

## **INFORMATION TO USERS**

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

**The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.** Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

**Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.**

**Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.**

# **U·M·I**

University Microfilms International  
A Bell & Howell Information Company  
300 North Zeeb Road · Ann Arbor MI 48106-1346 USA  
313 761-4700 800 521-0600



**Order Number 9315477**

**Exprimer l'inexprimable: Les écrivains combattants de la grande guerre**

**Keith, Claire, Ph.D.**

**City University of New York, 1993**

**U·M·I**  
300 N. Zeeb Rd.  
Ann Arbor, MI 48106



EXPRIMER L'INEXPRIMABLE:  
LES ECRIVAINS COMBATTANTS DE LA GRANDE GUERRE

by

CLAIRE KEITH

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in French in  
partial fulfillment of the requirements for the degree of  
Doctor of Philosophy, The City University of New York

1993

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in French in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

11/11/1992  
Date

J. Neubi  
Chair of Examining Committee

11/11/92  
Date

[Signature]  
Executive Officer

J. Neubi  
Frank P. Pittce  
[Signature]  
Supervisory Committee

## Abstract

EXPRIMER L'INEXPRIMABLE:  
LES ECRIVAINS COMBATTANTS DE LA GRANDE GUERRE

by

Claire Keith

Adviser: Professor Françoise Dorenlot

Due to the magnitude and the unprecedented nature of its fighting, the Great War has generated a large body of testimonial literature from its participants, notably in the forms of memoirs, diaries and correspondences, as well as some works of fiction. France, having fought for and on its own soil, encouraged and facilitated the publication of such testimonies, thereby creating a large and homogenous *corpus* which lends itself particularly well to literary analysis. This thesis explores the literary dilemma which arose from the discrepancy between the reality of technological slaughter and the literary means available to describe it. It studies some of the means by which the testimonies attempt to communicate the experience of modern, anonymous violence: derision or parody of traditional moral rhetoric, neutral description in real time, increased reliance on the unsaid, invasion of sound, smell and static image over plot, use of silence, or of the machine, as themes. And, in light of the growing testimonial power of photography in later tragedies, this thesis looks in the texts for the emergence of a new and fragmented writing and for the appearance of the clinical, detached observation which our society has come to regard as the most effective way to convey absolute horror.

## REMERCIEMENTS

Nous tenons à remercier chaleureusement les personnes suivantes:

Madame Jeanine Plottel, professeur à City University of New York, et lectrice de notre travail, pour nous avoir aidé à définir notre sujet et pour nous avoir rappelé les mérites d'un style sobre.

Monsieur Marcel Gutwirth, directeur du Programme d'études françaises au Graduate Center de C.U.N.Y., lecteur de notre travail, et dont l'expérience personnelle durant une autre guerre rend plus précieux encore à nos yeux les compliments qu'il a bien voulu nous faire.

Madame Françoise Dorenlot, professeur à City University Of New York et directrice de nos travaux, lectrice patiente, conseillère indispensable et admirablement avisée, qui tant de fois a su nous sortir de l'ornière du doute.

*A la mémoire d'Auguste et Antonin LIRET,  
morts à la guerre.*

## TABLE DES MATIERES

Remerciements .....	p.IV
Table des matières .....	p.VI
INTRODUCTION .....	p.1.
CHAPITRE I : Les textes en contexte. ....	p.9
CHAPITRE II : Auteurs et écrits .....	p.52
CHAPITRE III: Le cas Barbusse .....	p.106
CHAPITRE IV: La découverte .....	p.157
CONCLUSION .....	p.236
BIBLIOGRAPHIE .....	p.237

**INTRODUCTION**

*Quand on a pas d'imagination, mourir, c'est peu de chose,  
quand on en a, mourir c'est trop.* L.F. Céline.

A l'intérieur de la littérature française directement marquée par la Grande Guerre de 1914-1918 existe un ensemble d'écrits, différents à première vue dans leur forme et leur qualité mais clairement circonscrits dans une perspective de témoignage, ayant tous été produits par la "Génération du feu", écrivains qui ont directement fait l'expérience des combats de première ligne. La plupart des pays qui ont participé au conflit ont vu des oeuvres notables naître de la plume de quelques écrivains soldats exceptionnels. Les Américains Hemingway et Dos Passos, Ernst Jünger ou Erich Maria Remarque en Allemagne, Siegfried Sassoon, Robert Graves ou Edmund Blunden en Grande Bretagne, en sont les plus connus, tandis que la France compte parmi ses combattants Georges Duhamel et Maurice Genevoix, Apollinaire, Giono et Céline. En même temps, il n'est pas un pays qui ne se soit égaré durant les années de la guerre dans une complaisante littérature de circonstance difficilement supportable pour un lecteur moderne. Par contre, c'est en France, plus que dans les autres pays, qu'apparaît véritablement dans les dix années suivant le conflit un vaste effort de témoignage facilité par des conditions historiques et sociales particulières à ce pays. En 1983, l'historien Pierre Miquel choisit encore de dire, au terme d'une vaste étude menée avec l'objectivité et la sophistication de la recherche historique moderne, que "la Grande Guerre reste pour nous par excellence

une guerre française", rappelant par là non seulement les effarantes statistiques des pertes mais aussi le fait que seul le Français se trouvait à combattre sur son propre sol pour défendre son propre pays<sup>1</sup>. C'est sans doute cette situation qui, à la différence de l'Angleterre, par exemple<sup>2</sup>, favorisa la publication de centaines d'ouvrages de soldats, aidée par les efforts diligents d'associations d'anciens combattants qui s'employèrent à rassembler des archives biographiques détaillées.

Bien que diverses de par leur style, leur qualité, la forme qu'elles empruntent et leurs conclusions morales ou politiques, ces oeuvres ont en commun, en raison de leur volonté de porter témoignage, une description du vécu de la guerre dans laquelle certaines constantes des thèmes et des techniques narratives permettent de définir un champ propice à l'analyse littéraire. Par "vécu" il faut entendre ici un ensemble de conditions physiques et morales si spécifiquement liées à la nouveauté de la guerre d'attrition technologique qu'elles méritent d'être qualifiées d'inédites. Ce n'est sans doute pas un hasard si l'image que la guerre de 14-18 évoque aujourd'hui pour le non-historien est celle des tranchées de France et de Belgique plutôt que de la guerre navale et aérienne ou de l'immense front oriental. Et si l'épouvante de ces tranchées est aujourd'hui essentiellement oubliée, elle est sans nul doute à la source du caractère représentatif et symbolique du front occidental, et elle

---

<sup>1</sup> Miquel, Pierre. *La Grande Guerre* (Paris: Fayard, 1983) p.9.

<sup>2</sup> Sur ce point, voir par exemple les remarques de Diane De Bell dans "Strategies of Survival", in: Klein, Holger, *The First World War in Fiction* (Mac Millan Press, 1976) pp.162-63.

explique le flot surprenant et sans précédent historique de livres écrits par ses vétérans.

La critique littéraire ne les ignora pas, mais les jugea d'abord dans la mémoire toute fraîche du conflit, selon de rigides critères d'authenticité historique ou de valeur morale, et les répertoria consciencieusement dans quelques anthologies de guerre. Puis, lassée et soucieuse, comme le public, d'oublier les horreurs passées, elle s'irrita de la monotonie du sujet et de la difficulté d'attribuer ces écrits à un genre établi, et abandonna tout effort de les intégrer aux manuels d'histoire littéraire.

Avec le recul du temps, l'intérêt qu'offrent ces textes devient plus évident, moins lié à leurs qualités littéraires d'ailleurs parfois élevées, qu'à la nécessité où se trouvaient les auteurs de cerner des moyens d'expression adéquats pour une expérience d'autant plus éprouvante qu'elle était imprévisible.

Etudier l'ensemble de ces écrits dans cette perspective de témoignage et de description peut en effet permettre de mesurer plus précisément la transition que représenta la guerre dans l'évolution de la littérature française. Formés, certains plus que les autres, dans la même tradition littéraire, les écrivains combattants, - et les combattants que la guerre fit écrivains - eurent, de par leur souci de témoigner, à faire face au même problème, qui était de trouver une méthode descriptive à la hauteur des événements. En se demandant à quelles formes et à quel langage ils firent appel, lesquels d'entre eux échouèrent ou réussirent aux yeux de leurs contemporains, et lesquels sont aujourd'hui capables de nous toucher, l'on peut dégager des tendances dans

l'effort d'adaptation que la guerre moderne imposa à notre littérature, et rechercher, dans ce premier jet, l'ébauche de développements ultérieurs.

A un niveau plus général, cette perspective s'insère dans l'examen de la littérature de témoignage en tant que genre, telle qu'on la voit éclore de certaines conditions historiques et sociologiques particulières au XXe siècle. La littérature de l'Holocauste a dressé des bornes austères à l'aune desquelles se mesure désormais tout effort de description de l'horreur, et le dilemme premier formulé par Elie Wiesel : Comment témoigner? Comment ne pas témoigner? est avant tout de nature morale. Mais il soulève nécessairement la question - littéraire - des mots pour le dire, et la contradiction morale s'accompagne d'une contradiction artistique: en effet, l'on voit soudain les événements, la réalité historique, dépasser toute métaphore, et engendrer paradoxalement une profondeur et une intensité de perception que la dimension littéraire pensait traditionnellement avoir le privilège ou l'ambition de susciter. Et au lieu que les faits s'estompent devant la littérature, la littérature doit s'estomper devant des faits qui, échappant à toute échelle de valeur familière, ne peuvent, si l'on espère transmettre leur impact, qu'être simplement rapportés, avec un soin d'authenticité infini. La littérature, les arts et l'ensemble de l'appareil médiatique moderne se sont partagé la tâche d'accoutumer la société aux horreurs désormais banales des destructions de masse. En 1915, avant l'arrivée de la T.S.F. et de la télévision, c'est au verbe qu'incombait la responsabilité de transmettre - ou de cacher, selon la nécessité - le choc

d'une réalité incompréhensible sur les sensibilités. Dans le cas de la France, le verbe était entre les mains de tous les soldats, civils déracinés, qui avaient appris à le manier et à le respecter dans les écoles de la Troisième République. De plus, et ce point est d'importance, le muselage total de la presse par la censure durant les hostilités lui ôta de fait toute valeur à titre de moyen de communication entre le front et l'arrière. Lorsque Barbusse choisit une forme romancée pour soulever l'indignation publique, il le fit en professionnel qui reconnaissait les avantages et le prestige du statut littéraire. Il est incontestable que le succès qu'il obtint inspira nombre des témoins qui suivirent, mais il est tout aussi certain que ce succès confirma la supériorité du *livre*, entité unique et personnelle, pour transcrire ce que chaque auteur, paradoxalement, voulait avec ferveur montrer comme un purgatoire collectif, ou, plus exactement, humain.

Dans leur immense majorité, les auteurs choisirent pour exorciser leurs souvenirs une prose narrative qui, empruntant aux genres des mémoires, de l'autobiographie et du roman, mène à reconsidérer chacun de ces genres, et soulève d'intéressantes questions de structure. La genèse et la substance de ces livres étant incontestablement liées à l'Histoire et donc à la réalité, il semble à première vue peu justifiable de délaisser, au profit d'une simple analyse du langage et de l'expression, leurs aspects intellectuels, politiques ou moraux. Ce sont d'ailleurs ces derniers qui reçoivent le plus d'attention dans les plus récentes études françaises et étrangères sur les ouvrages d'après-guerre<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Tels que: Riegel, Léon. *Guerre et littérature*. Paris: Klincksieck, 1978;

Rieuneau, Maurice. *Guerre et révolution dans le roman français*. Paris: Klincksieck, 1974.

Cependant, si l'on retient cet aspect générique de la guerre que représentent la violence et la mort, le contexte historique de la Première Guerre, à travers la déshumanisation, la mécanisation, et l'absurdité phénoménale qui le caractérisent, aide à former cette notion de l'Horreur, totalement détachée de toute considération morale, dont le XXe siècle fait un important objet littéraire et telle que l'observe par exemple Julia Kristeva dans *Les Pouvoirs de l'horreur*.<sup>4</sup> A cet égard, les témoignages de combattants ont une valeur pionnière précieuse, aussi bien littéraire que sociologique et permettent de plus, à la lumière du photojournalisme de guerre et de son traitement souvent délibérément clinique et distancié de la mort, d'anticiper les échanges croissants entre l'image imprimée et la littérature.

La découverte de la violence moderne dépassait bien sûr frontières et nationalités, et dans leur ensemble, les témoignages allemands et anglo-saxons qui ont été publiés rapportent la même incompréhension, le même ébranlement de la raison et des sens, la même étrangeté de l'environnement. Un accès plus facile aux ouvrages russes, tchèques ou italiens confirmerait sans doute ces similitudes, soulignant par là qu'une partie des questions de langage et d'expression soulevées dans notre étude n'est pas particulière à la littérature française. Mais justement en raison de cette universalité de l'expérience, ce que les écrits français ont d'unique est aussi, à nos yeux, ce qui les rend les plus émouvants: par le hasard de leur naissance, les auteurs

---

Cruickshank, John. *Variations on Catastrophe*. Oxford: Clarendon Press, 1982.

<sup>4</sup> Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*. Paris: Seuil, 1980.

eurent à s'exprimer dans une langue qui révère sa propre tradition de clarté, de dignité et de précision. Ce qui étonne le plus, à lire tous ces témoignages français, ce n'est pas tant l'horreur qu'ils sont parvenus à transmettre. C'est, plutôt, la détermination avec laquelle ils s'appliquent presque toujours à maintenir, dans une impossible adversité, la tradition de la belle écriture, d'un vocabulaire étendu, de la phrase bien polie; le respect du temps juste, les descriptions rappelant les plus belles dictées du certificat d'études, la magie du *vous*: anciennes habitudes de ceux pour qui une certaine élégance formelle du langage demeure un îlot de paix et de souvenir au milieu du bouleversement de l'esprit.

L'univers du témoignage de guerre est, par la force des choses, exclusivement masculin, et il semble difficile aujourd'hui, au vu de notre compréhension rétrospective de la richesse et de la complexité de l'influence féminine dans l'évolution historique, sociale et artistique d'un pays, de vouloir analyser le processus de prise de conscience de la violence moderne en donnant seule voix aux hommes. Le changement que la guerre a imposé aux femmes est même sans doute plus vaste et plus irréversible sous bien des aspects. Mais la tradition militaire a voulu que la guerre donnât aux hommes seuls, en les plaçant dans des conditions technologiques nouvelles permettant une destruction massive, systématique et anonyme, le douteux privilège d'être les cobayes du XXe siècle, et c'est ainsi dans leurs mots que s'expriment les premiers échos de la collision entre la guerre moderne et la littérature. Au-delà des changements et du tumulte de l'histoire du temps présent, des désillusions

idéologiques consommées, des mouvements littéraires évanescents, ces mots, de fait, demeurent et se lisent, nous le découvrons, comme au premier jour. Car le chagrin humain de la mort et de la dissolution ne se démode pas.

## CHAPITRE I

## LES TEXTES EN CONTEXTE

En 1914, l'Europe, pour reprendre les termes de l'historienne Barbara Tuchman, était "une collection d'épées empilées délicatement l'une sur l'autre et dont aucune ne pouvait être déplacée sans entraîner un effondrement de l'édifice entier"<sup>1</sup>. De vieilles visions impérialistes, un système d'alliances suicidaire, une rhétorique revancharde contribuèrent au tragique aveuglement avec lequel l'Europe se jeta le premier août dans une guerre où chacun se voyait remporter la victoire en quelques semaines mais qui, telle une bête monstrueuse, allait devenir une force autonome consommant pendant quatre ans les hommes et les ressources de nations bientôt exsangues, créant à tous les niveaux - politique, civil, militaire- un sentiment unanime d'impuissance consternée. "I don't know what is to be done. This isn't war", disait Lord Kitchener, Ministre de la Guerre britannique<sup>2</sup>. Ce dont il parlait était le verrou du front occidental, une vaste blessure dans le sol s'étendant de la côte belge à la frontière suisse, où deux armées, après le choc initial de l'offensive d'août où aucune n'avait remporté de victoire décisive, s'étaient enterrées face à face, donnant naissance à ce monde troglodyte dont parle Henri Barbusse.

Tandis que les nations, dans un vain effort de contourner

---

<sup>1</sup> Tuchman, Barbara, *The Guns of August* (New York: Mac Millan. 1962) p.16.

<sup>2</sup> cité in Vansittart, Peter, *Voices of The Great War* (New York: Franklin Watts. 1981) p.54.

le verrou, portaient leurs campagnes jusqu'en Arabie, les tranchées vivaient une guerre d'attrition alimentée par une pâte humaine, substance nouvelle, malléable et renouvelable, qui s'utilise précédée de l'article partitif et que Jules Romains, dans *Prélude à Verdun*, nomme le "million d'hommes":

"Guerre d'usure. Notion vraiment épouvantable. Ce front ennemi devant vous. Du million d'hommes étalé en couche épaisse. Il ne suffit plus de le percer au bon endroit. Il faut l'user tout du long. Il faut enlever ça comme à la lime, comme à la râpe, comme à la varlope. Du copeau de "million d'hommes". De l'homme tué ou de l'homme-débris par jets drus comme de la sciure. C'est long. Il faut une patience méritoire. Cela se fait dans une éclaboussure continue de sang...<sup>3</sup>

De novembre 1914 au printemps de 1918, la ligne du front resta virtuellement inchangée, avançant et reculant tout au plus de quelques centaines de mètres lors d'attaques inutiles et meurtrières. Occupé par les Allemands d'un côté, les Anglais et les Français de l'autre, le système de tranchées était séparé par le *no man's land*, une bande de terrain de largeur variable, patrouillée à la nuit tombée - et à grand risque - afin de deviner les changements chez l'ennemi, de consolider les barbelés et de ramasser les morts trop voyants. Les atrocités scientifiques commençaient leur carrière. Il n'était plus question de stratégies ou de manoeuvres d'enveloppement. Il fallait, comme le dit Pierre Miquel, "éliminer l'ennemi comme on se débarrasse des animaux nuisibles: on l'enfume, on l'asphyxie, on le brûle, on le mine, on le noie."<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Romains, Jules, *Prélude à Verdun* in *Les Hommes de bonne volonté* (Paris: Flammarion. 1938) p.11.

A la Première Guerre il revient d'avoir inauguré la technologie de la destruction de masse, et aux guerres suivantes, de l'avoir approfondie. On se la remémore moins, cependant, dans les circonstances qui la rendent différente des conflits ultérieurs, circonstances nées de l'immobilité absolue du front et qui contribuèrent à susciter chez les participants ce besoin obsessif de témoigner. Une des constantes de la guerre d'usure étant un prodigieux déversement d'obus, mois après mois, sur le même terrain, le sol était empoisonné de dépouilles, de métal, d'excréments, de produits chimiques et de débris quotidiens de toutes sortes, et l'univers de la tranchée frappait les sens et l'esprit dans son étrangeté, dans son impropriété à la vie à l'exception d'une féroce et surprenante population de rats, cauchemar du soldat de première ligne. L'ennemi, enterré, invisible, était une abstraction. Passivité, anonymat, sordide misère physique et morale caractérisaient la vie du fantassin. Le devoir essentiel du soldat était d'attendre et de continuer à attendre, alternant entre l'ennui morne des accalmies et l'épouvante abjecte des bombardements. Attendre que passent les jours, les mois; attendre d'être tué, attendre de ne plus mourir, attendre quelque intervention miraculeuse capable de briser la logique irréfutable du massacre. L'univers du front était clos, refermé sur son quotidien, intensément occupé par une seule activité qui mobilisait toutes les ressources mentales et physiques de l'individu: la fréquentation permanente et intime de la mort dans des manifestations qui dépassaient en macabre tout ce que des siècles de contes fantastiques avaient pu inventer.

---

<sup>4</sup> *op. cit.* p. 184.

Que savait l'arrière de tout cela? L'existence d'une presse moderne, rapidement diffusée, entretenait dans le public une soif de nouvelles en proportion de laquelle croissait chaque jour la nécessité de censure militaire. La "bombe" Barbusse n'explosa qu'en 1916 en réaction à une psychose de guerre et une propagande à laquelle coopérèrent la quasi totalité des journaux et une partie du monde littéraire. Incapables de dominer les événements, les gouvernements devaient maîtriser l'information, tenant les journalistes à l'écart de la zone des combats. Sevrée de nouvelles, libre de tout dire sauf une vérité que d'ailleurs elle ignorait, la presse était aussi vulnérable que le public à la psychose de guerre. Très tôt elle perdit le sens de la mesure, et c'est ainsi que le journal *L'Intransigeant* du 17 août 1914 rassurait les mères et les épouses:

L'inefficacité des projectiles ennemis est l'objet de tous les commentaires. Les shrapnells éclatent mollement et tombent en pluie inoffensive. Quant aux balles allemandes, elles ne sont pas dangereuses: elles traversent les chairs de part en part sans faire aucune déchirure.

Sans monter fréquemment jusqu'à de tels excès, le bourrage de crâne et la propagande demeurèrent tout de même une constante durant les quatre années de la guerre, entretenant le mythe de l'insouciance des soldats des premières lignes, de leur courage surhumain dans la souffrance, de leur patriotisme, de la noirceur de l'ennemi, du corps-à-corps héroïque.

Il est vain et sans doute erroné de vouloir définir le moment

où le credo qui inspira un Péguy bascule dans la souillure d'une complaisance belliciste. Mais l'on demeure étonné devant la littérature de circonstance née de la plume de Verhaeren, de Paul Fort ou de Claudel, avant même que de s'irriter des excès patriotiques d'Henry Bordeaux, Anna de Noailles, Pierre Loti, Lucie Delarue-Mardrus ou Charles Le Goffic. Et que faire de l'infatigable prose de Barrès, dont les enthousiasmes désarment les propos les plus impardonnables? Plus qu'autre chose, cette prose donne peut-être la mesure de la terrible ignorance de l'arrière, et par là nous entendons l'arrière politique, l'arrière intellectuel, l'arrière littéraire, face aux choses du front. Car comme le reste des civils, les politiciens, les intellectuels et les écrivains s'en tenaient, avec satisfaction ou découragement selon leur inclination, aux articles et aux communiqués militaires fournis par la grande presse parisienne, cette même presse qui faisait s'étouffer d'indignation les éditoriaux des journaux de tranchées. Et tandis que croupissaient les soldats dans la boue, la maladie et la mort anonyme, Madame de Noailles, en 1915, avait cette vision:

"Ils mettaient leurs gants blancs devant la canonnade  
Et tendaient cette main de fiancé joyeux  
A la vierge d'airain qui leur broyait les yeux ,  
Jusqu'à ce que le jour sombra sous leur paupières...<sup>5</sup>

Paul Claudel, au Quai, préparait l'avenir en recommandant des prises de participation françaises dans les charbonnages de la Ruhr, et se découvrait les générosités suivantes:

---

<sup>5</sup> Noailles, Anna de, "Soldats de 1914 ", in *Revue de Paris*. Mars 1915.

"Tant qu'il y aura ceux d'en face pour tenir ce qui est à nous  
 sous la semelle de leurs bottes...  
 Tant que pour arrêter un homme vivant, il n'y aura que le feu  
 et le fer,  
 Tant qu'il y aura de la viande vivante de Français pour marcher  
 à travers vos sacrés fils de fer,  
 Tant qu'il y aura un enfant de femme pour marcher à travers  
 votre science et votre chimie...  
 Tant que vous voudrez, jusqu' à la gauche! Tant qu'il y en aura  
 un seul! [...]  
 Tant que vous voudrez, mon général! O France, tant que tu  
 voudras!<sup>6</sup>

Plus attendrie, l'imagination romantique de Barrès le portait vers l'invention d'anecdotes vécues et de la lettre personnelle du jeune soldat:

"Son père, qui va le voir à l'hôpital, lui demande, un jour, si, en faisant le sacrifice de sa vie il n'avait pas aussi pensé à sa mère, à ses soeurs. " Oh si, Papa, mais j'ai aussi pensé que si je réussissais, nous pouvions prendre ensuite la tranchée et que ça ferait trois cents mètres de gagnés!".  
 Entendez-vous la voix d'argent, le timbre de cristal, le pur son de la jeunesse? Cet héroïsme est tout brillant des illusions de l'enfance. Ah! pourquoi faut-il que les vieilles gens demeurent, et que marchent au sacrifice des enfants capables d'ouvrir la plus belle ère de l'histoire de France?<sup>7</sup>

Après quelques lectures semblables, l'on ne peut guère s'étonner de la fréquence de scènes compensatoires dans les témoignages de combattants, telle celle-ci dans *Les Croix de Bois* de Dorgelès:

<sup>6</sup> Claudel, Paul, *Nouveaux poèmes de guerre*, Juin 1915 in *Oeuvre poétique* (Paris: Gallimard, Pléiade, 1967) p. 534.

<sup>7</sup> in *L'Echo de Paris*, 11 Décembre 1914, cité par Audoin-Rouzeau, Stéphane, *Les combattants des tranchées* (Paris: Armand Colin, 1986) p.117.

"On devrait faire une grande offensive, disait d'une voix courte un gros monsieur aux yeux en boule.

