C'est comme si quelqu'un avait ouvert une porte, dont j'avais pensé tout le temps que ce n'était pas une porte, mais une partie de mur autour de moi. J'ai vu une sortie et je l'ai utilisée. Maintenant je me trouve dehors et je suis désemparé[9].

C'est ce type d'événements inattendus successifs qui conduit Tunda à rentrer en plusieurs étapes, pour finalement repartir lorsqu'on lui dit avoir aperçu Irène dans d'autres capitales européennes. On voit dans cet exemple que Tunda, qui avait construit une nouvelle vie aux côtés d'Alia, une femme russe qui mène une vie simple, fait une rencontre qui cause son départ. Après avoir saisi l'occasion de « sortie » qui s'est présentée à lui, il se retrouve cependant à nouveau perdu et incertain de ce qu'il veut. En fait, dans *La Fuite sans fin*, plus le personnage central se rapproche de sa vie d'avant, plus il se perd. Du début à la fin, Tunda ne sait pas réellement ce qu'il veut ni où il souhaite se

8. Voir la note précédente : Tunda s'engage tout au long du roman dans une sorte de fuite en avant pour échapper à la réalité de son retour de guerre.

9. Joseph Roth, *La Fuite sans fin*, trad. Romana Altdorf et René Jouglet, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 1959, p. 92 ; la version originale est la suivante : „Ich glaube, daß die Ankunft der fremden Dame in Baku mehr bedeutet als einen Zufall. Es war, als hätte jemand eine Tür geöffnet, von der ich die ganze Zeit gedacht hatte, sie wäre keine Tür, sondern ein Teil der Mauer, die mich umgab. Ich sah einen Ausgang und benützte ihn. Jetzt stehe ich draußen und bin allerdings ratlos." ; *cf*. *Die Flucht ohne Ende*, in Joseph Roth, *Werke*, éd. Klaus Westermann, Cologne, Kiepenheuer & Witsch, 1991, t. 4, p. 971.

rendre. Ainsi, il n'est pas un « personnag[e] achev[é] »[10] au caractère identifiable et constitue un « modèle » d'instabilité[11].

Ce trait de caractère de Tunda rappelle fortement ceux du protagoniste du roman de Musil justement intitulé *L'Homme sans qualités*. Celui-ci est un homme qui réfléchit beaucoup mais peine à trouver sa place dans la société viennoise. Homme « sans qualités », c'est-à-dire en allemand „ohne Eigenschaften", le substantif „Eigenschaft" signifiant « propriété, trait de caractère », et provenant de la même racine que „Eigentum", « la possession », Ulrich est sans traits distinctifs par rapport aux autres humains. En cela, il ressemble à Franz Tunda. En effet ce dernier, au retour de la guerre, « se laiss[e] modeler de l'extérieur par les circonstances de la vie »[12] à l'instar d'Ulrich. Musil établit en outre dans son roman un lien entre le fait d'être « sans qualités » et l'exclusion sociale. En effet, la « qualité » dont le protagoniste de Musil est dénué est une qualité sociale. Or si Ulrich est « sans qualités », c'est qu'il a renoncé à « devenir un grand homme »[13] ; il décide d'observer une pause dans sa vie faute d'être satisfait de celui qu'il est devenu :

> Avec une merveilleuse netteté, il voyait en lui, à l'exception du sens de l'argent dont il n'avait pas besoin, toutes les capacités et toutes les qualités en faveur à son époque, mais la possibilité de les appliquer lui avait échappé ; et […] il résolut de prendre congé de sa vie pendant un an pour chercher le bon usage de ses capacités[14].

L'Homme sans qualités est ainsi le récit de cette pause lors de laquelle Ulrich ne cherche plus à développer aucune qualité sociale particulière afin de devenir une personnalité importante. Si Tunda n'a pas de si haute aspiration qu'Ulrich, lui non plus ne parvient pas à jouer un rôle social cohérent qui lui permette de trouver une place dans la société civile. Les deux personnages sont ainsi en

10. David Bronsen, *Joseph Roth*, éd. Katharina Ochse, trad. René Wintzen, Paris, Le Seuil, 1994, p. 150.

11. Joseph Roth, *La Fuite sans fin*, *op. cit.*, p. 94. Le texte dit en allemand : „Mein Freund […] war das Muster eines unzuverlässigen Charakters", *cf.* Joseph Roth, *Werke*, *op. cit.*, t. 4, p. 975.

12. Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, trad. Philippe Jaccottet, Paris, Le Seuil, t. 1, p. 46. La version originale est la suivante : „sich von außen, durch die Lebensumstände bilden zu lassen", *cf.* Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, édition revue et numérisée p. 47-48. Tous les extraits de *Der Mann ohne Eigenschaften* cités par la suite proviennent de cette même édition ; les indications de page s'y réfèrent donc.

13. *Ibid.*, p. 65. L'expression correspondante en version originale est „ein bedeutender Mensch zu werden" (p. 88).

14. *Ibid.*, p. 80. En allemand, Musil écrit : „In wundervoller Schärfe sah er, mit Ausnahme des Geldverdienens, das er nicht nötig hatte, alle von seiner Zeit begünstigten Fähigkeiten und Eigenschaften in sich, aber die Möglichkeit ihrer Anwendung war ihm abhandengekommen; und […] [er beschloß], sich ein Jahr Urlaub von seinem Leben zu nehmen, um eine angemessene Anwendung seiner Fähigkeiten zu suchen" (p. 122-123).

quête d'une « unité toujours fuyante »[15]. Ulrich, être « sans particularités »[16], est un Tunda dont les problèmes identitaires sont réfléchis tout au long du roman et ne viennent pas de la guerre.

À Arnold Zipper aussi se pose un profond problème d'identité qui ressemble à celui d'Ulrich : le protagoniste de *Zipper et son père* est faible face aux autres, se laisse porter par les événements et en souffre souvent. *L'Homme sans qualités* a également en commun avec ce second roman rothien de présenter un conflit générationnel entre les pères ceux qui sont de jeunes adultes en 1914. D'une part, ce conflit est incarné par le conflit entre Ulrich et son père, d'autre part par celui entre Arnold Zipper et le sien. On voit ici à quel point la problématique identitaire est un aspect fondamental de la littérature autrichienne de l'entre-deux-guerres ; elle est liée à la chute de l'Empire austro-hongrois qui coïncide avec la fin de la guerre.

Franz Tunda – comme Arnold Zipper dans *Zipper et son père* – est donc confronté tout au long de *La Fuite sans fin* au problème de sa propre définition. À cela, il faut ajouter que la vie de ce personnage est présentée sous la forme de « simples comptes rendus », sans que de la succession d'épisodes ne se dégagent « [l]es contours d'une histoire claire »[17]. Très logiquement, le roman n'a pas non plus une « véritable conclusion »[18]. Certes, le parcours de Franz Tunda l'a amené à se rendre physiquement dans de nombreux pays et à observer diverses réalités. Cependant, il n'a pas progressé dans son processus de retour : Tunda demeure un individu mal intégré dans les sociétés dans lesquelles il séjourne temporairement, et n'y reste de plus jamais très longtemps. La pensée de son ancienne fiancée ne cesse de le hanter : bien qu'il rencontre d'autres femmes sur son chemin, il ne s'établit définitivement avec aucune d'elles et parcourt toute l'Europe dans l'espoir de croiser Irène à nouveau. D'une certaine manière, on peut même dire que la situation initiale de ce personnage s'est renforcée : en effet, celui qui venait de sortir de son isolement pour retrouver un monde qui lui faisait peur a vu ce qu'il redoutait confirmé par les faits. Lorsqu'il finit par revoir sa fiancée, il a tant attendu qu'elle s'est remariée et ne le reconnaît même plus. D'avoir tardé à ce point, il a contribué à provoquer ce qu'il redoutait et tenait pour certain : que le retour à son ancienne vie lui était impossible. Ce personnage n'a donc pas modifié son rapport à son passé au cours du roman. Au terme de sa fuite, il est seul à Paris, sans plus aucun espoir, là où le fait de ne s'être pas encore confronté à sa fiancée Irène laissait au début du roman ouverte la possibilité de

15. *Ibid*., p. 45. En version originale, l'expression employée est : „[…] die bekannte Zusammenhanglosigkeit der Einfalle und ihre Ausbreitung ohne Mittelpunkt, die für die Gegenwart kennzeichnend ist und deren merkwürdige Arithmetik ausmacht, die vom Hundertsten ins Tausendste kommt, ohne eine Einheit zu haben“ (p. 46). En ce qui concerne la quête d'unité dans l'œuvre de Roth, voir Stéphane Pesnel, *Totalité et fragmentarité*, *op. cit*.

16. Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1986, p. 190.

17. David Bronsen, *Joseph Roth*, *op. cit*., p. 150.

18. *Ibid*.

réintégrer une place telle que celle qu'il possédait avant le conflit. N'ayant plus d'argent, n'ayant pas trouvé d'occupation qui lui plaise ni de travail, ayant brusquement abandonné sa femme russe sans lui dire au revoir[19], Franz Tunda s'est laissé dépérir en laissant s'échapper tout ce qui lui aurait permis de se bâtir un avenir dans la société civile. Bien loin d'être un personnage aux objectifs clairs et au caractère bien défini, il est littéralement éparpillé ou tiraillé entre volonté de rentrer et désir d'échapper à sa vie d'avant.

En ce qui concerne *Voyage au bout de la nuit*, la caractérisation du personnage principal est tout aussi lacunaire ; elle est aussi plus négative que celle de Franz Tunda. À Bardamu ne sont pas attribués qualités ou défauts. Son milieu social n'est pas évoqué non plus. Le narrateur homodiégétique est introduit très progressivement : il apparaît pour la première fois désigné par les pronoms personnels « moi » et « je »[20], et se définit d'abord par analogie avec son camarade, « carabin lui aussi »[21]. Les descriptions de Bardamu qui suivent sont indirectes ; c'est lorsque le protagoniste s'exprime et qu'il décrit un groupe plus large d'individus en s'y englobant que l'on comprend dans une certaine mesure qui est ce « Bardamu » dont le nom apparaît à la deuxième page[22]. Ainsi, la génération de Bardamu et celle qui la précède seraient similaires et elles sont composées d'individus « [h]aineux et dociles, violés, volés, étripés et couillons »[23] qui constituent autant de « singes parlants »[24]. Cette dernière expression dénote la petitesse, tandis que l'énumération d'adjectifs et de participes passés à valeur épithète montre les semblables de Bardamu comme des victimes. Ainsi, le narrateur s'introduit en se raillant et en ne se prêtant que des défauts et des manques. Il se présente comme un homme peu noble et affirme d'emblée que sa vie ne lui convient pas telle qu'elle est[25]. De la même manière, Bardamu se désigne ensuite dans une adresse au lecteur en tant que « petit malin »[26], ce qui ne va pas sans une certaine auto-ironie. Ainsi, nous nous trouvons immédiatement plongés dans la conscience du protagoniste de *Voyage au bout de la nuit*, et l'essentiel de la caractérisation de Bardamu est présente dans les deux premières pages ; il ne s'agit alors que de caractérisations négatives.

Comparativement au roman de Céline, la description du personnage par l'instance narratrice est plus complète dans *La Fuite sans fin*, bien qu'elle n'intervienne qu'à un degré très limité ; la

19. Joseph Roth, *La Fuite sans fin*, *op. cit.*, p. 83 ; *cf.* Joseph Roth, *Werke*, *op. cit.*, t. 4, p. 960.
20. Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, *op. cit.*, p. 7.
21. *Ibid.*, p. 7
22. *Ibid.*, p. 8.
23. *Ibid.*
24. *Ibid.*
25. *Ibid.* : « c'est pas une vie ».
26. *Ibid.*

caractérisation des personnages est plus développée encore dans *Zipper et son père* du fait que le narrateur n'est pas le protagoniste. À propos de ce dernier récit, remarquons que celui que nous considérons comme le protagoniste n'est décrit que tardivement : en effet, le père d'Arnold Zipper ayant un caractère si particulier, il éclipse totalement son fils aux yeux du narrateur. Celui-ci le remarque lorsque, revenu de la guerre, il pose enfin les yeux sur son ami et camarade de classe qu'il fréquente pourtant depuis de nombreuses années : « Jusque-là, je n'avais vu Arnold qu'à l'ombre de son père – et de sa maison »[27] à quoi il ajoute à la page suivante, « je le vis grandir, vieillir, fêter ses anniversaires. Mais je ne le voyais pas prendre un visage à lui. Je ne l'observais jamais, je croyais le connaître exactement »[28]. Même si la famille Zipper est décrite de manière approfondie, celui qui est au cœur du récit n'est finalement évoqué que par rapport à son milieu. Son caractère est très peu défini, sinon par sa faiblesse : on sait qu'Arnold est relativement « indifférent »[29] et « paresseux »[30], que son père est une personnalité qui lui fait de l'ombre, et c'est tout. Le personnage de Franz Tunda est quant à lui qualifié de „charakterlos"[31] en allemand, c'est-à-dire « sans caractère », mais aussi « méprisable » dans une autre acception du terme. Là encore, le personnage principal est défini à la fois par les carences de sa personnalité et par un défaut de qualités socialement désirables. L'absence de caractère semble constituer un motif récurrent de la littérature autrichienne d'après-guerre. Ce thème de l'homme dépossédé de son identité et contraint de réagir au monde qui l'entoure figure notamment au cœur du roman *L'Homme sans qualités* de Robert Musil que nous évoquions plus haut ; la pièce *L'Homme difficile* de Hugo von Hofmannsthal met elle aussi en scène un homme revenu de la guerre et dans une permanente indécision[32]. Il semble que la prégnance de cette question de l'identité en Autriche après la Première Guerre mondiale soit liée à l'effondrement récent de la monarchie austro-hongroise qui suscite *a posteriori* une grande nostalgie chez beaucoup d'écrivains autrichiens, et donne lieu à un véritable mythe théorisé sous le nom de « mythe habsbourgeois » par Claudio Margis[33]. Roth ainsi que von Hofmannsthal mettent cette problématique en lien avec le traumatisme psychologique consécutif à la guerre. À l'image de Hans

27. Joseph Roth, *La Fuite sans fin*, *op. cit.*, p. 58 ; en version originale, „Bis zu dieser Zeit hatte ich Arnold nur im Schatten seines Vaters und seines Hauses gesehen", *cf. Werke*, *op. cit.*, t. 4, p. 1219.

28. *Ibid.*, p. 59 ; en allemand, „Ich sah ihn wachsen, älter werden, Geburtstage feiern. Aber ich sah nicht, wie er ein Gesicht bekam. Ich betrachtete ihn niemals, ich glaubte, ihn so genau zu kennen", *cf. Werke*, *op. cit.*, t. 4, p. 1220.

29. *Ibid.*, p. 101. Voir à la page 1287 de la version originale.

30. *Ibid.*

31. Joseph Roth, *Werke*, *op. cit.*, t. 4, p. 974.

32. Jean-Yves Masson, « Postface », in *L'Homme difficile*, Lagrasse, Verdier, « Der Döppelgänger », p. 163-164 : Hans Karl Bühl est « indécidable » et ne cherche pas résoudre l'instabilité de son propre moi ; il aurait en quelque sorte intériorisé la guerre.

33. Claudio Magris, *Le Mythe et l'Empire dans la littérature autrichienne moderne* [1963], trad. par Jean et Marie-Noëlle Pastureau, Paris, Gallimard, 1991, p. 26.

Karl Bühl, Franz Tunda et Arnold Zipper sont ainsi des personnages dont la difficulté à se réinstaller quelque part et à rétablir des relations sociales résulte directement de l'expérience du front.

Franz Tunda, Arnold Zipper et Bardamu donnent tous trois l'impression de subir ce qui leur arrive. Leur passivité extrême résulte d'une incapacité à réagir de manière adaptée. Les actions des personnages semblent désorganisées et vouées à l'échec. Ainsi des brusques départs de Franz Tunda pour retrouver Irène : ces sursauts du protagoniste interviennent chaque fois trop tard et ne permettent pas de retrouver cette femme. De même, Arnold Zipper se laisse porter par les événements et n'est acteur que dans de rares occasions de son existence. C'est son père qui lui trouve un emploi[34], il retourne vers son amour de jeunesse au lieu d'aller vers une nouvelle femme[35] ; enfin, une fois devenu très malheureux dans cette relation, il n'a pas la force de la quitter[36]. Dans *La Fuite sans fin*, le narrateur déclare à propos de Franz Tunda : « Ah ! Tunda n'appartenait point aux natures dites "natures actives" »[37]. Cependant, il ajoute qu'« il serait d'ailleurs aussi faux de parler de passivité »[38]. La passivité de Tunda est étrangement définie : il s'agit d'une caractérisation extrêmement faible qui ne distingue pas le personnage. Le narrateur se contente de le situer dans la moyenne tout en semblant indiquer une certaine passivité ; ainsi, même dans ce domaine, Tunda n'est pas remarquable. Le narrateur déclare cela à propos du fait que Tunda s'établit aux côtés d'Alia comme dans un refuge à l'abri du monde. Bardamu est moins passif ; cependant il subit lui aussi ses environnements successifs. En effet, on observe que Bardamu développe une paranoïa envers tout le monde, depuis son capitaine dont il estime qu'il « collabore avec la mort »[39] jusqu'au personnel soignant des hôpitaux où il est envoyé en convalescence[40]. Son impression selon laquelle on s'acharne sur lui s'étend à l'ensemble de l'humanité et à toutes les situations :

> Les hommes quand ils sont bien portants, y a pas à dire, ils vous font peur… Surtout depuis la guerre… Moi je sais à quoi ils pensent… Ils s'en rendent pas toujours compte eux-mêmes… Quand ils sont debout, ils pensent à vous tuer[41]…

34. Joseph Roth, *La Fuite sans fin*, *op. cit.*, p. 76 ; *cf.* Joseph Roth, *Werke*, *op. cit.*, t. 4, p. 1247.
35. *Ibid.*, p. 101 dans la traduction et p. 1287 dans l'édition originale allemande.
36. *Ibid.*, p. 155 dans la traduction (« je suis seulement trop paresseux pour me séparer d'elle ») et p. 1370 dans l'édition originale allemande : „Ich bin nur zu faul, um mich von ihr zu trennen".
37. Joseph Roth, *La Fuite sans fin*, *op. cit.*, p. 59 ; *cf.* Joseph Roth, *Werke*, *op. cit.*, t. 4, p. 935, „Ach, er gehörte nicht zu den sogenannten ‚aktiven Naturen'".
38. *Ibid.* : en allemand, „(Es wäre allerdings ebenso falsch, von seiner ‚Passivität' zu sprechen)".
39. Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, *op. cit.*, p. 32.
40. Henri Godard, Voyage au bout de la nuit *de Louis-Ferdinand Céline*, *op. cit.*, p. 74.
41. Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, *op. cit.*, p. 306.

Le narrateur attribue ici à l'humanité une nature ambivalente : le fait d'être « bien portant » se caractériserait par un désir de la mort d'autrui. Bardamu, qui ne se sent que peu de points communs avec le reste de l'humanité, a lui désespérément envie de vivre[42], or le substantif « mort » revient de manière obsessionnelle dans le récit de Bardamu[43] à l'image de ce sentiment de persécution.

Michel Zéraffa remarque que l'effacement du personnage au profit de l'exposition d'une conscience constitue une sorte de « négation du *Bildungsroman* »[44] dans la mesure où le personnage n'a pas d'attaches ni de valeurs auxquelles se raccrocher. Il devient dès lors plus complexe pour ce personnage de s'orienter, et sa trajectoire n'est plus celle d'un développement au contact du monde, mais bien d'une errance. Ce schéma correspond bien à celui mis en place par Roth et Céline dans leurs fictions pour mettre en évidence l'absence de perspective de leurs personnages.

En outre, ces romans témoignent d'une crise du réalisme que l'irruption de la Première Guerre mondiale a accentuée. Céline et Roth assument leur « impuissance à signifier la cohérence et la permanence de l'homme dont le roman témoignait depuis longtemps »[45]. Freud ayant montré l'importante part réservée à l'inconscient dans le comportement humain[46], ces auteurs considèrent que les procédés réalistes relèvent d'une utopique prétention à comprendre l'homme dans son intégralité. Stéphane Pesnel a montré que l'ensemble de l'œuvre romanesque de Joseph Roth concourt à remettre en question la possibilité d'établir un discours totalisant[47]. C'est pourquoi Arnold est si incompréhensible : ce personnage central, tout comme son père, échappe au narrateur malgré toute l'attention que celui-ci porte à la famille de son ami. En ce qui concerne *Voyage au bout de la nuit*, Céline, grand lecteur de psychanalyse, aurait composé son roman en ayant en tête les théories freudiennes et en particulier la notion de « pulsion de mort » forgée à la suite de la Première Guerre mondiale[48]. Bardamu a à cœur de mettre à jour les motivations profondes des hommes : celles-ci ne coïncident pas avec celles affichées (on fait la guerre pour sa patrie) et, selon le narrateur de *Voyage au bout de la nuit*, relèvent bien plutôt d'une envie inavouable de tuer son

42. *Ibid*., p. 65 : « je suis le seul à savoir ce que je veux : je ne veux plus mourir ».