-Avec ta viande, lui cria Sulphart dans le nez.<sup>8</sup>

Ou cette autre, extraite des *Mémoires d'un rat* de Pierre Chainé:

"Un gros homme, qu'on appelait le cousin, l'interpella familièrement: - Eh bien, vous ne pouvez donc pas les sortir de leurs trous? Quand allez-vous donner le grand coup de torchon? - On vous attend, cousin, répondit tranquillement Juvenet, venez donc nous donner un coup d'épaule".<sup>9</sup>

L'image du civil belliqueux se retrouve dans d'innombrables récits de combattants de toutes nationalités, épisode-cliché dans la plupart des témoignages, et elle confirme le fossé creusé entre civils et combattants et la rongante indignation qui est à trouver derrière la publication et le succès du *Feu*. La colère contre l'embusqué, réaction contre l'hypocrisie et la couardise, contribuera indéniablement à l'aspect protestataire, pacifiste ou même héroïque des témoignages de guerre et à l'évolution politique et sociale de divers auteurs. Elle demeure secondaire, cependant, quand il s'agit de décrire le combat proprement dit, qui est un moment de repli sur soi, où toutes références et comparaisons au système non-combattant sont suspendues. Comme le font remarquer certaines études psychologiques sur les anciens combattants<sup>10</sup>, si le ressentiment contre les politiciens

<sup>8</sup> Dorgelès, Roland, *Les Croix de bois* (Paris: Albin Michel, 1919 et 1964) p. 336.

<sup>9</sup> Chainé, Pierre, *Les Mémoires d'un rat*. Préface d'Anatole France (Paris: L'Oeuvre, 1917) p.59.

<sup>10</sup> Tel: Prost, Antoine, *Les Anciens Combattants* (Paris: Gallimard/Julliard,1977) p.39.

fauteurs de guerre persiste, la colère généralisée envers un arrièrè jugé indifférent et profiteur s'estompe assez rapidement à la fin des hostilités, lorsque la vie reprend ses droits et que s'efface la confuse impression d'infériorité malchanceuse qui étreignait auparavant le soldat face à tout homme à l'abri. Ce qui demeure, par contre, est le sentiment d'impuissance exaspérée de ne pouvoir transmettre par les mots un certain paroxysme de souffrance et d'étrangeté - Il n'est guère de livre où n'apparaisse une variation du thème "nul ne peut comprendre qui ne l'a vécu avec sa chair"- et c'est bien ce besoin d'exorciser en communiquant qui continue à susciter les témoignages plus de dix ans après l'armistice.

Les ouvrages publiés sur la Grande Guerre par les participants et les contemporains du conflit se chiffrent par milliers, voire par dizaines de milliers. Quoique cette immense production concerne essentiellement l'historien, elle intéresse également la recherche littéraire par la simple raison de son nombre: lorsqu'un tel flot de publications inonde le marché national à la suite d'un conflit qui a touché au vif les régions les plus reculées, lorsque la presse s'en empare pour les annoncer, les critiquer ou en faire l'éloge, lorsque des querelles animées se poursuivent, par journaux interposés, pour renvoyer les responsabilités ou revendiquer le monopole de l'authenticité, lorsque les maisons d'édition se voient assaillies d'ouvrages sur la guerre et ont à décider de leurs priorités de publication, il faut se demander de quelle manière cette production aura affecté le monde littéraire. On ne peut débattre, comme l'a fait l'histoire littéraire qui a suivi, de la manière dont

les grands ont exprimé les bouleversantes conséquences morales et intellectuelles de la guerre sans aussi prêter attention à la forme et à la rhétorique des documents qui ont rendu leur prise de conscience possible. Par documents, il faut entendre les communiqués officiels, les articles, essais et éditoriaux colorés par l'émotion de l'Union Sacrée; les analyses historiques et les statistiques révélant après l'armistice l'étendue de la catastrophe; et enfin les témoignages de combattants, auxquels le privilège unique de traduire les statistiques en chair vive confère par défaut le monopole d'une certaine matière brute littéraire. Ces documents avaient en commun la capacité d'informer et d'influencer le public sur un phénomène de destruction sans précédent historique et de donner ainsi une forme verbale à une expérience inédite. Il est raisonnable de penser que cette forme, autant que le fond, aura laissé son empreinte sur la littérature qui a suivi.

Après quatre ans de communiqués militaires officiels aux formules standardisées, c'est le style de ces communiqués, bien plus que leur message vite familier, qui résonnera aux oreilles de l'écrivain cherchant à recréer une ambiance. La moquerie du langage militaire n'a pas attendu, il est sûr, la première guerre mondiale, mais l'effet d'énorme absurdité né du contraste entre la prose militaire et les statistiques de pertes est nouveau: la parodie du langage de caserne qui avait traditionnellement pour résultat le ridicule des intéressés suggère désormais une dimension nouvelle d'ironie et de tragédie. L'édition de 1914 du *Manuel d'infanterie à l'usage des sous-officiers et des caporaux* notait ainsi solennellement dans le chapitre "Législation des hostilités":

"Les belligérants n'ont pas un droit illimité quant au choix des moyens de nuire. Il est notamment *interdit*: [...] D'employer des armes, des projectiles ou des matières propres à causer des maux superflus..."<sup>11</sup>

Pour les nombreux officiers normaliens s'efforçant de traduire les exigences du manuel dans le langage de leurs tranchées boueuses, pour les non-combattants lettrés et cultivés prenant conscience, vers 1916, de l'usage des lance-flammes et des gaz asphyxiants, la vacuité sémantique affligeant soudain des mots tels que *choix*, *nuire*, *interdit* et *superflus* posait un problème d'une nature incontestablement littéraire, donnant lieu selon le cas à l'indignation ou à une délectation d'esthète. Jules Romains s'en souviendra dans ses pages classiques sur la conduite de la guerre dans *Les hommes de bonne volonté*, où, par une ficelle de style un peu simpliste mais parfaitement efficace, il fait apparaître l'horreur du carnage à travers la logique des généraux présentée en discours indirect libre.

"Une fois de plus, le Commandement vint méditer devant son échec, et se fit des réflexions pleines de sagesse.

Le seul résultat qui n'était pas resté au-dessous de l'effort, qui avait même dépassé les prévisions, était le chiffre des morts, des blessés et des disparus.

Ce n'était pas encore cela! De toute évidence. On avait voulu trop bien faire.[...] Ah, l'on voyait bien maintenant ce qu'il aurait fallu faire! Raccourcir de beaucoup la préparation d'artillerie. Pour la rendre aussi efficace en un temps plus bref, donner plus de pièces à gros calibre, et à tir rapide, et

---

<sup>11</sup> *Manuel d'infanterie à l'usage des sous-officiers, des candidats sous officiers, des caporaux et des élèves caporaux* (Paris - Limoges: Henri-Charles Lavauzelle, imprimeur éditeur militaire. 322<sup>e</sup> édition. 1914) p.770

beaucoup plus de torpilles à grosse charge. Ne déclencher l'assaut qu'après avoir harcelé et fatigué l'ennemi..."<sup>12</sup>

Jules Romains, engagé dans les services auxiliaires, n'avait pas vu le feu directement, mais son analyse de la guerre dans *Prélude à Verdun* reste classique et fut l'une des seules à trouver grâce devant le jugement sévère et pointilleux des anciens combattants. André Ducasse et Jacques Meyer, dans *Vie et mort des français*<sup>13</sup>, déclarent l'auteur de *Verdun* le seul civil à avoir su décrire la guerre correctement, et pour le lecteur d'aujourd'hui, les pages de Jules Romains demeurent d'une lucidité et d'une clarté étonnante. Le ton choisi par l'auteur, et qui domine entièrement toute l'analyse, est celui d'une ironie suave mais féroce, et l'unanimité des commentaires positifs qu'elle a suscités en confirme l'efficacité. Au-delà de la satisfaction évidente de revanche qu'offre le sarcasme, le ton ironique réussissait manifestement à illustrer l'irréductible décalage entre le langage officiel et l'expérience réelle. De fait, ce ton se montra assez tôt l'outil idéal de la prise de conscience progressive de la guerre par tous les intéressés, car l'ironie, qui gouverne toute guerre, présidait à celle-ci plus qu'à toute autre par la disproportion insensée entre le but avoué et les moyens employés autant que par la faillite flagrante du mythe progressiste dont s'était bercée la société depuis près d'un siècle.

Le décalage fut d'abord perçu par les combattants, partis en 1914 pour appliquer la doctrine de l'élan vital :

<sup>12</sup> *op.cit.* p. 47.

<sup>13</sup> Ducasse, André et Meyer, Jacques, *Vie et mort des Français* (Paris: Hachette, 1959) p.149.

attaque à la baïonnette, fringant pantalon garance visible à mille mètres, face à un ennemi qui avait changé de siècle, gris, invisible, enterré, foudroyant, mortel. Il se raffina, lorsque les troupes de 1915, perdant par endroits jusqu'à soixante-dix pour cent de leurs effectifs dans des assauts répétés et absolument inutiles, eurent écho de la petite phrase satisfaite de Joffre: "Je les grignote". Les journaux de tranchées, puis les premières publications de carnets de route et de témoignage reflètent la surprise, la colère et la dérision face à une situation dont les soldats ressentent de plus en plus clairement la nature schizophrénique.

"De quel pied ne botterais-je pas le cul des scribes, se révolte Marc Boasson, candidat à l'agrégation de philosophie et fantassin à Verdun, "[eux] qui ne rougissent pas de s'étaler sur Verdun. Qu'ils aillent voir l'affreux engrais sur lequel poussent leurs fleurs de rhétorique..."<sup>14</sup> En juin 1917, un article dans *Le Crapouillot*, alors simple journal de tranchée, fait une remarque chargée de signification en raison de son allusion très nette à une trahison des clercs:

Mais ce qui déconcerte le plus les soldats, c'est de voir que l'élite des intellectuels n'a pas su s'élever au-dessus du patriotisme de cinéma et fait chorus avec les vils bourreurs de crâne [...] A tous la guerre, qui sans souffrance aucune, leur apporte la gloire et les profits, la guerre semble parfaitement admirable.<sup>15</sup>

Chez le public, la perception de ce décalage se fit plus lentement, pour diverses raisons que résume Micheline Tison-

<sup>14</sup> Boasson, Marc, *Au soir d'un monde* ( Paris: Plon, 1926) p.49.

<sup>15</sup> *Le Crapouillot*. Juin 1917. B.D.I.C. Nanterre.

Braun:

Ces publications apportaient un témoignage unique sur la guerre vue par les combattants. Leur influence fut pourtant lente à se faire sentir. C'est qu'en effet tout conspirait contre leur diffusion: l'obscurité de la plupart des témoins, la censure privée des éditeurs qui, plus encore que la censure officielle, étouffait les vérités déplaisantes et surtout le long intervalle qui sépare souvent, en ces années troublées, la rédaction d'un ouvrage de sa publication. Les civils n'absorbèrent donc la vérité que très lentement et de façon partielle.<sup>16</sup>

Un second décalage, ainsi, prenait le relais du premier, aggravant la sensation d'un irrémédiable divorce entre la réalité et la perception publique. Lorsque le public, finalement, prit conscience de ce divorce, grâce en partie aux témoignages, et en partie, à la suppression relative de la censure de la presse à la fin du conflit, il le fit en praticien chevronné de tous les euphémismes dont on l'avait abreuvé pendant la guerre, et s'il découvrait seulement la réalité, il entretenait déjà une familiarité aisée avec cette langue nouvelle et minutieusement codée qu'était devenu le discours ou le communiqué officiel. Le critique américain Paul Fussell, dans son admirable ouvrage *The Great War and Modern Memory*, suggère une association entre ce fait et la pratique presque instinctive de l'euphémisme dans le langage public de nos jours :

...there is a sense in which public euphemism as the special rhetorical sound of life in the latter third of the twentieth century can be said to originate in the years 1914-18. It was

<sup>16</sup> Tison Braun, Michéline. *La crise de l'humanisme*, vol.2 (Paris: Nizet,1967) p.34.

perhaps the first time in history that official policy produced events so shocking, bizarre and stomach-turning that the events had to be tidied up for presentation to a highly literate mass population.

(...d'une certaine manière, l'on peut dire que l'euphémisme public, en tant qu'écho rhétorique particulier au dernier tiers du XXe siècle, est issu des années 1914-18. C'était peut-être la première fois qu'une politique officielle produisait des événements si choquants, si bizarres et écoeurants qu'il fallait en faire la toilette avant de pouvoir les présenter à des masses populaires instruites)<sup>17</sup>

L'éclosion de cette situation nouvelle, en l'occurrence la nécessité de rendre une information présentable, repose sur un certain nombre de facteurs que Fussell identifie avec justesse: la présence d'événements inédits, l'existence de masses populaires instruites, l'évidence d'une demande et d'un accès à l'information devant lesquels un pouvoir officiel, malgré tous les moyens à sa disposition, n'avait pas la possibilité de se dérober.

L'on ne peut trop insister sur l'intérêt de cette confluence et sur ses indéniables conséquences littéraires, car ce sont les mêmes facteurs qui sont à la source du phénomène de la littérature de témoignage. A mesure que le langage officiel évoluait de la propagande simpliste des premiers jours à la subtilité cryptique des communiqués ultérieurs, devenant un art où le talent pouvait s'apprécier en connaisseur selon les critères traditionnels et parfaitement quantifiés du sophisme, de même croissait par opposition la notion d'une langue authentique, sans fard, vraie, qui serait seule capable de transmettre sans distorsion l'information ou l'expérience. La littérature de

---

<sup>17</sup> Fussell, Paul. *The Great War and Modern Memory* (New York: Oxford University Press, 1975) p.178.

témoignage, pratiquée et jugée selon des critères d'authenticité absolue, et pour qui la perfection à atteindre est une perfection de transmission et non de création, est un produit du XXe siècle, contrepartie logique de cet "écho rhétorique particulier" dont parle avec bonheur Paul Fussell. Elle a ses propres règles et sa propre esthétique, guidée par un souci d'universalisation de l'expérience et de la communication. Elle diffère du journalisme par l'indifférence presque systématique dont elle fait preuve à l'égard du fait historique et de la chronologie, et par le besoin de transcender l'unique et l'individuel au profit d'un fond commun d'émotions. Comme le journalisme, cependant, elle repose clairement sur un besoin de communication de masse qui n'aurait jamais pu voir le jour sans le progrès technologique qui rend cette communication possible. Dans le premier tiers du siècle, ce progrès faisait de la publication écrite le medium le plus sûr et le plus désirable pour s'adresser au plus grand nombre, et démocratisa incontestablement ce qui était jusqu'à présent demeuré le privilège d'une minorité de lettrés. Ce privilège d'écrire et de publier, cependant, aurait pu assez longtemps demeurer le fait d'une élite sans la poussée des événements historiques. En effet, il est douteux que sans le catalyste de la guerre l'accès aux maisons d'éditions par des écrivains non professionnels eût été aussi aisé et aussi répandu. L'intérêt du public pour le sujet, le poignant besoin de parler des combattants et le patriotisme de rigueur dans les circonstances contribuèrent puissamment à réduire la méfiance corporative des cercles littéraires et à ouvrir à la valetaille de la plume des portes que d'aucuns regrettèrent

sans nul doute de n'avoir pas gardées prudemment fermées. Qu'on écoute seulement la paternelle bienveillance d'un Paul Bourget, dans sa préface au *Verdun* de Raymond Jubert :

Comment ceux d'entre eux [les soldats] qui se sentaient un don d'écrire, même très faible, résisteraient-ils à la tentation de les noter? Certes, ces livres sont d'une valeur bien inégale. Ne regrettons pas leur abondance [...] Nous leur devons de participer du moins en esprit à l'héroïque martyre des innombrables sacrifiés qui nous sauvent, nous, la France d'aujourd'hui. A ces narrateurs de la Marne, de l'Yser, d'Ypres, de la Champagne, il faudrait savoir gré, quand leurs écrits ne serviraient qu'à nous imposer un respect plus ému et plus reconnaissant d'une défense qui a renouvelé, quatre ans durant, l'exploit des Thermopyles...<sup>18</sup>

Il est sûr que bien des livres sans importance ou valeur trouvaient déjà moyen avant la guerre de se gagner le concours financier des éditeurs. Mais ce que sanctionnait la publication du livre de guerre, et que ne pouvaient réclamer jusqu'alors que les mandarins de la littérature française, c'était le droit irrécusable de chaque petit auteur à l'attention de la France entière. De plus, l'écrit de guerre ne se réclamait d'aucun but familial de la littérature, fût-il de distraire, d'édifier ou de faire oeuvre d'art, et il présentait ainsi au public une idée assez nouvelle de ce que ce dernier pouvait trouver - et plus tard désirer - dans la lecture. Dans l'avant-propos de *La Biffe*, Jacques Meyer, ancien combattant et futur homme de lettres, esquisse cette notion de l'écriture :

Spectacles restreints et sensations primitives: des obus qui

<sup>18</sup> Jubert, Raymond. *Verdun* (Paris: Payot, 1918.) p.14.

éclatent, une mitrailleuse qui empêche d'avancer, des hommes qui se terrent puis repartent, un barrage à la grenade, un ami qui tombe, un cadavre sur quoi l'on bute[...]

Faut-il dire que je n'ai voulu faire ni une oeuvre documentaire ou historique, ni une oeuvre "à tendance", et pas non plus une oeuvre littéraire; ma seule intention fut [d'être] un témoin au sens fort du mot, en reflétant la nudité de la chose vue...<sup>19</sup>

A mesure que progressait et que s'achevait le conflit, le besoin d'une langue crédible et authentique se fit sentir chez les journalistes et gens de lettres, conscients de leur mission d'essayistes et d'arbitres moraux. Ayant été tenus effectivement à l'écart de la conduite de la guerre, ils se tournèrent vers les sources d'information disponibles, parmi lesquelles les témoignages occupaient une place privilégiée en raison du discrédit relatif de la presse. Toujours sous le signe du décalage, un nombre de témoignages eurent l'avantage, en dépit des difficultés de publication que rappelait Micheline Tison Braun, de pouvoir paraître durant les hostilités et avant les mémoires historiques et militaires. Choisisant de narrer l'expérience individuelle, ils ne couraient pas comme ces derniers le risque d'être contredits et ridiculisés par l'échec d'une stratégie ou par un dénouement imprévu au conflit. De plus, en privilégiant l'humain et le vécu, ils se ménageaient un public plus varié, et étaient capables d'intéresser un public populaire aussi bien que littéraire.

L'usage immédiat que firent les gens de lettres de ces sources d'information et l'importance qu'ils choisirent d'y attacher ne sont pas souvent clairement documentés, et ils doivent parfois être déduits de la même manière que se

---

<sup>19</sup> Meyer, Jacques. *La Biffe* (Paris: Albin-Michel, 1928) p. 25.

déduisent les formes intermédiaires d'un mot dans son passage de la vulgate à la langue moderne: par la comparaison, l'analyse rétrospective, le raisonnement logique. Il est en tout cas certain que l'on s'expose à une étroitesse et même à une erreur de perspective si l'on s'en tient aux seules critiques littéraires de la décennie qui a suivi pour peser l'influence possible de l'écrit de guerre sur les lettrés de l'époque ou, plus essentiellement encore, sur la littérature en général. Maint écrivain ou futur écrivain aura pu lire des témoignages de guerre et s'imprégner plus ou moins consciemment de certaines nouveautés de l'écriture de la violence et de la dislocation, longtemps avant que ne s'assouplissent les rigides critères de littéarité en fonction desquels ces ouvrages étaient ou non reconnus des critiques. Certaines bornes, cependant, permettent au chercheur d'étayer ses hypothèses avec des informations précises: ainsi la parution du *Feu*, par exemple, ou plus tard celle de l'anthologie critique *Témoins* firent couler beaucoup d'encre et donnèrent lieu dans les revues littéraires à des débats où les arguments, les participants, et sans doute même dans une large mesure les lecteurs, peuvent être identifiés. La nature de ces disputes, centrées en partie sur des questions d'intégrité patriotique et morale, et en partie sur les mérites et la justification du style réaliste, montraient que les ouvrages avaient su toucher un nerf: la guerre patriote était remise en question et ses conséquences physiques ne pouvaient plus être niées. Les arguments du traditionaliste, en conséquence, devenaient défensifs: le traditionaliste politique criait à la trahison, et le littéraire, au mauvais goût, tous deux s'accordant à accuser

le témoignage réaliste de réductionisme historique ou esthétique.

Plus importante pour notre propos est la compréhension véritable de l'énorme traumatisme physique et psychique du combat. Emotion non quantifiable, indifférent aux circonstances historiques dont il est issu, ce traumatisme échappe aux statistiques et au commentaire moral, et la réussite de son expression tient à des critères que l'on doit, ne serait-ce que par élimination, qualifier de littéraires. Il s'agissait en effet de faire partager à un lecteur une souffrance purement individuelle, organique, intime, mais qui reproduite à des millions d'exemplaires avait le potentiel d'altérer les images familières de la douleur dans l'imagination collective. Il s'agissait aussi de transmettre, éléments cruciaux, la difficulté d'associer ce calvaire à un système rationnel de cause et d'effet, et l'émergence d'un univers du Mal régi par ses lois et ses sensations propres: initiation prophétique, pour le lecteur de l'après-guerre, à la reconnaissance littéraire ultérieure de l'univers concentrationnaire.

Le succès d'une telle entreprise est difficile à évaluer. S'il ne fait aucun doute que le paysage émotionnel particulier de l'univers concentrationnaire nous est aujourd'hui familier, la contribution de la littérature à cette prise de conscience ne se mesure que rétrospectivement, en particulier celle des premiers efforts des écrivains des tranchées. Il est rarement possible d'illustrer cet apport par des références spécifiques, et à cet égard, la genèse des fresques historiques de Jules Romains et de Roger Martin du Gard nous offre des indications précieuses.

Maurice Rieuneau, dans son importante étude, se penche sur la question de la documentation à la source des chapitres de guerre dans *Les hommes de bonne volonté*<sup>20</sup>. Son exposé suffirait à lui seul à illustrer le caractère influent que l'on peut attribuer au témoignage de combattant dans la production littéraire qui a suivi. Se basant sur une conversation directe avec Jules Romains avant sa disparition, ainsi que sur une étude préalablement parue et un rapide travail de recensement de thèmes, d'images et d'anecdotes, Rieuneau peut nommer avec confiance une vingtaine d'ouvrages de combattants qui se trouvent à la genèse de *Verdun*. Tout lecteur possédant une certaine familiarité avec les témoignages des combattants reconnaît d'ailleurs aisément ces éléments. Les emprunts, pour la plupart, semblent être d'une nature factuelle et spécifique, à l'image de l'oeuvre de Romains: renseignements topographiques, mouvements militaires, anecdotes, citations, vocabulaire technique de la guerre. A ce titre, bien entendu, ils n'élèvent pas automatiquement les témoignages de combattants au statut d'influence proprement littéraire. Ils confirment, toutefois, que ces derniers étaient lus avec grande attention par le lettré cherchant à s'informer sur la guerre, ainsi que l'atteste également la collection de témoignages de combattants dans la bibliothèque de Roger Martin du Gard, et que le confirment l'empressement et le nombre des voix tenant à participer à la controverse du *Feu*. Certes, comme le fait remarquer Henri Peyre<sup>21</sup>, *Le Prélude à Verdun* de Romains, dans toute sa lucidité sur le conflit, ne réussit pas vraiment - peut-être parce qu'il ne s'y efforce pas - à transmettre la

<sup>20</sup> *Guerre et révolution* (op.cit.) pp.446-449.

<sup>21</sup> Peyre, Henri, *The Contemporary French Novel*. Paris: Gallimard, 1937. p.59.

misère individuelle de l'être humain, en l'occurrence du soldat combattant. La chair en est absente, ainsi que la peur. Peyre reproche au livre un excès d'analyse qui fait des personnages les simples produits d'un brillant exercice intellectuel de reconstitution, grâce auquel chaque mot et geste est organisé selon une logique de psychologue professionnel. L'officier Jerphanion est logique, équilibré, maître de ses émotions, rationnel, et il pèse chacune de ses impressions avec la confiance du professionnel en son savoir.

Il aurait donc pu s'endormir sans plus de débat; mais il y avait une autre idée qui le tourmentait (...), une idée qui même était composée, et qui se présentait tour à tour sous des faces différentes. Un polyptier d'idées.<sup>22</sup>

L'on pense à Antoine Thibault, progressant méthodiquement dans son diagnostic :

"Un bras malingre sous des linges à peu près propres. Au-dessus du poignet, un phlegmon superficiel, bien circonscrit, semble déjà collecté. Antoine qui ne songe plus à l'heure, pose son index sur l'abcès.." <sup>23</sup>

Aucune suggestion, donc, chez l'officier de Jules Romains, de la dislocation morale qui afflige le combattant sans gloire de la guerre moderne. Toutefois, plutôt que de s'appesantir sur cette possible faiblesse, ou de l'imputer à une éventuelle pauvreté psychologique des sources, l'on doit plutôt examiner ce en quoi Romains réussit brillamment, et se demander d'où provient la surprenante clarté de sa perception de l'énorme absurdité de la guerre technologique, la

---

<sup>22</sup> op. cit. p.94.

<sup>23</sup> Martin du Gard, Roger, *Les Thibault*.(Paris: Gallimard, 1937) p. 13 (4<sup>e</sup> partie, ch.1).

percutante efficacité de la notion du *million d'hommes*, le sens aigu d'une dimension extra-humaine aux événements.

"Les jointures entre ces vues partielles [du conflit global] ne pouvaient se faire que dans un lieu étranger à l'homme, comme l'indifférente pensée divine, ou que dans la région non-pensée de l'univers où se continue la tradition des catastrophes sidérales, des lents cataclysmes géologiques, et où ce n'est pas l'Intention qui règne, mais le Hasard."<sup>24</sup>

En effet, c'est bien cette étrangeté, cette dissociation de toute norme de référence connue, qui revient encore et toujours pour colorer les efforts descriptifs des fantassins. Au centre de ce passage, les mots *étranger*, *indifférente* et *non-pensée* suggèrent un paysage mental caractéristique de l'état de choc aujourd'hui pleinement reconnu comme un des effets les plus réels et les plus paralysants du combat. Il importe de se rappeler, cependant, que durant la première guerre, la terminologie psychologique manquait pour décrire cet état que les soldats eux-mêmes ne savaient trop bien définir. Le terme consacré parmi les troupes pour nommer cette terrible dépression affligeant de nombreux fantassins était le *cafard*, et les tentatives pour le décrire se teignent souvent à nos yeux d'une pathétique innocence. L'on demeure songeur devant la maladroite simplicité avec laquelle de jeunes soldats parlent, dans les journaux du front, de leurs moments d'abattement:

Tout poilu a connu le cafard. Cela vous prend tout d'un coup, l'on ne sait pourquoi, et l'on se met à rechercher toutes les raisons d'être triste. C'est une lassitude morale qui s'empare de vous. Tout est noir. L'on est même las de vivre. Les choses extérieures perdent tout leur intérêt.

---

<sup>24</sup> op.cit. p.42.

Ou cet autre:

Etait-ce l'effet de ces phrases inquiétantes ou du brouillard froid qui continuait de flageller le paysage, mais je me sentis envahi d'une singulière tristesse; tristesse où hommes, choses, pensées, semblaient colorées de gris. Jamais je n'en avais éprouvée de semblable. J'appris plus tard qu'elle était spéciale aux poilus et avait pour nom "cafard".<sup>25</sup>

L'impression d'irréalité et d'étrangeté, manifestations cliniques aujourd'hui familières de l'état de choc, ne faisait tout simplement pas partie de la vie de l'arrière et de la perception qu'avaient les civils du conflit. Les médecins militaires eux-mêmes abordaient le sujet avec une méfiance récalcitrante, et si un certain Dr. Huot prit sur lui d'analyser en 1918 le "substratum histologique du cafard" et de circonscrire " le cafard du soldat normal"<sup>26</sup>, la réaction la plus fréquente restait souvent l'accusation de lâcheté et de relâchement de la saine discipline militaire qui domine la peur.

Même après les hostilités, l'appréciation rétrospective des dimensions "sidérales" de la guerre par le biais des statistiques et de la dévastation économique ne pouvait en elle-même suffire à inspirer la clairvoyance de Jules Romains quant à l'aspect profondément indifférent de la destruction de masse, ou sa compréhension de la révélation intellectuelle que pouvait entraîner un tel état de choc. La source de cette inspiration est à trouver dans les pages de témoins-

---

<sup>25</sup> extraits de *Face aux Boches*, mars 1917 et *Sans Tabac*, mars 1917, cités in Audoin-Rouzeau, op.cit.

<sup>26</sup> Huot, Louis et Voivenel, Paul, *Le Cafard*. Paris: Grasset, 1918.

lettrés du front, où l'on voit l'écriture transformer les sensations physiques en image spirituelle, en figeant, comme plus tard le fera la photographie, quelques éléments disparates de la réalité dans un instantané étrange et déformé, dissocié de la logique du monde.

Le passage suivant de Maurice Genevoix, analysant le même cafard que balbutiaient d'autres soldats dans leurs mots plus frustes, préfigure d'une manière si évidente la nausée de Roquentin qu'il semble presque superflu d'en faire mention:

Cela ne m'a pris que longtemps après, dans le creux d'argile mouillée où j'étais revenu m'asseoir: une froideur dure, une indifférence dégoûtée pour toutes les choses que je voyais, pour l'ignominie de la boue et la misère des cadavres, pour le jour triste sur la crête, pour l'acharnement des obus... Ce n'est même pas du désespoir, cette sécheresse du coeur dont je sens le goût à ma gorge; de la résignation non plus... Ce n'est que cela: une froideur dure, une indifférence desséchée, pareille à une contracture de l'âme. Tombez encore, aussi longtemps que vous voudrez, les gros obus, les torpilles et les bombes [...] Comme c'est grotesque, mon Dieu, tout ça...[...] Une plaque d'acier blindée monte très haut et retombe, comme un couperet de guillotine. Souesmes passe devant moi, la face plâtrée de boue jaune, les deux mains sur les reins [...] Quel sens? Tout cela n'a pas de sens. Le monde, sur la crête des Eparges, le monde entier danse au long du temps une espèce de farce démente, tournoie autour de moi dans un trémoussement hideux, incompréhensible et grotesque.<sup>27</sup>

Qu'on lise aussi seulement le célèbre passage du *Feu*, pour retrouver cette impression de dissociation soudaine de la réalité, cette découverte d'une perspective détachée et comme flottante:

---

<sup>27</sup> Genevoix, Maurice, *Ceux de 14* (Paris: Flammarion, 1950) p.596.

De minces sinuosités rayent la plaine de long en large, la quadrillent, et ces sinuosités sont pointillées d'hommes. On discerne des fragments de lignes formées de ces points humains, qui, sortis des raies creuses, bougent sur la plaine à la face de l'horrible ciel déchaîné [...] on est ébloui par ce poudrolement d'hommes aussi petits que les étoiles du ciel.<sup>28</sup>

Ce que nous voudrions suggérer, ici, est une observation attentive de la nature de l'impact que l'expérience combattante à proprement parler a eu sur la société civile, en contraste avec d'autres conflits antérieurs ou postérieurs. Pour fameux et invariablement cité qu'il soit, le mot de Valéry au sujet des civilisations se découvrant soudain mortelles n'a rien perdu de sa précision: chez les sociétés, la peur générique que suscita la guerre était bien celle de mourir et de voir mourir. Les thèmes de futilité, de désillusion, de perte de valeurs, de fin de l'innocence, ces thèmes en fonction desquels l'on est accoutumé à voir discuter la création artistique de l'entre-deux guerres, sont les manifestations d'un même frisson devant le spectre de l'anéantissement. L'une des raisons qu'il faut voir à l'immense succès du *Feu* dès sa parution est qu'il avait touché une corde sensible de la société, en donnant par ses descriptions un visage à l'angoisse qui sourdait sous le carcan de la propagande et des illusions. Et quel visage! Un étalage de souffrances et de cadavres impossible à ignorer, une déchirure hideuse dans le voile de sécurité dont s'enveloppait la conscience publique. Tous les filtres intellectuels mis en place par la société, dont la littérature était le plus beau fleuron, se montraient incapables d'assimiler la mort de 14-18.

---

<sup>28</sup> Barbusse, Henri, *Le Feu* (Paris: Flammarion, 1917) p. 241.

Certes, la guerre a toujours tué salement, et le passage de la Bérésina n'avait probablement rien à envier en horreur aux tranchées. Mais faute d'un nombre suffisant de témoins, faute de la dimension des événements et de la communication qui caractérise "l'ère des masses", la tradition héroïque survivait essentiellement sans fêlure, comme elle avait survécu aux carnages successifs de l'histoire, et la retraite des grognards trouvait encore, dans les mains de Victor Hugo ou d'Edmond Rostand, sa place au panthéon de la grandeur tragique. Les quelques irruptions d'un réalisme morbide étaient compensées chez Hugo par l'image grandiose:

Il neigeait. Les blessés s'abritaient dans le ventre  
Des chevaux morts; au seuil des bivouacs désolés  
On voyait des clairons à leur poste gelés  
Restés debout, en selle et muets, blancs de givre...  
(*Les Châtiments*)

et chez Rostand, par une perspective alimentaire dont l'effet comique est certain sinon volontaire:

Nous qui n'avions le temps , quand un bel officier  
Arrivait, au galop de chasse, nous crier:  
"L'ennemi nous attaque, il faut qu'on le repousse!"  
Que de manger un blanc de corbeau sur le pouce,  
Ou vivement, avec un peu de neige encor,  
De nous faire un sorbet au sang de cheval mort,  
Nous, enfin! qui la nuit n'avions pas peur des balles  
Mais de nous réveiller, le matin, cannibales...  
(*L'Aiglon*, II,9)

La *Débâcle* de Zola, par contre, fresque naturaliste du conflit franco-prussien de 1870, s'éloignait nettement de la tradition héroïque et n'avait pas économisé les effets de

réalisme pour révéler la vraie nature d'une guerre qui, par son arsenal aussi bien que sa conduite, se plaçait clairement au rang d'un terrible traumatisme national. Les raisons pour lesquelles l'ouvrage, cependant, ne gagna jamais postérieurement le statut de révélateur et de catalyseur moral et politique qui auréole le *Feu*, peuvent aider à affermir la définition même de la littérature de témoignage et à comprendre l'empreinte de cette dernière sur les sensibilités. En effet, bien que ces raisons soient à rechercher à la fois dans les circonstances historiques entourant l'ouvrage et dans les techniques particulières de Zola, elles nous ramènent à l'examen de quelques caractéristiques qui donnent au témoignage sa spécificité littéraire face aux formes traditionnelles.

Pour ce qui est des circonstances historiques, le fait évident que l'oeuvre fut composée après les événements, dans une perspective globale d'analyse d'un conflit dont l'issue était déjà connue, suggère en partie pourquoi *La Débâcle* ne semble pas avoir dérangé les consciences ni le sens de sécurité collectif de la société. L'occupation de la capitale et l'humiliante défaite, pour choquantes qu'elles soient, étaient encore mesurables et rationalisables: elles remettaient en question la société bourgeoise, mais non pas la nature humaine. L'on condamnait l'armée inepte, la complaisance défaitiste d'une population mercantile, la dégénérescence d'un système. Justement horrifié devant les atrocités causées par la guerre et si copieusement décrites par Zola, l'on pouvait se flatter de la perspective omnisciente de l'anthropologue en méditant sur ces bas et violents instincts de la nature humaine que la civilisation

ne pouvait totalement contenir. L'on ne remettait cependant pas encore en question l'idée de civilisation, et à peine celle de la guerre; les dégâts matériels et humains étaient comptabilisés ou tout au moins comptabilisables. L'on doit remarquer, ici, que dans une perspective sociale, morale ou historique, la guerre de 1914 ne diffère de celle de 1870, ou de toute autre guerre, que par ses dimensions et par la disproportion croissante entre le but originel et les moyens employés. C'est dans une perspective intellectuelle et psychique qu'elle semble par contre avoir causé un changement décisif. Ce point se trouve souligné d'une manière intéressante dans un éditorial du magazine américain *Time* du 29 juillet 1985, écrit à l'occasion du quarantième anniversaire de l'explosion de Hiroshima. Commentant le mot si souvent cité du pilote responsable du lâcher de l'engin de mort, l'éditorialiste note, avec un soupçon d'impatience:

However monstrous our visions of the Bomb's future, they were only visions of what we did, and would do again if we could get away alive. Captain Robert Lewis looked down on Hiroshima and said: "My God! What have we done? " We did what we always do. (Si monstrueuses qu'aient été nos visions de l'avenir de la Bombe, elles n'étaient somme toute que des visions de ce que nous avons fait et ferions à nouveau si nous pouvions en réchapper vivants. Le capitaine Robert Lewis contempla Hiroshima et dit: " Mon Dieu, qu'avons-nous fait?" Nous fîmes ce que nous avons toujours l'habitude de faire.)

L'on remarque ici le réflexe de rejet, qui nous est aujourd'hui familier et nous semble même souvent de rigueur, face à toute prétention à la contrition et à la grandiloquence morale dans le domaine de la guerre et de la technologie de combat. Aux yeux de l'éditorialiste, la

remarque du pilote se charge rétrospectivement d'une naïveté à peine distinguable de la plus grossière hypocrisie, de la même sorte que celle qui s'octroyait le droit de déterminer, en 1914, quelles armes étaient de nature à infliger "des maux superflus". Non que la rhétorique du "Dieu le veut" ne soit encore largement invoquée de nos jours, ou que ne persiste la tendance naturelle à vouloir définir une mesure dans la démesure: à l' époque nucléaire, ce sont désormais les armes chimiques et biologiques qui suscitent le frisson du barbarisme et de la violation des normes civilisées. De telles attitudes, cependant, ne semblent désormais viables que dans le discours politique et le commentaire médiatique; elles sont essentiellement périmées dans le discours intellectuel et philosophique qui a depuis longtemps absorbé l'inéluctable réalité d'un arsenal d'annihilation planétaire, et les pragmatiques leçons morales des génocides. La notion d'horreur, par contre, demeure et se pare même d'un intérêt nouveau comme objet d'étude, déchargée comme elle l'est de son bagage moral.

Pour des raisons historiques, ainsi, *La Débâcle* ne force pas à une telle prise de conscience, raisons que l'on peut trouver dans la relative innocence technologique de la guerre de 1870 et l'aspect mesurable des conséquences du conflit. D'autres raisons, par contre, semblent clairement naître de l'écriture proprement dite et des techniques de l'écrivain , et suggèrent par contraste, la réalité de l'innovation littéraire dont nous recherchons l'ébauche dans les témoignages de 14 .

Dans son introduction à une récente édition de *La Débâcle*, Robert Jouanny analyse avec beaucoup de finesse ce

qu'il appelle le "malaise relatif" du lecteur, et l'attribue à une tension contradictoire dans l'oeuvre entre la volonté d'expliquer la guerre et celle de la décrire<sup>29</sup>. Tout en rappelant que l'oeuvre "ouvrait la voie aux récits de démystification guerrière que suscita la guerre de 1914-18", par ses inoubliables descriptions de la meurtrissure et de la souffrance des hommes, il note aussi avec justesse l'échec relatif du livre à transcrire "la véritable nature de la société des combattants, et l'uniformisation par la souffrance qu'apporte la guerre", et remarque que les techniques traditionnelles de l'écrivain font obstacle chez Zola à la peinture brute des faits et du caractère déshumanisant de la guerre. "Les destinées individuelles," note-t-il, "prennent souvent le pas , pour des raisons narratives et artistiques, sur le fait collectif et seule la mort restitue à chaque combattant cet anonymat qui est la loi d'une armée au combat."<sup>30</sup> Que Jouanny s'exprime dans ces termes pour faire le commentaire littéraire d'un roman, qu'il assimile aussi naturellement ce trait à une faiblesse dans une oeuvre que par ailleurs il admire, donne la mesure du changement intervenu dans la critique depuis que Gustave Kahn s'exclamait en 1892, à propos du même ouvrage: "cette fois-ci, c'est l'Iliade!"<sup>31</sup> L'on voit précisément illustrée ici une perspective moderne sur la guerre et la violence qui est le produit direct du phénomène de témoignage, depuis le livre de tranchées jusqu'au photo-reportage des jungles du Vietnam, et qui se base sur quelques thèmes-clés jugés essentiels pour appréhender le sujet de la guerre et en faire

<sup>29</sup> Zola, Emile, *La Débâcle*, préface de Robert A. Jouanny. Paris: Garnier Flammarion, 1975.

<sup>30</sup> Ibid., p. 22.

<sup>31</sup> cité par Jouanny, Ibid., p. 30.

une transcription artistique adéquate: l'anonymat, l'uniformisation, la déshumanisation donc de la violence; l'importance de la notion du fait collectif ; l'incompatibilité entre les techniques romanesques traditionnelles et le sujet à traiter. Jouanny ne prend même pas la peine d'offrir ces éléments comme une interprétation particulière de la guerre; il les tient si bien pour acquis qu'il parle de la loi de l'armée au combat, reniant de fait une tradition héroïque qui remonte à la préhistoire de la littérature.

Toujours dans le domaine de la méthode particulière de l'écrivain, la documentation rassemblée avant la rédaction de l'oeuvre met aussi en valeur le rôle indispensable du témoignage de simple soldat dans la genèse du livre. Le dossier préparatoire de *La Débâcle* se divise en trois sortes de documents: notes prises sur les ouvrages militaires et travaux d'historiens; observations personnelles de Zola durant ses propres visites des lieux reconstituant l'itinéraire du 7e corps d'armée; et enfin, témoignages directs de participants, sollicités ou spontanés, qui, nous le rappelle Jouanny, viendront apporter à Zola précisément ce qui lui manquait, c'est à dire les petits détails, inconnus des états-majors et donc des historiens, que seuls les soldats, les médecins, les combattants anonymes avaient pu connaître. Dans une lettre datée du 4 septembre 91 à Van Sauten Kolff, Zola écrit:

Ce qui avait surtout, dans ces carnets, de l'intérêt pour moi, c'était la vie, la chose vécue. Tous se ressemblaient. Il y avait là une généralité absolue d'impression. Tout cela, le fond même de *La Débâcle*, me fut donné par ces carnets".<sup>32</sup>

L'on ne peut que regretter que, faute d'avoir jamais été publiés, la plupart de ces carnets demeurent dans l'oubli; il n'est pas inconcevable de penser qu'en dépit des circonstances historiques différentes ces écrits puissent corroborer la spécificité littéraire du témoignage de la Grande Guerre. Le point demeure cependant secondaire, au même titre que le mérite d'une idée nouvelle va à celui qui a su en reconnaître et en poursuivre les applications: si ces carnets de 1870 avaient la capacité de modifier irrévocablement l'image de la guerre, ils n'en ont eu ni l'occasion, ni probablement l'ambition originelle, faute de moyens de diffusion. Ils ont pu, malgré tout, y rêver un peu, à en croire ces lignes de Jouanny:

... des témoignages, enfin, qui, sollicités ou plus souvent spontanés, lui venaient de toutes parts. La presse avait fait état du projet de Zola et de son voyage à Sedan. Le renom du romancier était tel que de nombreux inconnus, humbles acteurs de la bataille, vinrent lui apporter précisément ce qui lui faisait défaut...<sup>33</sup>

Zola, ainsi, se trouvait à posteriori l'interprète respectueux et attentif, certes, mais le seul interprète de la voix du grand nombre, n'ayant de surcroît pas lui-même la qualité de témoin. Son ouvrage gardait par là le caractère d'un fait littéraire individuel, où le professionnalisme de l'écrivain et les méthodes choisies de la narration romanesque semblent finalement manquer le sujet même - la guerre moderne - qu'ils mettent tant d'efforts à cerner.

---

<sup>32</sup> cité par Jouanny, *Ibid.*, p. 15.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p.15.

A titre de commentaire politique, il ne s'attira pas comme *le Feu* les foudres d'une chasse aux sorcières, car il ne déplorait la guerre que pour l'accepter comme un mal nécessaire, et sa dénonciation des traîtres et des profiteurs ne s'en prenait qu'à des individus, et non à une classe. A titre de commentaire historique, il donnait au lecteur l'impression très satisfaisante de comprendre, et ainsi de dominer dans une certaine mesure, un épisode humiliant et effrayant de son histoire nationale. A titre d'oeuvre littéraire, il offrait un tableau de quelques destinées individuelles mises en valeur par des techniques romanesques éprouvées. Mais dans son ambition de faire du vécu de la guerre un objet littéraire, *La Débâcle*, contrairement au *Feu*, reste en deçà de son but, en dépit de l'enthousiaste réalisme de ses descriptions. Y manque ce que quiconque aujourd'hui saurait nommer comme ingrédients nécessaires à une perception artistique de la guerre: l'absurde, le cynisme, le choc, l'anonymat, la dissociation totale, dans l'esprit du combattant, de la pratique de la guerre et de ses causes; la dilution de l'objet et de l'individu dans l'omniprésence de la guerre. Un par un, ces éléments caractérisent l'extraordinaire *Route des Flandres* de Claude Simon, histoire de la débâcle de 1940. Un par un, ces éléments sont ceux qui émergent en 1914-18 dans les écrits de ceux, et de ceux-là seulement, qui sont allés au feu.

L'épreuve du feu était indélébile, et résulte dans une séparation de fait des écrivains selon la génération à laquelle ils se rattachent. A ceux qui, pour des raisons d'âge ou de santé, demeurèrent civils, à ceux qui étaient

trop jeunes pour partir, échappait un certain mystère de la guerre, celui-là même qu'atteste l'explosion des témoignages. Plus que bien des critiques et auteurs d'anthologies littéraires qui ont suivi, Roger Martin du Gard en était conscient, lui qui pourtant fit la guerre dans un service de transports qui le menèrent assez près de la ligne du feu pour mettre sa vie en danger, mais assez loin du *no man's land* pour que sa probité le fasse insister sur son statut de non combattant.

Il est [...] vrai que moi je n'ai rien à dire; que personnellement, j'ai vu peu de choses; et que n'importe quel soldat des tranchées pourra toujours me jeter au visage les dangers qu'il aura courus et l'effroyable supplice moral qu'il aura enduré.<sup>34</sup>

La postérité ayant dans une large mesure établi une hiérarchie de valeur parmi les écrivains, l'on tend naturellement à rechercher dans les écrits de et sur la guerre les grands noms d'avant ou d'après guerre et, n'en trouvant que peu, à suivre les historiens littéraires qui estiment, comme Calvet en 1965, "le bilan de la guerre assez décevant."<sup>35</sup> De fait, la nature du sujet oblige que l'on reconnaisse, même dans la perspective littéraire, l'utilité de l'information biographique à toute critique qui se veut objective. La guerre, solidement ancrée dans son moment historique et dans l'irréfutable réalité de son déroulement, impose en conséquence à quiconque la choisit comme sujet une adaptation soudaine: là où un autre sujet "vient" à son

---

<sup>34</sup> lettre inédite à André Fernet, 27 Avril 1916, citée par Maurice Rieuneau in *Guerre et Révolution* (op.cit.) p.469.

<sup>35</sup> Calvet. *Histoire de la littérature*, p.270.

auteur au moment par lui choisi de son évolution artistique ou émotionnelle, ce sujet-ci demande que l'auteur vienne à lui, dans le temps réel, et sans avoir eu le loisir de s'y préparer. La guerre, pour reprendre les termes profondément justes de Maurice Rieuneau, n'a simplement pas pu être pour les écrivains non combattants la même confrontation sanglante avec l'histoire. Une simple arithmétique d'âge nous fait comprendre pourquoi tant d'écrivains confirmés ne semblent pas avoir perçu un besoin oppressant de s'exprimer sur la guerre ou de trouver en elle la fascination d'un sujet nouveau. Avant de recenser les écrivains qui en ont parlé, et tous ceux qui y sont morts, l'on peut avec profit s'arrêter un moment sur les circonstances individuelles, durant ces quatre années, de ceux qui n'y sont pas allés, parmi lesquels ces grands noms familiers qui ont repris, après leur silence de la guerre, le fil de leur activité littéraire.

André Gide, quarante-sept ans en 1916, avait publié *Les Caves du Vatican* en 1914. Moins impassible qu'il ne le laissait paraître, souffrant certainement plus que d'autres, dans son intelligence, de la propagande nationaliste, il travailla discrètement de 1914 à 1916 au Foyer Franco-Belge, affilié aux services de la Croix Rouge, où il remplit essentiellement des fonctions administratives. Ses remarques personnelles sur la guerre émaillent les pages de son *Journal* et suggèrent, comme l'on peut s'y attendre, une lucidité précoce sur l'inanité de la grande presse, et de la conduite de la guerre en général. L'intensité de ses propres préoccupations artistiques et personnelles semblent contribuer à son désabusement progressif à l'égard de son

bénévolat de guerre.

"Je n'ai plus de raisons d'être au Foyer, et m'y déplais" écrit-il le 23 octobre 1916. Durant plus d'un an la charité l'a fait palpiter et vivre; à présent il devient une entreprise de philanthropie, dont se détournent mon esprit et mon coeur.<sup>36</sup>

Et le 29 octobre:

Les journaux m'exaspèrent, dont l'optimisme pleutre et suranné semble toujours croire que le triomphe consiste à ne pas consentir à s'apercevoir des coups que l'on reçoit.<sup>37</sup>

En mars 1917, Gide mentionne:

Lecture du *Feu* de Barbusse; excellent tant qu'il consent à ne pas être intelligent; exécration dans les derniers chapitres, où il se pique de penser et incline les dialogues vers des fins qui sont comme ses conclusions sur la guerre.<sup>38</sup>

Et peu après cette lecture apparaît un ton nouveau, un simple frisson, dépourvu de critique ou d'analyse:

23 mars. Angoisse à songer à nos soldats sans abris à la suite de ce recul allemand... Mais je m'étais promis de ne plus parler ici de cette guerre.<sup>39</sup>

Gide tient essentiellement sa promesse. Peut-être finalement s'abstint-il de parler publiquement de la guerre pour les mêmes raisons qu'il s'éloigna pour un temps de la création

<sup>36</sup> Gide, André, *Oeuvres Complètes*. (Paris: Gallimard, coll. de La Pléiade, 1973 ) p.530.

<sup>37</sup> Ibid. p.581.

<sup>38</sup> Ibid., p.620.

<sup>39</sup> Ibid., p.622.

littéraire après le *Voyage au Congo*: l'art et la littérature, écrivait-il dans son *Journal* en 1932, n'ont que faire des questions sociales et ne peuvent que s'y fourvoyer. Il préférait donc se taire tant que son anticolonialisme occupait son esprit.

Paul Valéry, quarante-trois ans en 1914, semble vraiment, mieux que Romain Rolland, rester au-dessus de la mêlée. Très brièvement mobilisé et affecté à Banyuls, il en garde le souvenir de "journées monacales". Rentré à Paris, il s'absorbe dans la réflexion de ses *Cahiers* et dans la rédaction de *La Jeune Parque*, c'est par le véhicule du pur intellect qu'il choisit de commenter le conflit à la fin des hostilités.