43. Crystel Pinçonnat, Régis Tettamanzi, Thomas Serrier, *Échos picaresques dans le roman du XX^e siècle. Louis-Ferdinand Céline,* Voyage au bout de la nuit*, Ralph Ellison,* Invisible Man*, et Günter Grass,* Le Tambour, Neuilly, Atlande, « Clefs concours », 2003, p. 172.

44. Michel Zéraffa, *Personnes et personnages. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris, Klincksieck, 1969, p. 271.

45. *Ibid*., p. 421.

46. L'idée d'un inconscient est développée par Freud dès le tout début du XX^e siècle ; son premier essai théorique qui l'évoque est *L'Interprétation des rêves*, dont l'édition originale est parue en 1900. *Cf*. Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, Leipzig, Vienne, Deuticke, 1900.

47. Stéphane Pesnel, *Totalité et fragmentarité*, *op*. *cit*., p. 6.

48. Henri Godard, Voyage au bout de la nuit *de Louis-Ferdinand. Céline*, *op*. *cit*., p. 82.

prochain. Ainsi Céline et Roth mettent-ils en évidence le caractère problématique de l'être humain et l'impossibilité de le saisir tout à fait.

2. Une complexité des personnages qui confine à l'incohérence

Nous avons observé la caractérisation lacunaire des protagonistes de nos romans qui, de ce fait, échappent au modèle du héros romanesque réaliste. Ces personnages ne sont pas seulement incomplets et peu héroïques : ils ne sont pas fondamentalement cohérents. La narration tend à mettre en avant les contradictions qui habitent ces figures centrales du récit. Ainsi, lorsque Tunda quitte Alia, sa femme russe rencontrée sur le chemin de son long retour, pour rentrer voir Irène, il montre que, tout en ayant la conscience amère que son existence d'avant-guerre est irrémédiablement révolue, il aspire tout de même à réintégrer cette vie passée. Un commentaire du narrateur caractérise cela comme une sorte d'erreur. En effet, celui-ci déclare : « De tous les actes et de toutes les aventures de Tunda qui me paraît par moments étrange, cette liaison avec Alia me semble la chose la plus naturelle. Elle vivait au milieu de la Révolution, au milieu des troubles historiques et particuliers comme une envoyée d'un autre monde »[49]. Tunda, à l'instar d'Alia, semble retranché dans son monde intérieur, et ce bien qu'il fasse l'expérience de la guerre, puis de la Révolution russe. Aucun de ces événements ne semble l'atteindre. Tout se produit « par hasard », et Tunda continue à penser à Irène avant tout. Stéphane Pesnel remarque que l'Histoire est à la fois très présente et absente dans les romans de Heimkehrer rothiens[50] ; c'est exactement ce que Tunda illustre. Celui-ci, plongé au cœur des événements historiques, n'en prend pas la mesure tant il est obnubilé par sa tragédie personnelle. Tunda semble ainsi vivre dans un monde parallèle, rêvé. Il est ainsi happé par un illusoire mais irrépressible désir de retour à sa vie d'avant-guerre, malgré sa conscience aiguë du fait qu'il s'agit là d'un désir irréalisable. Le protagoniste de *La Fuite sans fin* est fondé tout entier sur cette tension insoluble entre retour à sa vie d'avant la guerre et exil éternel hors de la société humaine.

D'une manière analogue, la trajectoire de Bardamu n'est pas claire, et il ne semble pas avoir de destination précise. Yves Pagès, écrivain et théoricien littéraire auteur d'une thèse sur Louis-Ferdinand Céline, évoque dans *Fictions du politique* un narrateur « socialement ambigu, flou »[51]. En

49. Joseph Roth, *La Fuite sans fin*, *op. cit.*, p. 57. La version originale est la suivante : « Von allen Handlungen und Erlebnissen Tundas, der mir manchmal merkwürdig erscheint, ist mir sein Verhältnis zu Alja am verständlichsten. Sie lebte inmitten der Revolution, der historischen und der privaten Wirrnisse, wie die Abgesandte einer anderen Welt », *cf.* Joseph Roth, *Werke*, *op. cit*, t. 4, p. 960.

50. Stéphane Pesnel, *Totalité et fragmentarité*, *op. cit.*, p. 57.

51. Yves Pagès, *Les Fictions du politique chez L.-F. Céline*, Paris, Le Seuil, 1994, p. 70.

effet, s'il semble que l'on puisse déduire de l'emploi d'argot et de tournures familières par Bardamu une origine populaire, il est en réalité très compliqué de déterminer précisément le milieu auquel Bardamu appartient tant se mêlent dans la narration registre argotique et marques d'une éducation approfondie[52]. Bardamu change également à de nombreuses reprises de métier, toujours par dégoût :

> Éternel figurant des métiers dont il endosse la charge, le héros de *Voyage au bout de la nuit* ne fait que passer d'une fonction à une autre. Sans acquérir jamais qu'une identité de passage, sans arriver non plus à intérioriser ses métiers éphémères, produit légèrement atypique, inadapté à chacun des milieux qu'il traverse, il reste incomplet : presque soldat, presque colon, presque ouvrier[53].

Ainsi, tant du point de vue de son origine que de son rôle social, Bardamu est une figure dont les propriétés ne sont pas fixées. En outre, tout en exerçant la fonction de soldat, Bardamu refuse d'adhérer à ce rôle et ne cesse d'affirmer son désaccord avec ses propres actes. Il est donc profondément divisé, « écartelé entre discours et réalité »[54]. Cela est perceptible dès l'*incipit* de *Voyage au bout de la nuit* : alors qu'il vient de tenir un discours anarchiste et de se définir comme tel[55], en tenant notamment un propos nettement anti-nationaliste[56], Bardamu s'engage dans la guerre de manière provocatrice : « il avait l'air bien gentil et richement gaillard, le colonel ! Moi, je ne fis qu'un bond d'enthousiasme »[57]. Le narrateur expose ainsi d'emblée sa propre propension à être incohérent en accomplissant ce qu'il vient de condamner. Dès le seuil de *Voyage au bout de la nuit* le récit annonce qu'il portera sur les tribulations d'un personnage pas toujours logique. Il déclare, en guise d'excuse : « Justement la guerre approchait de nous deux sans qu'on s'en soye rendu compte et je n'avais plus la tête très solide »[58]. Cependant cette justification n'en est pas une : la guerre intervient après cet épisode, et par conséquent Bardamu ne devrait pas encore être « marqué à la tête »[59]. Enfin, il se désigne de manière oblique comme un « couillon »[60], mais il tient aussi des

52. Voir à ce sujet Henri Godard, Voyage au bout de la nuit *de Louis-Ferdinand. Céline*, *op. cit.*, p. 93 et p. 106-123, et Henri Godard, « Préface », in Louis-Ferdinand Céline, *Romans*, *op. cit.*, t. 1, p. XLIII.
53. *Ibid.*, p. 71.
54. *Ibid.*
55. Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, *op. cit.*, p. 8-9.
56. *Ibid.*, p. 9 : « ils nous en mettent un bon coup de gueule comme ça : "Bandes de charognes, c'est la guerre ! Qu'ils font. On va les aborder, les saligauds qui sont sur la patrie n° 2 et on va leur faire sauter la caisse ! Allez ! Allez ! […] Tous en chœur ! Gueulez voir d'abord un bon coup et que ça tremble : Vive la Parie n° 1 ! Qu'on vous entende de loin ! […]" ».
57. *Ibid.*, p. 10.
58. *Ibid.*, p. 9.
59. *Ibid.*, p. 111.
60. *Ibid.*, p. 8.

discours plutôt éloquents[61]. Le personnage se montre donc dès l'*incipit* particulièrement enclin à la contradiction.

Dans *Zipper et son père*, le personnage de M. Zipper est déconcertant. Cet homme a des réactions incongrues dans tous les domaines. Ainsi, commerçant qui délaisse son commerce, il exerce pour soutenir l'effort de guerre dans une position pour laquelle il n'a aucune compétence :

> Il était chargé de contrôler les lettres adressées aux prisonniers russes. Mais il était dans l'impossibilité de les lire. Alors il se mit à apprendre cette langue. En attendant, les lettres s'entassaient sur sa table. Il les répartissait entre ses subordonnés, tandis qu'il apprenait consciencieusement le russe[62].

Cette situation ressemble à des configurations narratives que l'on trouve chez Kafka, sur un mode moins angoissant toutefois. Le poste attribué à Zipper l'est absurdement puisque celui-ci se met seulement à se former au moment d'exercer son rôle (rappelons qu'il y est affecté dans le cadre de la guerre, aussi s'agit-il ici d'une situation temporaire et urgente). Contrairement au K. du *Château*[63], Zipper ne peut pas remplir ses fonctions, mais il en est incapable dans la joie et l'auto-satisfaction ; il est toutefois tout aussi superflu vis-à-vis de la société que le personnage kafkaïen.

Le père Zipper agit de manière surprenante en toute chose ; ainsi, tout le chapitre XVIII relate le procès de ce personnage qui se plaît à aggraver son cas (il intervient lors du procès pour ajouter des détails qui ne plaident pas en sa faveur) et espère être condamné[64]. Mentionnons également sa propension à faire des discours, toujours strictement les mêmes, bien qu'il doive se les faire souffler par sa femme car il est incapable de les mémoriser. Là où l'ironie est la plus forte, c'est qu'il n'a même pas conscience de répéter en diverses occasions un seul et même discours. Qu'il s'agisse des discours, du procès ou d'autres actes de M. Zipper, le narrateur observe ses agissements en mettant en évidence les contradictions du père de son ami : „all sein[e] sonderbaren Eigenschaften"[65], soit en français approximativement « toutes ses étranges qualités »[66] attirent l'attention du narrateur.

Le « vieux » Zipper – ainsi que le narrateur le désigne – constitue donc un personnage totalement incohérent et très surprenant. En cela, il rompt avec l'illusion réaliste ; le récit se situe

61. *Ibid*., p. 9. Voir la note 56 ci-dessus.

62. Joseph Roth, *Zipper et son père*, *op. cit*., p. 52. La version originale est la suivante : „Er sollte die Briefe an russische Kriegsgefangene prüfen. Er konnte sie aber nicht lesen. Er fing an, Russisch zu lernen. Indessen häuften sich auf seinem Tisch die Briefe. Er verteilte sie unter seinen Untergebenen und lernte fleißig Russisch", *cf. Werke*, *op. cit*., t. 4, p. 1208.

63. Franz Kafka, *Das Schloß*, Munich, Kurt Wolff Verlag, 1926.

64. Joseph Roth, *Zipper et son père*, *op. cit*., p. 148 à 152 ; *cf. Werke*, *op. cit*., t. 4, p. 1359-1364.

65. Joseph Roth, *Werke*, *op. cit*., t. 4, p. 1384-1385.

66. La traduction française évoque une « étrange personnalité », *cf. La Fuite sans fin*, *op. cit*., p. 164.

alors clairement du côté de l'imaginaire et du symbole bien plus que de celui du document. En cela le récit se démarque également de la fiction naturaliste et se rapproche davantage de la parabole : en effet, les récits de Roth sont relativement courts et les personnages ont des trajectoires de déchéance marquées. Cependant, la portée didactique des récits est peu nette : il ne s'agit absolument pas de romans à thèse, tant il y a dans *La Fuite sans fin* et *Zipper et son père* comme une force qui pousse les personnages vers leur fin, inéluctablement. Difficile, face à une telle fatalité contre laquelle les personnages ne peuvent rien faire, de discerner des règles de conduite à adopter. En cela la fiction rothienne est moderne ; loin de proposer un modèle d'explication du monde qui permettrait d'interagir avec celui-ci de manière assurée, l'auteur autrichien plonge ses personnages dans un monde étrange dans lequel ils sont étrangers.

On retrouve chez Bardamu cette complexité de l'existence. Ce narrateur, qui s'étonne profondément d'observer tant d'application mise à la destruction de la part de ses semblables, se voit considéré comme fou par les autorités, alors qu'il trouve ses positions totalement justifiées – nous reviendrons sur l'opposition entre « fous » et « sains d'esprit ». Bardamu est obnubilé par la mort et son errance est guidée par le fait de vouloir survivre, coûte que coûte – au prix d'un isolement radical s'il le faut. On voit au travers de cet aspect combien le narrateur-personnage de *Voyage au bout de la nuit* vit de manière très problématique. Son existence entière est une quête décevante et aucun mode d'organisation social ne semble lui convenir. Bardamu manifeste en effet son mécontentement face à sa condition dès l'*incipit* : il affirme à ce propos que « [c]'est pas une vie »[67], alors même qu'il n'a pas encore fait l'expérience de la guerre, de la colonisation, non plus que celle du travail à la chaîne.

II. Un monde incompréhensible pour les protagonistes

Dans *Voyage au bout de la nuit* comme dans la plupart des romans de Roth, le monde semble absurde au protagoniste. Celui-ci erre au milieu d'une réalité qu'il ne comprend pas, pas plus qu'il ne parvient à s'y sentir intégré. Le monde se présente alors aux yeux du personnage central sous forme d'éléments incohérents, et cela constitue le premier élément d'une représentation du traumatisme lié à la guerre dans le roman. En effet, si les descriptions du premier roman de Céline, de *La Fuite sans fin* ainsi de que *Zipper et son père* donnent l'impression d'un univers éclaté, c'est avant tout parce que les narrateurs de ces récits ne parviennent plus à donner un sens à la réalité dans laquelle ils vivent ; il s'agit d'un premier signe de malaise, sinon de mal-être humain.

67. Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, *op. cit.*, p. 8.

L'absence de sens du monde est rendue manifeste par l'« indifférence pour un certain type de cohérence de détail qui fonde d'ordinaire l'illusion d'une histoire "vraie" et de personnages "vivants" »[68], écrit Henri Godard. Indépendamment du caractère fictionnel de l'ouvrage, cette incohérence de détail tend à montrer Bardamu plongé dans un univers fluctuant et chaotique. Le lecteur qui cherche à reconstituer le parcours du protagoniste de *Voyage au bout de la nuit* s'aperçoit que peu d'indications spatiales et chronologiques lui sont livrées[69]. Cela mine l'illusion réaliste et place le récit sous le signe d'une fiction riche en symboles qui ne s'attache pas à correspondre en tous points au réel[70].

Tunda, à l'instar de Bardamu, fait l'expérience d'un monde plein de contradictions. Ainsi il note, non sans une certaine ironie, que les efforts un jour dirigés vers la paix peuvent le lendemain se retrouver mis au service de la guerre et inversement : « Des cloches ultra-modernes, fabriquées avec du matériel de guerre par des fabriques de canons pacifiquement transformées, appelaient le monde à la prière »[71]. Le narrateur de *La Fuite sans fin* glisse ainsi une autre remarque ironique, qui a trait cette fois à la révolution russe. Il décrit une allégresse générale et un déferlement de rouge qui ne parviennent pas à dissimuler complètement l'exploitation des bourgeois décrétés ennemis du peuple ainsi que la pauvreté générale :

> Au-dessus de la misère, des mendiants et des sans-logis, au-dessus des rues démolies, des maisons bombardées, des décombres sur les places, des débris qui sentaient l'incendie, des chambres dans lesquelles étaient les malades, des cimetières qui, sans cesse, ouvraient et fermaient leurs tombes, des bourgeois gémissants qui devaient enlever la neige et nettoyer les trottoirs, le rouge inconnu s'étendait. Dans les forêts, les dernières détonations s'éteignaient avec un doux écho. Un dernier reflet de feu glissait sur l'horizon nocturne. Les cloches lourdes et rapides des églises ne cessaient de sonner. Les machines à composer et à imprimer commençaient à tourner de toutes leurs roues ; elles étaient les moulins de la Révolution. Sur mille places les orateurs parlaient au peuple. Les gardes rouges marchaient, les vêtements et les souliers déchirés ; ils chantaient[72].

68. Henri Godard, Voyage au bout de la nuit *de Louis-Ferdinand Céline*, *op. cit.*, p. 39-40.

69. Ainsi par exemple, lorsque Bardamu se trouve sur le front, il ne fait allusion qu'aux « Flandres », et au village de « Noiceur-sur-la-Lys », nom fictif, *cf.* Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, *op. cit.*, p. 19 et 38.

70. Henri Godard, Voyage au bout de la nuit *de Louis-Ferdinand Céline*, *op. cit.*, p. 39-40.

71. Joseph Roth, *La Fuite sans fin*, *op. cit.*, p. 123. La version originale se trouve dans *Werke*, *op. cit.*, t. 4, p. 1005 : „Hochmoderne, von pazifistisch umgestellten Kanonenfabriken aus Kriegsmaterial erzeugte Glocken riefen die Welt zum Gebet".

72. *Ibid.*, p. 39-40. La version originale en allemand est la suivante : „Über dem Elend der Bettler und der Obdachlosen, über den verwüsteten Straßen, den zerschossenen Häusern, dem Schutt auf den freien Plätzen, den Trümmern, die nach Brand rochen, den Zimmern, in denen Kranke lagen, den Friedhöfen, die unaufhörlich ihre Gräber öffneten und schlossen, den seufzenden Bürgern, die den Schnee schaufeln und die Bürgersteige reinigen mußten, lag die unbekannte Röte. In den Wäldern verhallten mit weichem Echo die letzten Schüsse. Letzter Feuerschein huschte über nächtliche Horizonte. Die schweren und schnellen Glocken der Kirchen hörten nicht auf zu läuten. Die Setz- und Druckmaschinen begannen, ihre Räder zu drehen, sie waren die Mühlen", *cf. Werke*, *op. cit.*, t. 4, p. 914.

Ainsi, le ton du narrateur est doucement moqueur et légèrement attristé ; celui-ci ne semble pas espérer observer une quelconque amélioration et note que les mécanismes de productions demeurent, quel que soit le régime en place. Notons que la critique du monde contemporain par les narrateurs de Roth est souvent, comme c'est le cas ici, liée à une vision relativement pessimiste de la modernité. C'est en fait également le caractère moderne de la guerre (c'est-à-dire son échelle, son industrialisation, l'importance des destructions qu'elle a causées) qui conduit Roth à faire de cet événement le point d'orgue de la déchéance de ses personnages.

Stéphane Pesnel, chercheur en études germaniques et spécialiste de Joseph Roth, remarque que l'écrivain représente le contexte historique en « sollicitant des perspectives plurielles, et volontairement limitées »[73] ; autrement dit, la narration dans ses récits est volontairement fragmentaire et lacunaire, et ce en particulier dans *La Fuite sans fin*[74]. Le narrateur y refuse en effet toute prétention à l'omniscience ; on y trouve peu de transitions, et certains éléments sont laissés dans l'ombre. Cela traduit selon le critique la méfiance de l'auteur envers « tout point de vue narratif totalisant »[75] caractéristique de l'ensemble de l'œuvre de Joseph Roth. On retrouve dans *Zipper et son père* cet aspect composite de la narration avec la lettre du narrateur qui tient lieu de dernier chapitre et le témoignage d'une connaissance commune à Arnold et au narrateur qui constitue l'avant-dernier chapitre. Ce procédé est présent dans *Le Temps retrouvé* : le narrateur proustien vit à l'arrière et n'a accès à l'événement qu'indirectement. Il collecte alors témoignages oraux et lettres provenant des autres personnages.

Dans *Voyage au bout de la nuit*, le récit n'est pas composite. Si Bardamu expérimente lui aussi un univers déchiré et plutôt incohérent, il y discerne, dans une sorte de paranoïa obsessive, une convergence : tout concourt à le pousser vers la mort, tout semble conspirer pour l'entraîner à la mort. Or cette unité perçue dans le monde ne mène à rien ; le mode d'existence de Bardamu est donc tout aussi incompréhensible que celui de Tunda ou d'Arnold Zipper. Le langage du narrateur célinien est en revanche fragmenté au niveau de la phrase. Il ne s'agit plus d'un collage de documents fictifs, d'une compilation de points de vue comme Roth nous en présente, mais de l'assemblage de propositions telles qu'elles viendraient spontanément au locuteur. Ainsi c'est le discours de Bardamu qui est fragmenté.