Pierre Loti, qui décédera en 1923, emploie une énergie sombre à la dénonciation du monstre germanique et publie *La Hyène enragée*. En introduction à son livre se trouve copie de sa lettre au ministre de la Marine, où il proteste contre l'inaction à laquelle le condamne sa qualité de capitaine de vaisseau de réserve. En préface, s'excusant du manque de beauté de son livre, il note que

notre chère langue française, qui s'est formée dans la beauté, n'avait pas su prévoir les mots dont on pourrait avoir besoin un jour, au vingtième siècle, pour désigner certaines abominations et certains monstres.<sup>40</sup>

Henri Massis, pour sa part, commémore une amitié par le petit volume *Ernest Psichari* et dans *Le Sacrifice* (1917) prône le dogmatisme catholique face à la "raison dépravée des modernes" et la "vaste et charnelle futilité du temps

<sup>40</sup> Loti, Pierre, *La Hyène enragée*. (Paris: Calman Lévy, 1916). p. 5.

présent".<sup>41</sup>

Faisant écho à Kipling en Angleterre et à D'Annunzio en Italie, Paul Bourget (soixante-deux ans en 1914), Maurice Barrès (cinquante-deux ans), Charles Maurras, Léon Daudet fils d'Alphonse, nourrissent le patriotisme de la nation tandis qu'Henry Bordeaux s'attribue les fonctions d'écrivain des armées en rédigeant sur la foi de témoignages qu'il affirme avoir rassemblés à chaque relève, un héroïque *Derniers jours du Fort de Vaux* que les propres défenseurs du fort essaieront plus tard vainement, et avec une certaine stupeur, de rapprocher des souvenirs qu'ils en ont.

Jules Supervielle est affecté au contrôle postal de la correspondance en langue étrangère, tandis que Jules Romains et Roger Martin du Gard font la guerre dans les services auxiliaires, le premier dans un bureau des Allocations aux Mobilisés à Paris, le second dans ce service de transport qui, en dépit de ce qu'il nous en dit modestement, le mène parfois très près des lignes.

Anatole France (soixante ans en 1914) observe le monde et préface, en 1917, le témoignage de son ami le combattant Pierre Chaine, *Les Mémoires d'un rat*.

"Je ne puis le taire", ironise-il à propos de l'ostensible auteur des mémoires, "Ferdinand n'aime pas la guerre et ne trouve point de beauté au carnage, point de charme aux blessures, fussent-elles grandes. Nous devons l'en excuser: il n'a pas l'esthétique de l'arrière; il n'a pas assez lu les journaux; il ne sait pas ce qui est beau."<sup>42</sup>

Marcel Proust, dans sa chambre de malade, n'est pas indifférent. Son frère Robert, médecin à Verdun, est blessé,

<sup>40</sup> Massis, Henri. *Le Sacrifice*. Paris: Plon Nourrit, 1917.

<sup>42</sup> *op.cit.* p.III

ses amis sont au front, et la présence de la guerre assombrit sa correspondance et ses écrits.

Quant à François Mauriac, il a vingt-neuf ans en 1914, et prend immédiatement un service d'infirmier dans la Croix rouge qui le mènera à Chalons, Toul, et la région de Verdun. A sa demande, il est ensuite envoyé à Salonique d'où il devra être rapatrié en 1918, victime de la grippe espagnole. C'est avec une émotion vraie qu'il refuse toute reconnaissance pour ses peines. Le 6 septembre, il écrit à Maurice Barrès:

Un service auxiliaire me retient ici [à Bordeaux], loin de tout héroïsme, hélas! et les récits des blessés que je soigne me remplissent d'admiration, d'envie et de honte...<sup>43</sup>

Et le 4 septembre 1915:

Je suis lessiveur. Je lessive, je sèche le linge de quatre compagnies par jour et je douche les hommes... Je suis l'exempté de France qui tue le plus de "totos" (poux).<sup>44</sup>

Lui aussi découvre, par un témoin, l'horrible réalité des premières lignes, et s'en émeut dans cette lettre du 3 janvier 1916 à Robert Vallery-Radot:

Mon cher Robert,

Je ne peux vous dire l'émotion que m'a donnée votre lettre. Ce cri de douleur si "nu" et que vous ne pouvez retenir, ce cri d'angoisse jeté par des millions de jeunes poitrines, cette évocation précise de l'horreur quotidienne, de la boue qui sent le cadavre, des corps pesants et souillés de sang qu'il faut soulever, oui, tout cela vous m'en avez fait sentir la réalité horrible. Je revenais, figurez-vous, de la Comédie

---

<sup>43</sup> Mauriac, François, *Lettres d'une vie, 1904-1969* (Paris: Grasset, 1981) p.78

<sup>44</sup> Ibid., p.78.

Française...<sup>45</sup>

Dans *The Contemporary French Novel*, Henri Peyre émet le regret que Proust, Mauriac, Bernanos et Green n'abordèrent pas le sujet dans leur fiction. Il semble, à leur honneur, que les deux premiers, n'ayant pas vu le combat, aient été conscients comme Gide d'une qualité d'initié que conférait l'expérience du feu, et de la fausseté de toute l'information de l'arrière. Ils choisirent de ne parler de la guerre que dans leurs écrits intimes et leur correspondance.

Bernanos et Green, par contre, furent tous deux des combattants, Green sous la forme d'un Thomas l'imposteur, deux fois engagé en 1918 dans un service américain de conducteurs automobiles après avoir menti sur son âge. Il n'aura guère le temps d'appréhender cette longue durée de la tranchée qui suscita tous les témoignages, mais la vision de la mort le frappera de plein fouet. Il se remémore ainsi la vue de son premier cadavre:

Quelque chose se figea en moi pendant un temps que je ne puis apprécier, il me fut impossible de bouger. Je demeurai fasciné par cette espèce de révélation intérieure et l'épouvante me saisit. Comment dire autrement? Une crainte panique de la terre, de tout le royaume de ce monde, de l'humanité...<sup>46</sup>

Bernanos, au contraire, est comme Giono, un miraculé de la guerre, qu'il passera tout entière au front, après avoir fait casser son avis de réforme pour mauvaise santé. S'il n'a pas écrit directement de livre-témoignage, la présence de la

---

<sup>45</sup> Ibid., p.79.

<sup>46</sup> Green, Julien. *Mille chemins ouverts* (Paris: Grasset) p. 42.

première guerre empreint souvent ses écrits, et il se range parmi les auteurs combattants dont traite notre essai.

Peut-être à cause de cette séparation de générations qui laissera de grands écrivains dans le civil, la critique fait la moue devant les témoignages. Paul Truffau, chargé de la mise à jour du vénérable *Lanson*, ne leur octroie qu'une note de bas de page, étant de l'avis que "si effroyable que fut l'événement, il était impuissant à renouveler des sensibilités déjà formées."<sup>47</sup> Pierre-Henri Simon réserve un chapitre entier sur les conséquences de la guerre, mais les témoignages eux-mêmes se restreignent aux deux grands succès de librairie de Barbusse et Dorgelès.<sup>48</sup> Seuls ou presque, Christian Sénéchal en 1937 et René Lalou en 1947 consacrent des lignes sympathiques aux témoignages de guerre, mêlant cependant les combattants aux littérateurs de l'arrière.<sup>49</sup>

Dans l'ensemble, donc, les écrits de la guerre par ceux qui y ont participé sont le plus souvent relégués au statut d'écrits de circonstance, en opposition à la littérature avec une majuscule. Le reproche de médiocrité ne peut expliquer seul une telle attitude, car l'on compte parmi les témoignages certains ouvrages de grande valeur, par des gens formés dans une culture qui mettait le métier des lettres à l'honneur, et qui passèrent pourtant inaperçus. Il semble qu'il y ait aussi à l'oeuvre un certain à priori né de la gravité et de l'importance du sujet. La déclaration de

<sup>47</sup> Lanson, Gustave. *Histoire de la littérature française*. complétée par Paul Truffau (Paris: Hachette, 1951) p. 1212.

<sup>48</sup> Simon, Pierre Henri. *Histoire de la littérature française au XXe siècle*. Paris: Armand Colin, 1963, vol.2.

<sup>49</sup> Lalou, René, *Histoire de la littérature contemporaine* (Paris: P.U.F.,1947) pp.101 ff. Sénéchal, Christian., *Les Grands courants de la littérature contemporaine* (Amiens: Malfère, 1934) pp.235-37.

guerre avait rassemblé autour de l'Union Sacrée les opinions politiques les plus divergentes, dans une trêve patriotique dont l'unanimité était mise en valeur par la note discordante de Romain Rolland. Bien que la bombe Barbusse fût arrivée pour révéler la triste et sordide réalité du combat, l'attitude demeurait que devant le danger commun, et plus tard devant les souffrances, la nation se devait de montrer le respect convenable ainsi qu'une compréhension du caractère exceptionnel des circonstances. Tout ce qui touchait à la guerre restait marqué du sceau de l'exceptionnel et du temporaire, et une auréole similaire entoura la production littéraire des témoins, donnant ainsi un prestige garanti à chaque ouvrage tant que le sujet fut à la mode, mais lui enlevant injustement toute crédibilité lorsqu'il ne le fut plus. Il ne s'agit pas ici de déplorer l'oubli parfois mérité dans lequel sombra la majorité des témoignages, mais plutôt de souligner une attitude dont se plaint Claude Debon dans son étude sur Apollinaire. Notant que la production de guerre du poète a été relativement négligée, elle affirme que cette lacune n'est pas le fait du hasard, mais le fruit d'un préjugé:

...surgissait l'image simplifiée, voire caricaturale d'un poète définitivement diminué par la guerre, soit qu'il se fût montré trop léger face à la tragédie, soit au contraire qu'il arborât trop ostensiblement son patriotisme. La blessure reçue en 1916 servait de commode alibi et d'excuse apitoyée.<sup>50</sup>

L'on voit ainsi l'épreuve du feu devenir un handicap

---

<sup>50</sup> Debon, Claude, *Guillaume Apollinaire après Alcools* (Paris: Lettres Modernes, Minard, 1981) p.5.

littéraire, et la critique ouvrir autour de la période de la guerre, et des témoignages qui en résultèrent, des parenthèses malaisées dues à la solennité et à la monotonie du sujet. Mais l'abondance des récits de combattants, la popularité dont ils ont bénéficié, et surtout la nouveauté de l'expérience humaine qu'ils s'acharnent plus ou moins adroitement à communiquer, suggèrent que l'on doive définir leur place dans l'évolution littéraire. Les ignorer serait ignorer leur rôle de révélateur d'une réalité nouvelle et durable auprès du monde littéraire, et négliger les formes et le style dans lesquels cette réalité s'est présentée. Les ignorer reviendrait à se retrouver avec un vide chronologique - précisément, un *no man's land* - entre la modernité esquissée avant la guerre, fruit d'un malaise essentiellement artistique, et la modernité d'après-guerre fortement marquée par les conséquences sociales et morales de la guerre.

Le modernisme d'avant-guerre, nous dit Malcolm Bradbury, tendait à moderniser la forme pour elle-même; le modernisme ultérieur, après la guerre, vit aussi la nouvelle disjonction de l'histoire, et modernisa la vie, l'homme et l'histoire. Et de cette vaste transition vers le lieu moderne, le temps moderne, l'indifférence moderne, la dureté moderne, la guerre était le symbole ultime. [...] L'historiographie, le réalisme traditionnel s'étaient disloqués.<sup>51</sup>

C'est en partie, pensons-nous, par le biais du témoignage de combattant que la guerre est devenu ce symbole.

---

<sup>51</sup> Bradbury, Malcolm, "The Denuded place", in Klein, Holger, ed. , *The First World War in Fiction* (London: MacMillan, 1976) p.193.

## CHAPITRE II

## AUTEURS ET ECRITS

Les recherches sur les témoignages de combattants français ont l'avantage de pouvoir s'appuyer sur un énorme travail de recensement et d'analyse biographique et critique entrepris peu après la guerre par un ancien combattant, Jean Norton Cru, et paru en 1929 sous le titre *Témoins*<sup>1</sup>. A titre de jugement esthétique, l'ouvrage apparaît à première vue sans valeur, irrémédiablement faussé par l'impitoyable épreuve d'objectivité et de fidélité historique à laquelle il soumet chaque publication de témoins, semblant ainsi rejeter les prémisses mêmes de la création littéraire. Le caractère extensif, méticuleux, scrupuleusement honnête de la présentation, un obsédant souci de véracité, la volonté de ne rien négliger font cependant de cet ouvrage une référence qui n'a d'équivalent dans aucun des autres pays ayant participé au conflit. A la différence d'autres ouvrages bibliographiques sur la grande guerre, *Témoins* avait une mission clairement définie, par son titre et par ses critères de sélection. "Les petits faits significatifs de la tranchée", nous dit Cru dans sa préface, "constituent un domaine fermé, connus de ceux-là seuls qui connurent la vie du poilu... [L'on ne peut ] se résigner à ignorer la guerre en ce qu'elle a de plus intime, de plus concret, de plus humain, de plus essentiellement observable"<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Cru, Jean Norton. *Témoins, essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*. Paris: Les Etincelles, 1929.

<sup>2</sup> p. VII.

Français, Jean Norton Cru avait cependant passé une partie de son enfance à l'étranger, puis, après des études supérieures d'anglais, était depuis 1903 professeur à Williams College aux Etats-Unis. C'est volontairement qu'il s'engagea en 1914, et à la démobilisation, après vingt-huit mois aux tranchées et vingt mois à l'arrière-front, continua, avec le sens fiévreux d'une mission à accomplir, les lectures qu'il avait entreprises dès les premières parutions de souvenirs de guerre, en 1915. L'originalité de sa bibliographie critique est apparente lorsqu'on la compare aux autres anthologies publiées durant l'après-guerre, telles, pour citer les plus connues, les cinq volumes de *La littérature de guerre* par Jean Vic (1923), l'ouvrage anglais *War Books* de Cyril Falls (1930), ou l'étude d'Albert Schintz, *French Literature of The Great War*.<sup>3</sup> Non que ces dernières ne soient instructives pour le chercheur: en s'alourdissant de centaines d'ouvrages d'analyse militaire ou politique aujourd'hui périmés, de commentaires moralisants, d'efforts de civils patriotiques, elles recréent pour le lecteur une ambiance propice à l'appréciation du climat rhétorique qui entourait les efforts descriptifs des témoins. L'ouvrage de Vic, couronné par l'Académie Française, se donnait pour objet "l'étude de la littérature de guerre considérée comme expression de l'opinion publique", et compte ainsi parmi ses catégories de classement "Les aveux allemands de culpabilité", "Les femmes pendant la guerre", "Psychologie sociale", en plus des "Souvenirs et impressions de combattants." Le livre de Schintz, cherchant à marier concision et vue d'ensemble de la production littéraire

---

<sup>3</sup> cf. bibliographie, pp. 242-243.

française de 1914 à 1918, traitait pêle-mêle en un volume philosophie, roman, poésie, écrits patriotiques, documentation, et tentant d'insérer un jugement artistique objectif dans les confins d'une chronologie aussi serrée, laisse un commentaire disparate et encore fortement coloré d'émotion patriotique.

Il est intéressant de remarquer que c'est l'anthologie aux ambitions les plus résolument littéraires qui semble avoir le plus vieilli. Le *War Books* de Cyril Falls, publié en 1930, a le recul nécessaire pour intégrer des auteurs tels que E.M. Remarque ou Hemingway, et c'est en présence de tels ouvrages que l'anachronisme de certaines approches critiques frappent particulièrement le lecteur d'aujourd'hui .

A propos de *Am Westen Nichts Neues*, Falls fait remarquer:

...un bon roman, de l'école naturaliste brutale [...] s' il est grossier au-delà du nécessaire, l'on doit se rappeler que le soldat allemand a toujours eu une fascination certaine pour les latrines, et que durant la guerre l'on trouvait dans les poches de prisonniers allemands des cartes postales faisant démonstration de leur usage.<sup>4</sup>

Quant au *Feu*, il est "la version française de l'ouvrage de Herr Remarque."<sup>5</sup>

En contraste, l'anthologie de Jean Norton Cru définit avec une clarté absolue une perspective qui, si elle ne se réclame pas de la littérature, ne peut certainement non plus être qualifiée d'historique dans le contexte de sa publication. Le point de vue fondamentalement humain et individuel qui domine son intérêt pour le témoignage de tranchée est

---

<sup>4</sup> op. cit. p.293.

<sup>5</sup> op.cit. p.264.

confirmé par le peu d'utilité qu'offre ce dernier pour le type d'analyse stratégique ou politique en vigueur chez les historiens de l'après-guerre, et il faudra attendre l'école des Annales pour assister à l'entrée officielle de la sociologie et de la psychologie dans les disciplines historiques. Or Cru présente ses critères de sélection dans les termes suivants:

Considérer tous les récits de combattants en donnant au mot combattant une signification fondée sur l'exposition au danger et non plus sur le port des armes qui ne signifie rien. Considérer tous les récits de combattants en donnant à récit la signification suivante: carnet de route, journal de campagne, souvenir de guerre, lettres du front, pensées, réflexions ou méditations sur la guerre, récits fictifs. En somme, les souvenirs de guerre sous quelque forme qu'ils se présentent pourvu qu'ils soient des souvenirs personnels et non des emprunts faits aux véritables acteurs.<sup>6</sup>

Le résultat de ce tri méthodique est une bibliographie, copieusement annotée, de trois cent vingt-trois titres où les noms de Giraudoux, Paulhan, Duhamel et Genevoix se perdent démocratiquement parmi ceux d'un Abbé Lissorgues, d'un Paul Fiolle ou d'un chef d'escadron Jules Emile Henches. La ligne directrice de cette sélection, on le voit, ne donnait incontestablement pas priorité au jugement littéraire. L'obsession était celle de l'authenticité, réaction naturelle et prévisible d'innombrables combattants traumatisés. De fait, à mesure que progressaient ses lectures et son analyse, Cru développa une critique sévère et pointilleuse qui, s'irritant de toute distorsion des faits, même à des fins purement artistiques, le mena entre autres à

---

<sup>6</sup> Cru. p.10.

condamner sans appel les deux grands succès de librairie, *Le Feu* et *Les croix de bois*, coupables, leur pire méfait, de permettre à la création littéraire de prendre le pas sur la vérité. Le fait que cet universitaire, féru de langues et de littérature, se vit poussé, par souci de probité, à associer le terme *littéraire* à celui de malhonnêteté et d'indésirabilité ne manque pas d'ironie, et l'on pourrait à première vue se gausser de l'insistance avec laquelle il pourchasse toute fiction ou licence poétique dans les témoignages. Car enfin, il suffirait donc pour entamer une étude littéraire des récits de combattants, de ne retenir très précisément que les titres que Cru aurait rejetés. La réalité est plus intéressante et plus compliquée. Traumatisé par la guerre, Cru demeurait un homme de lettres et un homme de goût; il suffit pour s'en convaincre de lire les passages dont il choisit d'admirer la qualité artistique. Son rejet de la création littéraire est le rejet de certaines *conventions* littéraires, dont il ressentait avec l'acuité d'un professionnel qu'elles ne pouvaient répondre aux besoins d'expression de ces circonstances particulières. Ce faisant, il formulait ce que de nombreux témoins prenant la plume pour la première fois percevaient plus confusément: qu'en s'obstinant à tailler et sertir une pierre étrangère selon les règles traditionnelles de l'art du diamantaire, l'on en masquait la véritable apparence, et souvent la gâtait irrémédiablement; et, surtout, que la guerre telle qu'ils l'avaient perçue était bel et bien une pierre nouvelle. Lorsqu'éclata la querelle de la parution de *Témoins*, le débat opposa superficiellement l'artiste à l'historien, et la persistance myope avec laquelle Cru dénonçait les

inexactitudes topographiques et logistiques du *Feu* ou l'élégant badinage des *Lectures pour une ombre* de Giraudoux fit de lui la facile victime des partisans de la Littérature. Cru lui-même, en définissant une littérature de témoignage, pensait et souhaitait servir l'histoire. Et pourtant ses remarques d'introduction sur la genèse de l'ouvrage sont bien celle de l'écrivain, et présagent une observation critique des écrits de guerre à laquelle la plupart de ses contemporains restaient fermés:

Plus la guerre se révélait à moi redoutable et plus le mystère dont elle s'entourait, et dont je venais de me rendre compte, me passionnait [...] Tout en détestant la guerre, moins pour les misères qu'elle m'infligeait, que pour les angoisses et les tortures morales, je me pris à l'aimer comme sujet, je me mis à l'étudier dans toutes ses phases à l'aide des pauvres moyens dont je disposais alors.<sup>7</sup>

La mobilisation massive et générale de la Grande Guerre fit se répéter des milliers de fois dans les tranchées, qu'elles soient allemandes, françaises ou britanniques, une situation rare dans les guerres précédentes: celle d'un intellectuel, homme de lettres, de sciences ou des arts, projeté par les événements dans la position de soldat combattant, avec un bagage intellectuel et culturel qui le rend à même de - non, qui le condamne à - analyser, rationaliser et rendre compte de ses perceptions.

Le soigneux travail statistique de Cru, auquel se réfèrent d'ailleurs la plupart des études critiques récentes, révèle et souligne de manière convaincante l'importance essentielle pour le témoignage de guerre de deux faits: la haute proportion d'intellectuels au front, et le nombre de soldats

---

<sup>7</sup> Cru. p.3.

d'âge mûr dans les tranchées. Il est utile de relire ici les chiffres et les catégories, car au-delà de l'information statistique, le simple énoncé des professions éclaire soudain l'ampleur du bouleversement de valeurs qui s'imposa aux mobilisés jetés dans le broyeur.

Sur les deux cent cinquante-quatre auteurs de témoignages vécus recensés dans l'anthologie, il n'en est que deux ou trois qui n'étaient pas bacheliers; les deux tiers au moins avaient la licence ou un titre équivalent, et l'on compte 9 doctorats-ès-lettres et de nombreuses agrégations. Deux cents de ces auteurs avaient plus de vingt-quatre ans en 1914, civils arrachés à leur vie, riches de pensée, de méthode, de principes moraux, d'expérience. Ont souffert et écrit des médecins, des professeurs, des membres du clergé, des journalistes et publicistes, des écrivains, des avocats. Leur tenaient compagnie dans les tranchées d'autres à qui la plume sembla sinon une rédemption, du moins une consolation: archivistes-paléographes, architectes, artistes peintres, ingénieurs; officiers de carrière, conservateurs de musée, historiens d'art, quelques industriels et commerçants; un astronome, un décorateur, un marin, un imprimeur. Quant aux cinquante-quatre auteurs qui avaient vingt-quatre ans ou moins en 1914, ils étaient presque tous étudiants, dont des candidats à Saint-Cyr, des normaliens, des étudiants en droit et en médecine. A cette liste, il faut joindre celle de l'anthologie Malfère des écrivains morts à la guerre,<sup>8</sup> témoins ou non, qui cite plus de cinq cents noms d'auteurs,

---

<sup>8</sup> *Anthologie des écrivains morts à la guerre.* par l'Association des Ecrivains Combattants. Amiens: Ed. Malfère, 1924-26. 5 vols.

d'essayistes, de romanciers, de gens de plume tombés à la guerre ou morts de ses suites. A propos des statistiques de pertes, d'ailleurs, Cru avance une information intéressante qu'il base sur des données et des calculs précis: Analysant le pourcentage des morts par rapport aux mobilisés par catégorie socio-professionnelle, il fait apparaître un nombre plus ou moins élevé de pertes dans chaque catégorie, les taux les plus bas se trouvant parmi les classes jugées les plus aptes ou les plus utiles aux services de l'arrière. L'on voit ainsi que les mineurs, les chauffeurs, les ouvriers de l'industrie ou le personnel des services publics étaient relativement moins représentés au front. Mouraient en plus grand nombre les agriculteurs et les commerçants, envoyés plus fréquemment au feu: ce sont les hommes simples, le poilu gouaillieur, le Parisien bavard, le paysan taciturne, le "sel de la terre" que glorifieront Barbusse dans une utopie socialiste, Dorgelès dans une veine populiste, Giono dans une ferveur d'adoration rurale; ceux qui n'écrivent pas, ne montrant pas de besoin apparent d'écrire et d'analyser, vivaient, étaient cet univers de guerre décrit par les témoins. Mourait aussi dans des proportions élevées une catégorie qui nous surprend par sa spécificité: "Domestiques non-agricoles", signalent les laconiques données. Le mot fait rêver, comme un vieux camée de porcelaine sur une pierre tombale; à travers les traits sévères et l'expression figée, l'on cherche à retrouver la vie et l'émotion d'un personnage que l'on ne fréquente guère aujourd'hui que dans la littérature, justement. On l'imagine plus facilement sans famille, d'âge moyen, au visage indéchiffrable, traité de "drôle d'oiseau" par une escouade légèrement méfiante.

Genevoix en fait un plaisant portrait en la personne d'un soldat qui se révèle ancien maître d'hôtel, superbe cuisinier, obséquieux mais soudain hautain, lâche mais soudain téméraire. Durant une relève, le lieutenant Genevoix se voit accosté par un soldat qui le suivait depuis quelque temps. A travers les bafouillages serviles de l'homme, Genevoix finit par comprendre que ce dernier souhaite devenir cuistot pour les officiers.

Maintenant, il parle, et sa langue est souple, miraculeusement :  
 "Il y a six ans, mon lieutenant, que j'étais maître d'hôtel chez Monsieur le comte d'Arthies. Maître d'hôtel, pas cuisinier; mais lorsque Monsieur le comte était seul, il m'arrivait de préparer de petits plats simples..."<sup>9</sup>

Et le soir même, dans l'abri, le dîner est servi par le nouveau cuisinier.

Il avait sorti de sa poche un couteau à cran d'arrêt, et devant nous, "ainsi que cela doit se faire", il découpait le filet de boeuf rôti. Nous regardions, surpris, les tranches minces naître sous sa lame et doucement s'affaisser l'une sur l'autre. La viande était rose, piquée de lardons pâles. Figueras, sûr de lui, souriait. "Ce n'est, expliquait-il, qu'un morceau de l'ordinaire..."<sup>10</sup>

Meurent enfin, plus que tous les autres et quatre fois plus que les mineurs, les membres des professions libérales. Ils étaient, observe Cru, envoyés et maintenus au front en plus forte proportion que ceux des autres professions: l'une des ironies de la guerre, bien sûr, est que, plus tôt et plus sûrement que la société, elle sait ajuster les critères

---

<sup>9</sup> *Ceux de 14* (op.cit). p.398.

<sup>10</sup> p.399.

selon lesquels se détermine l'utilité économique d'un citoyen. Les hommes éduqués, ainsi, mouraient beaucoup dans les tranchées. Il est difficile de dire si des facteurs autres que l'exposition directe au danger interviennent aussi dans ces statistiques; l'on se demande, inévitablement, si l'intellectuel possédait moins que d'autres les aptitudes pratiques nécessaires à la survie. L'idée est certainement présente, à divers degrés, dans plus d'un témoignage, se teintant selon le cas d'une coquetterie agaçante, d'une impression de découverte, ou simplement d'émotion.

Les *Croix de Bois* de Dorgelès, par exemple, exploite avec le succès que l'on sait un échantillonnage bigarré de personnages populaires, représentatifs d'une France dans laquelle son public aimera à se reconnaître. Le chapitre deux, en particulier, décrit l'arrivée au front d'un jeune officier instruit, Demachy, et ses déboires face au truculent Sulphart, ouvrier fort en gueule, débrouillard, finaud. L'ineptie du nouveau est mise en valeur par des incidents-clichés, associés aux fonctions indispensables à la survie physique: le sommeil et la quête de nourriture. Envoyé à la distribution des vivres, il ne peut montrer l'agressivité nécessaire à la réquisition des bons morceaux et d'une ration de vin suffisante; à l'heure du coucher, sur la mauvaise paille d'une grange, la promiscuité et l'odeur des corps l'empêchent de trouver le sommeil, tandis qu'autour de lui ses compagnons savent ordonner à leur têtes épuisées le repos indispensable.

Parmi tous ces éloges au bon sens et à la simplicité, Dorgelès, cependant, reste fidèle à sa caste, et établit sans équivoque la position du narrateur, observateur bienveillant

mais différent :

Le nouveau s'est présenté à moi :

Gilbert Demachy ... Je faisais mon droit...

Et je me suis fait connaître :

Jacques Larcher. J'écris...

Dès son arrivée, j'ai compris que Gilbert serait mon ami, je l'ai compris à sa voix, à ses mots, à ses manières. Tout de suite je lui ai dit "vous" et nous avons parlé de Paris. Enfin je trouvais quelqu'un avec qui m'entretenir de nos livres, de nos théâtres, de nos cafés...<sup>11</sup>

Henry Malherbe, auteur de *La Flamme au poing*, couronné du Goncourt en 1917, imprègne pour sa part chaque page de son livre d'une conscience de sa qualité d'homme de lettres, élitisme va-de-soi qu'il exprime sans l'ombre d'un doute dans sa préface au livre de Jacques Meyer.

Regardez Jacques Meyer, lieutenant d'infanterie de là-bas. Court, trapu, la tête vive et forte, il a un regard noir magnifique et qu'on dirait encore plein des visions d'il y a dix ans. Est-ce là un soldat brutal venu du passé? Il a des mains étroites, fines. Je n'ai jamais vu d'aussi petites mains. Comment donc pouvaient-elles empoigner les instruments de supplice et de mort? Qu'ils devaient peser lourd à tant de fragilité! Vous voyez bien que celui-là luttait avant tout avec son intelligence, son âme. C'était un civilisateur, un miséricordieux, un érudit sorti de l'Ecole Normale Supérieure. Il a remporté une victoire de l'esprit plus qu'une victoire de la force.<sup>12</sup>

L'on pourrait s'irriter de la grandiloquence du ton, si l'on ne souriait pas tant de la candeur avec laquelle se révèle le respect traditionnel et bien français pour les

---

<sup>11</sup> *Les Croix de Bois* (op.cit) p.13.

<sup>12</sup> *La Biffe* (op.cit.) p. XVII.

Grandes Ecoles: à la mention incongrue de ce nom propre, si spécifique au milieu de l'envolée humaniste, l'esprit s'arrête, un peu interdit: l'on imagine de même, par exemple, l'effet déconcertant que causerait, dans *Les Yeux d'Elsa*, l'annonce que l'aimée se vêtait chez Christian Dior...

Tandis que, bien simplement, la page de garde des *Nuits de guerre* de Genevoix porte la mention laconique:

A la mémoire de

JEAN BOUVIER  
JEAN CASAMAJOR  
PIERRE HERMAND  
LEON RIGA

normaliens.

Sur la foi des statistiques, Cru lui-même s'emporte contre ce qu'il considère le parti-pris de Barbusse qui, dit-il, dépeint la guerre comme une guerre de prolétaires afin de flatter les préjugés populaires. Il a la fierté de sa classe, née du respect et de l'amour de l'étude et de la pensée, et demande une reconnaissance de la contribution de l'intellect à la démystification de la guerre. Son intérêt passionné pour les témoignages, ses dix ans d'un travail acharné de lecture et d'analyse, se nourrissent de l'impatience inquiète du chercheur qui ne peut souffrir de voir perdre une connaissance unique, acquise par les clercs au prix d'un sanglant sacrifice. Que l'on écoute seulement la certitude qui résonne à chacune des lignes suivantes:

L'armée de 14 amena une révolution au moins aussi grande en maintenant en première ligne, à côté du paysan, de l'ouvrier et

du petit bourgeois, la presque totalité des intellectuels d'une nation qui en comptait beaucoup.[...] De ces intellectuels servant dans le rang comme soldats et chefs de compagnie, on pouvait attendre bien autre chose en fait de carnets de route que le carnet de route si maigre de Fricasse. A leur culture générale, ils ajoutaient un avantage essentiel: celui d'appartenir à une génération qui avait derrière elle près d'un siècle de roman réaliste, psychologique et descriptif, de récits de voyages plus honnêtes que ceux de Chateaubriand, de critique littéraire rompue à l'analyse, d'enseignement philosophique fait pour promouvoir l'indépendance de la pensée, d'enseignement historique où les faits remplacent la tradition, d'enseignement scientifique qui prouve la valeur de l'expérience. Un mot résume ce que toutes ces disciplines enseignent: réalisme. Ces intellectuels sauront décrire les spectacles de la guerre, ils sauront analyser leurs sentiments.<sup>13</sup>

Face à une telle confiance, l'on est amené à reconsidérer notre définition moderne de l'écrivain, à se rappeler surtout à quel point, dans les écoles qui avaient formé Anatole France, Georges Duhamel, Paul Claudel, Valéry, l'art d'écrire s'apprenait, comme s'apprennent les lois de la perspective et des proportions. Les lettres étaient à l'honneur, les échelons à gravir et les règles à respecter étaient fixés dans une immutabilité médiévale, la formation longue et efficace. Si elle ne créait point de génies, une telle formation garantissait des artisans compétents, et conduisait surtout à une remarquable homogénéité de style parmi les témoignages qui nous occupent. Le souci évident que démontrent les textes pour la propreté syntaxique et la variété descriptive, l'aisance générale de l'écriture dans ces textes somme toute récents, suscitent chez le lecteur

---

<sup>13</sup> Cru. p.52.

d'aujourd'hui la même légère surprise qu'il peut éprouver devant des correspondances du XVIIIe siècle: celle de se voir rappeler la richesse lexicale de sa langue, et de s'émerveiller de voir utiliser si spontanément des tournures et des mots qu'il s'aperçoit soudain avec chagrin avoir presque oubliés, échos lointains de lectures anciennes, que la littérature d'aujourd'hui ne pratique plus guère. Combien voudraient encore, comme André Pézard, décrire les *guérêts* noyés de limon, ou la lueur *mussée* d'un feu de bois? Qui s'arrêterait, comme André Fribourg, à noter que le bruit de poutrelles d'acier tombant les unes sur les autres est "un fracas qui s'évase"? Qui s'arrêtera encore, comme Raymond Jubert, sur la tristesse infinie de "ces champs déshérités où le coeur se serre"? L'évident effort littéraire qui colore certains de ces mots peut sembler parfois désuet, mais il rappelle que les témoins avaient appris à écrire, qu'ils aient ou non embrassé le métier des lettres avant ou après la guerre.

Il est utile, pour illustrer ce point, de s'attarder un moment sur l'*Anthologie des écrivains morts à la guerre*, car elle est révélatrice à la fois de l'ambiance rhétorique du temps, et de la certitude qu'avaient les écrivains de l'importance de leur métier et de leur situation dans la société. Paru en 1924, cet ambitieux recensement ne compte pas moins de cinq volumes, présentant des noms souvent oubliés, sinon inconnus. A chaque écrivain décédé est consacré un chapitre entier comportant une notice biographique, une bibliographie, un éloge funèbre par un autre homme de lettres qui avait connu le mort; et enfin quelques extraits représentatifs des écrits que ce dernier a

laissés. L'initiative même d'une telle anthologie témoigne d'une fierté corporative peu commune. Dans son volume *Les Anciens Combattants*, Antoine Prost met en garde contre ce qu'il appelle un lieu commun, la notion simplifiée que les associations de combattants naissent essentiellement d'un désir de perpétuer la fraternité des tranchées, et il s'emploie à éclairer avec justesse la complexité des intérêts politiques, sociaux, et économiques qui poussèrent les démobilisés et les mutilés à s'associer<sup>14</sup>. La netteté de son argumentation amène à réfléchir sur les aspirations à la source de l'Association des Ecrivains combattants, sur l'efficacité avec laquelle elle mena ses projets à bien, et sur la reconnaissance officielle accordée au projet qui, nous informe la page de couverture, fut publié

sous le patronage de M. le Président de la République,  
de M. le Président du Conseil des Ministres et de MM. les  
Membres du Gouvernement,  
de la Société des gens de Lettres, de la Société des Auteurs et  
Compositeurs Dramatiques,  
et de la Société des Auteurs-compositeurs et Editeurs de  
musique de France.

Fondée en dehors de toute préoccupation religieuse et politique, l'association effectue en moins de quatre ans un travail de recherche biographique et bibliographique considérable, identifiant poètes et romanciers, philosophes, auteurs dramatiques, nombre desquels n'avaient pas encore été publiés en raison de leur jeunesse. Un tel travail implique non seulement énergie et obstination, mais aussi un réseau de connaissances, d'amitiés, le sens d'une confrérie sur laquelle l'on peut compter pour reconnaître les siens, et le

---

<sup>14</sup> Prost. (op.cit) p.51.

nombre de ceux qui ont contribué notes et introductions atteste la vitalité de l'organisation. Chaque volume comporte sa propre préface, signée respectivement d'Henry Malherbe, José Germain, Roland Dorgelès, Claude Farrère, Pierre Benoît. Parmi les auteurs d'éloges funèbres apparaissent Emile Henriot, Jérôme et Jean Tharaud, Jacques Rivière, Francis Carco; Maurice Barrès et Frédéric Mistral neveu, Camille Jullian l'historien et académicien; Jean Paulhan et André Thérive, Gustave Lanson l'historien littéraire, Paul Bourget et Jean Cocteau. Quant aux biographies des défunts, elles se bercent d'un murmure familier et rassurant: Janson de Sailly, Henri IV, Louis-le-Grand, Agrégation, Prix Sully-Prudhomme; St. Cyr, Ecole Normale Supérieure, doctorat en droit ou médecine, Ecole des Chartes, Licence-ès-Lettres et en Droit, philologie romane, Sorbonne, lauréat de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Normale, Ecole Normale, normalien, premier à l'école Normale, premier à Saint-Cloud, premier au professorat...

Ont trouvé la mort au feu, on le sait, Charles Péguy, Louis Pergaud, et Alain-Fournier, ainsi qu'Ernest et Michel Psichari, et le poète Gabriel-Tristan Franconi. Et ceux un peu moins connus aujourd'hui, que couronnaient leur temps: André Lafon, auteur de *l'Elève Gilles*, Prix National de Littérature de l'Académie Française; Olivier Hourcade, poète, lauréat du Prix Jules Davaine; Jacques Nayral, auteur de *La Dentelle des Heures*, de romans et de pièces; Albert Malet, des manuels d'histoire Malet et Isaac, et Henri Chatelain, l'un des plus distingués et prolifiques critiques littéraires; les frères Bonneff, romanciers socialistes, Henri Chervet, chroniqueur littéraire au *Gil Blas*.

L'introduction au volume III, faite par Roland Dorgelès, invoque avec une triste ferveur des amitiés, des admirations et des deuils qui, fussent-ils authentiques ou embellis pour la circonstance, n'en rappellent pas moins sûrement la réalité d'une famille des écrivains où chacun se connaissait, et la similitude des aspirations et des idéals qui les guidaient.

Que de rêves faits ensemble!... [...] Si on avait pu prévoir, comme on se serait aimé mieux! [...] Dix ans déjà que je souhaitais bonne chance à Charles Muller, en le quittant, et que je serrais les mains de Maurice Bonneff, et Adrien Bertrand, et Chervet, et Du Fresnois, et tous les autres, rencontrés çà et là, comme ils prenaient le chemin de la gare, confiants et forts. [...] Deux mois plus tard, un camarade m'abordait: "Tu as vu dans le journal, Charles Muller est tué." C'était mon premier deuil. Les autres n'attendirent pas... Alain-Fournier, Olivier Hourcade, Du Fresnois... chaque Bulletin des Ecrivains nous apportait un nom; [...] puis d'autres noms encore. La liste noire s'allongeait toujours. Drouot à la Lorette, Jean-Marc Bernard à Carency, Henri Chervet en Champagne, Maxence Legrand à l'Harmantzviller, Pierre Corrad en Argonne, Paul Lintier en Lorraine...<sup>15</sup>

Et défilent enfin dans l'anthologie les noms des obscurs, et les pages choisies de leurs poèmes, leurs critiques, leurs contes et romans et, ce qui nous est précieux, certaines pages de carnets ou de poésie de guerre non publiées et donc absentes de l'anthologie de Cru. Une accumulation qui prend le lecteur à la longue, en partie pour le glas évident qu'elle sonne, mais aussi paradoxalement pour l'image de plus en plus vivante et intime qu'elle peint de l'ameublement affectif et culturel emporté aux tranchées par les futurs

---

<sup>15</sup> vol.III. p. 11.

témoins de la guerre. L'impression générale qui se dégage de l'ouvrage aujourd'hui reste en harmonie avec l'introduction solennelle qu'en fit en 1924 Léon Bérard, Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux Arts: "Quatre cent cinquante écrivains tombés, disparus, perdus pour nous!" s'effare-t-il, avec l'angoisse d'un homme qui voit brûler une bibliothèque multiséculaire.<sup>16</sup>

Tels étaient donc les écrivains sur qui pesaient la responsabilité de créer des chefs-d'oeuvre que la guerre aurait inspirée; ou faut-il dire, tels étaient les hommes instruits dont on attendait que la guerre fasse de grands écrivains? Parmi les écrivains au talent et à la réputation déjà confirmés, en effet, ceux qui n'avaient pas été au feu ne semblent pas avoir ressenti le besoin de faire de la guerre le sujet central d'une oeuvre; quant à ceux qui partirent, nombre d'entre eux sont morts très tôt au début de la guerre, avant d'avoir eu le temps de l'appréhender ou le loisir de réfléchir sur ce "mystère" dont parle Jean Norton Cru. L'on ne peut savoir comment Péguy aurait relu son *Heureux ceux qui sont morts...*, eût-il eu le triste privilège de vivre quelques mois de tranchées, mais la question se présente avec insistance à quiconque contemple côte à côte ce poème digne et profond et une page tout aussi digne et profonde d'un Jean Loew, directeur de la revue de lettres *Le Temps présent*, catholique profondément croyant, amoureux de sa patrie ainsi que de l'esprit et de l'art français, mais qui, à la différence de Péguy, dut attendre jusqu'au 21 Juin 1915 pour mourir, tombé dans une attaque dans laquelle son corps ne fut jamais retrouvé.

---

<sup>16</sup> vol.I, p. 9.

Heureux ceux qui sont morts pour la terre charnelle,  
 Mais pourvu que ce fut dans une juste guerre  
 Heureux ceux qui sont morts pour quatre coins de terre  
 Heureux ceux qui sont morts d'une mort solennelle.

[...]

Heureux ceux qui sont morts, car ils sont retournés  
 Dans ce même limon dont Dieu les réveilla.  
 Ils se sont rendormis dans cet alléluia  
 Qu'ils avaient désappris devant que d'être nés...

Que Dieu mette avec eux dans le juste plateau  
 Ce qu'ils ont tant aimé, quelques grammes de terre,  
 Un peu de cette vigne, un peu de ce coteau,  
 Un peu de ce ravin sauvage et solitaire.

Seigneur qui les avez pétris de cette terre,  
 Ne vous étonnez pas qu'ils soient trouvés terriens.  
 Vous les aviez rivés sur la lourde galère.  
 Ne vous étonnez pas qu'ils soient galériens.(...)

Ces lignes de Péguy parurent en décembre 1913. Leur dignité, leur simplicité empêchent qu'elles soient associées à cette littérature de circonstance qui a si tristement vieilli, et l'inspiration dont elles relèvent ne sera pas entièrement reniée après la guerre: dépourvues de haine, indifférentes au récit de l'événement guerrier proprement dit, - "pourvu qu'il soit juste" - elles disent une fierté du sacrifice qui est celle de tous les anciens combattants, et ressentent l'importance de l'âme collective des morts. Elles possèdent, par contre, ce que quatre ans de tranchées ont tué: certitude et sérénité. Combien poignantes, soudain, apparaissent ces notes de Jean Loew écrites en 1915, nées de la même inspiration mais assombries de doute, ébranlées par les faits:

Ah! Pourquoi ne pas honorer les corps tombés pour la patrie, et qui n'ont point eu pour entrer au repos ces heures précieuses de la maladie, et ces soins pour leur parure funèbre, morts défigurés et sans le bien-être suprême que tous les morts reçoivent? [...] Les esprits morts se réjouissent, car ils sont immortels, ils se réjouissent ainsi en Dieu, et ces esprits morts de la guerre, plus aimés que tous, tout le peuple les adopte et ils seront adorés sur la terre.[...]

Mais ces pauvres corps qui ont tant enduré et tant souffert pour pouvoir mourir! Les premiers cadavres que nous vîmes, c'était au soir de la bataille de la Marne...

Ah! que les Egyptiens connaissaient bien mieux le cœur et le désir qui immortalisaient les corps, et les chérissaient et leur prodiguaient ces soins, ces mille honneurs de l'embaumement. Mais nos pauvres morts glorieux, ces pauvres corps les plus indigents, morts jeunes, c'est-à-dire sans avoir goûté des jouissances corporelles[...] Oh! les saintes joies du corps! Ils n'avaient point connu ces joies - et ils se sont jetés dans la terre qui les défigure, et quand on les enterre, ah!, comme leurs traits sont piteux et tristes! Quelle différence entre ce visage du mort pour la patrie et celui qui meurt en paix dans son lit! Et quelle opposition! Un visage verdâtre, les yeux à moitié ouverts et l'attitude débraillée. On ne songe qu'à la beauté de l'âme, - pourtant le corps était plus méritant.<sup>17</sup>

L'affirmation devient question, tandis que l'écrivain essaie de se convaincre encore de la dignité d'un trépas qu'il n'a que trop vu dans son horreur insensée. Là où Péguy appelle l'indulgence devant la faiblesse de l'homme pour les douceurs de la vie terrestre, Loew est forcé de contempler l'inconsolable regret de la vie et l'horreur d'une mort qui mutilé.

L'on ne peut savoir comment la prose d'Alain-Fournier se

---

<sup>17</sup> vol.III, p.457.

serait prêtée au récit de la dislocation et de la décomposition, pas plus que l'on ne peut savoir si les bêtes de Louis Pergaud auraient pu courber l'échine sous cette loi nouvelle de la nature, la mort anonyme. Et c'est pour cela que l'on gagne à se pencher avec attention sur les livres de ceux qui sont revenus, ces hommes instruits qui avaient survécu, qui ont écrit, et dont certains ont par la suite poursuivi une carrière dans les lettres. Le constat de la critique d'après guerre, exprimant une "déception" que le conflit n'ait pas produit d'oeuvres de plus haut calibre, en même temps qu'un "étonnement" devant la prolifération d'ouvrages de combattants, suggère un vice de fond dans sa réflexion, et notamment dans sa définition, - en avait-elle une? - du sujet même dont elle attendait de l'art. Car avant de jauger les mérites des écrits, il convient de savoir de quelle guerre l'on parle et de se demander d'une manière plus pressante si la guerre du combattant de 14 est un sujet compatible avec la littérature. Affreuse mais monotone, et surtout profondément simple, décapée du vernis social et esthétique dont se pare la société civile, délestée de toutes les nuances affectives dont une vie a la loisir de s'encombrer lorsqu'elle n'est pas sous la menace immédiate d'extinction, cette guerre pouvait-elle être rendue selon un modèle d'expression artistique qui voit encore l'oeuvre comme un objet fini et harmonieux? Quelle sorte de créativité et d'originalité naîtront de la contrainte d'un sujet somme toute essentiellement inerte, d'un phénomène chronique de confrontation passive à la mort? Avant tout, est-il justifié, en recherchant la création artistique dans les témoignages, de privilégier systématiquement comme effort

littéraire la fiction romanesque avant les mémoires ou carnets? Devant l'évidence croissante de la nature de l'épreuve qu'infligeait l'histoire aux combattants, la critique semble s'être demandée: "comment se fait-il que cette guerre ne produise pas de chefs-d'oeuvre", de la même manière que la population se demandait: "comment se fait-il que cette guerre ne produise pas de héros?", avec à l'esprit une image aussi arrêtée de ce qui détermine la beauté d'un livre que l'avait le bon citoyen de ce qui fait la grandeur d'un guerrier. Les récits de permissions, dans les témoignages, décrivent fréquemment chez les civils de l'arrière cette attente de récits de hauts faits, et la froideur vexée que lisait le soldat dans les yeux des voisins et des proches lorsqu'il se risquait à décrire la triste médiocrité de la situation du poilu.

De sa vie fragmentée et passive, le soldat ne pouvait guère dégager une image d'ensemble. Passé le premier choc énorme et révélateur du baptême du feu, il vivait essentiellement le moment, et les seules bornes qui maintenaient le sens d'une progression dans son existence étaient les dates et lieux de disparition de ses camarades. Il va sans dire que de telles circonstances ne se prêtaient pas au *Bildungsroman*, quelque profonde qu'ait pu être la transformation infligée par la guerre. La perte de notion du temps, l'impossibilité de construire une ligne narrative sur une succession de causes et d'effets, l'anonymat constamment imposé à chaque personnage par sa situation de combattant, chair à canon interchangeable, étaient autant d'éléments qui s'opposaient à une unité organique de l'oeuvre. A une vie fragmentée correspondait une expression fragmentée, et c'est sous cette

forme qu'il faut rechercher la création littéraire.

Il importe de remarquer que parmi les plus de trois cents témoignages publiés, à peine une vingtaine peuvent se ranger dans la catégorie de roman, et ce avec la réserve supplémentaire que l'on doit immédiatement attacher au caractère fictif du roman de guerre qui, en raison de la spécificité historique des faits qu'il décrit, autant que de la vigilante compétence de ses lecteurs combattants, demeure en principe assujetti à un réalisme absolu. C'est cependant parmi ce petit nombre que l'on trouve les grands succès de librairie, et deux conclusions émergent de ces remarques: d'une part, que la plupart des témoins lettrés et cultivés jugèrent les contraintes de la forme romanesque incompatibles avec ce qu'ils avaient à dire; d'autre part, que le roman demeurait le moyen le plus sûr et le plus familier d'atteindre un large public, et que les quelques auteurs qui le choisirent le firent avec conscience de cet avantage.

Le terme même de roman de guerre, consacré par quelques succès de librairie éclatants, demande éclaircissement et nous entendons ici rappeler tout d'abord la distinction entre roman de guerre et roman sur la guerre ou inspiré par la guerre, le premier, celui qui nous intéresse, se confinant aux limites précises du récit de la vie des soldats au feu: champ restreint, sans doute, mais fertile en raison de sa nouveauté et de l'explosion d'écrits qu'il a suscités. Champ essentiel, de surcroît, car à la différence des romans inspirés de la guerre, libres de choisir leur chemin artistique, il définit pour l'écrivain une mission intense et sans compromis, qui est d'appréhender la mort permanente. Une telle distinction explique pourquoi certains auteurs de

marque, et plusieurs oeuvres respectables inspirées par les événements, se placent hors du champ d'une étude sur le témoignage. L'on comprend aisément que le superbe *Diabla au corps* de Radiguet n'ait pas sa place dans cette définition du roman de guerre; mais il faut encore écarter des ouvrages aussi connus que *Les silences du Colonel Bramble* (1918) et *Les discours du Docteur O'Grady* (1918) d'André Maurois, ou *La Guerre, Madame* de Paul Géraudy (1922), car les aspects de la guerre qu'ils choisissent de traiter ne sont pas ceux de l'expérience du front. L'on voit de même, et ce en dépit de la biographie de guerre de Montherlant, que *La Relève du matin* (1920) et *Le Songe* (1922) abandonnent clairement la préoccupation documentaire au profit d'une exaltation prévisible du moi héroïque et d'un élitisme de la virilité qui s'opposent à toute suggestion de misère collective. C'est dans une oeuvre non-romanesque, en comparaison, que le lyrisme de Montherlant reconnaîtra dans une certaine mesure la grandeur du "million d'hommes", et les accents profonds du *Chant funèbre pour les morts de Verdun*, essai paru en 1924 font plus d'une fois écho à la voix des témoins.