Chez Céline comme chez Roth, il n'y a pas la volonté de « procéder au recensement systématique du réel »[76], ainsi que Stéphane Pesnel le note à propos de Roth. *Voyage au bout de la*

73. Stéphane Pesnel, *Totalité et fragmentarité*, *op. cit*., p. 333-334.
74. *Ibid*.
75. *Ibid*., p. 333.
76. *Ibid*., p. 15.

nuit, comme les romans de Roth dans leur majorité, se clôt sur une « interruption brutale de la narration, qui traduit le désarroi du personnage face à un monde qui reste hermétique »[77]. En cela Roth et Céline s'inscrivent dans le renouvellement des formes narratives qui commence au début du XX^{e} siècle : impossibilité désormais de produire des œuvres afin de reproduire le réel de manière synthétique puisqu'à leurs yeux ce réel n'est pas saisissable dans son ensemble. Roth pose un diagnostic de dispersion du monde qu'il associe à des facteurs historiques, et principalement à la Première Guerre mondiale[78]. Dans *Le Temps retrouvé*, Proust a recours à un procédé similaire : le narrateur de la *Recherche* n'étant pas un témoin direct de la guerre, cet événement auquel il s'intéresse lui parvient par échos successifs qui ne concordent pas toujours[79].

La dispersion observée par les narrateurs rothiens prend parfois le visage de la folie, ce qui n'est pas sans rappeler la manière dont Bardamu, le narrateur de Céline, diagnostique chez ses contemporains un accès de folie collectif. Nous allons à présent développer ce point à l'occasion d'une étude des moyens d'expression du traumatisme dans les fictions de Roth et de Céline.

III. Représentations fictionnelles de traumatisme*s* de guerre

1. L'échec des tentatives d'interaction avec le monde d'après-guerre

Les objectifs des personnages sont troubles ; ils sont sans le moindre espoir d'éclaircissement quant à leur avenir. Et pour cause, ils tournent en rond et se trouvent perdus dans leur époque. La guerre ayant réduit à néant tous les grands discours théoriques, le mystère du monde reste entier et ces personnages sont facilement mis en difficulté face au monde moderne et à la nécessité de retrouver un quotidien de civil.

Différentes figures de personnages qui ne comprennent pas les protagonistes illustrent cela : Irène, l'ancienne fiancée de Tunda, Lola l'américaine rencontrée par Bardamu ainsi que le frère brésilien de Zipper en sont les trois incarnations les plus manifestes. Ce dernier parle de la guerre « sur le ton que l'on emploie pour demander des nouvelles de la récolte ou se renseigner sur le succès d'une intéressante manifestation » et, immédiatement après, déclare « avoir chez lui des

77. *Ibid*.

78. *Ibid.*, p. 14.

79. Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, « Folio », 1990. Nous pensons par exemple aux pages 62-63, dans lesquelles le narrateur met en évidence les changements de tonalité entre deux lettres consécutives de Gilberte : ce qui était décrit dans la première comme une fuite devient dans la seconde un élan de bravoure.

choses plus importantes : le bétail, les récoltes [...] »[80]. Il passe complètement à côté de ce que la guerre a représenté pour Arnold, parce que cela ne l'intéresse pas vraiment. En outre, la guerre est loin des préoccupations de cet oncle qui ne vit pas en Europe. Lola, que Bardamu fréquente à Paris, n'est pas indifférente et légèrement négligente comme l'est le frère brésilien de Zipper. Elle adhère complètement à l'effort de guerre et se situe aux antipodes de la pensée du narrateur sur la guerre. Lorsqu'il lui fait part de son opposition au conflit, elle le quitte[81]. Irène, la fiancée de Tunda n'a pas eu l'occasion d'entrer en contact avec celui-ci. Cependant, le fait qu'elle ne le reconnaisse pas à la fin du roman témoigne de son éloignement vis-à-vis de la figure du soldat qui rentre de guerre. Dans les trois romans est représentée la figure du civil qui méconnaît l'expérience du front – chez Roth est même présente l'idée d'une „Generation der Heimgekehrten"[82], soit une « génération des jeunes gens revenus de la guerre »[83], unie par cette expérience et opposée au reste des civils. Leur union est fondée sur un traumatisme commun qui les détache du reste de la société.

Ce détachement des protagonistes par rapport à la société s'accompagne d'une grande liberté. Or cette liberté n'est pas caractérisée positivement : elle est au contraire synonyme d'errance et de manque d'attaches. Ainsi il s'agit d'une « obligation d'être libres »[84] et non d'une liberté épanouissante. Celle-ci dégrade presque les personnages en en faisant des marginaux dont l'existence même n'a pas de sens[85]. À cela est lié le refus de la part de Céline et de Roth de faire de leurs protagonistes des héros ; les deux écrivains prennent à rebours le discours épique et sapent toute possibilité d'héroïsme. Michle Zéraffa l'analyse à propos du roman de Céline en ces termes : « *Voyage au bout de la nuit* […] (dont les personnages sont les prisonniers du quotidien) [fait] pendant à un romanesque de l'héroïsme »[86]. Et en effet, l'acharnement de Bardamu à se moquer de tout élan héroïque ne peut être manqué par le lecteur de *Voyage au bout de la nuit*.

---

80. Joseph Roth, *Zipper et son père*, *op. cit.*, p. 68. La version originale se situe dans *Werke*, *op. cit*, t. 4, p. 1234-1235, la voici dans son intégralité : „Dann erkundigte er sich nach dem Krieg in einem Ton, in dem man sich nach der Ernte erkundigt oder nach dem Ausgang einer interessanten Veranstaltung. Er hätte wichtigere Dinge zu Hause gehabt, das Vieh, die Ernte und die Knechte beanspruchten sehr viel Zeit".

81. Nous nous référons au court dialogue repris en quatrième de couverture de l'édition Folio : « Oh ! Vous êtes donc tout à fait lâche, Ferdinand ! Vous êtes répugnant comme un rat… – Oui, tout à fait lâche, Lola, je refuse la guerre et tout ce qu'il y a dedans… Je ne la déplore pas moi… Je ne me résigne pas moi… Je la refuse tout net […]. – Mais c'est impossible de refuser la guerre Ferdinand ! Il n'y a que les fous et les lâches qui refusent la guerre quand leur patrie est en danger… – Alors vivent les fous et les lâches ! Ou plutôt survivent les fous et les lâches ! », *cf.* Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, *op. cit.*, p. 65.

82. Joseph Roth, *Werke*, *op. cit.*, p. 1399.

83. Joseph Roth, *Zipper et son père*, *op. cit.*, p. 175.

84. Michel Zéraffa, *Personne et personnage*, *op. cit.*, p. 347.

85. *Ibid.* : l'« obligation d'être libre » des ces personnages serait liée « l'impossibilité de justifier désormais la présence de l'homme dans le monde en se référant à des valeurs idéales […] et encore moins à des principes ou à des conventions ».

86. Michel Zéraffa, *Personne et personnage*, *op. cit.*, p. 339.

Bardamu y inverse la valeur positive associée à l'héroïsme dans le discours propagandiste : il en fait une pulsion mortifère, suicidaire, folle, ce qui fait de la lâcheté, *a contrario*, une vertu raisonnable. Ainsi s'exclame le narrateur : « Combien de temps faudrait-il qu'il dure leur délire, pour qu'ils s'arrêtent épuisés, enfin, ces monstres ? Combien de temps un accès comme celui-ci peut-il bien durer ? Des mois ? Des années ? Combien ? Peut-être jusqu'à la mort de tout le monde, de tous les fous ? Jusqu'au dernier ? »[87]. La multiplication des points d'interrogation associée à l'anaphore du pronom interrogatif « combien » marque la grande incrédulité du narrateur face à la situation. La participation au combat y est désignée sous le terme « accès », dans une acception qui, comme le substantif « délire », l'associe à la folie. La série de question ainsi que la clôture de celle-ci sur « Peut-être jusqu'à la mort de tout le monde, de tous les fous ? Jusqu'au dernier ? » témoignent de la gravité du diagnostic de folie de Bardamu envers ses camarades du front. Alors que, plus tard dans le roman, Bardamu sera à son tour considéré comme fou, il retourne ici le diagnostic par anticipation.

Peu après, Bardamu s'apprête à « tenter la dernière démarche, la démarche suprême, essayer, [lui], tout seul, d'arrêter la guerre ! »[88], ce qu'il minore immédiatement : « Au moins dans ce coin-là où j'étais »[89]. Sa tentative, héroïque à sa manière, de lutter seul contre la guerre, est immédiatement mise à mal par la simple arrivée d'un cavalier porteur d'une dépêche. Cette interruption de sa démarche brise net ce faible élan de bravoure lui-même décalé, puisqu'il s'agit de lutter contre la guerre et non de s'illustrer par ses qualités personnelles sur le champ de bataille. Quand Bardamu se montre enthousiasmé et brave, c'est encore dans l'espoir de faire cesser la guerre.

Alors qu'il a été envoyé à l'arrière en raison d'une défaillance psychologique dont le récit ne nous livre pas les détails, Bardamu s'oppose à « eux les pas fous »[90], c'est-à-dire en l'occurrence ceux qui sont prêts à continuer de faire la guerre pendant que Bardamu doit se soigner. Bardamu considérant cela comme une aberration, il lui semble au contraire que ces « pas fous » sont plus sévèrement atteints que lui. Les réflexions du narrateur font de la notion de « folie » un jugement majoritaire. Bardamu relativise donc ce pseudo-diagnostic pas nécessairement fondé : « Quand on a un bon culot, ça suffit, presque tout vous est permis, absolument tout, on a la majorité pour soi et c'est la majorité qui décrète ce qui est fou et ce qui ne l'est pas »[91]. Cette déclaration constitue un

87. Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, *op. cit.*, p. 15.
88. *Ibid.*
89. *Ibid.*
90. *Ibid.*, p. 61.
91. *Ibid.*

diagnostic de folie ambiante de la part de Bardamu ; ainsi, tout comme la multiplication de deux nombres négatifs donne un résultat positif, être déclaré fou par des fous devient un signe de bonne santé mentale. La réflexion que Bardamu se fait à propos de Princhard va également dans ce sens : « Était-il fou vraiment ? Quand le monde à l'envers est venu et que c'est être fou que de demander pourquoi on vous assassine, il devient évident qu'on passe pour fou à peu de frais »[92]. Ainsi, la relativité de la folie est un des thèmes centraux de *Voyage au bout de la nuit*.

Bardamu déclare en outre au lecteur : « Certains soldats bien doués, à ce que j'avais entendu conter, éprouvaient quand ils se mêlaient aux combats, une sorte de griserie et même une vive volupté. Dès que pour ma part j'essayais d'imaginer une volupté de cet ordre bien spécial, je m'en rendais malade pendant huit jours au moins »[93]. Ici, il rapproche son dégoût pour le combat d'une nausée ; Bardamu assimile ainsi l'héroïsme à une maladie pas seulement mentale, soulignant par cette métaphore son rejet de l'enthousiasme guerrier.

On note également un rejet de l'héroïsme et une déconstruction de l'idée du héros dans les romans de Roth ; dans *La Marche de Radetzky* en particulier, est mise en scène une famille dont l'ancêtre a été distingué pour un acte d'héroïsme. Or la narration nous montre que l'acte n'a rien à voir avec un élan d'enthousiasme et de courage ; il s'agit d'un simple réflexe accompli par un soldat qui ne peut imaginer vivre sans l'Empire austro-hongrois et sa structuration. Ainsi cette chronique familiale détourne le schéma de l'épopée, et semble affirmer que l'épopée est difficilement conciliable avec la description du monde contemporain au XX^{e} siècle[94]. Dès *La Fuite sans fin* et *Zipper et son père*, on constate que les personnages qui font la guerre ne sont que de simples soldats parmi les autres. Aucun n'a l'impression de s'être distingué ou d'avoir fait preuve d'un courage exceptionnel.

L'anonymat des protagonistes ainsi que leurs contours flous participent à la dénonciation de la guerre et des discours qui la justifient. En effet, les personnages n'ont pas de qualités particulières, encore moins un courage ou une force physique remarquable. Pourtant ce n'est pas seulement que les personnages centraux de nos romans ne sont pas des héros ; l'héroïsme, aux yeux de nos protagonistes, ne semble pas même exister. Ceux qui en font preuve passent pour des fous ridicules d'être si enthousiastes. Ainsi de Zipper père que le narrateur « [n'avait j]amais […] vu aussi gai qu'à ce moment même où [Arnold et lui] part[aient] vers la mort »[95]. Ainsi également du

92. *Ibid*., p. 64.

93. *Ibid*., p. 91.

94. Stéphane Pesnel, *Totalité et fragmentarité*, *op. cit*., p. 338.

95. Joseph Roth, *Zipper et son père*, *op. cit*., p. 53. La version originale intégrale est la suivante : „So froh wie damals, als wir in den Tod gingen, hatte ich den alten Zipper noch nie gesehen" ; *cf. Werke*, *op. cit*., t. 4, p. 1209.

colonel dont Bardamu évoque l'« imbécillité infernale »[96]. Toute forme d'enthousiasme dirigé vers le combat est ici immédiatement tournée en dérision par l'instance narratrice. L'héroïsme apparaît vain et vide de sens face à la guerre moderne[97].

La déconstruction de l'héroïsme opérée dans ces œuvres s'accompagne de la remise en question de toute forme d'idéologie. Cela est sensible chez Céline assez explicitement, au travers du narrateur qui raille systématiquement les différentes organisations humaines auxquelles il a affaire. La remise en question des idéologies est aussi un aspect très important de l'œuvre de Roth. La dénonciation de la guerre en tant qu'événement destructeur ne figure d'ailleurs qu'au second plan dans les romans du retour de guerre (*Heimkehrerromane*) ; le refus de tout système de pensée global y est plus saillant encore[98]. La critique qui est faite dans les premiers romans de Roth s'inscrit dans une constatation plus générale de la désagrégation du monde et cette constatation est dans les divers romans associée à la Grande Guerre[99] :

> [T]ous les romans de Joseph Roth semblent donc traduire une même préoccupation fondamentale, celle de la recherche d'un ordre, d'une unité, d'un sens pouvant être opposés à la dispersion du réel dans le monde contemporain, c'est-à-dire dans l'Europe d'après la Grande Guerre. Les *Heimkehrerromane*, par exemple, sont centrés autour d'un personnage perpétuellement en marge, observateur indifférent situé à la périphérie d'une société qu'il ne reconnaît plus, et dont il constate sans relâche le caractère hétéroclite ; les êtres et la réalité, dans ces premiers romans, apparaissent privés de substance et eux-même fragmentaires[100].

La Première Guerre mondiale est ce qui, dans les romans de Roth, fait fondre les dernières illusions des personnages et engendre chez eux la conscience d'un déclin inéluctable. Tout se passe comme si le conflit brisait irrémédiablement la possibilité de croire en un sens quel qu'il soit et faisait basculer le monde dans l'absurdité la plus totale pour les personnages rothiens, qui recherchent, un peu désespérément, un sens dans ce monde qui leur semble chaotique. Le patriotisme, ainsi que l'idée de gloire guerrière, n'ont dans ce cadre plus de sens.

Non seulement la guerre a anéanti les discours totalisants, ce qui rend le monde plus incompréhensible pour les personnages romanesques, mais la guerre est aussi directement responsable de leur défaut d'identité. Cette carence tient au fait que la guerre les a contraints à adopter une fonction qui ne leur correspond pas ; le conflit a contraint à tuer, à fréquenter

96. Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, *op. cit.*, p. 13.

97. Stéphane Pesnel le remarque à propos des romans de Roth dans *Totalité et fragmentarité*, *op. cit.*, p. 12 : « l'héroïsme épique est sans cesse étouffé, mis en échec, travesti ou contaminé par l'insignifiance et la trivialité du monde moderne ».

98. *Ibid.*, p. 66.

99. *Ibid.*, p. 315. Pour une illustration fictionnelle, voir Joseph Roth, *Radetzkymarsch*, Munich, Deutsch Taschenbuch Verlag (dtv), 1998, p. 236.

100. *Ibid.*, p. 8 et 203.

quotidiennement la destruction matérielle et humaine des individus qui n'avaient rien demandé. Dès lors, il est strictement impossible de construire un personnage réaliste ou naturaliste, dont les attributs sont pensés pour être adaptés à la catégorie d'homme auquel le lecteur a affaire. Nous avons emprunté cette idée à Michel Zéraffa sur les propos duquel nous concluons cette partie :

> Le temps n'est plus […] où la fonction [et] la présence sociales d'un individu le désignaient en tant que personne ; où un lien cohérent […] unissait […] le rôle et l'être ; où par conséquent un romancier pouvait valablement concevoir le personnage comme un type sociologique *et* psychologique. Tous les grands romanciers des années vingt refusent de faire crédit au personnage comme à une forme susceptible de contenir et de représenter l'homme dans les authentiques vérité et totalité[101].

Dans *Zipper et son père*, *La Fuite sans fin* ainsi que *Voyage au bout de la nuit* figurent ainsi des personnages résolument modernes au regard de la production littéraire des années 1920 et 1930. Cette modernité leur permet de remettre en cause la représentation de la guerre dans une veine épique, ainsi que la validité des discours propagandistes nationalistes ; ils échappent en cela à la critique de Jean Norton Cru. Nous allons voir que dans ces romans, un autre élément important de la déconstruction du discours héroïsant réside dans la représentation de la folie et des handicaps suscités par le conflit.

2. La question des infirmités consécutives au conflit

Qu'il s'agisse de Franz Tunda, de Bardamu ou encore d'Arnold Zipper et de son ami le narrateur, le mal-être des personnages s'exprime *via* une incapacité de participer à la société sans souffrance. Cette infirmité – ce traumatisme – prend la forme d'une mélancolie inguérissable chez Franz Tunda et Arnold Zipper, tandis qu'elle se présente sous la forme d'une folie assumée chez Bardamu.

Roth présente dans la majorité de ses romans une forte rupture entre la génération qui est allée faire la guerre au sortir de l'école et les précédentes[102], cette génération étant affaiblie par rapport aux générations antérieures et à jamais marquée par la « grande guerre »[103]. Dans *Voyage au bout de la nuit*, Bardamu développe au fil de son parcours des réflexions sur la folie ; il en vient à la concevoir en tant que critère d'exclusion sociale absurde. Bardamu estime qu'il est, au contraire de ce qui est affirmé par les institutions et le discours majoritairement adopté autour de lui, un signe de bonne santé mentale que de ne pas être enthousiaste au sujet de la guerre, et que sa réaction à lui est

101. Michel Zéraffa, *Personne et personnage*, *op. cit.*, p. 12.
102. Stéphane Pesnel, *Totalité et fragmentarité, op. cit.,* p. 56 et 162.
103. „De[r] großen Krieg[]“ en allemand, *cf. Radetzkymarsch*, *op. cit.*, p. 136.

en fait la plus saine. Ce que les institutions du monde dans lequel vit Bardamu nomment « la raison » semble alors être un condensé d'absurdités :

> Que pouvait-il bien avoir décidé, lui, pour sauver ses carotides, ses poumons et ses nerfs optiques ? Voici la question essentielle, celle qu'il aurait fallu nous poser entre nous hommes pour demeurer strictement humains et pratiques. Mais nous étions loin de là, titubants dans un idéal d'absurdités, gardés par des poncifs belliqueux et insanes […]. Ahuris par la guerre, nous étions devenus fous dans un autre genre : la peur. L'envers et l'endroit de la guerre[104].

Il semble ainsi à Bardamu que c'est la peur qui pousse les individus à suivre les préceptes aberrants énoncés par le gouvernement. Le patriotisme apparaît ici comme une névrose, une réaction pathologique à la menace de mort permanente qui pèse sur le poilu : que ce soit sous les balles ennemies ou bien après une désertion, tout soldat sait qu'il a de grandes chances de mourir[105].

Roth et Céline emploient ainsi deux représentations de l'inadaptation bien distinctes : la folie revendiquée et présentée comme un état d'esprit légitime au regard du chaos dans lequel le monde est plongé, et l'inconsolable tristesse d'êtres qui sont à la fois dans l'incompréhension du monde moderne et trop faibles pour s'y adapter. Dans les deux cas, des passages suggèrent un état traumatique grave – élément que nous observions moins, ou du moins peu explicitement dans les récits factuels de la guerre. Observons d'abord cette scène qui, par le détour de l'anecdote du comportement d'Arnold et de son ami à l'égard des cafés, témoigne de leur difficile retour de guerre :

> Aujourd'hui encore, alors que je me suis accoutumé aux heures de clôture, je ne parviens toujours pas à m'expliquer pourquoi nous pensions à l'époque qu'on ne peut se parler qu'au café. C'était peut-être parce que nous rentrions juste de la guerre. La ville avait beau être propre, pauvre et désespérée, nous étions malgré tout des citadins, revenus dans leur cité, et nous nous y sentions bien, après des centaines de soirées et de nuits passées dans les tranchées, le sol argileux, les marécages et les chaumières de villages, un vieux journal à la main ; et les nuits où nous montions à l'attaque sous un feu roulant. On nous mettait dehors, on fermait le café, on empilait les chaises les unes sur les autres, les serveurs se rassemblaient autour de la caisse pour faire les comptes. Alors, nous, pauvres chiens errants, nous nous glissions dehors.
>
> C'était une chaude nuit d'été. Nous allions et venions, l'un accompagnant l'autre, mais à peine était-on arrivé devant la porte de l'un, que l'on ressentait l'horreur qui nous attendait là-haut, dans la chambre, dans le lit, pendant notre sommeil et au cours de nos rêves. On faisait demi-tour et l'on allait jusqu'à la porte de l'autre. C'est seulement lorsque le matin blanchissait derrière les maisons que l'on se séparait à mi-chemin. On éprouvait désormais moins d'angoisse devant cette maison à laquelle on avait tant aspiré pendant la guerre et où, dès son retour, l'on

104. Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, *op. cit.*, p. 64.