*L'Equipage* de Joseph Kessel (1923) se place également à l'opposé de l'expérience collective: la guerre demeure au service de l'individu, une occasion de prouesse, de courage, et de gloire faisant la contrepartie du drame personnel qui est au centre de l'intrigue et qui rappelle *Le Diabla au Corps*. Individuelle et aventureuse, cette guerre de Kessel est d'ailleurs authentique, au contraire des fausses épopées de littérateurs de l'arrière, car elle décrit la vie de cette aviation militaire dont les exploits compensatoires et symboliques suscitèrent tant d'enthousiasme et d'admiration

dans la population. Dernier refuge de l'individu et du combat singulier où comptent initiative et témérité, elle était surtout le domaine où avaient encore place le beau, l'élégant, le chevaleresque, le rituel courtois. De nombreuses anecdotes relatent l'estime mutuelle dans laquelle se tenaient les adversaires qui prenaient ainsi à l'occasion des risques pour survoler et jeter une gerbe de fleurs à l'endroit où un adversaire s'était abattu. Le fait que ces combats aériens n'avaient aucune incidence réelle sur le cours de la guerre, qu'ils étaient de fait une échappatoire à la situation bloquée qu'ils survolaient, offre une image facile de comparaison avec la littérature. Lorsque Giraudoux, de l'expérience d'une vingtaine de jours en premières lignes, créait avec sa virtuosité coutumière les préciosités de ses *Lectures pour une ombre* (1917) et d'*Adorable Cléo* (1920) où la guerre n'est qu'une charmante farce, il réjouissait le cœur de ce petit public littéraire qui lui était gagné d'avance et qui savait déjà la manière dont il aimait voir un sujet traité. Décrivant "quelques cadavres, ceux des Allemands qui ne pouvaient vivre sans respirer", il suscitait chez Cru (et sans doute d'autres combattants lettrés) le mépris glacial auquel on peut s'attendre. Péch<sup>é</sup> véniel pour Giraudoux, car les oeuvres ont leur petit charme, mais étroitesse d'esprit chez des critiques qui ont posé une telle inspiration en modèle de l'écrit de guerre et se sont permis, les massacres ayant eu le bon goût de cesser, le confort d'un retour à leurs habitudes littéraires, comme si rien ne s'était passé.

Tandis que les romans inspirés par la guerre disposent

de toutes les ressources et libertés d'improvisation que donnent la forme romanesque, les récits de guerre, fictifs ou non, ne disposent que de quelques épisodes prévisibles de la vie du soldat pour jalonner leur récit: le trajet vers le front, le baptême du feu, le bombardement et l'attaque, la permission, parfois le séjour à l'hôpital. Si de tels épisodes s'insèrent aisément dans le fil d'une narration quotidienne du type journal ou carnet où ils apparaissent comme une simple trame à un récit, l'utilisation qu'en fait en revanche le roman de guerre souligne leur insuffisance totale à fournir substance et unité à une oeuvre romanesque. Dans la nécessité de suggérer une *histoire*, des scènes, un développement, une progression romanesque, ces épisodes sont mis en relief et isolés sous forme de chapitres-tableaux dont la monotonie devient évidente par une lecture même superficielle de quelques oeuvres. Les auteurs étaient condamnés par les contraintes de la vraisemblance à puiser dans les mêmes clichés et à les présenter peu ou prou dans le même ordre, et une telle mise en relief se faisait de surcroît au détriment du caractère statique si particulier qui était l'essence de la situation mentale et physique des personnages, grise étoffe de la guerre sans le support de laquelle le motif brodé de l'épisode perdait sa fonction. La monotonie devenait un défaut regrettable des récits quand elle aurait pu en être l'élément unifiant.

De la même manière, la volonté de décrire la guerre altérerait notoirement la fonction et l'analyse traditionnelle du personnage qui, s'il devait servir efficacement la mise en valeur du sujet central, devait refléter l'anonymat de son état et accepter de perdre la profondeur et l'originalité qui

donnent vie aux personnages romanesques. Un auteur connaissant à la fois ce qui fait un bon roman et ce qui fait une guerre vraie avait ainsi conscience de devoir sacrifier soit aux exigences du roman soit à celles de la réalité, contradiction qui explique l'évolution rapide du roman de guerre. Passant du roman proprement dit à une forme modifiée, il gagne à s'observer comme un genre à part, empruntant de plus en plus à la forme de ces journaux et carnets dont le nombre se multiplie à mesure que se prolongent les hostilités.

Le premier roman de guerre à connaître la faveur du public en 168 000 exemplaires, le *Gaspard* de René Benjamin<sup>18</sup>, fabriquait de toutes pièces une image de la guerre propre à plaire et à rassurer le public. La description de la guerre y était purement fantaisiste, chargée de corps à corps à la baïonnette et de manoeuvres de cavalerie au sabre, et le héros gaillard, optimiste, bon vivant, parisien sympathique, offrait l'image d'un civil en uniforme s'adaptant à son nouvel état avec sa bonne humeur quotidienne. Paru en 1915, le livre fut couronné du Goncourt la même année, et son succès instantané semble bien dans une large mesure être un succès de circonstance. La guerre, prenant tout le monde par surprise, civils et combattants, avait fait durant les premiers mois courir les plumes de la littérature de l'indignation tandis que la première génération de mobilisés en culottes rouges tombait, innocente et stupéfaite, dans les champs de betteraves et de pommes de terre. La popularité de *Gaspard* et l'apparition des premiers témoignages de guerre reflètent l'essoufflement de la veine patriotique et guerrière, le pessimisme croissant à l'égard

---

<sup>18</sup> Benjamin, René. *Gaspard*. Paris: A. Fayard, 1915.

des théories et le besoin de connaître la réalité, ou plutôt de se rassurer que la réalité correspondait bien encore à l'image qu'on s'en donnait. Le jugement de Cru, ici, se montre sans doute juste :

*Gaspard* fut le livre favori d'un public maintenu dans l'ignorance de la situation militaire par cette censure du début, si stricte, si intransigeante. Paru un an plus tard, son succès eût été douteux, deux ans plus tard il aurait passé inaperçu.<sup>19</sup>

Passaient encore inaperçus les premiers carnets, à peine une douzaine en 1915. En août paraissait en librairie le premier volume d'une collection commencée par Berger-Levrault sous le titre général: *La guerre - le récit des témoins*. Carnet de route anonyme, *La Victoire de Lorraine* se révéla plus tard être l'oeuvre d' Adrien Bertrand, auteur du roman *L'Appel du sol* qui partagea le Goncourt en 1916 avec *Le Feu*. Blessé dès septembre 1914, avant le début des tranchées, Bertrand composa ses oeuvres durant 26 longs mois d'hôpital avant de succomber à ses blessures, et son roman, fermement assis dans l'héroïsme et le sacrifice, rappelle le coup fatal que peut porter l'anachronisme à un livre qui par ailleurs mérite encore aujourd'hui une mention honorable pour son expression artistique. Dignes, classiques, un peu raides, les combats et les sentiments que décrit Bertrand éveillent plutôt un intérêt d'historien pour un mode de pensée condamné à disparaître par l'énormité des événements, tel l'aristocrate de Boieldieu dans *La Grande illusion*. Récompensé littérairement, *L'Appel du sol* n'atteignit pas vraiment le

---

<sup>19</sup> Cru (op.cit) p.569.

grand public.

Un autre roman, dans cette génération d'ouvrages précédant les révélations du *Feu*, eut plus de succès et fut également couronné par l'Académie française. *Bourru, soldat de Vauquois* de Jean des Vignes Rouges (1916), est la dernière tentative flagrante de plier la réalité à une mystique guerrière débridée. Quoique le roman ait fait l'effort d'adapter son héros au modèle du peu fringant soldat d'endurance qu'était devenu le poilu, la fantaisie galopante qui caractérise les descriptions d'attaques et l'état d'esprit des participants devait révolter jusqu'au coeur le combattant qui se trouvait à les lire. Ce terrible mouvoir qu'était la butte de Vauquois devient

une noble et touchante princesse que des barbares tenaient sous leur domination... Une impatience empoigne les bataillons, qui tendent les bras de désir vers la butte aimée."<sup>20</sup>

Quiconque a eu sous les yeux l'extraordinaire tristesse du *Nous autres à Vauquois*, carnet de route d'André Pézard, conclura que dans l'ensemble, le roman, et par derrière lui une certaine tradition littéraire, a rarement su ou pu s'élever à la hauteur du sujet de la guerre.

Le succès éclatant des *Croix de bois*, à cet égard, témoigne du compromis auquel pouvait arriver le désir de témoigner et celui d'être lu, et met en valeur le métier littéraire et les motivations qui ont guidé le choix de la forme romanesque. A l'exception du *Feu*, dont le retentissement et l'influence très particulière demandent d'être examinés à part, le roman de Dorgelès est le seul qui

<sup>20</sup> Vignes-Rouges, Jean des. *Bourru, soldat de Vauquois*. Paris: Perrin, 1916.

se gagna sans grande difficulté accès incontesté au rang d'oeuvre littéraire, et un examen du livre et de sa popularité nous convainc que *Les Croix de bois* est, plus qu'un témoignage, un ouvrage-clé dont l'originalité est d'avoir satisfait au meilleur moment possible, sous la meilleure forme possible, le désir du plus grand nombre de revenir à un ordre normal des choses. Si le *Feu* était sous le signe de la subversion, *Les Croix de bois* est dans une large mesure sous celui de la réconciliation. Bien que la date de parution (1919) ait été particulièrement propice à une telle réconciliation, c'est avant tout dans la forme et la présentation qu'il faut chercher la popularité de l'oeuvre, et l'on doit ici rappeler que la rédaction des premiers chapitres antédote de deux ans la fin du conflit: dans le vif de l'expérience, Barbusse cherchait à déranger, Dorgelès à convaincre en plaisant et en touchant. Là où Barbusse avait secoué les consciences et jeté les faits sur la table, Dorgelès avait le mérite de les ordonner dans une échelle de valeurs familière, dans la sécurité d'une lecture facile, et surtout avec la caution d'authenticité que garantissait sa conduite courageuse au feu, honorée de plusieurs citations. Au public il donnait le soulagement de pouvoir, en paix avec sa conscience, ranger proprement les morts et les événements dans la boîte d'un livre avec un début et une fin. Au monde littéraire, il donnait le soulagement de pouvoir, en paix avec sa conscience, se satisfaire d'avoir contribué honorablement à la longue tradition d'association de la guerre et de la littérature. Le public et le monde littéraire étaient prêts en toute sincérité à entendre la vérité sur la guerre, mais à condition qu'ils n'aient pas à lui sacrifier d'autres vérités qui leur étaient chères: pour

le public, une certaine image de l'âme française qui survit à toutes les épreuves, quelque sordide que se révèle la réalité. Pour le monde littéraire, le respect de certaines conventions du récit, quelque déroutant que se révèle le sujet à traiter. Pour Dorgelès, le but était double: le désir honnête et profond de témoigner de la souffrance de ses camarades était celui de l'ancien combattant. Mais à la différence de Barbusse, son ambition d'écrivain était libre du poids de l'engagement politique, et dépendait donc très traditionnellement, pour mesurer sa réussite ou son échec, de l'opinion du public et de la critique. Confiant, comme tant de ses confrères lettrés, dans son métier et son talent d'écrivain, Dorgelès laisse apparaître dans ses diverses préfaces la notion que la vraie guerre peut être communiquée à condition de savoir s'y prendre, mais qu'un tel privilège n'est pas donné à n'importe qui. La condescendance qu'il montre pour le non-écrivain dans ses *Souvenirs sur les Croix de bois* nous laisse cois:

"Notre caporal, un carnet tout neuf à la main, s'éborgnait à déchiffrer, sur la lanterne des gares, le nom de toutes les stations qu'il inscrivait scrupuleusement ... Je tombais déjà sur un écrivain de guerre! [...] En avons-nous assez vu de ces carnets de route que s'acharnaient à tenir des fantassins férus de tradition... Le moins qu'on puisse dire de ces journaux de marche, c'est qu'ils n'offraient d'intérêt que pour leurs signataires.<sup>21</sup>

Clairement, la mission lui revient d'honorer de la meilleure manière la mémoire de ses camarades tués. En cela il se

<sup>21</sup> Dorgelès, Roland. "Souvenirs sur les Croix de Bois", in *Nouvelles Littéraires*, 24 Nov. 1928.

démarque très clairement de l'affirmation, sans cesse rencontrée chez la majorité des témoins, d'un sentiment profond de l'insuffisance des mots à exprimer la souffrance commune. Dorgelès, quant à lui, professe une confiance absolue dans les ressources de la littérature et revendique fermement le droit à la généralisation et à l'invention pour mieux servir son dessein. Il s'agissait en principe d'un débat sur la manière la plus convenable d'entretenir la mémoire des morts; il s'agissait, plus subtilement, du droit que se reconnaissait Dorgelès, au nom de la littérature, de retirer un prestige d'écrivain d'une guerre dont, à la différence de tant de ses camarades, il avait eu le bonheur de revenir vivant. Norton Cru ne s'y trompa pas, qui réserva des critiques sévères mais soigneusement définies aux *Croix de bois*, leur reprochant notamment une accumulation d'erreurs factuelles et de ficelles anecdotiques sans aucun rapport avec la réalité.

L'auteur, qui se pose en interprète de la vie des tranchées devant la France entière, est un des écrivains les plus ignorants de la vie des combats et des souffrances du poilu.

La phrase de Pierre Chaine (auteur des *Mémoires d'un Rat*) juge Dorgelès: "Comment des écrivains aussi mal informés sur des détails matériels si faciles à vérifier peuvent-ils prétendre à parler congrûment du moral du soldat?"

On dira peut-être que nous avons critiqué Dorgelès sur les faits, sans mentionner la psychologie du combattant. C'est qu'elle n'offre guère d'intérêt. Elle est toujours livresque, puisée dans le folklore de la guerre, non dans l'expérience de l'auteur.<sup>22</sup>

Dorgelès ne s'y trompa pas non plus. La violence avec laquelle il s'emporta contre la critique précise de Norton

---

<sup>22</sup> Cru. p.592.

Cru, la persistance avec laquelle il tint à se justifier et à traîner son critique dans la boue suggère une sensibilité très vive à la légitimité des arguments avancés contre son roman. Des lettres acerbes s'échangèrent dans *Les Nouvelles Littéraires* de janvier et février 1930, (*Témoins* parut en 1929), débat acrimonieux qui laisse le lecteur d'aujourd'hui perplexe. Nous nous trouvons en effet d'une part avec un roman qui semble réussi, qui peint un tableau convaincant d'un univers de la tranchée, qui sait incontestablement nous toucher et nous donner l'impression de comprendre et de partager la misère du front. Nous avons d'autre part un homme intègre, connaisseur de littérature, combattant de toute la guerre, dénonçant une trahison profonde du sujet que l'oeuvre affirmait traiter: "J'avais une ambition plus haute," avait dit Dorgelès. "Ne pas raconter *ma* guerre, mais *la* guerre."

Faut-il appeler ce débat celui de l'historien contre l'écrivain, prendre parti et critiquer le manque de vision du premier ou au contraire se défier des enjolivements littéraires du second? Il n'en est pas besoin. Le meilleur guide pour se former une opinion est une lecture comparative des deux grands succès de librairie et de plusieurs des meilleurs carnets de route et journaux, et de préférence dans cet ordre chronologique. Une telle lecture nous révèle en effet que l'appréhension de la guerre par un lecteur non initié se fait progressivement, par accumulation, et que la narration dense, ardue, répétitive des carnets demande une introduction au monde combattant que Barbusse et Dorgelès sont mieux à même de fournir. L'un des chapitres les plus connus et les plus réussis des *Croix de Bois* décrit les

quatre jours passés par une escouade dans un poste avancé sous lequel l'ennemi est en train de creuser un tunnel de mine pour le faire sauter. Les hommes écoutent, angoissés, les coups réguliers et de plus en plus rapprochés de la pioche creusant le boyau de mine, jour et nuit. Epuisés de fatigue et de tension nerveuse, ils somnoient pour se réveiller, atterrés, le dernier matin, dans un silence terrifiant: la pioche ne cogne plus, "ils" doivent bourrer la mine.

Nous tendîmes le cou, anxieux, ayant peur de nous tromper. Non! la pioche avait bien repris. Elle cognait. Oh! ce qu'on put l'aimer un instant, cette horrible pioche! Elle creusait. C'était la grâce. On ne bourrait pas encore la mine, on ne mourait pas encore...<sup>23</sup>

Le chapitre entier garde le lecteur en haleine, suspendu à la progression du récit, mené docilement à travers une série d'émotions prévisibles, connues, en succession logique: angoisse, patience, explosion nerveuse, soulagement à la relève mêlé de culpabilité et de compassion à l'égard des "pauvres gars" prenant leur place, résolution tragique de l'épisode par le son lointain de l'explosion. La narration au passé simple complète l'effet enlevé et le poli du récit et satisfait le besoin d'une fin spectaculaire à un moment dramatique.

Alors brusquement, venu de loin, un bruit sourd ébranla la nuit, un bruit tonnant de catastrophe, que l'écho répéta longuement. La mine avait sauté.[...]

- Combien qu'ils étaient? demanda dans le rang une voix étranglée.

---

<sup>23</sup> *Les Croix de Bois* (op.cit) p. 172.

- Dix, répondit quelqu'un. Et quatre mitrailleurs.<sup>24</sup>

A travers tout le chapitre, la psychologie des personnages demeure entièrement familière et compréhensible au non-combattant, et laisse les protagonistes dans le monde rationnel des vivants et de la société, n'étant différents des lecteurs que de par leur proximité au danger. La mine, la guerre, restent pour eux des événements extérieurs, menace terrible, certes, mais concrète et limitée: la peur qu'elle suscite est la peur saine et franche que ressent celui qui a les deux pieds solidement fixés dans la vie et rejette toute intimité avec la mort. C'est ici que devient évidente l'intervention du romancier: pour permettre cette progression sans heurt, cette tension croissante, cette résolution, ce sens d'un début et d'une fin, l'événement de la préparation et de l'explosion de la mine occupe tout entier l'espace narratif, isolé du bruit et des sollicitations d'une immense guerre en cours. Pour un moment, le reste du ciel se tait, les bombardements lointains s'éteignent, et le récit ignore l'effilochement du quotidien qui dilue les peurs les plus profondes.

La mine dont parle *Nous autres à Vauquois*, carnet de route d'André Pézard, représente tout autre chose. C'est une étape franchie de l'imagination, sans possibilité de retour, qui éloigne de la vie au lieu de faire s'y raccrocher. Pézard ne s'attarde pas à décrire l'attente. Pour l'homme déjà au fait de la guerre, ce n'est pas là la réalité de la mine ni la raison de la marque indélébile qu'elle impose à la mémoire.

Le communiqué nous explique ce qui s'est passé avant-hier et hier

<sup>24</sup> Ibid., p. 177

encore. Et nous devinons ce qui va se passer aujourd'hui.[...]

Dimanche soir. Voici ce qui s'est passé aujourd'hui. Je tâcherai d'indiquer les heures approximatives.

Quatre heures. Enorme comme toute la Terre, un monstre bondit et gronde: un monstre de tumulte, qui fait s'entreheurter et tressaillir les entrailles de la Butte; le viol formidable d'une mine, auprès de qui la mine de l'est fut une simple bourrade.<sup>25</sup>

Il s'agit en effet d'une mine sans précédent, déploiement invraisemblable de force destructive aux dimensions d'un cataclysme géologique, causant des dégâts démesurés et un choc effrayant. Pourtant, l'événement, ses effets sur la terre, les corps et les sensibilités ne parviennent au lecteur que par bribes, égrenés au fil des notations d'un journal quotidien, constamment interrompus par le désordre et le bourdonnement de rumeurs, de dialogues, de descriptions ébauchées, de réflexions, de sensations, de détails pratiques.

Plus tard.

J'ai envoyé un agent de liaison.[...] il y a un temps infini que le coureur est parti. Est-ce que je l'ai fait tuer?

Un tuyau fantastique venu de la Maize, l'entonnoir serait tout entier dans nos lignes...

Plus tard.

..."la mine a sauté entre B et C..." Téléphone, téléphone.

[...] Il me semble à la réflexion qu'il tombait moins d'obus quand j'étais aux deux tranchées. [...]

C'est de la tranchée 15 que j'ai vu l'entonnoir.

C'est un bouleversement si incommensurable, un retranchement si total, une nouveauté si absolue, que cela semble trop puissant pour entrer d'abord dans des yeux familiers. Je ne sais pas, je ne peux pas. Ce vide m'écrase.

[...]

Six heures et demie. Le bombardement s'est bien ralenti, sur

---

<sup>25</sup> Pézard, André. *Nous autres à Vauquois* (Paris: La Renaissance du Livre, 1918) p. 271.

la Butte. Les buissons des talus, parmi les gravats, se découpent en noir sur le couchant blême.

Merveille! Etienne est le seul survivant du petit peloton de la 9e! Attends un peu, au repos nous ferons une belle nouba, comme à Noël et à Pâques.<sup>26</sup>

Le journal se poursuit, la journée s'encombre de rapports, de la distraction de bombardements légers, de travaux de remblai, de brefs souvenirs qui font surface lorsque des noms familiers apparaissent dans l'état des pertes. Et ce n'est qu'au soir du lendemain que quelques minutes de pause ouvrent enfin devant l'imagination l'abîme de ce que signifiait la mine, révélations énormes et fugitives qui passent au vol et font sauter à chaque fois un petit éclat de la raison.

C'est le brave Bonnet qui examine le terrain en plein jour, debout sur les ruines. Il songe sans doute à ses hommes[...] A ceux du dehors qui ont senti la terre leur frapper follement sous les pieds et les genoux; à ceux qui reposaient dans les abris-cavernes, qui furent réveillés soudain: et aussitôt ils ont été broyés les uns sur les autres, entre le sol, et le plafond, et les parois qui se pénétraient dans les ténèbres; sur le dos ou sur le côté, accroupis, accoudés, renversés, dans toutes les postures où ils s'abandonnaient, il a fallu que leur corps possédé, sans avoir le temps de se reprendre, de se disposer au moins comme le criminel supplicié, s'incrût à la pierre, tout tordu, tout écrasé dans ses contorsions.

Tous se sont crus seuls à être tués, et ils n'ont pas eu le temps de souffrir avec leurs compagnons, ou bien, dans un éclair, leur horreur s'est centuplée.

Et leur cri a été retroussé dans leur gorge par la pierre.

Oh vous autres, les autres, qui êtes ailleurs;[...] vous ne saurez point ce que cela veut dire, la mine de l'ouest, à Vauquois, la mine du 14 Mai 1916.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Ibid., pp. 274-75.

Qui a été assailli de telles sensations a franchi un seuil. Le lecteur le suit à distance, prenant conscience du mur transparent qui le sépare du narrateur, et s'il doit renoncer à la présomption de pouvoir s'identifier au personnage, il gagne paradoxalement une compréhension plus profonde et durable de ce que tente de communiquer le récit. Il perçoit surtout que le texte de Pézard commence là où celui de Dorgelès s'arrête, et qu'il s'aventure dans un domaine que le langage ni la pensée artistique n'ont coutume d'explorer. Il est forcé par un récit découpé et dispersé à abandonner le confort du récit romanesque, celui-là même qui avait su l'attirer au sujet, et il est prêt à l'effort d'attention soutenu qu'exige le texte. Il se familiarise, enfin, avec l'usure de la guerre sur l'individu et l'interminable recommencement des jours du front.

Un prix Goncourt 1917 pour *La Flamme au poing*<sup>28</sup> et une carrière entretenue avec les plus grands soins font d'Henry Malherbe un auteur souvent cité, ne serait-ce que parce qu'il représente particulièrement bien certains comportements littéraires contemporains de la guerre et de la décennie qui a suivi. On le voit présent à toutes les occasions officielles, fût-ce comme préfacier ou porte-parole, modèle de réintégration sociale réussie de l'ancien combattant, rapidement comblé d'honneurs littéraires pour la plupart mérités. Poursuivant une carrière de critique musical, il verra son ouvrage figurer dans des anthologies étrangères et réédité après la seconde guerre mondiale, avec une nouvelle

---

<sup>27</sup> Ibid., p.282.