105. *Ibid.*, p. 30 : « C'est à partir de ces mois-là qu'on a commencé à fusiller des troupiers pour leur remonter le moral, par escouades, et que le gendarme s'est mis à être cité à l'ordre du jour pour la manière dont il faisait sa petite guerre à lui, la profonde, la vraie de vraie ».

> avait pourtant cessé de se sentir chez soi. On s'endormait paisiblement au lever du soleil, car on ne voulait pas voir une nouvelle journée commencer[106].

Cette scène exprime bien le paradoxe du soldat rentrant de guerre tel que Roth le conçoit : le soldat qui, loin de chez lui, a tant rêvé du retour, ne parvient pas à retrouver sa quiétude passée. En effet, les cauchemars, manifestations du psychisme incontrôlables, surviennent jusque dans les environnements les plus familiers et intimes des *Heimkehrer*. Leur lit d'enfance et ce moment de détente par excellence que constitue le sommeil sont ainsi infestés par des réminiscences de l'horreur du conflit.

Le mal-être des deux personnages dont il est question – Arnold Zipper et le narrateur – les conduit à éviter le plus possible leur foyer. Ainsi le narrateur observe à propos de son ami : « Chaque soir, le café l'attirait comme l'auberge attire le buveur et la salle de jeu le joueur »[107]. Ce n'est pas un hasard si la métaphore employée est celle de l'addiction : l'évitement de ses propres origines par le soldat qui revient du front est une conduite de protection ou d'évitement peu efficace à long terme comme l'est la prise de drogue ou d'alcool de manière addictive. Ainsi de Franz Tunda, protagoniste de l'autre roman de Roth : son hésitation permanente entre volonté de revoir son ancienne fiancée et tentation de disparaître à jamais et de refaire sa vie dans un lieu isolé le met dans un état de délabrement et de désespoir immenses. Le personnage finit ruiné et désespéré, incapable de concevoir un nouveau départ pour sa vie :

> Tunda traversait les rues animées, un grand vide au cœur, pareil au détenu libéré dans ses premiers pas vers la liberté. Il savait que le Président ne pourrait pas l'aider, si même il lui procurait la possibilité de manger et d'acheter un habit. On ne libère pas un détenu en l'élargissant, pas plus qu'on ne rend heureux un orphelin quand on lui trouve une place dans un

106. Joseph Roth, *Zipper et son père*, *op. cit.*, p. 72-73. La version originale est la suivante : „Ich kann es mir heute, nachdem ich mich längst mit den Polizeistunden abgefunden habe, noch nicht erklären, weshalb wir damals glaubten, nur im Cafe könne man miteinander reden. Vielleicht weil wir gerade aus dem Krieg gekommen waren. So finster, arm und verzweifelt die Stadt auch aussehen mochte, wir waren heimgekehrte Städter und fühlten uns in ihr wohl nach den vielen hundert Abenden und Nächten im Schützengraben, nach den Nächten im Lehmboden, im Sumpf, nach den Nächten in Dorfhütten, mit der alten Zeitung in der Hand, nach den Nächten der Angriffe und der Trommelfeuer. Man warf uns hinaus, man schloß das Kaffeehaus, man stellte die Stühle übereinander, die Kellner versammelten sich an der Kasse, um abzurechnen. Da schlichen wir uns fort, heimatlose Hunde. / Es war eine warme Sommernacht. Wir gingen hin und zurück, einer begleitete den andern, und war man vor der Haustür des einen angelangt, so fühlte man das Grauen, das oben wartete, im Zimmer, im Bett, im Schlaf, im Traum. Man kehrte um und ging vor die Tür des andern. Erst als der Morgen bleich hinter den Häusern stand, trennte man sich in der Mitte der Wege. Man fühlte jetzt weniger Angst vor diesem Haus, nach dem man sich im Krieg so gesehnt hatte und in dem man nicht mehr heimisch wurde nach der Rückkehr. Man schlief bei aufgehender Sonne ruhig ein; denn man wollte nicht sehen, wie ein Tag beginnt“, *cf. Werke*, *op. cit.*, t. 4, p. 1240-1241.

107. *Ibid.*, p. 89. La phrase équivalente dans la version originale est : „Das Kaffeehaus lockte ihn jeden Abend, wie das Gasthaus einen Trinker, wie der Spielsaal einen Spieler“, p. 1267.

> orphelinat. Il n'était pas chez lui dans ce monde. Où était-il chez lui ? Dans les fosses communes[108].

Le récit reste discret et n'évoque le traumatisme de Franz Tunda que par des passages de ce type. Telle que sa condition y est présentée, on comprend qu'il restera à jamais marqué par son expérience de soldat. Le fait de ne plus être soumis au devoir de se battre ne suffit pas ; des aides ponctuelles n'y feront rien et Tunda continuera à souffrir indéfiniment s'il ne retrouve pas une place dans la société. Avant d'être parvenu à une telle extrémité dans son désespoir, d'autres allusions à l'état de choc dans lequel se trouve Tunda apparaissent dans le récit : « Tunda était cet homme qui arrive d'une ville détruite par un tremblement de terre et que ceux qui n'en ont aucun soupçon reçoivent comme s'il descendait tout justement d'un train arrivé à l'heure »[109]. Cette métaphore rapproche la guerre d'un tremblement de terre, phénomène naturel d'ampleur exceptionnelle puisque, dans le cadre de cette métaphore, il a détruit une ville. Ensuite, en allemand, le mot „fahrplanmäßig" signifie « en accord avec les horaires établis à l'avance » ; la ponctualité représente ici l'apparente conformité aux normes du soldat revenu de la guerre. Cette métaphore introduit l'idée d'un décalage des points de vue entre victimes directes et citoyens tenus à l'écart du trouble, décalage très intime, et imperceptible à celui qui ne l'a pas vécu. Cela renforce l'isolement du soldat rentrant au pays face à son traumatisme : il est sous le choc mais cela ne se voit absolument pas pour tous ceux qui pourraient l'aider à réintégrer la société civile. C'est cette seconde idée qui rend manifeste l'état de choc dans lequel Tunda est toujours à la fin du roman, après plusieurs années d'errance.

La figure de Bardamu incarne pleinement le soldat traumatisé. Il séjourne ainsi dans un établissement en raison d'une suspicion de folie. Ce n'est pas tout. Une fois sorti, il remarque que « pour un oui, pour un non, à présent, des étourdissements [l]e pren[nent], à en passer sous les voitures »[110]. On retrouve dans cette précision l'association du trouble mental et des symptômes physiques. Bardamu se sent « marqué à la tête et pour toujours »[111] et en garde également des séquelles somatiques. Il est cependant une victime moins passive que Tunda ou Zipper. Il s'est

---

108. Joseph Roth, *La Fuite sans fin*, *op. cit.*, p. 213. La version originale allemande est la suivante : „Tunda ging durch die heiteren Straßen mit der großen Leere im Herzen, wie sie ein entlassener Sträfling auf seinem ersten Gang in die Freiheit fühlt. Er wußte, daß der Präsident ihm nicht helfen konnte, auch wenn er ihm die Möglichkeit verschaffte, zu essen und einen Anzug zu kaufen. Ebensowenig macht man einen Sträfling frei, wenn man ihn aus dem Gefängnis entläßt. Ebensowenig macht man ein elternloses Kind glücklich, wenn man ihm einen Platz im Waisenhaus sichert", in *Werke*, *op. cit.*, t. 4, p. 1105.

109. *Ibid.*, p. 209-210. En allemand, le texte est le suivant : „Tunda war wie einer, der aus einer durch Erdbeben vernichteten Stadt kommt und von den Ahnungslosen so empfangen wird, als käme er geradewegs aus einem fahrplanmäßig eingelaufenen Zug", in *Werke*, *op. cit.*, t. 4, p. 1100.

110. Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, *op. cit.*, p. 102.

111. *Ibid.*, p. 111.

engagé volontairement et s'insurge bien plus que ces derniers contre la guerre, de même qu'il critique vivement sa hiérarchie et dénonce le profit que certains civils se font au détriment des poilus. Cela ne l'empêche pas de se sentir personnellement persécuté par les humains comme les objets – et donc, d'être lui aussi victime des événements : il parle d'une balle « entêtée à [l]e tuer »[112] et déclare se « méfier »[113] des arbres. Bardamu rend manifeste ici l'étendue de l'horreur qui l'entoure en affirmant que le monde dans son ensemble conspire à souhaiter sa mort. Cette obsession peut être lue comme le symptôme d'un état de stress post-traumatique ; elle témoigne indéniablement du choc profond laissé par la guerre chez Bardamu.

Ainsi les marques de folie sont-elles au cœur de la manière dont les soldats non héroïques revenus au pays sont représentés dans nos trois fictions. Celles-ci prolongent et complètent une description du personnage lacunaire. En effet, les personnages, détruits par leur expérience de soldats, sont voués à l'inadaptation sociale : tous reviennent à la société sans parvenir à s'y intégrer.

Conclusion

Les personnages de Roth et de Céline sont aux antipodes de ceux qui peuplent le roman réaliste ou naturaliste ; ils n'incarnent aucun type, aucun caractère stéréotypé. Les protagonistes des trois romans d'après-guerre que nous avons étudiés se définissent par leurs manques et ils incarnent surtout une conscience torturée et perdue. Leurs caractères sont complexes, parfois contradictoires, et leurs trajectoires faites de ruptures. Cette facture altérée du personnage est directement liée au choc marqué par la Première Guerre mondiale. En effet ces protagonistes sont diminués à l'issue de leur vie sur le front : sans perspectives, incapables de s'intégrer, traumatisés, indécis comme Tunda ou obsédés par la mort comme Bardamu, ils subissent les conséquences de la guerre. Le personnage de roman porte la marque du conflit.

La présence de la guerre, symbole par excellence de la violence du monde contemporain, se fait sentir jusque dans la forme narrative chez Céline et Roth : le premier fait entrer en littérature un style oral qui n'y a encore jamais figuré, tandis que le second adopte un style lapidaire pour rapporter les événements historiques. Ceux-ci surgissent alors dans l'histoire des personnages de manière brusque, sont à peine commentés, et pourtant leurs conséquences sont profondes et durables sur les personnages.

112. *Ibid*., p. 19.
113. *Ibid*., p. 57.

Chapitre 7. Mensonge ou jeu littéraire ? Réécritures, subversions et parodies dans les récits sur la guerre

Jean Norton Cru se méfie de la fiction dans la mesure où elle représente une invention qui ambitionne de révéler une vérité. Nous allons voir que les textes de Roth et de Céline mettent en avant leur fictionnalité ; en cela, ils ne peuvent être tenus pour « mensongers » et relèvent bel et bien de la « feinte ludique partagée »[114]. Aussi il nous faut interroger le rôle que revêtent la réécriture et la parodie dans nos œuvres ; en quoi les modèles empruntés sont-ils subvertis par Roth et Céline ?

Le premier modèle qui est réemployé et décalé est celui du récit de voyage ou d'aventures avec une dimension initiatique : le protagoniste parcourt le monde et affronte des situations nouvelles dont il sort grandi. Ce modèle est repris dans *Voyage au bout de la nuit* et *Orages d'acier* ; toutefois il n'y est pas réemployé tel quel. Chacun des deux auteurs le reprend en le décalant à sa façon, et en cela le modèle littéraire est considéré avec une certaine distanciation critique ; les deux récits échappent ainsi à la critique de Cru.

D'autre part, la parodie est très présente dans les textes de Céline et de Roth, elle n'épargne aucun personnage. Les deux auteurs instaurent par ce moyen une distance vis-à-vis de leur fiction, distance qui s'ajoute à celle adoptée vis-à-vis des modèles littéraires subvertis chez Céline. Là aussi, la fiction ne peut être accusée de chercher à « tromper » puisqu'elle invite d'emblée le lecteur à réfléchir et à ne pas prendre le texte trop à la lettre. L'humour qui parsème les textes est parfois presque grinçant. Nous montrerons ici comment l'utilisation d'un registre non sérieux, loin de passer sous silence les effets de la guerre, vise au contraire à souligner l'horreur de l'événement.

114. Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Le Seuil, 1999, p. 145.

I. Le rapport au réel chez Céline et Roth : une fictionnalité revendiquée et affichée au sein du récit

On peut discerner entre les textes narratifs de Roth et ses écrits journalistiques une parenté certaine[115]. Et pour cause, Roth a élaboré son écriture en grande partie dans le cadre de la rédaction de reportages ; il a été journaliste avant de devenir romancier[116]. Certaines modalités de son écriture sont ainsi réemployées dans ses fictions et contribuent à ancrer celles-ci dans un cadre véridique – du moins en apparence. Céline quant à lui s'inspire de reportages qui lui sont contemporains en tenant un autre propos. Par contraste avec l'original, on peut percevoir toute la distance qu'il adopte vis-à-vis du texte qu'il reprend. Roth lui aussi reprend les codes de l'écriture référentielle pour mieux les déformer : si l'on s'intéresse à ses écrits critiques ainsi qu'au détail de ses œuvres romanesques, on s'aperçoit que tout un jeu littéraire est présent autour des formes qui sont associées à l'authenticité (le journal intime et la lettre par exemple).

1. La complexe relation entre romans rothiens et reportage

Lettres et extraits de journaux intimes parsèment *La Fuite sans fin* et *Zipper et son père*. Dans le premier roman nous sont présentés deux extraits du journal du protagoniste Franz Tunda, ainsi qu'une lettre de celui-ci adressée au narrateur désigné sous le nom de « Joseph Roth »[117]. Dans *Zipper et son père*, on retrouve le motif de la correspondance entretenue entre un personnage et l'auteur : il s'agit cette fois d'une lettre signée du nom de l'auteur. Cette lettre intervient à la fin du roman ; elle constitue l'avant-dernier chapitre de *Zipper et son père*. Jusqu'alors, il semblait s'agir d'un narrateur anonyme ; à la lecture de cette signature, le statut du narrateur devient incertain. Tandis que tous les signes indiquaient un récit de fiction (le nombre de phrases à portée générale, ainsi que l'attribution de pensées à plusieurs personnages nous portent à considérer *Zipper et son père* comme une fiction[118]), le narrateur est finalement assimilé à l'auteur. Le lecteur s'interroge alors quant au statut, fictionnel ou bien documentaire, du texte. Les signes de la fiction mis en place dans l'ensemble du récit qui précède laissent penser qu'il s'agit d'une figure de double de l'auteur

115. Stéphane Pesnel, *Totalité et fragmentarité*, *op. cit.*, p. 14, 119 et 316.

116. David Bronsen, *Joseph Roth*, *op. cit.*, p. 92-150.

117. Ces documents se trouvent aux pages 65 à 78 et 155 à 161 en ce qui concerne les deux extraits du journal de Tunda, et pages 86 à 93 pour ce qui est de la lettre adressée à Joseph Roth.

118. Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction*, trad. Claude Hary-Schaeffer Paris, Le Seuil, « Poétique », 2001, p. 42 et p. 47.

qu'il introduit au sein de la fiction. Au moment où un document prétendument authentique est présenté, le rapport au réel est ainsi mis en question.

Revenons d'abord brièvement sur les signes de fictionnalité qui abondent dans les romans de Roth. En allemand, le système de temps diffère de celui qui existe dans la langue française. Il est cependant significatif que le traducteur ait choisi de traduire le *Perfekt* allemand par des formes à l'imparfait et au passé simple : ce système est celui que l'on emploie traditionnellement dans le roman français. Citons à titre d'exemple cette phrase à propos du début de la carrière du père Zipper : « Il perdit la plus grande partie de son argent, revint, se maria »[119], et la courte description du rapport compliqué de César, le fils aîné, à l'école :

> [César] ne voulait « rien apprendre ». Son père le « retira » du lycée classique et le « donna » au lycée moderne. Là, il se querella avec un de ses camarades […]. Son père le « retira » du lycée moderne et le « flanqua » à l'école publique. Il y avait là d'autres César, et les instituteurs savaient se préserver des coups. Il ne se fit pas particulièrement remarquer, il redoubla toutes ses classes, mais cela ne servit à rien. Lorsqu'il quitta l'école, il savait à peine lire et écrire[120].

Le passé simple est ici majoritairement employé pour exprimer les actions ponctuelles (il s'agit de tous les verbes dont le père est le sujet, « retira », « flanqua » notamment), les bilans (« il redoubla ») tandis que l'imparfait exprime des états de fait plus durables ou le contexte dans lequel l'action au passé simple se déroule (par exemple dans les formes verbales « Il y avait », « les instituteurs savaient » et « il savait »). En somme, il s'agit du système temporel le plus classique dans la fiction romanesque. Chez Genevoix, nous en avons parlé lors du chapitre 4, le système temporel est plus complexe. C'est le cas plus généralement dans les récits autobiographiques : cela est dû en grande partie aux allers-retours perpétuels effectués par l'auteur entre temps de l'énonciation, où l'auteur est un narrateur, qui correspond aussi au temps de la réflexion sur soi, et temps du récit, dans lequel le narrateur est un personnage avant tout. Par ailleurs, il est manifeste que l'auteur ne cherche pas à privilégier la vraisemblance. À titre d'exemple, voici une considération du narrateur : « [La lettre de Baranowicz] avait fait quelques détours […] ; c'était une lettre venue de loin ; elle avait voyagé trois mois, elle avait l'air d'avoir grossi en route »[121]. Ici,

119. Joseph Roth, *Zipper et son père*, *op. cit.*, p. 32. En allemand, la phrase est la suivante : „Er verlor den größten Teil seines Geldes, kam zurück, heiratete", *cf. Werke*, *op. cit.*, t. 4, p. 1179.

120. *Ibid.*, p. 17. La version originale est la suivante : „Er ‚wollte nicht lernen'. Der alte Zipper ‚nahm ihn' aus dem Gymnasium und ‚gab ihn' in die Realschule. Hier geriet er mit einem Mitschüler in Streit […]. Da ‚nahm' der alte Zipper Cäsar aus der Realschule und ‚steckte' ihn in die Bürgerschule. Hier gab es mehrere Cäsars, die Lehrer hüteten sich vor Schlägen. Cäsar Zipper erregte nicht besonderes Aufsehen, er blieb je zwei Jahre in jeder Klasse, aber es half ihm nichts. Als er die Schule verließ, konnte er gerade lesen und schreiben", *cf. Werke*, *op. cit.*, t. 4, p. 1154.

121. Joseph Roth, *La Fuite sans fin*, *op. cit.*, p. 231. La version originale est la suivante : „[Der Brief von Baranowicz] hatte einige Umwege gemacht, […] es war ein weit gewanderter Brief, drei Monate hatte er gebraucht. Es schien, daß er unterwegs zugenommen hatte", *cf. Werke*, *op. cit.*, t. 4, p. 1126.

aucun personnage n'a pu voir la lettre faire tout ce trajet. Le narrateur se comporte comme s'il était omniscient. Il fait pourtant partie intégrante de la diégèse : il apparaît désigné par le pronom personnel « je »[122] et échange des lettres avec Tunda. Ce narrateur, supposé être Joseph Roth, connaît aussi des lois universelles qui régissent la vie des autres personnages du récit : « je savais qu'il lui était arrivé quelque chose. Oh, rien de grave, rien de catastrophique ! Car la destinée, dans la vie des Zipper, n'avait pas cette violence primitive et soudaine. Leur activité, lente et ennuyeuse, ressemblait à celle des termites »[123]. Ce narrateur outrepasse par moments ce rôle d'ami du protagoniste qu'il est supposé être pour se manifester en tant qu'auteur tout-puissant dans son œuvre, qui peut prédire le comportement de ses personnages.