<sup>28</sup> Malherbe, Henri. *La Flamme au poing*. Paris: Albin-Michel, 1919.

préface dénonçant le barbarisme allemand résumé dans la musique de Wagner. Malherbe irrite souvent par sa suffisance, et par l'absence notoire chez lui de ce tourment profond qui ronge tant d'autres revenants du front, fait de souffrance, de culpabilité, de dégoût. Certains témoins souffrent de leurs souvenirs comme d'une maladie aux symptômes dégradants, qui n'en finissent pas de se manifester et d'affaiblir le corps entier. Ce sont ceux qui nous touchent le plus. Les souvenirs de Malherbe ressemblent plutôt à une cicatrice profonde mais guérie: visible pour l'édification de tous, mais ne détournant plus la force vitale retrouvée. Il se trouve aussi, cependant, que Malherbe sait écrire, et que la *Flamme au Poing* égrène, malgré sa prétention de forme, un certain nombre de pensées saisissantes et d'allusions répétées à un *no man's land* psychique du combattant. Le livre est d'une construction hautement travaillée, et se présente sous la forme allégorique de trois dialogues avec le Souvenir, l'Amour et la Mort, interrompus de descriptions et de méditations, de rêve. Résolument littéraire, il ne sait ni ne veut décrire la guerre, mais a le mérite de donner caution artistique à l'idée que de l'immensité des souffrances endurées est né un monde inconnu, gouverné par des forces ignorées.

Complétant la liste brève des livres de guerre couronnés par le succès et la postérité, la *Vie des Martyrs* de Duhamel se range à mi-chemin entre la fiction et les souvenirs. Dans ce recueil de contes sur les soldats blessés, le docteur Duhamel présente assurément les tristes et horribles conséquences du combat dans ces tableaux touchants et souvent douloureux de la vie d'hôpital, mais il le fait sous forme

d'images composites de malheureux soldats mourants, isolés et sanctifiés dans une bulle de pitié et de compassion, images qui laissent pour la plupart de côté l'avilissement et l'étrangeté de la vie de tranchée. De même que l'on peut placer *Le Feu* sous le signe de la subversion et les *Croix de Bois* sous celui de la réconciliation, il faudrait mettre la *Vie des Martyrs* sous celui de la compassion : les souffrances des soldats sont entièrement interprétées à travers une gamme d'émotions familières et distinctes, par la plume du professionnel habitué à guider son lecteur: tristesse de mourir, courage simple, espoir poignant, camaraderie, indignation, recueillement devant la mort, et toujours, beauté et simplicité. Ici encore, c'est le métier qui l'emporte, et la fluidité d'écriture, le souci de l'harmonie du tout effacent chez les martyrs les contradictions, les dissonances, l'à-peu-près. Comme *Le Feu* et *Les Croix de bois*, *La Vie des Martyrs* est une passerelle nécessaire entre le monde combattant et non-combattant, premier pas qui mène à la prise de conscience du sacrifice et la reconnaissance d'un nouvel héroïsme. A ce point, le lecteur peut encore rebrousser chemin et retourner, enrichi de respect et d'émotion sincère, au monde du normal. Livre d'initiation, la *Vie des Martyrs* remplit sa responsabilité en secouant l'ignorance et remplaçant l'indifférence par le respect. Il laisse par contre le lecteur à la porte d'une terre à découvrir, celle de la laideur, de l'aliénation, de l'insensibilité, une terre dépourvue de consolations : d'autres récits de souvenirs, tels le *Jusqu'à l'Yser* ou *La Boue des Flandres* du médecin Max Deauville<sup>29</sup>, prendront la

<sup>29</sup> Deauville, Max. - *Jusqu'à l'Yser*. Paris: Calmann-Lévy, 1917.

- *La Boue des Flandres*. Bruxelles: Maurice Lamertin, 1922.

relève . Pour comprendre le doute qui dessèche les pages de Deauville, il faut avoir connu d'abord des certitudes. Pour pouvoir observer l'étrange misère et la dégradation du charnier, pour ressentir le dessillement affreux de l'inutile, il faut avoir pu croire d'abord à la nature rédemptrice et sanctifiante du sacrifice. Les pages de Duhamel rendent ce service. Par la pitié éloquente qui les anime, elles restent poignantes et leur crédibilité survit dans l'ensemble à la corrosion des soixante-dix années de cynisme historique qui ont suivi. Elles écrivent une misère qui anoblit, mais surtout, qui rapproche, au lieu de séparer, le combattant du civil. Nonobstant quelques passages à la démagogie trop apparente, elles touchent le lecteur et le laissent plein d'une indignation frémissante et d'un sentiment profond de compassion. Sensibilisé ainsi une première fois à la souffrance des soldats par l'interprétation civilisée et humanitaire qu'en fait Duhamel, il est désormais en mesure d'avancer plus loin et de découvrir, en arpentant les pages désolées de Max Deauville, médecin de bataillon, que la guerre enlaidit, déshumanise, et qu'il doit laisser derrière lui un certain nombre de valeurs qu'il pensait naïvement lui être utiles dans son exploration, comme cet équipement inutile et réglementaire qui encombre le soldat et compromet sa survie dans le vif du danger: ainsi la croyance en l'idée de la justice et de la miséricorde, carcan aussi pitoyable que la capote du poilu, pesante, raide, traîtresse jusqu'à en être mortelle dans le trou d'obus rempli d'eau où il faut nager ou sur le flanc de la butte qu'il faut grimper sous le feu; au demeurant, linceul commode pour évacuer les cadavres des tranchées. Inutile

aussi l'indignation, comme la baïonnette imbécile et symbolique d'une guerre qui n'existe plus; au demeurant, l'accessoire favori des journalistes de l'arrière dans leur "communiqués du front". Inutile, ultimement, le respect sacré de la vie humaine, car tant qu'il tient, la guerre ne peut être vraiment comprise: le dernier fardeau et le plus difficile à abandonner, comme le corps de l'ami mort que le combattant s'obstine en vain à vouloir ramener, au prix de sa vie.

Ce que nous ne disions pas c'est que la nuit ce n'était ni les obus ni les balles, mais la mort elle-même qui sifflait à nos oreilles. Tout ce que les villes intelligentes et frelatées avaient forgé est retombé dans le néant. Nous l'avons vu petit à petit se désagréger et périr. Nos pensées aussi, nos chères pensées auxquelles nous tenions tant et qui pour nous remplissaient tant d'espace. Tout le pays de contes de fée dont nous emportions le décor avec nous s'est écroulé, pierre par pierre sous les coups de la guerre qui écrase tout, même la croix des tombes.<sup>30</sup>

L'oeuvre de Deauville fait partie de ces innombrables récits qui sont restés dans l'obscurité et qui demandent, en raison de la culture de leurs auteurs et de l'actualité de leur sujet, une lecture attentive et une réévaluation. C'est ici que l'on se tourne vers cette étonnante ressource que représente la bibliographie complète et minutieusement annotée de *Témoins*. Soutenue par un travail de classement exhaustif, elle rend l'identification et l'accès aux écrits de guerre plus qu'aisés, fournissant, avant même que le lecteur novice n'ait eu le temps de formuler ses questions, un contexte informatif irréprochable: classements interactifs

---

<sup>30</sup> *La Boue des Flandres*, p.316.

par genre, date de parution, période racontée (avec sous-classement statistique de la longueur des périodes), division militaire et régiment; par maison d'édition, date de naissance, profession, éducation des auteurs; listes de pseudonymes, de préfaciers, des abréviations rencontrées, nombre de pages, d'illustrations, format, prix, rétablissement de passages censurés. Elle offre enfin un index complet de noms de personnes ainsi que de sujets (catégories et sous-catégories), qui permet ainsi dans le thème intitulé *Légende*, d'identifier un sous-thème nommé *panache*, lui-même consciencieusement découpé à son tour sous les fines distinctions de *épopée*, *prouesse* et *lyrisme*, avec référence aux pages correspondantes dans un ouvrage qui en comprend plus de sept cents: travail titanesque avant l'aide de l'informatique. Si une telle frénésie de classement peut sembler excessive, il importe bien de reconnaître pleinement son caractère unique et son utilité. En fournissant un corpus si clairement identifié, en éliminant toute nécessité de recherches documentaires préalables, elle permet une lecture remarquablement spontanée et émotive des textes qu'elle a rassemblés, donnant au lecteur le même choc de la découverte que peut ressentir un archéologue devant un spécimen entier et intact d'une architecture dont il ne connaissait que quelques ruines touristiques. Il est somme toute assez rare aujourd'hui de pouvoir aborder avec un regard neuf un ensemble d'écrits presque intouché par la critique, et un grand nombre de textes sont disponibles, de nombreuses bibliothèques régionales aussi bien qu'étrangères étant en possession d'ouvrages même secondaires en suffisamment bon état pour en permettre la reproduction. Pour

la plupart donc, oeuvres non romanesques ou semi-romanesques, aux titres assez semblables et dont la valeur ne se laisse deviner ni par la réputation de l'auteur ni par une perspective particulière.

L'habitude de tenir des notes de guerre fut prise dès le début des hostilités, encore que peu de témoignages reflètent les premières semaines extraordinairement meurtrières des assauts en rase campagne. A la douzaine de témoignages parus en 1915 fit suite un flot grandissant d'ouvrages: deux cent seize publications entre 1916 et 1919, une cinquantaine de plus avant 1923, des parutions ralenties mais régulières jusqu'en 1930 de récits de guerre. Le petit nombre de romans confirme que la majorité des témoignages empruntent la forme des carnets de route ou des souvenirs, parfois de correspondances suivies. La fragmentation du récit de guerre en d'innombrables moments donne à de très nombreux témoignages l'occasion de se distinguer par une phrase ou une expression exceptionnelle, même au milieu d'un ensemble plus terne. Dans la mesure où l'analyse littéraire de ces textes cherche à dégager une thématique de la guerre moderne et à observer l'adaptation de traditions littéraires à un sujet nouveau, elle peut et se doit même de relever ses exemples dans un éventail d'ouvrages aussi large que possible, et la totalité des textes recensés par Norton Cru et par l'anthologie Malfère mérite ainsi en principe l'attention critique. Parmi eux, tout de même, se remarquent d'abord des noms: ceux d'écrivains connus tels Pierre Mac Orlan, Jérôme et Jean Tharaud, Paul Vaillant-Couturier attirent l'attention en raison de leur profession et leur réputation. A titre de

témoins, cependant, ils ne se distinguent guère de la masse et leurs écrits de guerre sont peu représentatifs de cette tension entre la littérature et le sujet traité qui rend les meilleurs récits de guerre si prenants. *Les Poissons morts* de Pierre Mac Orlan, livre paru en 1917, affiche clairement le choix du ton comique pour présider au récit et ne cherche pas à relever le défi d'une description de la réalité combattante.

Lauréat d'un grand prix de littérature en 1919, *Une Relève* de Jérôme et Jean Tharaud est un récit plus traditionnel, en ce qu'il dépeint la vie d'un régiment de territoriaux. Les Tharaud, cependant, prennent plus encore que Dorgelès la peine de définir en introduction leur position d'écrivain face aux événements dont ils ont été témoins: le devoir de la littérature, disent-ils, est de transcender les menus faits et de dégager une image plus grande et plus profonde, et il importe donc de ne pas attribuer une valeur excessive aux impressions notées sur le vif. Il est même préférable de ne rien noter et de laisser au temps le travail de décantation qui révélera l'essence de l'expérience. En conséquence voici comment *Une Relève* transcrit le terrible vide de la pensée dont parlait Deauville cité plus haut ("Nos pensées, nos chères pensées..."):

La vue de l'univers bouleversé enlevait tout attrait au spectacle du petit monde intérieur. Le cadre de notre activité était si rétréci et les événements nous écrasaient d'un tel poids, que toute impression personnelle apparaissait misérable.[...] Même si des remous inconscients vous apportent une idée, qui en d'autres temps pourrait vous faire réfléchir, on l'écarte comme importune.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Tharaud, Jérôme et Jean. *Une Relève* (Paris: Plon, 1919) p.170.

De ces lignes aseptisées se dégage la même confiance que montre Dorgelès dans la capacité de la littérature à absorber et plier tout sujet au service de l'art d'écrire, la même certitude que le sujet ne peut que gagner à être présenté par une plume et une méthode experte. Ce contrôle accepté de l'art sur la matière revient, en raison de la formation positiviste de la génération des Tharaud, à un credo inébranlable dans le pouvoir de l'esprit à analyser et surmonter les événements qui l'entourent. Norton Cru lui-même souscrivait dans une large mesure à ce credo, comme le montre son recours systématique et pointilleux - jusqu'au ridicule - à la logique de cause et effet dans ses argumentations, sa foi candide dans le pouvoir d'une telle logique à convaincre les incrédules de la vérité de son analyse. C'est pourquoi les termes de sa critique d'*Une relève* offrent un intérêt inattendu, car ils dépassent ses coutumières dénonciations de détail pour aller au coeur du dilemme littéraire qui nous occupe :

[Les Tharaud] 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. Non, tout cela n'est pas, disent les Tharaud. C'est une sottise vanité de noter ses impressions. Eux n'ont rien noté, c'est en ne notant pas qu'on écrira mieux plus tard... Ce qui me confond, c'est de voir tant de critiques littéraires prendre ces paradoxes au sérieux et par suite proclamer la haute valeur d'*Une Relève*. Non, 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.<sup>32</sup>

C'est cette dernière remarque en particulier qui, dépassant sans doute le propos originel de son auteur, ouvre une nouvelle perspective à la réflexion littéraire: la notion d'une écriture dominée par son sujet et d'un empire nouveau des choses sur l'esprit, deux traits qui apparaissent obstinément, ne serait-ce que par l'hésitation du style et de la forme, dans d'autres récits moins finis, ces carnets, journaux et souvenirs ordinaires dont l'intérêt autant que la raison d'être semblent plus apparents au lecteur d'aujourd'hui que ceux du livre de guerre bien ordonné de Jérôme et Jean Tharaud.

Parmi les autres témoins dont les noms arrêtent le regard se trouvent des hommes qui ont fait carrière dans les lettres après la guerre, tels Gabriel Chevallier, auteur du superbe bien que tardif *La Peur* (1930) et futur auteur de *Clochemerle*; Jacques Meyer, auteur de *La Biffe* (1919), critique littéraire et co-auteur, plus tard, de *Vie et Mort des Français*,<sup>33</sup> une anthologie historique et littéraire de la Grande Guerre; Pierre Paraf, qui écrira beaucoup sur Henri Barbusse et est l'auteur de nombreux ouvrages d'histoire contemporaine; Jean Galtier-Boissière, fondateur du *Crapouillot* et auteur de *En rase campagne* (1919)<sup>34</sup>, ouvrage particulièrement intéressant pour deux raisons. La

<sup>32</sup> Cru. p.402.

<sup>33</sup> Ducasse, André, Meyer Jacques, Perreux André. *Vie et mort des Français*, 1914-18. Paris, Hachette, 1918.

<sup>34</sup> Galtier-Boissière, Jean. *En rase campagne. Un hiver à Souchez*. Paris: Berger-Levrault, 1917. Réédité en 1928 sous le titre de *La Fleur au fusil*, aux Editions de La Baudinière.

première est qu'il décrit une période très rarement traitée dans les témoignages, celle du tout début de la guerre de mouvement, et qu'il le fait magistralement. La seconde tient au caractère personnel de l'auteur, qui allie au pragmatisme et à une lucidité totale sur la guerre un courage hors du commun et une force vitale qui semblent véritablement lui avoir épargné la dépression qui affecte tant de ses camarades de combat et imprègne leurs récits. A mi-chemin entre la peinture de la guerre des esclaves et celle de la guerre-promenade, entre Barbusse et Giraudoux, l'on serait tenté de décrire le récit de Galtier comme celui d'un *participant objectif*, n'était l'énorme naïveté qui menace toute tentative de placer le concept d'objectivité sous un feu d'artillerie mortel. Galtier-Boissière, pourtant, nous donne une impression unique: celle d'un certain idéal de bon sens cartésien allié à l'énergie physique, de perspicacité sans introspection, de courage sans mystique du sacrifice; la plume experte et incisive, le goût du détail anecdotique ("un pot de confiture de groseilles"), un humour pratique et joyeux, des colères saines et franches, un sens de l'honneur ferme, mais méfiant à l'égard de toute grandiloquence. Un idéal qu'à la réflexion on finit par cerner et que l'on se risquera à qualifier de profondément français: la prose de Galtier-Boissière satisfait la raison et réjouit le coeur, même si elle n'atteint pas les profondeurs douloureuses d'autres récits de guerre.

Après les noms connus, ce sont enfin les oeuvres elles-mêmes sur lesquelles l'attention se porte, oeuvres qui se révèlent au lecteur moderne à proportion de leur puissance

évocatrice: aujourd'hui l'événement est lointain, les circonstances difficiles à ressentir, mais le choc de la violence technologique, en revanche, est moins nouveau, plus banal . Les ouvrages qui brillent, en conséquence, sont ceux qui savent atteindre un effet parallèle et comme inversé: familiariser le lecteur à des circonstances qu'il ne connaît plus, mais le "dé-familiariser" d'une violence qu'il ne connaît que trop bien; introduire dans son monde confortable la réalité d'une vie dont il n'a jamais fait l'expérience; soustraire de son esprit l'habitude de l'horreur qui en émousse la compréhension.

C'est en fonction de tels critères que se révèlent en particulier trois oeuvres qui ont le pouvoir de modifier le panorama traditionnel et consacré de la littérature de la Grande Guerre.

Publiés en 1919, les *Carnets d'un combattant* de Louis Mairet<sup>35</sup> représentent un ensemble de notes et de lettres rassemblées après la mort de l'auteur à l'âge de vingt-deux ans. Les notes sont très prenantes, car elles s'échelonnent au long d'une période considérable (du 11 Février 1915 au 16 Avril 1917) que l'auteur a passée presque entièrement au front. Une survie si longue dans de telles circonstances était très rare, et sur le texte entier pèse l'épée de Damoclès des probabilités, la certitude d'une chance qui va en s'amenuisant à chaque balle évitée, à chaque relève dont on est revenu, tension de plus en plus intolérable à mesure que progresse un récit dont nous connaissons l'issue. La biographie ainsi que le ton des lettres montre des liens

<sup>35</sup> Mairet, Louis. *Carnets d'un combattant*. Paris: Crès, 1919.

familiaux d'une authenticité et d'une richesse rare entre le fils unique qu'était Mairet et des parents aimants et attentifs, "un foyer", nous dit en introduction un ancien professeur, "de labeurs délicats et de fière probité, enthousiaste du monde intellectuel." Tout ce qu'écrit Mairet vibre de vie et d'intelligence, d'affection et de réflexion, depuis les bribes de notes imprimées presque telles quelles jusqu'à l'admirable lettre de consolation aux parents d'un ami mort. Il cite les Anciens, se remémore ses chères lectures avec la même vigueur qu'il s'emploie à rasséréner ses hommes ou à décrire un 14 Juillet au front, et d'une écriture riche, solide et harmonieuse peint sans illusions mais sans désespoir la vie des tranchées. Le livre est émaillé de passages sur la mort, l'état de guerrier, sur "le spectacle de ces désolations sans bornes", passages dont chacun frappe comme une révélation. Parce qu'ils sont si admirablement écrits, et parce qu'il sont si fortement imprégnés de la personnalité et de la force vitale de leur auteur, les *Carnets d'un combattant* choquent comme témoignage, sans doute, mais par-dessus tout comme l'insupportable tragédie individuelle que représente l'anéantissement d'un élan que deux ans de tranchées n'avaient pas réussi à briser.

Le second ouvrage qui s'impose dès la première lecture sont les souvenirs de Maurice Genevoix se composant de cinq livres regroupés sous le titre *Ceux de 14*<sup>36</sup>. Si l'auteur a gagné par la suite la réputation que l'on sait, ses premiers écrits de guerre (rédigés à l'âge de vingt-quatre ans) passèrent largement inaperçus du public aussi bien que de la

---

<sup>36</sup> *Op.cit.*

critique. Mieux à même d'être compris aujourd'hui et d'être lu plus aisément par des lecteurs accoutumés aux images des guerres contemporaines, *Ceux de 14* semble gagner dans les études récentes la place qui lui revient. L'oeuvre respire avant tout une sobriété étonnante de l'expression qui prête aux moments les plus tragiques une densité parfois insoutenable. Un effort soigneux de ne pas chercher à faire oeuvre romanesque s'affirme encore dans une préface à la réédition de 1949:

Comme au temps déjà lointain que j'écrivais ces pages, c'est de propos délibéré que je me suis interdit tout arrangement fabulateur, toute licence d'imagination après coup. J'ai cru alors, je crois toujours qu'il s'agit là d'une réalité si particulière, si intense et dominatrice qu'elle impose au chroniqueur ses lois propres et ses exigences.<sup>37</sup>

Le lieutenant Genevoix a écrit ses souvenirs à partir d'un carnet de route soigneusement tenu au début de sa campagne, puis réduit progressivement par l'âpreté des circonstances à des notes rapides et condensées, d'après lesquelles il a rédigé sa chronique. Le souci d'exactitude chronologique et topographique y est constant, le récit est à la première personne, parsemé d'extraits de lettres personnelles à sa famille, et surtout, toute suggestion d'un découpage en épisodes romanesques en est notoirement absente. Le fil de la narration est serré et dru comme une pluie sans fin, mais vivant et soutenu, animé par des dialogues chaleureux et vrais et un enchaînement presque invisible mais toujours contrôlé qui fait de ses souvenirs un "roman" plus authentique que tous les efforts romanesques que la guerre a

---

<sup>37</sup> Ibid., p.8.

suscités. Il n'est probablement pas dans tous les écrits de guerre de récit plus bouleversant que les quatre vingt-quinze pages relatant la première attaque des Eparges en Février 1915. Si l'oeuvre de Genevoix n'a pas gagné la célébrité au moment de sa publication (de 1916 à 1923) elle s'est établie sûrement avec le temps comme l'un des plus puissants et durables livres de la guerre, exemple d'une plume talentueuse et cultivée obligée à se mesurer à des circonstances nouvelles.

Le troisième livre, enfin, qui s'impose avec force sur les esprits comme sur les sens, est le *Nous autres à Vauquois* (1918) d'André Pézard, racontant vingt mois de campagne dans la période la plus morne et plus inutilement meurtrière de la guerre (Janvier 1915-septembre 1916). Admis à l'E.N.S

un mois avant la déclaration de guerre, c'est donc un auteur d'à peine vingt et un ans qui a tenu le carnet de notes au jour le jour dont est issu ce livre épais, ardu, extraordinairement riche de mots et de sensations qui ne se laissent pénétrer qu'au prix d'une lecture respectueuse et attentive. Si dense est le texte, si soigneusement pesée chaque expression, si originale la méthode descriptive, que l'effet très net apparaît d'une expérimentation linguistique, née non pas de préoccupations artistiques mais d'un acharnement patient à transcrire mot à mot l'indicible, à reconstituer par l'accumulation d'impressions sensorielles la vie du tout. Odeurs, couleurs, bruits sont analysés avec la précision calme d'un naturaliste, et jamais l'écriture ne cherche à devancer l'effet produit, à suggérer une ambiance plus large que celle exhalée par le petit détail du moment présent. Le texte retient au mors le lecteur, l'empêche de

s'égarer dans une généralisation rapide et simpliste de "ce que c'était vraiment" que la guerre. Il réussit plus que tout autre témoignage, notamment, à faire revivre la longueur, la durée et le quotidien de mois interminables, car la durée, c'était cela, justement: plus que la répétition d'événements ordinaires - même la mort était ordinaire - dont l'énumération ne peut faire partager l'intimité, c'est l'oisiveté de la pensée qui fixe le souvenir indélébile de sensations disparates et familières. Il y a quelque chose de religieux dans la démarche que s'impose l'auteur, dans l'humilité choisie avec laquelle il se garde de jamais tenter d'unifier son récit ou de mettre un nom à la Connaissance qu'a forcée sur lui, et sur tant d'autres, la guerre. Les moments se succèdent sans rétrospection et sans anticipation, parsemés d'onomatopées tristes, de petites joies soudaines, baignés de résignation et de l'odeur "plate, amère et glacée" des morts, sous-tendus d'un chagrin gris et interminable. Est-il besoin de le dire, c'est de ce récit tout de fragments qu'émerge une des visions les plus complètes et unifiées d'une expérience sur laquelle s'est brisée toute une tradition romanesque. Le journal d'André Pézard demande à être relu plusieurs fois, jusqu'à ce que la familière proximité des choses ouvre tout à coup une nouvelle porte à la sensibilité, jusqu'à ce que s'insinue jusqu'au plus profond de l'estomac la vérité d'une phrase comme celle qui clôt un passage précédemment cité:

Et leur cri a été retroussé dans leur gorge par la pierre.

A l'ombre de ces trois réussites, de nombreux livres font preuve de qualités semblables, peut-être avec moins de

profondeur ou de personnalité, mais toujours avec un point commun: l'aspect de la guerre qu'ils s'efforcent de dire est toujours celui-là justement qui n'a pas vieilli, et que, loin de périmer, les développements historiques ultérieurs ont rendu plus évident. Ils se découvrent au fil des lectures, de passages glanés et reconnus, de moments éloquents, et apparaîtront de la même manière au fil des présentes pages pour parler de la grandeur et de la servitude militaire à l'âge de l'annihilation de masse.

## CHAPITRE III

## LE CAS BARBUSSE

La terre! Le désert commence à apparaître, immense et plein d'eau, sous la longue désolation de l'aube.[...] tout est mouillé, suintant, lavé, naufragé, et la lumière blafarde a l'air de couler.

On distingue de longs fossés en lacis où le résidu de nuit s'accumule. C'est la tranchée. Le fond en est tapissé d'une couche visqueuse d'où le pied se décolle à chaque pas avec bruit, et qui sent mauvais autour de chaque abri à cause de l'urine de la nuit. Les trous eux-mêmes, si on s'y penche en passant, puent aussi, comme des bouches.