Les lettres et extraits de journaux intimes insérés dans la narration constituent autant de « documents » destinés à attester l'authenticité des faits narrés dans les romans de Joseph Roth[124]. Cependant, et même s'il l'on fait abstraction des changements de focalisation, ces pseudo-documents ne suffisent pas à produire l'impression que Tunda est un être réel, car la fiction demeure profondément marquée par l'imaginaire rothien. David Bronsen, le biographe et commentateur de Roth note que « [l]es faits, c'est-à-dire "l'événement observé", sur lesquels il s'appuie apparemment ne forment pas le contenu de *La Fuite sans fin* ; l'imaginaire intervient toujours et est pour l'atmosphère singulière du roman beaucoup plus déterminant que le fait rapporté à l'état brut »[125]. On pense alors à la description de Berlin, dans un style presque expressionniste[126], qui déroge à l'esthétique néo-objectiviste et figure pourtant dans le livre dont l'épigraphe fait office de devise de la mouvance de la *Neue Sachlichkeit* ou Nouvelle Objectivité[127] :

122. *Ibid*., p. 170 : « Je montrai Tunda à tous les gens célèbres ». Dans la version originale allemande : „Ich zeigte Tunda alle berühmten Leute", *cf*. *Werke*, *op*. c*it*., t. 4, p. 1055.

123. Joseph Roth, *Zipper et son père*, *op*. *cit*., p. 94. La version originale est la suivante : „Ich wußte aber schon, daß Arnold etwas zugestoßen war. Oh, kein Unglück, keine Katastrophe! Denn in dem Leben der Zippers hatten die Schicksale keine ursprüngliche und plötzliche Kraft. Sie hatten die langsame, langweilige Tätigkeit der Bohrwürmer", *cf*. *Werke*, *op*. *cit*., t. 4, p. 1275.

124. Florence Godeau, Lise Bossi et Catherine Ksiazenicer-Matheron, *Romans de la fin d'un monde*, *op*. *cit*., p. 66.

125. David Bronsen, *Joseph Roth*, *op*. *cit*., p. 150.

126. Stéphane Pesnel, *Totalité et fragmentarité*, *op*. *cit*., p. 204.

127. La préface de *Die Flucht ohne Ende* en version originale – qui ne figure pas dans la traduction de la collection « L'imaginaire » de l'éditeur Gallimard –, accompagnée de la date et du lieu suivant : „Paris, im März 1927" ainsi que de la signature de l'auteur, est la suivante : „Im Folgenden erzähle ich die Geschichte meines Freundes, Kameraden und Gesinnungsgenossen Franz Tunda. Ich folge zum Teil seinen Aufzeichnungen, zum Teil seinen Erzählungen. / Ich habe nichts erfunden, nichts komponiert. Es handelt sich nicht mehr darum zu ‚dichten'. Das wichtigste ist das Beobachtete", *cf*. *Werke*, *op*. *cit*., t. 4, p. 879. En français, nous pourrions traduire ce court préambule par « Dans ce qui suit, je raconte l'histoire de mon ami, camarade de classe et d'opinions Franz Tunda. Je le fais en partie d'après ses notes, en partie d'après ce qu'il m'a raconté. / Je n'ai rien inventé, rien composé. Il ne s'agit plus de "faire de la poésie". Le plus important est ce qu'on observe ».

> Cette ville, disait-il, est située en dehors de l'Allemagne, en dehors de l'Europe. Elle est à elle-même sa propre capitale. Elle ne se nourrit pas du pays. Elle ne prend rien de la terre sur laquelle elle est bâtie. Elle transforme cette terre en asphalte, en briques et en murs. Elle dispense de l'ombre à la plaine des maisons ; elle livre avec ses fabriques du pain à la plaine ; elle décide de la langue de la plaine, des mœurs nationales, des costumes nationaux. C'est l'idée fondamentale d'une ville. Le pays lui doit son existence et se dissout pour ainsi dire en elle par reconnaissance. Elle a son propre règne animal au jardin Zoologique et dans l'Aquarium, dans la maison des oiseaux et des singes ; ses propres plantes dans le Jardin Botanique ; ses propres champs de sable sur lesquels des fondations sont semées ; et des fabriques se lèvent ; elle a même ses propres ports ; sa rivière est une mer ; elle est un continent. Elle seule de toutes les villes que j'ai vues jusqu'ici a de l'humanité par manque de temps et pour d'autres raisons pratiques. En elle un bien plus grand nombre d'hommes périraient si mille prudentes et prévoyantes institutions ne protégeaient la vie et la santé, non parce que le cœur le commande, mais parce qu'un accident signifie un trouble de circulation, coûte de l'argent et dérange l'ordre. […]
>
> Cette ville tolère encore en elle la province, certes pour l'engloutir un jour. Elle nourrit les gens de Düsseldorf, de Cologne, de Breslau, Cologne, Francfort, Königsberg. Elle n'a pas de religion. Elle a les temples les plus laids qui soient au monde. Elle n'a pas de société, mais elle a tout ce qui, dans toutes les autres villes, naît par la société : théâtre, art, Bourse, commerce, cinéma, métropolitain[128].

La personnification de la ville permet de lui conférer une volonté propre. Cette description issue de *La Fuite sans fin* s'inscrit dans le thème des conditions de vie dans la grande ville. Il s'agit de l'un des favoris des expressionnistes ; or, Roth présente justement la ville comme un être autonome, à la fois fascinant et menaçant de par sa puissance et ses dimensions. Cet imaginaire de la modernité dangereuse rejoint la sensibilité expressionniste[129] : il irrigue également l'œuvre de Roth. Cela éloigne le roman de toute prétention à l'objectivité puisque le courant expressionniste s'est

128. Joseph Roth, *La Fuite sans fin*, *op. cit.*, p. 167-169. La version originale est la suivante : „„Diese Stadt', so sagte er, ‚liegt außerhalb Deutschlands, außerhalb Europas. Sie ist die Hauptstadt ihrer selbst. Sie nährt sich nicht vom Lande. Sie bezieht nichts von der Erde, auf der sie erbaut ist. Sie verwandelt diese Erde in Asphalt, Ziegel und Mauer. Sie spendet mit ihren Häusern dem Flachland Schatten, sie liefert aus ihren Fabriken dem Flachland Brot, sie bestimmt die Sprache des flachen Landes, die nationalen Sitten, die nationalen Trachten. Es ist der Inbegriff einer Stadt. Das Land verdankt ihr seine Existenz und geht gleichsam aus Dankbarkeit in ihr auf. Sie hat ihre eigene Tierwelt im zoologischen Garten und im Aquarium, im Vogelhaus und im Affenhaus, ihre eigenen Pflanzen im botanischen Garten, ihre eigenen Felder aus Sand, auf denen Fundamente gesät werden und Fabriken aufgehen, sie hat sogar ihre eigenen Häfen, ihr Fluß ist ein Meer, sie ist ein Kontinent. Sie allein von allen Städten, die ich bis jetzt gesehen habe, hat Humanität aus Mangel an Zeit und anderen praktischen Gründen. In ihr würden viel mehr Menschen umkommen, wenn nicht tausend vorsichtige, fürsorgliche Einrichtungen Leben und Gesundheit schützten, nicht weil das Herz es befiehlt, sondern weil ein Unfall eine Verkehrsstörung bedeutet, Geld kostet und die Ordnung verletzt. […] / Außerdem duldet sie noch in sich die deutsche Provinz, freilich, um sie eines Tages aufzufressen. Sie nährt die Düsseldorfer, die Kölner, die Breslauer, um sich von ihnen zu nähren. Sie hat keine eigene Kultur in dem Sinne wie Breslau, Köln, Frankfurt, Königsberg. Sie hat keine Religion. Sie hat die häßlichsten Gotteshäuser der Welt. Sie hat keine Gesellschaft. Aber sie hat alles, was überall in allen anderen Städten erst durch die Gesellschaft entsteht: Theater, Kunst, Börse, Handel, Kino, Untergrundbahn'", *cf. Werke*, *op. cit.*, t. 4, p. 1052-1054.

129. Marie-Noëlle Faure, *Précis de littérature allemande*, Paris, Studyrama, 2012, p. 167.

développé en réaction à des mouvances artistiques précédentes jugées trop rationnelles. La mouvance de la Nouvelle Objectivité prend à son tour le contre-pied de l'expressionnisme associé à une « débauche de sentiments »[130].

En outre, la grande concision de Roth lorsqu'il s'agit de relater les événements historiques[131], par comparaison avec l'ampleur de tels passages, montre à quel point ce qui intéresse l'auteur autrichien n'est pas tant les événements avérés que l'effet de ses événements sur ses contemporains. Cela constitue un type de description éminemment subjectif et il est fortement représenté dans *La Fuite sans fin* ainsi que *Zipper et son père*, ce qui désigne ces textes en tant que fictions.

À notre sens, le lecteur ne peut pas se laisser tromper par l'intention affichée de ne dire que ce qui est observable[132] dans la mesure où une large partie de cette réalité relève du domaine de l'impression voire de l'interprétation. De plus, le protagoniste Franz Tunda ne s'identifie pas à son identité réelle, mais à celle qu'il s'est inventée afin de couvrir sa défection. Au sein de la narration est ainsi présenté un cas de non-adéquation entre le document et le réel. En fait, avant même de devenir écrivain, il a été remarqué pour les qualités narratives de ses articles : ceux-ci ne constituent en aucun cas des comptes rendus objectifs et se présentent sous forme de récit[133]. Pour Roth, il ne s'est jamais agi, en littérature comme en journalisme, que de produire un discours au point de vue situé et non dissimulé.

Le fait que l'auteur signe de son nom la lettre de l'ami d'Arnold Zipper dans *Zipper et son père*, tout en feignant d'attester la véracité de l'ensemble du récit, contribue à mettre en évidence les libertés que prend l'auteur : en effet, ainsi que nous le mentionnions, le récit est truffé de marqueurs de fictionnalité, tandis que cette attribution de la narration à l'auteur Joseph Roth intervient tardivement. Elle incite par conséquent à considérer l'authenticité du texte avec circonspection. Joseph Roth pourrait en effet avoir connu la famille Zipper. Il faut noter cependant que cette famille est elle-même une parmi d'autres : Roth emploie l'expression « des millions de Zipper »[134] afin de mettre en avant la caleur d'exemplarité de son personnage. De plus, l'auteur fait de Franz Tunda

130. Pierre Deshusses, *Précis de littérature allemande*, Dunod, Paris, 1996, p. 192.

131. Stéphane Pesnel, *Totalité et fragmentarité*, *op. cit.*, p. 58.

132. Voir la note 127 du présent chapitre à propos de la courte préface de *La Fuite sans fin*.

133. David Bronsen, *Joseph Roth*, *op. cit.*, p. 97-98.

134. Joseph Roth, *Zipper et son père*, *op. cit.*, p. 57 : « Je repartis à la guerre. Et la guerre n'était pas encore finie. Tous les vieux, à la manière de M. Zipper, étaient mobilisés, et les jeunes aussi. Des millions de Zipper tiraient des coups de fusil et mouraient. Cent mille d'entre deux devinrent fous ». La version originale est la suivante : „Ich fuhr wieder in den Krieg. Und der Krieg war nicht zu Ende. Die alten Zippers dienten und die jungen. Millionen Zippers schossen und starben, und hunderttausend wurden verrückt“, *cf. Werke*, *op. cit.*, t. 4, p. 1216.

dans sa préface „[s]ein Freund, Kamerad und Gesinnungsgenossen“[135], soit approximativement « [s]on ami, collègue et acolyte »[136]. Aussi, tout nous conduit à voir une multiplication des figures de l'auteur dans la fiction plutôt qu'un réel lien factuel entre les récits qui nous sont présentés et la personne de l'auteur.

Le fait que journalisme et roman soient deux aspects d'un même travail langagier chez Roth[137], et ce en particulier dans ses premiers romans[138], va également dans ce sens : son travail journalistique se fonde sur la puissance du récit[139] et ne vise pas à fournir une information systématique au lecteur[140]. Il s'agit d'un « reportage subjectif et narratif »[141]. Inversement, Roth a probablement acquis par le biais de son activité journalistique son sens du détail dans l'écriture[142]. Or, ce sens du détail lui permet de représenter le monde sous des perspectives contrastées et divergentes[143] : en cela Roth est un écrivain moderne. L'écriture de Roth en tant que journaliste et en tant que romancier sont deux activités complémentaires qui constituent chaque fois un « commentaire en continu »[144] de l'époque dans laquelle il vit. L'écrivain autrichien vise à appréhender la modernité qui l'entoure[145] – il le fait d'ailleurs souvent en considérant la modernité comme une pathologie ou une menace –, ce qui ne va pas sans une certaine subjectivité. Roth affirme ainsi l'impossibilité pour lui de rendre compte objectivement ; son travail consisterait à montrer ce qui s'est passé en lui[146].

Le rapport au réel de l'écrivain Joseph Roth est donc fondamentalement distancié et ludique. Il s'agit pour lui de livrer un sentiment éprouvé par ses personnages face à des faits historiques

135. Joseph Roth, *Die Flucht ohne Ende*, in *Werke*, *op. cit.*, t. 4, p. 879.

136. La traduction est la nôtre, cette préface ne figurant pas dans la traduction française dont nous nous servons ici.

137. Stéphane Pesnel, *Totalité et fragmentarité*, *op. cit.*, p. 316.

138. *Ibid.*, p. 317.

139. *Ibid.*, p. 7 ainsi que David Bronsen, *Joseph Roth*, *op. cit.*, p. 84.

140. Daniel Baric, « Joseph Roth et l'art du reportage à l'époque de la Nouvelle Objectivité », art. cit., p. 16 et 21.

141. *Ibid.*, p. 37.

142. *Ibid.*, p. 17.

143. Stéphane Pesnel, *Totalité et fragmentarité*, *op. cit.*, p. 14-15 : « Il semble […] qu'il ne faille pas mésestimer la production journalistique de Roth : outre le fait qu'il s'agit là de textes souvent magistralement écrits, qui jettent un regard d'une rare actualité sur les réalités humaines, sociales ou politiques des années vingt et trente, il faut voir qu'ils ont amené l'écrivain à s'intéresser aux petites choses, au détail, au particulier, et par conséquent à se faire le témoin de la multiplicité du réel contemporain. L'écriture journalistique pourrait ainsi avoir contribué à former l'esthétique romanesque de Roth, notamment dans ses premiers romans, qui dans leur forme, leur construction, leur style, reflètent l'éparpillement de l'univers contemporain en procédant par juxtaposition d'épisodes brefs, parfois sans lien entre eux, de détails accessoires, insistant là sur l'errance du *Heimkehrer*, incapable de s'intégrer à un monde dont il ne peut déchiffrer les signes ».

144. Daniel Baric, « Joseph Roth et l'art du reportage à l'époque de la Nouvelle Objectivité », art. cit., p. 18.

145. *Ibid.*, p. 19.

146. *Ibid.*, p. 37.

objectifs. L'auteur a le sentiment de percevoir quelque chose de profondément vrai quant à son époque, mais cette lecture du monde qui l'entoure est toujours prise en charge par une subjectivité, attribuée à une personne précise. Elle n'est jamais présentée comme « objective » ou « scientifique ». À la différence des romans naturalistes, la visée documentaire chez Roth ne se prend pas au sérieux et elle connaît ses limites. Nous allons voir que ce rapport au réel partage sa dimension ludique et distanciée avec *Voyage au bout de la nuit*.

2. Un rapport ludique au réel chez Céline : la prééminence de l'impression sur les faits

Céline, peut-être encore davantage que Roth, s'amuse avec les faits sans se sentir en devoir de respecter une objectivité historiographique telle que la prône Cru. Nous venons d'explorer toute la complexité du rapport de l'écriture rothienne au réel ; examinons à présent ce qui se joue dans le rapport aux faits de Céline. Nous verrons en effet qu'aucun d'entre eux ne se positionne dans une esthétique complètement réaliste.

Yves Pagès observe un « brouillage biographique »[147] volontaire dans les écrits de Céline. Henri Godard, l'éditeur des œuvres de Céline dans la collection « Bibliothèque de la Pléiade », parle à propos de *Voyage au bout de la nuit* d'une « autobiographie sans devoir d'exactitude »[148] dans laquelle la matière biographique subit une « transposition »[149] pour devenir roman. Et pour cause, Céline recherche à donner à son écriture une « valeur […] impressive »[150], c'est-à-dire une écriture qui doit donner l'illusion du langage parlé et transmettre par ce biais davantage d'affects que le langage écrit n'en suscite. C'est du moins le point de vue de Céline : en employant le langage quotidien, l'écrivain estime toucher ses lecteurs dans leur intimité et leur transmettre une émotion de manière plus directe[151]. Yves Pagès estime que pour ce faire, Céline « [met] en "délire" [son] écriture »[152] et « déréalis[e] systématique[ment] [l]es faits »[153]. Or, on observe justement dans le roman une mise en abyme de la représentation : « Nous jouions tous en somme dans une pièce où il avait choisi lui Bestombes [le médecin-chef du service psychiatrique où est soigné Bardamu] le rôle

147. Yves Pagès, *Les Fictions du politique chez L.-F. Céline*, *op. cit.*, p. 74 .
148. Henri Godard, « Préface », in Louis-Ferdinand Céline, *Romans*, t. 1, *op. cit.*, p. XXII.
149. *Ibid*.
150. Danièle Latin, Voyage au bout de la nuit *: roman de la subversion et subversion du roman*, *op. cit.*, p. 33.
151. Louis-Ferdinand Céline, *Entretiens avec le professeur Y*, Paris, Gallimard, 1955, p. 498, cité dans Henri Godard, « Préface », in Louis-Ferdinand Céline, *Romans*, t. 1, *op. cit.*, p. XVI.
152. Yves Pagès, *Les Fictions du politique chez L.-F. Céline*, *op. cit.*, p. 73.
153. *Ibid*.

du savant bienfaisant et profondément, aimablement humain, le tout était de s'entendre »[154]. Cette remarque de Bardamu dénonce l'artificialité des comportements adoptés. Dès lors, peu importe le détail de l'acte décrit dans le roman, puisque le propos du narrateur est justement de dénoncer la fausseté ambiante.

Bardamu conçoit ainsi le monde où il vit lui-même comme un univers irréel. En témoignent plusieurs réflexions telles que la suivante : « rien n'est incroyable en matière d'héroïsme »[155]. Le héros est cru par défaut, quoi qu'il raconte, et ses énoncés invraisemblables sont même particulièrement bien reçus. Bardamu constate autour de lui une véritable contamination de la réalité par la fiction :

> Mentir, baiser, mourir. Il venait d'être défendu d'entreprendre autre chose. On mentait avec rage au-delà de l'imaginaire, bien au-delà du ridicule et de l'absurde, dans les journaux, sur les affiches, à pied, à cheval, en voiture. Tout le monde s'y était mis. C'est à qui mentirait plus énormément que l'autre. Bientôt, il n'y eut plus de vérité dans la ville[156].

L'énumération qui ouvre ce paragraphe remplace, parmi les verbes dénotant des besoins élémentaires humains, des fonctions physiologiques, le verbe « manger » par « mentir ». Le narrateur assimile donc le mensonge à un élément biologiquement intégré au fonctionnement humain. La seconde énumération « dans les journaux, sur les affiches, à pied, à cheval, en voiture » propose une liste de compléments circonstanciels dont les deux premiers sont des compléments de moyen ; puis, sans transition, les compléments qui suivent désignent des moyens de locomotion qui ont peu à voir avec le fait de mentir. Cependant, ces moyens de locomotion sont rangés par ordre croissant de vitesse de déplacement. Ils valent ainsi davantage pour montrer à quel point la propension à déformer les faits se propage et se décuple de l'un à l'autre. Le rapprochement qui est fait avec un concours vient suggérer une surenchère sociale. La phrase finale conclut à une contamination générale de Paris par le mensonge agressif – on ment en effet « avec rage » – comme si la lutte pour la survie imposait de mentir. On retrouve ce motif du concours de mensonges lors du séjour de Bardamu à l'hôpital psychiatrique :

> [Brandelore] se mit dès lors à me disputer sauvagement la palme de l'héroïsme. Il inventait de nouvelles histoires, il se surpassait, on ne pouvait plus l'arrêter, ses exploits tenaient du délire.
>
> Il m'était difficile de trouver plus fort, d'ajouter quelque chose encore à de telles outrances, et cependant, personne à l'hôpital ne se résignait, c'était à qui parmi nous, saisi d'émulation, inventerait à qui mieux mieux d'autres « belles pages guerrières » où figurer sublimement. Nous vivions dans un grand roman de geste, dans la peau de personnages fantastiques, au fond

154. Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, *op. cit.*, p. 90.
155. *Ibid.*, p. 100.
156. *Ibid.*, p. 54.

> desquels, dérisoires, nous tremblions de tout le contenu de nos viandes et de nos âmes. On en aurait bavé si on nous avait surpris au vrai[157].

Ce concours de mensonge constitue littéralement une lutte pour la survie. Bardamu et les autres patients de l'établissement espèrent *via* cette surenchère d'exagérations héroïques échapper au sort réservé aux déserteurs ainsi qu'à ceux qui simulent leur folie afin d'échapper à leur devoir de soldats. On retrouve dans ce passage la mise en abyme de la représentation. Les « belles pages guerrières » y sont mises sur le même plan que les exagérations les plus folles ; en posant cette équivalence, Bardamu critique implicitement l'ensemble de la littérature de guerre aux accents épiques.

Ainsi nous voyons que *Voyage au bout de la nuit* comprend une critique de la représentation du soldat en tant que héros ainsi que de la glorification de sa tâche, critique analogue à celle que Cru fait au sujet de la littérature de guerre enthousiaste et pacifiste. Cette critique rappelle aussi au sein du récit, et à l'instar des procédés mis en place par Roth dans *La fuite sans fin* et *Zipper et son père*, qu'on a affaire à une fiction.

Roth comme Céline ont donc une conscience aiguë de la part inéluctable de subjectivité qui se glisse dans un texte littéraire et ne s'attachent pas à tenter d'être objectifs pour décrire leur époque. Cela ne les empêche pas d'estimer avoir beaucoup à dire : en témoignent l'activité journalistique de Roth d'une part, et les déclarations de Céline selon laquelle la Grande Guerre lui aurait fourni du matériau pour des siècles de récit[158]. L'intérêt de nos deux auteurs pour la figure du soldat qui rentre de la guerre détruit est quelque chose qui leur tient tant à cœur qu'il s'agit d' un thème central de leurs œuvres. Ainsi, chez Roth, « cette problématique est plus qu'un simple phénomène d'époque, bien qu'elle lui soit dictée par l'époque. On peut suivre ce thème de l'errance du début à la fin de l'œuvre, comme dans la solitude intérieure de Roth »[159]. Roth, qui n'a pas fait la guerre sur le front (il a été fait prisonnier par l'armée russe alors qu'il était soldat), a donc une sensibilité particulière pour la figure du soldat qui rentre au pays. Or la résignation amère de Tunda et de Zipper est finalement très proche du dégoût viscéral du narrateur célinien ; tous trois se sentent profondément exclus de l'humanité[160]. Céline a fait la guerre dans la position de fantassin, ce qui, aux yeux de Cru, légitime le fait d'écrire sur le sujet. Or il se trouve que Roth a une sensibilité particulière pour la figure de l'exclu ainsi que pour l'événement de la Grande Guerre ; cela l'a conduit à écrire *Zipper et son père* et *La Fuite sans fin* d'une manière sinon approuvée par Cru, du

157. *Ibid*., p. 99.
158. Louis-Ferdinand Céline, *Lettres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 297.
159. David Bronsen, *Joseph Roth*, *op. cit*., p. 152-153.
160. Michel Zéraffa, *Personne et personnage*, *op. cit*., p. 331.

moins éloignée des écueils que ce dernier pointe du doigt. Pas d'écriture épique, pas de héros dans ces romans, non plus que chez Céline.

Les détails concrets de la vie sur le front ne sont pas faux ni approximatifs puisqu'ils sont à peine évoqués dans nos deux romans. *Voyage au bout de la nuit* consacre finalement peu d'espace à la description des assauts à l'instar de *Zipper et son père* ou *La Fuite sans fin*. L'invention romanesque est affichée dans les trois romans, et elle ne vise pas à établir une vérité. Ces fictions incitent bien davantage le lecteur à lire avec recul : point de leçon, point de thèse claire si ce n'est la mise à mal de la notion d'héroïsme.

Après avoir montré en quoi la fiction n'est pas une déformation trompeuse dans nos trois romans, nous allons nous intéresser à ce qui, dans les postures auctoriales de Céline et de Roth, argumente en faveur de la fiction pour rendre compte d'un événement historique en littérature.

II. Des romans-manifestes en faveur d'une grande liberté d'invention et de réécriture ?

1. Le jeu avec le réel : allusions et citations parodiques chez Céline

Si un ouvrage tel qu'*Un long tourment*[161] est tout entier consacré à discerner dans l'œuvre de Céline, ce qui appartient à la biographie de l'écrivain et ce qui relève de la fiction, c'est que dans les romans céliniens, et *Voyage au bout de la nuit* en premier lieu, le substrat autobiographique joue un rôle central, bien que le récit relève indéniablement de la fiction. Or un troisième élément intervient dans l'œuvre célinienne : l'écrivain a en effet placé dans *Voyage au bout de la nuit* des allusions à d'autres textes contemporains qu'il détourne. La manière dont ces références littéraires sont utilisées révèle beaucoup de la position de Céline au sujet de la liberté d'invention romanesque ; c'est à ce titre que nous nous intéresserons ici à cette intertextualité. Parmi les références métalittéraires présentes dans son premier roman, la plus explicite est probablement la réécriture d'une lettre de Montaigne à son épouse. Le lecteur ne peut manquer de s'apercevoir que la citation n'est pas exacte :

> *Ah !* Qu'il lui disait le Montaigne, à peu près comme ça à son épouse. *T'en fais pas ça va, ma chère femme ! Il faut bien te consoler !... Ça s'arrangera !... Tout s'arrange dans la vie… Et puis d'ailleurs, j'ai justement retrouvé hier dans les vieux papiers d'un ami à moi une certaine*

161. Odile Roynette, *Un long tourment. Louis-Ferdinand Céline entre deux guerres (1914-1945)*, Paris, Les Belles Lettres, 2015.

lettre de Plutarque envoyait lui aussi à sa femme dans des circonstances tout à fait pareilles aux nôtres…. Et que je l'ai trouvée si joliment bien tapée ma chère femme, que je te l'envoie sa lettre !… C'est une belle lettre ! D'ailleurs je ne veux pas t'en priver plus longtemps, tu m'en diras des nouvelles pour ce qui est de guérir ton chagrin !… […] Prenez-en connaissance ma chère femme ! Lisez-la bien ! Montrez-la aux amis. Et relisez-là encore ! Je suis bien tranquille à présent ! Je suis certain qu'elle va vous remettre d'aplomb ! … Vostre bon mari. Michel[162].

Du français de Montaigne il ne subsiste ici que le « s » du pronom personnel « vostre ». Le passage du tutoiement au vouvoiement en fin de lettre laisse également sentir la co-présence de deux styles opposés. On s'aperçoit ainsi que le texte est une adaptation – signalée au demeurant par la précision de Bardamu « à peu près comme ça ». On reconnaît les points de suspension ainsi que les exclamations caractéristiques du style célinien surimprimés à la lettre d'origine. Le redoublement du complément d'objet dans des formulations telles que « je te l'envoie sa lettre » appartient également au style célinien dans lequel la lettre de Montaigne est transposée. Henri Godard évoque une double traduction : celle du langage de Montaigne que nous venons d'évoquer, mais aussi celle du sens, puisque le texte témoigne de l'indifférence que l'œuvre littéraire initiale a suscitée chez Bardamu[163]. Finalement, ici, le texte d'origine semble fade ; et pour cause, Bardamu l'a « dépouillé de tous ses prestiges culturels et ramené à sa plus simple expression »[164]. Ainsi est mise en avant l'impuissance de la littérature classique pour Bardamu. Cette « pseudo-citation »[165] placée dans la bouche de Bardamu constitue en outre un détournement et un exemple de la manière dont Céline n'hésite pas à reprendre un discours existant avec un décalage marqué, afin de se positionner dans le champ littéraire entre continuité et rupture par rapport aux œuvres de ses prédécesseurs.

Céline glisse aussi des citations implicites dans ses textes. On trouve ainsi des passages qui constituent autant de reprises de pages écrites par des figures majeures du champ littéraire des années 1920 et 1930 : *Voyage au bout de la nuit* fait ainsi allusion au *Voyage au Congo* de Gide (1927) d'une part, et aux *Scènes de la vie future* (1930) de Duhamel ainsi qu'au *New York* de Morand (1930) d'autre part. Ces passages se situent respectivement dans la partie du roman consacrée à l'aventure coloniale de Bardamu en Afrique, et dans celle qui le conduit aux États-Unis. Nous ne nous étendrons pas sur l'analyse de ces réécritures car elles ne traitent pas directement de la guerre ; toutefois, en les évoquant, nous pourrons observer le fonctionnement de la fiction célinienne vis-à-vis de l'écriture journalistique et documentaire. Quel que soit l'épisode, il s'agit toujours pour Bardamu de révéler un autre aspect de la modernité que celui qui a été mis en avant

162. Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, *op. cit.*, p. 289. Les italiques sont présentes dans le texte de Céline.
163. Henri Godard, « Notice », in Louis-Ferdinand Céline, *Romans*, *op. cit.*, t. 1, p. 1248.
164. *Ibid*.
165. *Ibid*., p. 1246.

par l'auteur du texte auquel Céline fait référence[166]. Il refait ainsi des « chroniques du XX^e siècle »[167] à sa manière en répondant à des textes très lus. Par exemple, lorsque Bardamu évolue dans New York, il n'est pas un flâneur comme Duhamel l'est dans *Scènes de la vie future*. Le narrateur célinien est également dépourvu de la tendance à juger la réalité urbaine américaine de l'époque, ce que Duhamel fait allègrement. Bardamu est préoccupé par sa nécessité de subsister. Cela tient au fait que Duhamel se sent le représentant d'une culture européenne, tandis que Bardamu n'adhère pas aux valeurs de son pays d'origine[168]. Ailleurs, lorsque Bardamu se trouve en Afrique, c'est au *Voyage au Congo* de Gide que fait référence Céline, qui partage dans les grandes lignes le jugement de Gide sur la réalité coloniale[169]. Là encore, Bardamu se trouve dans une position où il n'est pas simplement spectateur extérieur, et c'est ce qui fait, outre le style, le principal décalage introduit par Céline. Bardamu tend en outre à subir la colonisation, tout comme il subit à New York la quarantaine imposée aux immigrés et à Chicago les conditions de travail dans les usines. Ainsi, si les expériences de Céline et des autres écrivains se recoupent sur de nombreux points, il s'en démarque nettement : Céline marque notamment l'écart en rompant de manière franche avec l'écriture en langue soutenue qui était d'usage dans les autres textes, romans ou témoignages, des années 1920 et 1930[170]. Il s'agit ainsi de reprises pensées pour « faire sentir l'écart »[171] avec le texte cité.

Céline livre, à l'instar de Roth, une vision personnelle de son époque. Bardamu, à la différence de Gide, de Duhamel ou de Morand, n'est plus un voyageur riche qui observe de manière détachée un pays étranger. Il est, tout comme Tunda, embarqué dans des aventures par les événements du siècle (pour l'un il s'agit de la colonisation, du travail à la chaîne, et pour l'autre de l'expérience de la captivité puis du retour dans un pays dont le système politique s'est effondré). Henri Godard l'a remarqué à propos de *Voyage au bout de la nuit* : le narrateur n'est pas épargné, rien ne le protège. Il s'agit d'un aspect essentiel de la modification apportée par rapport au texte implicitement cité : « il est dans chacun des mondes qu'il traverse sinon directement une des victimes, du moins au même niveau qu'elles [et ne peut] se maintenir à l'écart de ce qu'il y a dans le monde et en lui-même d'insoutenable »[172]. Cette absence de protection du narrateur, grâce notamment au « style émotif »[173] de Céline, transmet au lecteur la vulnérabilité de Bardamu placé

166. *Ibid*., p. 1235.
167. *Ibid*.
168. *Ibid*., p. 1242.
169. *Ibid*., p. 1240.
170. *Ibid*., p. 1238.
171. *Ibid*., p. 1241.
172. *Ibid*., p. 1244-1245.

face aux catastrophes humaines majeures du XX[e] siècle. Tout en laissant visibles des marqueurs de fiction, Céline cherche à toucher le lecteur en s'adressant directement à sa sensibilité et en cherchant à susciter son empathie. Il revendique ainsi le droit à une fiction débarrassée de l'impératif de vérification rationnelle.

2. Joseph Roth : la question du document et de la fiction

Revenons rapidement sur le rapport de Joseph Roth avec la Nouvelle Objectivité, car son point de vue sur le statut de ses fictions vis-à-vis de cette mouvance fournit une réponse intéressante à la thèse de Jean Norton Cru avancée dans *Témoins*. Les arguments de l' auteur de *La Fuite sans fin* et de *Zipper et son père* tendent à montrer qu'un texte littéraire, fût-il fictif, a une portée que la source historique brute ne peut acquérir auprès des lecteurs. L'écrivain met en évidence la valeur de la fiction tout en rappelant sa nature : toute œuvre, comme tout document, demeure une *représentation* de la réalité qui n'est pas à prendre sans un certain recul critique.

Roth met en avant l'importance de l'individu et son rôle exemplaire dans sa manière de représenter le monde qu'il observe. Il déclare ainsi vouloir « réduire […] tout événement d'importance historique mondiale à quelque chose de personnel pour en estimer la grandeur et l'efficacité »[174]. Il s'agit donc de parvenir à produire dans ses romans l'« écho humanisé »[175] des événements historiques. Arnold Zipper et Franz Tunda sont ainsi deux incarnations de la figure du soldat rentrant de la guerre. Si le recours au personnage fictif est nécessaire aux yeux de Roth, c'est que l'œuvre littéraire fictionnelle consiste à « convertir la réalité en vérité grâce au travail sur la langue »[176]. Seule l'œuvre d'art peut être « vraie comme la vie »[177] pour l'écrivain autrichien ; le document brut, que la mouvance néo-objectiviste met trop en avant à son goût, ne peut pas remplacer les écrits littéraires car aucun lecteur ne reçoit un document avec la même implication émotionnelle. La mise en forme « poétique » des faits serait, même chez le témoin, ce qui rend sa

173. José Luis Romanillos, « Nihilism and modernity : Louis-Ferdinand Céline's *Journey to the end of the night* », in *Transactions of the Institute of British Geographers*, vol. 40, n° 1, 2015, p. 136.

174. Joseph Roth, « Oberschlesien », in *Berliner-Börsen Courrier*, 29 mai 1921, in *Werke*, *op. cit.*, t. 1, p. 570 ; cité par Daniel Baric, « Joseph Roth et l'art du reportage à l'époque de la Nouvelle Objectivité », art. cit., p. 20-21.

175. Daniel Baric, « Joseph Roth et l'art du reportage à l'époque de la Nouvelle Objectivité », art. cit., p. 21.

176. La formulation exacte que nous avons traduite en l'adaptant est (ici en italique) en version originale : „Der Erzähler ist ein Beobachter und ein Sachverständiger. Sein Werk ist niemals von der Realität gelöst, sondern *in Wahrheit (durch das Mittel der Sprache) umgewandelte Realität*" ; Joseph Roth, « Schluß mit der Neuen Sachlichkeit », in *Das journalistische Werk*, éd. Kalus Westermann, Cologne, Kipenheuer & Witsch, 1991, t. 3, p. 270.

177. *Ibid*., p. 269 : „erst das Kunstwerk ist echt wie das Leben".

déposition touchante, et Roth considère même que de manière générale, le récit de fiction suscite un plus grand écho émotionnel qu'un témoignage[178].

À ce propos, il faut remarquer que Roth ne pose pas ses yeux sur le monde avec une simple intention de reproduction : il s'intéresse au réel en tentant d'y poser un diagnostic[179], c'est-à-dire qu'il s'efforce – ce sont ses propres termes – de « dessine[r] le visage de [son] époque »[180].

Dans ce cadre, le document présenté dans une fiction telle que *La Fuite sans fin* vient appuyer le diagnostic auctorial en le fondant sur des données pseudo-authentiques. L'auteur considère que, étant un observateur expert, cette invention de détail n'a pas d'incidence sur le degré de vérité du texte. Cependant, rappelons que Roth, comme tout romancier, sélectionne ses informations. Sa volonté de caractériser la modernité des années 1920 et 1930 le conduit à livrer son sentiment – au demeurant, plutôt pessimiste – vis-à-vis de l'après-guerre. Roth en a conscience et c'est pourquoi en 1930 il rappelle au public le statut fictionnel de ses romans.

En effet, dans l'article « Schluß mit der Neuen Sachlichkeit », paru dans *Die literarische Welt*[181], Roth interpelle écrivains, critiques et lecteurs au sujet de cette mouvance littéraire. L'écrivain y rappelle la nécessité d'être plus critique vis-à-vis de ce qu'on lit ; il rappelle qu'un roman ou un document reste une forme d'enregistrement ou de reproduction du réel, et qu'un texte n'est jamais tout à fait conforme à l'objet représenté. Or, tout document peut être faussé, toute prise de vue également ; il ne faut donc pas croire absolument ce qui est écrit dans un livre néo-objectiviste, nous dit-il. Cet élément de réflexion que nous livre Roth fait écho aux jeux référentiels mis en place dans *Zipper et son père* ainsi que *La Fuite sans fin*. Dans ces deux romans, la fonction d'attestation des documents entre en concurrence avec leur facture profondément fictionnelle. Roth invite, au travers de l'article de 1930, à (re)lire ses premiers romans, autrement dit ceux qui sont communément associés à l'esthétique néo-objective, en ayant en tête qu'il ne s'agit que d'une reproduction du réel.

Roth souligne également l'importance de l'élaboration de la langue sous forme littéraire pour dire le monde contemporain[182]. Autrement dit, il va plus loin, et affirme, en opposition franche avec le postulat de Jean Norton Cru, que la mise en forme littéraire serait nécessaire à l'élaboration

178. *Ibid*., p. 268 : „Die Zeugenaussage war ‚authentisch'. Aber sie erreicht beim Leser nicht einmal den Grad der Glaubwürdigkeit, weil er (zufälliger) Teilnehmer am Ereignis war, also die reale Unmittelbarkeit seiner Eindrücke nur in der ‚poetischen' des geformten Berichts wiederfinden kann; nicht aber in der ungeformten Simplizität der ‚dokumentarischen' Mitteilung".

179. Daniel Baric, « Joseph Roth et l'art du reportage à l'époque de la Nouvelle Objectivité », art. cit., p. 21.

180. Lettre de Joseph Roth à Bruno Reifanberg, 22 avril 1926 ; citée par Daniel Baric, « Joseph Roth et l'art du reportage à l'époque de la Nouvelle Objectivité », art. cit., p. 21.

181. Joseph Roth, « Schluß mit der Neuen Sachlichkeit », art. cit., p. 263-281.

182. Daniel Baric, « Joseph Roth et l'art du reportage à l'époque de la Nouvelle Objectivité », art. cit., p. 38-39.

d'un discours « vrai ». L'art permettrait de dire davantage que le document brut ; or, la Nouvelle Objectivité encouragerait les écrivains à écrire d'une manière trop simple, à appauvrir leur expression[183]. En effet, Roth accorde plus d'importance à la qualité de l'écriture qu'au contenu documentaire[184] et il pense que restituer l'événement historique n'est pas possible sans élaboration artistique[185]. « L'objectivité, marque-t-il, n'est pas mesurable à l'aune de la seule authenticité. Il faut que se crée une véritable "tension de la vérité", comparable à celle que l'on peut trouver dans les romans policiers, pour qu'émerge une objectivité réfléchie »[186]. Le document fictif est chez Roth un véritable jeu littéraire. Soulignons que Roth, qui dans sa préface à *La Fuite sans fin* la reconnaissait encore, refuse à partir de 1929 « l'opposition d'époque »[187] entre observé et inventé.

Ainsi, plus Roth avance dans sa carrière, plus il semble prendre de la distance vis-à-vis de l'idée selon laquelle un effort pour rester proche des faits historiques permettrait de mieux représenter le réel ; il revendique au contraire le recours aux procédés fictionnels et littéraires que sont l'élaboration de documents fictifs et l'invention d'une intrigue afin de projeter les conséquences de l'événement historique sur le destin particulier d'une famille ou d'un individu. Roth, au moment où il rédige « Schluß mit der Neuen Sachlichkeit », est très proche de la conception que Céline se fait du rapport entre le matériau factuel de sa vie et sa transposition dans *Voyage au bout de la nuit*.

Toutes ces indications auctoriales attestent l'ambivalence et le jeu établi entre les éléments repris et leur réinvestissement dans la fiction ; lorsqu'on est attentif au détail du texte, on s'aperçoit qu'il porte les marques d'une attitude ludique et d'une distanciation envers son propre propos. Cette distanciation se retrouve, nous venons de l'observer, dans les postures critiques des deux auteurs. En outre, nos deux auteurs incitent à considérer leurs textes avec un certain recul critique : il le font à la fois au sein même de leurs romans, dont les personnages ne sont pas complètement cohérents, et dont le cadre n'est pas absolument réaliste, et au travers de leurs écrits critiques. En cela, les romans de Céline et de Roth ne se laissent pas subordonner à une idéologie totalisante ; tout en livrant une impression du monde d'après-guerre, ils questionnent la possibilité même d'un rapport au réel qui soit « fidèle ».

183. Joseph Roth, *Das journalistische Werk*, t. 3, *op. cit.*, p. 264-265.
184. Daniel Baric, « Joseph Roth et l'art du reportage à l'époque de la Nouvelle Objectivité », art. cit., p. 37.
185. *Ibid*.
186. *Ibid*., p. 36.
187. *Ibid*.

Conclusion

Témoins soulève lors de sa parution en 1929 la question de la représentation de la guerre en littérature. Jean Norton Cru y affirme qu'il est désormais de mauvais goût de représenter les soldats comme de fiers héros acteurs des succès militaires nationaux, et ce, en raison de la grande puissance destructrice du matériel de guerre. En effet, face à un tel déploiement de moyens techniques, le courage du fantassin ne peut rien. Le critique prône, afin de briser le mythe du soldat héroïque, une grande exigence d'exactitude envers tout récit de guerre. Il estime aussi qu'il est nécessaire, dans le cadre de cette recherche de précision factuelle, d'employer un style sobre, c'est-à-dire de ne pas recourir à des ornementations stylistiques visibles ni abondantes. Le critique considère qu'il convient de ne pas exhiber le travail de composition qui a donné lieu au texte, et ce au profit du rapport détaillé des états psychologiques dans lesquels le soldat se trouve jour après jour. Cru met également un point d'honneur à distinguer les témoins directs des autres : il lui semble qu'on n'est pas qualifié pour rapporter la guerre si l'on n'a pas été sur le front, et il et se méfie particulièrement des déclarations des hauts gradés.

Le point de vue de Jean Norton Cru est fortement ancré dans la période de l'entre-deux-guerres ; cependant il est également le point de départ d'un débat qui ne tarit pas. L'application en littérature de critères historiographiques qui se diffusent à ce même moment dans le champ historique témoigne d'une foi en les pouvoirs d'une méthode rigoureuse de confrontation des sources pour essayer de progresser dans la connaissance de la guerre. Des partisans de la fiction comme moyen de connaissance du réel, ainsi que les partisans d'un art autonome quel que soit le sujet abordé se sont opposés à cette manière d'envisager le récit d'une expérience. La valorisation de sources documentaires directes, et donc de la parole de témoins, en faveur de laquelle Cru a plaidé, est de nos jours encore extrêmement importante et âprement débattue ; le droit de parler de ce que l'on n'a pas personnellement connu n'est aujourd'hui pas plus acquis qu'il y a quatre-vingt-dix ans. Au contraire, la légitimité de celui qui raconte tend à être de plus en plus évaluée en fonction des expériences personnelles de l'auteur. Annette Wieviorka note ainsi que les récits des témoins, malgré les biais qu'ils peuvent comporter, contribuent à apporter à leurs auteurs une

identité sociale très respectée[188], et que ces récits établissent un « pacte compassionnel » avec le lecteur, ce qui s'éloigne de l'objectif de démythification sous l'égide duquel Cru place *Témoins*[189]. Une forme de sacralité de la parole du témoin a ainsi vu le jour, dont il semble que *Témoins* marque l'origine.

Indéniablement, Genevoix et Jünger ont livré des textes qui parviennent à exprimer une large palette d'émotions ressenties sur le front. Le récit de Genevoix est considéré comme un témoignage modèle par Cru. Bien qu'il soit apparemment rigoureusement organisé de façon chronologique, *Ceux de 14* est notamment littéraire du fait de ruptures discrètes avec la chronologie de son journal. De plus, le style de l'auteur se révèle très cohérent et travaillé ; s'il peut sembler sobre, c'est uniquement dans la mesure où il n'est pas ostensible et se laisse oublier facilement. Une multitude d'effets stylistiques discrets font ainsi du journal de guerre un récit littéraire : s'il s'agit d'un style sobre en apparence, il ne s'agit aucunement d'une absence de style.

De plus, on s'aperçoit en examinant ce texte que des procédés issus de la fiction s'immiscent au sein de récits factuels très précis. En effet, alors que Cru considère *Orages d'acier* avec une admiration mêlée de grandes réserves, certains passages qui touchent au fantastique dans le récit d'Ernst Jünger ressemblent de manière troublante à des extraits du récit de Genevoix. L'hésitation quant à la cause de ces descriptions surréalistes – le narrateur hallucine-t-il ? les faits sont-ils réellement tels qu'on nous les décrit ? – permet de dire toute la violence ainsi que le caractère inédit de la guerre. Des procédés fictionnels sont mobilisés de manière localisée dans ces deux témoignages parce qu'ils offrent une solution face à la difficulté que représente l'expression d'expériences d'une violence extrême. À l'inverse, on peut noter que Céline emploie dans le début de son roman des comparaisons animales semblables à celles des récits de Genevoix et Jünger, même si *Voyage au bout de la nuit* ne fournit pas de descriptions du combat aussi fournies qu'on peut en trouver dans *Orages d'acier* et *Ceux de 14*. De fait, malgré ces ponts existant entre fiction et témoignages, nous avons constaté une différence de facture entre les témoignages et les romans de notre corpus.

188. Annette Wieniorka, *L'Ère du témoin*, *op. cit.*, p. 178-179 : « Pour celui qui témoigne, [le fait de le faire publiquement] permet de parfaire une identité sociale, identité qui requiert un regard, voire une sanction par la société. […] Cette affirmation de l'identité par le témoignage pose pourtant problème quand il ne s'agit pas seulement d'un malheur individuel (un viol par exemple), mais d'une souffrance née d'un événement historique ». Ce respect accordé aux survivants de la Shoah est probablement à l'origine de la publication de faux témoignages tels que celui de Binjamin Wilkomirski, un musicien suisse qui s'est fait passer pour une victime de l'Holocauste et a reçu des prix littéraires avant que ne soit reconnue publiquement sa falsification. *Cf* Charlotte Lacoste, *Le Témoignage comme genre littéraire*, *op. cit.*, p. 824.

189. *Ibid.*, p. 179 et p. 185-186.

Ainsi les romans que nous avons étudiés développent d'autres thèmes liés à la guerre. *Voyage au bout de la nuit*, *La Fuite sans fin* et *Zipper et son père* abordent notamment la question du retour et de l'inadaptation sociale. Ces fictions écrites près de dix ans plus tard que les témoignages de Genevoix et de Jünger traitent également du désenchantement vis-à-vis des valeurs chevaleresques attribuées aux fantassins. Le réexamen de l'héroïsme constitue un thème littéraire central dans l'entre-deux-guerres : face à l'industrialisation de la guerre, soit l'héroïsme prend des formes nouvelles, soit il est déconstruit par les fictions romanesques[190]. Nos trois romans relèvent de la deuxième tendance.

Cru appelle dans *Témoins* à réagir face à la figure du héros en la déconstruisant au moyen d'une documentation méthodique ; or, au même moment, les romanciers Joseph Roth et Louis-Ferdinand Céline déconstruisent eux aussi cette héroïsation du soldat dans des textes fictionnels[191]. En bâtissant des personnages peu définis et presque lacunaires, pas toujours consistants, en explorant l'origine de la folie – est-elle propre au personnage ou bien le monde entier est-il devenu fou ? –, Céline et Roth mettent en question le phénomène guerrier ainsi que tous les discours qui l'ont accompagné. Parmi ses discours figure au premier rang l'idée selon laquelle la meilleure qualité du soldat serait la bravoure, cliché épique contre lequel Cru s'est justement battu au travers de ses publications. Les témoignages de Jünger et de Genevoix, en donnent à voir le quotidien du fantassin, ses peurs, son ennui et toute l'ampleur de l'horreur à laquelle il assiste. De ce fait, ils contribuent, comme les fictions rothiennes et céliniennes, mais par d'autres moyens, à déconstruire le mythe du soldat héroïque. Aussi, nous estimons qu'un roman comme un témoignage peut œuvrer, comme Jean Norton Cru le souhaitait, à envisager la figure du soldat à de nouveaux frais.

Si nous constatons que dans les romans et les témoignages, les questions liées à la représentation de la guerre se posent très différemment, il existe une certaine porosité entre les deux modes d'écriture. Des emprunts de l'un à l'autre sont possibles, en témoignent les passages à tonalité fantastique qui s'immiscent dans *Ceux de 14* et *Orages d'acier*. Tout en tenant compte des différences constitutives aux deux types de récits, nous avons souhaité mettre en évidence toutes les possibilités qui s'offrent à une œuvre littéraire, fictionnelle ou non, pour inviter le lecteur à se défaire de l'image du soldat héros de l'aventure guerrière. En effet, cette image héritée de la

190. Ce thème est ainsi développé notamment dans *Le Grand Troupeau* de Jean Giono et *Clavel soldat* de Léon Werth, ainsi que dans les romans allemands *Éducation à Verdun* d'Arnold Zweig et *Les Galériens du Kaiser* de Theodor Plievier. *Cf.* Luc Rasson, *Écrire contre la guerre, littérature et pacifismes. 1916-1938*, Paris, L'Harmattan, 1997 et Denis Bousch, « La fin du mythe héroïque et la recherche du sens perdu. Le traumatisme du front chez Erich Maria Remarque, Theodor Plievier et Arnold Zweig », in *Les Écrivains du front. La littérature allemande après 1918 et l'engagement pacifiste*, études réunies par Denis Bousch, Paris, Avinius, 1999, p. 68-94.

191. Joseph Roth publie ses romans en 1927 et 1928, tandis que Louis-Ferdinand Céline publie la sienne en 1932.

tradition épique ne sied plus si bien au poilu embourbé dans un conflit mécanisé dont l'issue ne dépend plus de la qualité de l'effort mis à combattre individuellement. Il nous semble comme à Cru que le monde moderne rend caduque la représentation du soldat en tant que sportif et stratège. Pourtant, cette représentation est ancienne et perdure, entretenue notamment par une partie de la littérature ; aussi les récits de guerre modernes sont-ils probablement voués à s'interroger sur l'héroïsme pendant un certain temps encore.

Bibliographie

I. Œuvres littéraires

1.1. Œuvres du corpus

1.1.1. Éditions de référence

CÉLINE, Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit* [1932], in *Romans. I. Voyage au bout de la nuit, Mort à crédit*, éd. Henri Godard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1981.

GENEVOIX, Maurice, *Ceux de 14* [1949], préf. Michel Bernard, dossier Florent Deludet, Paris, Flammarion, « GF », 2018. (*Ceux de 14* dans la collection « GF » regroupe les récits *Sous Verdun* [1916], *Nuits de guerre* [1916], *La Boue* [1921] ainsi que *Les Éparges* [1921].)

JÜNGER, Ernst, *In Stahlgewittern* [1920], postface d'Helmut Kiesel, Stuttgart, Klett-Cotta, 2014.

ROTH, Joseph, *Die Flucht ohne Ende. Ein Bericht* [1927], in *Joseph Roth Werke 4. Romane und Erzählungen 1916–1929*, éd. et postface Fritz Hackert, Francfort sur le Main, 1994, p. 389-496.

ROTH, Joseph, *Zipper und sein Vater* [1928], in *Joseph Roth Werke 4. Romane und Erzählungen 1916–1929*, éd. et postface Fritz Hackert, Francfort sur le Main, 1994, p. 504-606.

1.1.2. Traductions

JÜNGER, Ernst, *Orages d'acier*, in *Journaux de guerre. I. 1914-1918*, éd. François Poncet et Pascal Mercier, préf. Julien Hervier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2008.

ROTH, Joseph, *La Fuite sans fin*, trad. Romana Altdorf et René Jouglet, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1988.

ROTH, Joseph, *Zipper et son père*, trad. Jean Ruffet, Paris, Le Seuil, « Le Don des langues », 2004.

1.2. Autres œuvres des auteurs du corpus

1.2.1. Maurice Genevoix

« Préface », in André Ducasse, Jacques Meyer, Gabriel Perreux, *Vie et mort des Français, 1914-1918 : Simple histoire de la Grande Guerre*, Paris, Hachette, 1959.

La Mort de près, Paris, Plon, 1972.

1.2.2. Ernst Jünger

Werke: Der erste Weltkrieg, t. 1, *Tagebücher I* (composé de *In Stahlgewittern*, *Das Waldchen 125, eine Kronik aus den Grabenkämpfen 1918*, *Feuer und Blut* et *Kriegsausbruch 1914*), Stuttgart, Ernst Klett, 1920. (Traductions dans *Journaux de guerre*, t. 1, *1914-191*8, éd. François Poncet et Pascal Mercier, préf. et trad. Julien Hervier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2008.)

Le Combat comme expérience intérieure [1922], in *Journaux de guerre. I. 1914-191*8, éd. François Poncet et Pascal Mercier, préf. Julien Hervier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2008.

1.2.3. Joseph Roth

Hotel Savoy [1924], in *Werke*, t. 1, éd. Hermann Kesten, Amsterdam, Allert de Lange, 1975. (Traduction : *Hotel Savoy* [1924], trad. Françoise Bresson, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1969.)

Links und rechts [1929], in *Werke*, t. 1, éd. Hermann Kesten, Amsterdam, Allert de Lange, 1975. (Traduction : *Gauche et droite*, trad. Jean Ruffet, Paris, Les Belles Lettres, 2017.)

« Schluss mit der „Neuen Sachlichkeit"! », in *Die Literarische Welt*, 17 et 24 janvier 1930.

Werke, édition en 6 tomes, éd. et préf. Fritz Hackert et Klaus Westermann, Cologne, Kiepenheuer und Witsch, 1989-1991. (édition de référence)

1.3. Œuvres d'autres auteurs

1.3.1. Récits français traitant de la Grande Guerre

BARBUSSE, Henri, *Le Feu* [1916], Paris, Gallimard, « Folio », 2013.

GIONO, Jean, *Le Grand Troupeau* [1931], Paris, Gallimard, « Folio », 1972.

GUILLOUX, Louis, *Le Sang noir* [1968], Paris, Gallimard, 1980.

PROUST, Marcel, *Le Temps retrouvé*, préf. Pierre-Louis Rey et Brian G. Rogers, Paris, Gallimard, « Folio », 1990.

ROMAINS, Jules, *Les Hommes de bonne volonté* [1932], préf. Olivier Rony, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2003.

WERTH, Léon, *Clavel soldat*, préf. Stéphane Audoin-Rouzeau, Paris, Viviane Hamy, 2006.

1.3.2. Récits traitant de la Grande Guerre dans l'espace germanophone

GLAESER, Ernst, *Jahrgang 1902* [1926], éd. et postface de Christian Klein, Wallstein Verlag, Göttingen, 2013. (Traduction : *Classe 1902 : une éducation sentimentale et politique dans*

l'Allemagne en guerre, trad. Joseph Delage et Cécile Knoertzer, Les Nuits rouges, « Essai », 2000.)

REMARQUE, Erich Maria, *Im Westen nichts Neues* [1929], Cologne, Kiepenheuer & Witsch, 1959. (Traduction : *À l'ouest rien de nouveau*, trad. Olivier Bournac et Alzir Hella, Paris, Stock, 1966.)

UNRUH, Fritz von, *Opfergang*, Francfort sur le Main, Societäts-Verlag, 1966. (Traduction : *Le Chemin du sacrifice*, trad. Martine Rémon, préf. Nicolas Beaupré, illustrations Vincent Vanoli, Strasbourg, La Dernière Goutte, 2014.)

ZWEIG, Arnold, *Erziehung vor Verdun* [1935], Berlin, Aufbau Taschenbuch Verlag, 2001. (Traduction : *Éducation à Verdun*, trad. Blaise Briod et Christian Muguet, postface et commentaire Eva Kaufmann, Paris, Bartillat, 2014.)

1.3.3. Écrits politiques

ROLLAND, Romain, *Au-dessus de la mêlée* [1915], éd. Bernard Duchatelet, préf. Chrsistophe Prochasson, Paris, Payot, « Petite Bibliothèque Payot », 2013.

ROMAINS, Jules, *La Vie unanime* [1908], éd. Michel Décaudin, Paris, Gallimard, 1983.

II. Corpus critique

2.1. Ouvrages de Jean Norton Cru

CRU, Jean Norton, *Témoins : essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928* [1929], Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1993.

CRU, Jean Norton, *Du témoignage* [1930], suivi d'une biographie de Jean Norton Cru par Hélène Vogel, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1966.

CRU, Jean Norton, « Lettre de Jean Norton Cru à James T. Shotwell », in *CEIP Records, James T. Shotwell Papers*, janvier 1930.

CRU, Jean Norton, DESJARDINS, Paul, ISAAC, Jules, « De la véracité dans les récits de guerre qui émanent des combattants et des garanties que nous en avons. Entretien tenu au siège de l'« Union », le 16 novembre 1930 à propos du livre de Jean Norton Cru *Témoins* », in *Bulletin de l'Union pour la vérité*, 38e année, février-mars 1931.

2.2. Ouvrages portant sur les auteurs du corpus

2.2.1. Sur Louis-Ferdinand Céline

BELLOSTA, Marie Christine, *Céline ou l'art de la contradiction : lecture de* Voyage au bout de la nuit, Paris, Presses universitaires de France, « Littératures modernes », 1990.

BAUDELLE, Yves (dir.), *Roman 20-50, Revue d'étude du roman du XX^e siècle : Louis-Ferdinand Céline,* Voyage au bout de la nuit, n° 17, juin 1994.

CRESCIUCCI, Alain, *Les Territoires céliniens. Expression de l'espace et expérience du monde dans les romans de L.-F. Céline*, Paris, Klincksieck, 1990.

CRESCIUCCI, Alain, *Céline /* Voyage au bout de la nuit, Paris, Klincksieck, « Parcours critique », 1993.

DESTRUEL, Philippe, « Le corps s'écrit. Somatique du *Voyage au bout de la nuit* », in *Littérature*, n°68, Jeux de rôle, 1987, p. 102-118.

GODARD, Henri, *La Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1985.

GODARD, Henri, Voyage au bout de la nuit *de Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Gallimard, « Folio », 1991.

HADLOCK, Philip G., « What is a Coward? according to Celine's *Voyage au bout de la nuit* », in *Romance Notes*, n° 46, vol. 2, 2006, p. 235-242.

IFRI, Pascal, « Céline et Louis Destouches face à la Grande Guerre », actes du colloque de la Société des Professeurs français et francophones d'Amérique tenu à New-York les 24 et 25 octobre 2014, in *Nouvelles Francographies*, vol. 5, Numéro spécial n° 4, 2015, p. 55-62.

IFRI, Pascal, « Les Manipulations temporelles dans *Voyage au bout de la nuit* », in *Céline*, actes du colloque international de Paris (Juin 1986), Tusson, Du Lérot, et Paris, Société d'études céliniennes, 1989, p. 109-18.

IFRI, Pascal, « Les Deux côtés des "rivages de la mort" : la guerre vue par Proust et Céline », in *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray*, n° 37, 1987, p. 33-40.

IFRI, Pascal, « The First World War as Seen by Proust, Céline and Jean Renoir in their Works and Personal Writings », in Nicoals Bianchi, Toby Garfitt (dir.), *Writing the Great War / Coment écrire la Grande Guerre ?*, Berne, Peter Lang, 2017, p. 239-49.

LATIN, Danièle, *Le* Voyage au bout de la nuit *de Céline : roman de la subversion et subversion du roman. Langue, fiction, écriture*, Bruxelles, Académie Royale de langue et de littérature françaises, 1988.

PINÇONNAT, Crystel, SERRIER, Thomas, TETTTAMANZI, Régis, *Échos picaresques dans le roman du XX^e siècle (L.-F. Céline,* Voyage au bout de la nuit*, Ralph Ellison,* Invisible man*, Günter Grass,* Le Tambour*)*, Paris, Atlande, « Clefs Concours », 2003.

QUINN, Tom, *The Traumatic Memory of the Great War in Louis-Ferdinand Céline's* Voyage au bout de la nuit, Lewiston (NY), Edwin Mellen Press, 2004.

ROUAYRENC, Catherine, *« C'est mon secret », la technique de l'écriture « populaire » dans* Voyage au bout de la nuit *et* Mort à Crédit, Tusson, Du Lérot, 1994.

ROYNETTE, Odile, *Un long tourment – Louis-Ferdinand Céline entre deux guerres (1914-1945)*, Paris, Belles Lettres, « L'Histoire du profil », 2015.

Société d'études céliniennes, *Céline et la guerre*, actes du seizième colloque international Louis-Ferdinand Céline, Caen, 30 juin-2 juillet 2006, Paris, Société d'études céliniennes, 2006.

STAŠKOVÁ, Alice, « Zur Darstellung der Geschichte im Endzeitroman (H. Broch, L.-F. Céline, J. Topol) », in *Literatur und Zeitgeschichte. Zwischen Historisierung und Musealisierung*, éd. Janusz Golec et Irmela von der Lühe, Peter Lang, Francfort sur le Main 2014, p. 201-212.

STAŠKOVÁ, Alice, « Der Tod und die Wiederholung. *Reise ans Ende der Nacht* von L.-F. Céline », in *Gewaltdarstellung und Darstellungsgewalt in den Künsten und Medien*, éd. Martin Zenck, Tim Becker et Raphael Woebs, Berlin, Reimer, 2007, p. 115-132.

TETTTAMANZI, Régis, « Aspects de la guerre chez Céline et Cendrars », in *L'Année Céline 2006*, Tusson, Du Lérot, 2007, p. 181-201.

2.2.2. Sur Maurice Genevoix

BERRENDONNER, Marie-Françoise, *Le Témoignage sur la guerre dans l'œuvre de Maurice Genevoix*, thèse, Université de Grenoble III, 1983.

DEKONINCK, Fabrice, LARÈRE-GENEVOIX, Julien, DEMANGE, Sylvain, *Comme on peut : en lisant, en photographiant* Ceux de 14 *de Maurice Genevoix*, dir. Annette Becker, Créaphis, 2017, https://hal.univ-lorraine.fr/hal-01730314.

JOUET, Jacques, « Maurice Genevoix », in *Encyclopaedia Universalis*.

LEBRETON, Marie-Aimée, « Le sentiment de l'étrange dans *Ceux de 14* de Maurice Genevoix », in *Journées d'études interdisciplinaires Paysage(s) de l'étrange. Sur les traces visibles et invisibles d'un patrimoine régional en transformation : (re)constructions artistiques et théoriques d'une histoire transfrontalière marquée par les grands conflits*, 2016, p. 141-150.

MARIS, Bernard, *L'Homme dans la guerre : Maurice Genevoix face à Ernst Jünger*, Paris, Grasset, 2013.

Rieuneau, Maurice, « Le romancier dans *Ceux de 14* », in Jean Durfournet, Jean Dérens (dir.), *Maurice Genevoix. 1890-1980*, actes du colloque pour le centième anniversaire de la naissance de Maurice Genevoix, Paris, Bibliothèque de la ville de Paris, 1993, p. 31-39.

2.2.3. Sur Ernst Jünger

ARNOLD, Heinz Ludwig, *Text + Kritik*, n° 105/106, *Ernst Jünger*, Munich, janvier 1990.

BOURNEUF, Roland, « Jünger et le journal de guerre », in *Études littéraires*, n° 36, vol. 1, 2004 p. 45-57.

DEMPEWOLF, Eva, *Blut und Tinte: eine Interpretation der verschiedenen Fassungen von Ernst Jüngers Kriegstagebüchern vor dem politischen Hintergrund der Jahre 1920 bis 1980*, Wurtzbourg, Königshausen und Neumann, 1992.

DIETKA, Norbert, *Ernst Jünger – vom Weltkrieg zum Frieden. Biographie und Werkübersicht 1895-1945*, Bad-Honnef, Keimer, Zürich, Herbsacker, 1994.

HERVIER, Julien, *Deux individus contre l'Histoire : Pierre Drieu La Rochelle, Ernst Jünger*, thèse, Paris, Klincksieck, 1978.

KIESEL, Helmuth, *Ernst Jünger. Die Biographie*, Munich, Siedler, 2007.

KRON, Jürgen, *Seismographie der Moderne : Modernität und Postmodernität in Ernst Jüngers Schriften von* In Stahlgewittern *bis* Eumeswill, Francfort sur le Main, Berlin, Peter Lang, 1998.

LOTZ, Christoph, *Ernst Jüngers Lekture bis zum Ende des Ersten Weltkrieges. Autoren – Bücher – Wirkung auf sein Werk*, Marbourg, Tectum Verlag, 2002.

2.2.4. Sur Joseph Roth

BARIC, Daniel, « Joseph Roth et l'art du reportage à l'époque de la Nouvelle Objectivité », in Jean-François Chevrier et Philippe Roussin (dir.), *Communications*, n° 71, *Le Parti pris du document*, 2001, p. 13-49, www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2001_num_71_1_2078.

BRONSEN, David, *Joseph Roth. Biographie*, trad. René Wintzen, Paris, Le Seuil, « Biographies-Témoignages », 1994.

HEIZMANN, Jürgen, *Joseph Roth und die Ästhetik der Neuen Sachlichkeit*, Heidelberg, Mattes, 1990.

KSIAZENICER-MATHERON, Carole, PESNEL, Stéphane (dir.), *Joseph Roth*, Paris, L'Herne, 2015.

KRASKE, BRONSEN, David, HUPPAUF, Bernd, BOHNEN, Klaus, *Joseph Roth: Werk und Wirkung*, éd. M. Bernd, Bonn, Bouvier, 1988.

PESNEL, Stéphane, *Totalité et fragmentarité dans l'œuvre romanesque de Joseph Roth*, Berne, Peter Lang, 2000.

RAVY, G., *Joseph Roth*, *Austriaca*, n° 30, janvier 1993.

2.3. Ouvrages portant sur la question du témoignage en littérature

2.3.1. Conceptions du témoignage de la Première Guerre mondiale

AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane, BECKER, Annette, *14-18, retrouver la guerre*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 2001.

BEAUPRÉ, Nicolas, « Schreiben im Krieg : die Frontliteratur, eine hybridische Gattung ? », in Lehman, Jörg, Pyta, Wolfram (dir.), *Kultur und Technik*, t. 26, *Krieg erzählnen – Raconter la guerre. Darstellungsverfahren in Literatur und Historiographie nach den Kriegen 1870/71 und 1914/18*, Berlin, Lit Verlag, 2014.

BEAUPRÉ, Nicolas, « Nouveaux auteurs, nouveaux genres littéraires (1914–1918) : les apports du comparatisme (France, Allemagne) », in *Histoire et Sociétés. Revue européenne d'histoire sociale*, n° 8 , septembre 2003, p. 50-64.

BEAUPRÉ, Nicolas, « De quoi la littérature de guerre est-elle la source ? Témoignages et fictions de la Grande Guerre sous le regard de l'historien », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 112, vol. 4, 2011, p. 41-55.

BEAUPRÉ, Nicolas, « Témoigner, combattre, interpréter : les fonctions sociales et culturelles de la littérature de guerre des écrivains combattants de 1914 à 1918 (France, Allemagne) », in Nicolas Beaupré, Anne Duménil, Christian Ingrao (dir.), *L'Ère de la guerre*, t. 1, *Violences, mobilisation, deuil (1914-1918)*, Paris, A. Vienot, 2004, p. 169-182.

BECKER, Jean-Jacques, « Récits de la guerre de 1914 », in *L'Histoire,* n° 72, décembre 1993.

BENDA, Julien, « Réalités et littérature », in *Les Nouvelles Littéraires*, 8 février 1930, p. 1.

BENDA, Julien, « La crise de la vérité » [8 novembre 1930], in *Bulletin de l'Union pour la vérité*, 28e année, février-mars 1931, p. 51-54.

CAUCANAS, Sylvie, CAZALS, Rémy (éd.), *Traces de 14-18*, actes du colloque international tenu à Carcassonne du 24 au 27 avril 1996, Carcassonne, Les Audois, 1997, p. 57-58.

CAZALS, Rémy, ROUSSEAU, Frédéric, *14-18. Le cri d'une génération*, Toulouse, Privat, 2001.

DETUE, Frédérik, LACOSTE, Charlotte, « Les vicissitudes d'un genre littéraire. L'exemple d'un petit chef-d'œuvre de la Grande Guerre », in *Europe. Revue littéraire mensuelle*, Europe, 2014.

DUCASSE, André, « *Témoins* : apologie pour l'œuvre de J.-N. Cru », in *Libres Propos*, février 1930, p. 84-88.

FIGUIER, Richard, « Jean Norton Cru, penseur de la guerre », in *Les Temps Modernes*, n° 640, vol. 6, 2006, p. 60-92.

FIGUIER, Richard, « Regards sur un pacifiste : Jean Norton Cru », in *Revue des deux mondes*, septembre 2008, p. 82-90.

ISAAC, Jules, « De la valeur des témoignages de guerre », in *Revue historique*, 56e année, t. 166, janvier-avril 1931, p. 93-100.

JOLINON, Joseph, « *Témoins* », in *Les Nouvelles Littéraires*, 11 janvier 1930, p. 1, 8.

LACOSTE, Charlotte, « La méthode Cru "augmentée". Une étude textométrique du témoignage combattant », in *En jeu : Histoire & mémoires vivantes*, Fondation pour la mémoire de la déportation, 2015.

PROCHASSON, Christophe, « Les mots pour le dire : Jean Norton Cru, du témoignage à l'histoire », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 48/4, octobre-décembre 2001.

ROUSSEAU, Frédéric, *Le Procès des témoins de la Grande Guerre : l'affaire Norton Cru*, Paris, Le Seuil, 2003.

ROUSSEAU, Frédéric, Préface : « Pour une lecture critique de *Témoins* », in Jean Norton Cru, *Témoins*, *op. cit.*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2006.

TREVISAN, Carine, *Les Fables du deuil. La Grande Guerre : mort et écriture*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

WERTH, Léon, *Europe*, 15 juin 1930, vol. 23, n° 90, p. 265-268.

2.3.2. Conceptions du témoignage pensées à partir de la *Shoah*

ADORNO, Theodor W., « Critique de la culture et société » [1951], in *Prismes. Critique de la culture et société*, trad. Rainer Rochlitz et Geneviève Rochlitz, Paris, Payot, « Petite bibliothèque Payot », 2003, p. 26.

ANTELME, Robert, « Témoignage du camp et poésie », « Vengeance ? », in Robert Antelme, *Textes inédits sur L'Espèce humaine : Essais et témoignages*, Paris, Gallimard, 2006, p. 22 et p. 46.

COQUIO, Catherine, *La Littérature en suspens. Écritures de la* Shoah *: le témoignage et les œuvres*, Paris, L'Arachnéen, 2015.

DETUE, Frédérik, « Quand écrire, c'est blesser (les lecteurs) : témoignages des camps et communauté négative », in *Études littéraires*, n° 41, vol. 2, 2010, p. 59-79, https://id-erudit-org.distant.bu.univ-rennes2.fr/iderudit/045160ar.

KERTÉSZ, Imre, *L'Holocauste comme culture : discours et essais*, trad. Charles Zaremba et Natalia Zaremba-Huzsvai, préf. Péter Nádas, Arles, Actes Sud, 2009.

KERTÉSZ, Imre, MACKAY, John, « Who owns Auschwitz », in *The Yale Journal of Criticism*, n° 14, vol. 1, 2001, p. 267-272.

2.3.3. Conceptions généralistes du témoignage

CAYROL, Jean, « Témoignage et littérature », in *Esprit*, n° 4, avril 1953, p. 575-578.

CHIANTARETTO, Jean-François (dir.), *L'Écriture de soi peut-elle dire l'histoire ?*, actes du colloque organisé par la BPI les 23 et 24 mars 2001 dans la Petite Salle du Centre Pompidou à Paris, Paris, Bibliothèque Publique d'Information (BPI) du Centre Pompidou, 2002.

COQUIO, Catherine, *Le Mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, « Le Temps des idées », 2015.

COQUIO, Catherine, « La "vérité" du témoin comme schisme littéraire », in *La Licorne*, n° 78 , 2006, p. 65-91.

DETUE, Frédérik, LACOSTE, Charlotte, *Témoigner en littérature*, *Europe* n° 1041-1042, janvier-février 2016.

HARTOG, François, « Le témoin et l'historien », in *Gradhiva*, n° 27, 2000.

JEANELLE, Jean-Louis, « Pour une histoire du genre testimonial », in *Littérature*, n°135, *Fractures, ligatures*, 2004, p. 87-117.

LACOSTE, Charlotte, *Séductions du bourreau*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

LACOSTE, Charlotte, « Approche sémantique d'un genre littéraire : le témoignage », in Sylvain Loiseau (dir.), *Textes, œuvres, documents*, Cerisy-la-Salle, vol. XVIII, n°3, 2013, p. 179-192.

LACOSTE, Charlotte, *Le Témoignage comme genre littéraire en France de 1914 à nos jours*, dir. Tiphaine Samoyault et François Rastier, thèse de doctorat, Paris 10, 2011.

NAPOLI, Gabrielle, « Poétiques du témoignage. Le retour spectral de l'Histoire comme une condition éthique du récit », in *Roman 20-50*, n° 52, décembre 2011.

RIFFATERRE, Michael, « Le témoignage littéraire », in *Romanic Review*, 1er janvier 2002, vol. 93, n° 1-2, p. 217-235.

WIEVIORKA, Annette, *L'Ère du témoin* [1998], Paris, Hachette Littératures, « Pluriel », 2013.

2.4. Théorie littéraire et problématiques génériques

BECKER, Colette, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, Dunod, « Lire », 1998.

BOUCHERON, Patrick, « On nomme littérature la fragilité de l'Histoire », in *Le Débat*, 1er Mai 2011, vol. 165, n° 3, p. 41-56.

COHN, Dorrit, *Le Propre de la fiction*, trad. Claude Hary-Schaeffer, Paris, Le Seuil, 2001.

FRAISSE, Emmanuel, MOURALIS, Bernard, *Questions générales de littérature*, Paris, Le Seuil, « Points Essais », 2001.

GENETTE, Gérard, « Discours du récit », in *Figures III*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1972.

GENETTE, Gérard, *Fiction et diction* [1991], in *Fiction et diction* précédé d'*Introduction à l'architexte*, Paris, Le Seuil, « Essais », 2004.

GENETTE, Gérard, JAUSS, Hans Robert, SCHAEFFER, Jean-Marie, SCHOLES, Robert, STEMPEL, Wolf Dieter, VIËTOR, Karl, *Théories du genre*, Paris, Le Seuil, 1986.

GODARD, Henri, *Le Roman modes d'emploi*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2006.

HAMBURGER, Käte, *La Logique des genres littéraires*, trad. Pierre Cadiot, préf. Gérard Genette, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1986.

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique* [1975], Paris, Le Seuil, « Points Essais », 1996.

LEJEUNE, Philippe, *Signes de vie. Le Pacte autobiographique 2*, Paris, Le Seuil, « Sciences humaines », 2005.

LOUET, Syvain, « Le film de fiction comme lieu de mémoire historicisé. Du signe-monument à la trace-interstice *Pour l'exemple (Joseph Losey, 1964)* », in *Amnis*, n° 18, 2019, http://journals.openedition.org/amnis/4501.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1999.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Le Seuil, 1989.

SCHAEFFER, Jean-Marie, « Fiction, feinte et narration », in *Critique*, vol. 43, n° 481-482, 1987, p. 555-576.

TODOROV, Tzvetan, *Les Genres du discours*, Paris, Le Seuil, 1978.

2.5. Ouvrages portant sur l'entre-deux-guerres

2.5.1. Ouvrages historiques

BECKER, Jean-Jacques, BERNSTEIN, Serge, *Nouvelle histoire de la France contemporaine*, t. 12, *Victoires et frustrations (1914-1928)*, Paris, Le Seuil, « Points-Histoire », 1990.

BLOCH, Marc, *Apologie pour l'Histoire ou Métier d'historien* [1949], Paris, Dunod, « Ekho », 2020.

DE CERTEAU, Michel, *L'Écriture de l'Histoire*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 1975.

DELACROIX, Chrisitan, DOSSE, François, GARCIA, Patrick, OFFENSTADT, Nicolas (dir.), *Historiographies*, édition en 2 tomes, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 2010.

HARTOG, François, *Régimes d'historicité. Présentismes et expérience du temps*, Paris, Le Seuil, « La librairie du XXI^e^ siècle », 2003.

PROST, Antoine, *Douze Leçons sur l'Histoire*, Paris, Le Seuil, « Points histoire », 1996.

2.5.2. Ouvrages philosophiques (répercussions de la Grande Guerre)

ABENSOUR, Miguel, « Le choix du petit » (Postface) [1982], in Theodor W. Adorno, *Minima Moralia : Réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Payot, « Critique de la politique », 1991, p. 231.

ARENDT, Hannah, *La Crise de la culture*, trad. Patrick Lévy, Paris, Gallimard, 1989.

BENJAMIN, Walter, *Expérience et pauvreté* [1933], suivi de : *Le Conteur* et de *La Tâche du traducteur*, trad. Cédric Cohen Skalli, préf. Élise Pestre, Paris, Payot, « Petite Bibliothèque Payot », 2011.

BENJAMIN, Walter, « Le conteur » et « Sur le concept d'histoire », in *Œuvres*, t. III, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000.

RICŒUR, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Le Seuil, 2000.

2.5.3. Ouvrages portant sur la littérature française de l'entre-deux guerres

COMPAGNON, Antoine, « La guerre littéraire », cours donnés en 2013- 2014 au Collège de France, https://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/p1377596644030_content.htm.

RAIMOND, Michel, *La Crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, Corti, 1966.

SHORLEY, Christopher, « The war between the wars in the French novel », in *French Cultural Studies*, n° 8, juin 1997, p. 241-256.

TONNET-LACROIX, Éliane, *Après-guerre et sensibilité littéraires (1919-1924)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1991.

2.5.4. Ouvrages portant sur les littératures allemande et autrichienne dans l'entre-deux guerres

BECKER, Sabina, *Neue Sachlichkeit*, t. 1, *Die Ästhetik der neusachlichen Literatur* (1920-1933), t. 2, *Quellen und Dokumente*, Cologne, Böhlau, « Habil-Schr. », 2000.

BECKER, Sabina, « Die literarische Moderne der zwanziger Jahre. Theorie und Ästhetik der Neuen Sachlichkeit », in *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 2002, vol. 27, n° 1, p. 73-95.

PANKAU, Johannes G., *Einführung in der Literatur der Neuen Sachlichkeit*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2010.

SCHNEIDER, Thomas F., « Die Meute hinter Remarque. Zur Diskussion um *Im Westen nichts Neues* 1918-1933 », in *Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik*, t. 1, 1995, p. 143-170.

2.5.5. Ouvrages d'analyse transversaux concernant la Grande Guerre

BEAUPRÉ, Nicolas, *Écrire en guerre, Écrire la guerre*, Paris, CNRS, 2006.

BEAUPRÉ, Nicolas, « Écrire pour dire, écrire pour tuer, écrire pour taire ? La littérature de guerre face aux massacres et aux violences extrêmes du front (1914-1918) », in David El Kenz (dir.), *Le Massacre en histoire*, Paris, Gallimard, 2005, p. 303-317.

BEAUPRÉ, Nicolas, « Témoigner, combattre, interpréter : les fonctions sociales et culturelles de la littérature de guerre des écrivains combattants de 1914 à 1918 (France, Allemagne) », in Nicolas Beaupré, Anne Duménil, Christian Ingrao (dir.), *1914-1945. L'Ère de la guerre. Violence, mobilisations, deuil*, t. 1, *1914-1918*, Paris, Agnès Viénot, 2004, p. 169-182.

RIVIÈRE, François, « Préface », in *Les Grands Romans de la guerre de 14-18*, Paris Presses de la Cité, 1994.

STAŠKOVÀ, Alice, « La Guerre de 14 et ses romans – Barbusse, Céline, Jünger », in Société d'études céliniennes, *Céline et la guerre*, actes du seizième colloque international Louis-Ferdinand Céline, Caen, 30 juin-2 juillet 2006, Paris, Société d'études céliniennes, 2006.

VAYDAT, Pierre, « Le Roman de la Grande Guerre en France et en Allemagne. Esquisse d'une étude comparative », in *Écritures franco-allemandes de la Grande Guerre*, textes réunis par Jean-Jacques Poulet et Anne-Marie Saint-Gille, Artois Presses Université, 1996.

2.6. Ouvrages portant sur le pacifisme

2.6.1. La question de l'engagement littéraire

BOUJU, Emmanuel (dir.), *L'Engagement littéraire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.

DENIS, Benoît, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Le Seuil, 2000.

DENIS, Benoît, *L'Écrivain engagé et son lecteur. Réflexion sur les limites d'une « générosité »*, in *Le Lecteur engagé : Critique – enseignement – politique*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2007, http://books.openedition.org/pub/2798.

SABOT, Philippe, « Avant-propos », in *Littérature et guerres. Sartre, Malraux, Simon*, dir. Philippe Sabot, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 7-11.

2.6.2. La question du pacifisme dans la littérature en France

CUÉNOT, Alain, « *Clarté* (1919-1928) : du refus de la guerre à la révolution », in *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, n° 123, 2014, p. 115-136.

RASSON, Luc, *Écrire contre la guerre : littérature et pacifismes. 1916-1938*, Paris, L'Harmatthan, 1997.

2.6.2. La question du pacifisme dans la littérature en Allemagne et en Autriche

BLÖCKER, Günther, « Erich Maria Remarque: *Im Westen nichts Neues* », in Marcel Reich-Ranicki (dir.), *Romane von gestern – heute gelesen*, t. 2, 1996, p. 194-200.

BOUSCH, Denis, *Les Écrivains du front : la littérature allemande après 1918 et l'engagement pacifiste*, Paris, Avinius, 1999.

JIRGAL, Ernst, *Die Wiederkehr des Weltkrieges in der Literatur*, éd. Rose Reinhold, Vienne, Leipzig, Reinhold, 1931.