Je vois des ombres émerger de ces puits latéraux, et se mouvoir, masses énormes et difformes: des espèces d'ours qui pataugent et grognent. C'est nous.<sup>1</sup>

De la littérature à l'estomac, si jamais il en fut, et peu après la parution du *Feu* en 1916, il devint vite évident, par la réaction de la nation, de la presse et des politiciens que le livre avait atteint son but. "Y t'leur a mis ça en plein dans le buffet" aurait pu dire un des poilus du *Feu*, épanoui.

Tous les *Gaspard* et les *Bourru*<sup>2</sup> ne suffisaient plus à expliquer la stagnation et les statistiques du front, et dès 1915, plusieurs journaux avaient demandé à Barbusse des articles et notes sur le service en premières lignes. Depuis le début de son séjour au front (Décembre 1914) Barbusse avait, comme Pézard, Genevoix, Dorgelès et bien d'autres, pris des notes sur des feuillets épars ainsi que dans deux

<sup>1</sup> *Le Feu*. (op. cit.) p.11

<sup>2</sup> cf. remarques du ch.2, sur *Gaspard* de René Benjamin et *Bourru*, soldat de Vauquois de Jean des Vignes Rouges.

carnets publiés plus tard sous leur forme première, l'un à la suite des lettres à sa femme, l'autre en préface d'une édition ultérieure du *Feu*<sup>3</sup>. En janvier 1916, l'écrivain faisait part à son épouse de son désir de publier ces impressions de guerre quand ses maigres moments de loisirs le lui permettraient. Cette correspondance de Barbusse aide à se former une idée précise de la genèse et de la composition du *Feu* et à observer la variété des raisons - certaines toutes prosaïques - qui ont contribué à la transformation de carnets de guerre en un livre dont l'impact fut considérable.

Il arrive que les circonstances précipitent la mise en place d'un projet qui prend ainsi rapidement une ampleur imprévue et dépasse largement son ambition d'origine. Tel est le cas du *Feu*, qui, à partir de notes prises par habitude professionnelle, a atteint la dimension d'une oeuvre épique et visionnaire et a changé à la fois son public et son auteur. Au-delà du coup de tonnerre politique causé par les révélations de la réalité du front, l'ouvrage a des conséquences artistiques, contribuant à la naissance du genre nouveau du roman de guerre et à l'image d'un anti-héros guerrier qui est aujourd'hui de rigueur. On voit un auteur au style et à la sensibilité très particuliers affronter un sujet qui infléchira irrévocablement son itinéraire littéraire et politique, et donnera de surcroît lieu à d'importantes réflexions sur la forme romanesque et le style réaliste. On découvre enfin une dimension supplémentaire à l'oeuvre dans la perspective, chère à l'historien, de l'histoire des mentalités, et dans sa contrepartie artistique

---

<sup>3</sup> *Lettres d'Henri Barbusse à sa femme*. Paris: Flammarion, 1937.

Barbusse, Henri. *Le Feu*. Edité par Pierre Paraf. Paris: Flammarion, 1937.

qu'est l'étude d'une thématique, en l'occurrence, celle de l'horreur: par son recours au grotesque et à l'apocalyptique, *Le Feu* met en cause la perception collective de la mort individuelle, de la mort sociale et de la violence. Il ne fait guère de doute que c'est cette dernière dimension qui explique le retentissement et la popularité durable du livre en dépit de ses limitations artistiques, ainsi que le succès similaire dont bénéficie, douze ans plus tard, le livre de Erich Maria Remarque *Am Westen Nichts Neues*. Le réalisme visionnaire de Barbusse et les tableaux du *Feu* sont aussi ritualisés et aussi frappants que ceux de l'enfer de Hieronymus Bosch ou de Dante, et touchent à des frayeurs - et des curiosités - qui dépassent les confins de leur contexte historique immédiat.

Avant d'être un livre, le *Feu* fut publié sous forme de feuilleton dans l'*Oeuvre*, journal lancé et dirigé par Gustave Téry, et qui se flattait de s'adresser à un public cultivé. Annoncés par une publicité abondante, quatre-vingt-treize épisodes parurent du 3 août au 9 novembre 1916 avec le sous-titre "Notes d'un combattant" qui correspondait bien à la réalité: le désordre relatif dans lequel Barbusse avait fait parvenir à sa femme les divers chapitres destinés à l'*Oeuvre* indique que la composition finale du *Feu* n'était pas encore déterminée et que l'idée même d'un livre complet et organique n'était peut-être pas encore clairement définie. Le 26 janvier 1916, Barbusse écrivait:

Pour le moment, je songe surtout à profiter des loisirs que j'ai pour amasser des lignes, thésauriser de la littérature pour la sortir ensuite dans les meilleures conditions

possibles... après je m'occuperai de la question sélection et adaptation à certains journaux...<sup>4</sup>

Ce n'est que le 24 août, lorsque la publication dans *L'Oeuvre* était déjà en cours, que Barbusse s'exclamait :

Le *Bouquin*, voilà ce qu'il faut faire. L'ambition m'est entrée dans le coeur et je me dis (ce qui est nouveau) que le livre a actuellement des chances de succès...<sup>5</sup>

Comme le rappelle Jacques Meyer,<sup>6</sup> des raisons bien pratiques contribuèrent à faire émerger l'idée du livre. Barbusse s'irritait beaucoup des corrections que le journal se permettait sur ses envois, et s'en irritait d'autant plus que la censure officielle, elle, se montrait d'une tolérance inusitée. La rédaction du journal s'offusquait en particulier des gros mots et du parler argotique si essentiels à la recherche d'authenticité et au souci de réalisme de Barbusse, et supprimait aussi par prudence des mots tels que *folie* ou *peur* jugés trop forts pour les lecteurs de l'arrière, de sorte que l'auteur en était réduit à plaider pour l'insertion d'une lettre suivie de points de suspension en lieu des termes incriminés.

D'autre part, la situation financière de Barbusse pendant la guerre n'était guère brillante. Sa femme vivait de l'allocation militaire et d'une petite assistance de la Société des Gens de Lettres. La rente modeste de *L'Oeuvre* allait bientôt se terminer et le succès du feuilleton, qui

---

<sup>4</sup> Barbusse. *Lettres*. p. 180.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>6</sup> Meyer, Jacques. "Publication et retentissement du Feu", *Europe* (n° spécial de Septembre-Octobre 1974) p. 70.

augmenta le tirage du journal et suscita des réactions élogieuses du public et des combattants, donna confiance à Barbusse dans le mérite de son oeuvre et dans la possibilité d'un lancement sérieux. Parmi les diverses offres d'éditeurs, la maison Flammarion l'emporta en faisant valoir une publication rapide pour permettre une présentation au Goncourt.

Deux séjours à l'hôpital donnèrent à Barbusse le loisir qu'il attendait pour réfléchir à la composition d'un livre qui rétablirait toutes les coupures et réorganiserait les titres et les chapitres. Durant l'automne 1916, tandis que paraissait le feuilleton dans *l'Oeuvre*, il mettait au point le texte de la première édition qui parut le 15 novembre, jour de l'attribution du prix.

Le succès fut immense. Le premier tirage de 20 000 exemplaires fut vite épuisé et à partir de l'année suivante, les réimpressions chiffrèrent 10 000 à 20 000 exemplaires par mois. Atteignant 300 000 exemplaires en 1920, le livre continua son succès durant l'après-guerre. Les traductions se multiplièrent à l'étranger, et l'on en comptait près de soixante à la mort de Barbusse en 1935.

Pourquoi donc un tel retentissement?

*Le Feu* était incontestablement le premier à dire, dans un esprit clairement provocateur, la vérité du front, et si l'aspect historique et politique ne représente qu'une partie de l'inspiration de Barbusse, c'est tout de même celui qui fut en premier loué, puis âprement discuté, pour la raison évidente qu'il mettait en question la conduite et la nature d'un conflit en cours. Il y a eu incontestablement un avant et un après au *Feu*, livre charnière, livre catalyste et livre

modèle, faisant de l'oeuvre la référence obligée de toute réflexion sur la prise de conscience de la guerre et sur les conséquences de cette prise de conscience: référence pour le public et la nation cherchant à être informés, référence pour les combattants trouvant un miroir à leur souffrances, référence pour les écrivains-témoins du front quant à la meilleure façon de se faire entendre.

Sous-titré *Journal d'une escouade*, le livre entendait donner la première peinture honnête de la vie des tranchées et affirmait résolument, par la place considérable qui y était faite aux dialogues et au parler quotidien, que seul le combattant pouvait parler de la vie du combattant. L'aspect documentaire et réquisitorial du livre est annoncé tout entier dans le premier chapitre, et la volonté y est si forte d'imprimer sur l'arrière la vision d'une guerre d'esclaves, et la réalité humaine derrière l'abstraction du soldat, que Barbusse sacrifie à une démagogie populiste, affirmant une homogénéité de classe sur le front démentie par les faits.

"pas de profession libérale parmi ceux qui m'entourent. [...] Nous sommes des soldats combattants, nous autres, et il n'y a presque pas d'intellectuels, d'artistes ou de riches qui pendant cette guerre, auront risqué leur figure aux créneaux..."<sup>7</sup>

Ce qui frappait immédiatement le lecteur était l'usage systématique et délibéré d'un argot et d'une prononciation populaires à la phonétique minutieusement transcrite, soutenue au point d'en être envahissante, comme il devait rapidement lui être reproché. Faisant écho au langage, les

---

<sup>7</sup> *Le Feu*, p. 23.

activités composant le quotidien du poilu soulignaient la passivité et la misère de sa situation: marcher interminablement, espérer la nourriture et le sommeil, survivre au bombardement, attendre et se faire une raison, essayer d'endurer le triste inconfort et l'ignorance des raisons qui l'ont placé dans cette situation d'infortune.

L'escouade, un échantillon volontairement dépourvu de spécificité de la population du front, présentait des personnages simples, faillibles, irritables mais attachants, laissant échapper sans le savoir, dans leur obscur bon sens, des vérités immenses mais mal articulées que le narrateur Barbusse se donnait pour mission de révéler. Pittoresques mais sans individualité, les hommes de l'escouade devenaient familiers au lecteur essentiellement par leur nom et par un côtoiement répété, de même que les soldats deviennent compagnons par le hasard de leur affectation. Par une fenêtre qui aurait pu être ouverte en mille autres endroits, le lecteur observait par hasard une petite tranche de vie et voyait les hommes mourir et être remplacés sans altérer le paysage ou le déroulement des événements.

Paradis, hanté, promenait sa main sur la largeur du paysage indicible, l'oeil fixe, et répétait sa phrase:

C'est ça, la guerre... Et c'est ça partout. Qu'est-ce qu'on est, nous autres, et qu'est-ce-que c'est, ici? Rien du tout. Tout ça qu'tu vois, c'est un point. Dis-toi bien qu'il y a ce matin dans le monde trois mille kilomètres de malheurs pareils, ou à peu près, ou pires.<sup>8</sup>

Très tôt, aussi, apparaissait le contraste de l'arrière honni, sous la forme d'une délégation de civils visitant les

---

<sup>8</sup> Ibid., p. 359.

tranchées.

- Eh, les poteaux, v'nez mirer ça. Des gens.
  - Des gens?
  - Oui, des messieurs, quoi. Des civelots avec des officiers d'état-major.
  - C'est les touristes de tranchées, dit à mi-voix Barque.
  - Ah! ah! fait le premier monsieur, voilà des poilus. Ce sont de vrais poilus, en effet.
- Il s'approche un peu de notre groupe, un peu timidement, comme au Jardin d'acclimatation, et tend la main à celui qui est le plus près de lui, non sans gaucherie, comme on présente le bout de pain à l'éléphant.
- Eh! eh! Ils boivent le café, fait-il remarquer.
  - On dit le "jus" rectifie l'homme-pie.<sup>9</sup>

Un chapitre entier, "La Grande colère", déversait le trop-plein d'amertume et d'indignation envers l'injustice des embusqués, par la bouche et le langage coloré du poilu Volpatte revenant de permission. On y découvre les officiers d'état-major galonnés, astiqués et bien nourris, les gendarmes hâis et traîtres qui sans jamais aller au front eux-mêmes pourchassent et punissent toute enfreinte à la règle militaire, depuis le débit clandestin jusqu'à la désertion pour laquelle le châtement est l'exécution. On y voit le petit appelé en caserne, infatigable et débrouillard, mêlant ingéniosité et servilité dans de misérables combines sans cesse à renouveler pour ne pas être envoyé au front. La rapacité et la mesquinerie des paysans locaux n'étaient pas non plus épargnées, mettant en doute le peuple même pour lequel le soldat risquait sa vie.

C'est dans le contexte de cette protestation que les autres aspects du *Feu*, notamment l'exploitation du macabre, la

---

<sup>9</sup> Ibid., p. 40

richesse descriptive et le souffle visionnaire qui soulève l'ensemble, furent d'abord appréhendés. Avant de réfléchir sur la corde profonde et atemporelle que le livre avait fait vibrer, le public pensa et jugea l'oeuvre en tant que dénonciation de la guerre plutôt qu'en contemplation de la mort: les cadavres aux couleurs cuivrées, les moignons pourissants, les silhouettes spectrales étaient une accusation plus qu'une réflexion.

Le soulagement et la gratitude ressentis par d'innombrables combattants ne tarda pas à s'exprimer en lettres de reconnaissance à l'auteur et en commentaires dont certains résumant sans le vouloir l'ambiguïté de la littérature face à l'historiographie: le livre, dit J. Soeshoudt dans une lettre du 9 novembre 1916, a aidé les soldats "à revoir et à mieux sentir nos propres souvenirs" et a "appris à beaucoup à savoir ce qu'ils pensaient".<sup>10</sup>

La presse fit écho dans l'ensemble au jugement de Henry Bataille dans l'*Oeuvre*<sup>11</sup>: "c'est la première grande oeuvre que la guerre nous ait donnée", tandis que nombre de grands écrivains tels Edmond Rostand, Anatole France et Romain Rolland disaient leur admiration. Bientôt, cependant, des critiques virulentes apparurent, attisées par la démoralisation d'un pays ayant à faire face aux premières grèves ouvrières et aux tragiques mutineries de 1917 parmi les troupes. Dans un tel climat, le pacifisme de Barbusse et son dégoût de l'idée traditionnelle de patrie le firent rapidement accuser de propagande pro-allemande, et plus

---

<sup>10</sup> Lettre inédite de Paul Prévost, du 23 février 1917, citée par Jean Relinger in "*Le Feu* d'Henri Barbusse: une épopée réaliste?", revue *La Pensée*, no 107, janvier-février 1963.

<sup>11</sup> Novembre 1916.

cruellement, de trahison envers les poilus dont la persévérance se devait d'être encouragée par un soutien total à la cause nationale. L'indulgence relative de la censure fut mise en question et attribuée à l'influence directe de Louis Malvy, ministre de l'Intérieur, compromis dans une affaire de subvention à un journal pacifiste et accusé par Clémenceau de trahir les intérêts de la France.

Qu'un roman pût être honoré d'une telle attention suggère que Barbusse ne s'était pas trompé en pesant la meilleure manière de transmettre son message. Il aurait pu, en faisant valoir son statut déjà établi d'écrivain, tirer quelques ficelles auprès d'un quotidien et publier un autre *J'accuse*; ou composer une oeuvre non romanesque et agressive pour faire pendant à la *Hyène enragée* de Loti ou aux éditorialistes influents de la presse civile. Il en avait certainement les moyens littéraires et l'inspiration idéologique, et aurait sans nul doute fait scandale et suscité une forte polémique, comme l'avait fait au début de la guerre Romain Rolland avec son livre *Au-dessus de la mêlée*. En Grande-Bretagne, le remarquable poète Siegfried Sasson entreprit une telle provocation en refusant de retourner au front après des mois de service aux tranchées marqués par un extraordinaire courage et irréprochable esprit de corps. Son ami, le poète Robert Graves, combattant lui-même, décrit l'incident en ces termes dans ses mémoires de guerre *Goodbye to All That*:

Il m'avait dit que cinq de ses poèmes avaient paru dans le *Cambridge Magazine* (l'un des rares journaux pacifistes en Angleterre à l'époque), aucun d'entre eux particulièrement bon (...) Les pacifistes le pressaient de produire quelque chose de vraiment brûlant dans le style du *Feu* de Barbusse mais il ne s'en sentait pas capable; il avait quelque chose d'autre en

tête, pas des poèmes. Je ne voyais pas ce que ça pouvait être mais espérais que ce n'était pas un programme d'assassinat.<sup>12</sup>

Sassoon, pensant sans doute qu'il avait suffisamment assassiné en combat, décida de rédiger une lettre ouverte de protestation officielle au Haut Commandement, expliquant son refus de retourner au front. Son rang, ses relations et ses origines patriciennes garantissaient qu'une telle lettre recevrait une publicité considérable. Les arguments en sont, point par point, ceux de Barbusse; la présentation reflète par contre un tempérament presque opposé, s'en remettant à une dignité et une sobriété presque douloureuses pour atteindre et secouer les consciences. Une traduction ne pouvant faire justice au soin exceptionnel avec lequel chaque mot a été pesé, la lettre est présentée ici en anglais:

I am making this statement as an act of wilful defiance of military authority, because I believe that the war is being deliberately prolonged by those who have the power to end it.

I am a soldier, convinced that I am acting on behalf of soldiers. [...] I have seen and endured the sufferings of the troops, and I can no longer be a party to prolong these sufferings for ends which I believe to be evil and unjust.

I am not protesting against the conduct of the war, but against the political errors and insincerities for which the fighting men are being sacrificed.

On behalf of those who are suffering now I make this protest against the deception which is being practiced on them; also I believe that I may help to destroy the callous complacency with which the majority of those at home regard the continuance of agonies which they do not share, and which they have not sufficient imagination to realize.

July 1917.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Graves, Robert. *Goodbye to All That* (London: Jonathan Cape, 1929) p. 307.

Bien que la lettre soit parvenue jusqu'au Parlement par les soins du philosophe Bertrand Russell, la protestation n'eut guère de suites publiques, en partie d'ailleurs grâce aux efforts diplomatiques de Graves lui-même, qui pourtant partageait à l'extrême les opinions de son ami. Comme il l'explique lui-même, il prévoyait la cour martiale et l'emprisonnement qu'invitait une rébellion militaire, et était conscient qu'en dépit de toute l'éloquence et la crédibilité de l'accusation faite envers les politiciens, le geste lui-même était ridicule: personne ne se risquerait à suivre le même exemple. Les mémoires de Graves, incidemment, rédigés dans une prose d'une exquise ironie et publiés en 1929, se sont rapidement gagnés l'appellation méritée de meilleur ouvrage britannique sur la guerre.

La décision de Barbusse de transformer ses notes en un roman structuré, de s'adresser au public par une oeuvre de fiction, d'investir dans l'émotion avant de faire appel à la raison, rappelle les différents exutoires qui s'offraient au soldat pour faire connaître sa souffrance.

Le soldat, lettré ou non, écrivait beaucoup chez lui, comme l'atteste la fréquente mention de lettres envoyées et reçues dans les témoignages. Ainsi dans *Le Feu*:

- Comment ça s'écrit, Arnesse? demande Benech qui, à quatre pattes, travaille par terre une enveloppe avec un crayon.

[...]Farfadet se tient à l'écart, pensif, dans l'attente. Aux distributions de lettres, il se réveille de sa rêverie pour y aller, puis il rentre en lui-même. Ses mains de bureaucrate écrivent de multiples cartes postales, soigneusement.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Ibid., p. 308.

<sup>14</sup> *Le Feu*, p. 253.

Bien que la majorité des correspondances soit restée en mains privées et n'est donc pas accessible, la pratique du contrôle postal en vigueur pendant la guerre a laissé des archives représentatives du ton général des lettres<sup>15</sup>. Les lettres à la famille que l'on imagine volontiers franches et intimes se révèlent souvent, pour des raisons qui s'expliquent somme toute assez bien, très discrètes sur le sujet des abominations des tranchées. Il est évident que la peur de la censure limitait déjà considérablement la spontanéité épistolaire, mais la raison profonde de la discrétion descriptive demeure le désir de ne pas tourmenter les familles. Cette autocensure est suffisamment généralisée pour que les rares exemples de franchise brutale surprennent. Un lecteur ayant parcouru les correspondances dans les archives postales ressent presque de la stupéfaction à la mention que fait Maurice Genevoix d'une lettre envoyée à sa famille après une affreuse relève:

Ma plume court vite; je dis tout, sans le vouloir, sans résister non plus à cette emprise que je ne pourrais plus secouer:

"... cette guerre est ignoble: j'ai été pendant quatre jours, souillé de terre, de sang et de cervelle. J'ai reçu à travers la figure des paquets d'entrailles, et sur la main une langue, à quoi l'arrière-gorge pendait. Je suis écoeuré, saoul d'horreur..."<sup>16</sup>

Très peu de correspondances ont été publiées: une vingtaine à la fin du conflit, pieusement éditées et triées par des

<sup>15</sup> voir notamment les séries, non classées, de la B.D.I.C. aux Invalides et celles des Archives Nationales (série AP).

<sup>16</sup> Genevoix, Maurice. *Ceux de 14* (op.cit). p. 614.

familles recherchant le souvenir édifiant, et présentant pour la plupart d'admirables réflexions spirituelles plutôt que des descriptions réalistes. Même en tenant compte des coupures, l'affection et la retenue qui en marque chaque page confirment que les horreurs n'y étaient présentes que par allusion.

"J'ai vécu des jours si horribles que j'hésite à y revenir et à en remuer le souvenir..." écrit un jeune professeur de français à son père. "J'ai eu, devant un camarade, après la secousse, une crise de larmes; mais les hommes n'ont rien vu."<sup>17</sup>

Un jeune pasteur écrit à ses parents, peu avant sa mort:

"Je préfère que vous ne puissiez vous représenter le pauvre être de saleté, de boue, de misère que je suis..."<sup>18</sup>

Un effort se fait jour actuellement de publier les correspondances inédites de ruraux et d'ouvriers, reflétant l'intérêt nouveau pour les masses silencieuses de l'histoire<sup>19</sup>. Elles montrent une pudeur allant jusqu'au mutisme sur les souffrances et s'étendent au contraire largement sur les questions domestiques, conseillant épouses ou parents sur la tenue de la ferme ou du commerce, ou précisant les besoins du moment pour l'envoi du prochain

<sup>17</sup> Cornet Auquier, André. *Un soldat sans peur et sans reproche* (Toulouse: Société d'édition de Toulouse, 1918) p. 57. Cité par Norton Cru, p. 509.

<sup>18</sup> Robert, Henri B. *Impressions de guerre d'un soldat chrétien* (Paris: Fishbacher, 1920) p. 286.

<sup>19</sup> voir par exemple: Reybaud, Raymond. *Les Raisins sont bien beaux, correspondance de guerre d'un rural*. Paris: Fayard, 1977; Lovie, J. *Poilus savoyards (1913-1918)*. Montmélian, 1981; Chabert, Roland. *Printemps aux tranchées. Notes de campagne de Joseph Astier, soldat de la Grande Guerre, 6 Mars - 1er Juillet 1916*. Lyon: Bellier, 1982.

colis. Les énumérations de tricots, ficelles et boisseaux de grain, en considération de ce que nous savons des conditions dans lesquelles elles furent écrites, y sont touchantes, mais elles restent malgré tout souvent sans vie et par moments fastidieuses. Parfois pourtant, elles s'éclairent d'une phrase dont le laconisme tranquille nous fait soupirer d'admiration par la maîtrise de soi qu'elles suggèrent. Après un mois de front hallucinant de boucherie, de peur et de pourriture, après la perte des camarades et la folle vibration des nerfs sous un tonnerre roulant, le paysan Henri Volatier, 20 ans, berger puis garçon boucher à Crançot, écrit à sa fiancée:

On se demande, après des secouées comme ça, comment il se fait qu'on est encore en vie. Si jamais je rentre, je ne vous raconterai jamais ça; c'est trop horrible.<sup>20</sup>

Et il poursuit calmement sa lettre.

Une autre source importante de récits du front est à trouver dans les journaux artisanaux des tranchées, composés par les soldats pour les soldats dans la sécurité relative des secondes ou troisièmes lignes. Un peu moins de deux cents de ces journaux, sur un total estimé au double, survivent dans les archives de l'armée de Terre et à la Bibliothèque Nationale. De tirage et de circulation très restreints, ils partaient d'une perspective tout à fait différente, étant lus pour la plupart dans le cadre d'une section ou tout au plus d'une compagnie. Ils reflètent d'ailleurs cet isolement paradoxal des innombrables secteurs

---

<sup>20</sup> Mouterde, G. *Au Vieil-Armand. Lettres de Henri Volatier à sa fiancée* (Paris: Beauchêne, 1918) p.77.

qui vivaient côte à côte sur des centaines de kilomètres une vie semblable sans pourtant jamais se connaître. Par une ironie qui n'est pas ignorée de Barbusse, le soldat était le plus souvent tributaire, pour se renseigner sur le sort de ses compagnons de misère, de la presse de l'arrière propagandiste et haïe.

- Alors, c'est eux qui nous bourrent le crâne? fait Martereau.

Barque prend une voix de fausset et récite en faisant semblant de tenir un papier devant son nez:

"Le kronprinz est fou, après avoir été tué au commencement de la campagne, et en attendant, il a toutes les maladies qu'on veut. Guillaume va mourir ce soir et remourir demain. Les Allemands n'ont plus de munitions, becquètent du bois. On les aura quand on voudra. Si on attend quèqu'jours encore, c'est qu'on n'a pas envie de quitter l'existence des tranchées; on y est si bien avec l'eau, le gaz et la douche à tous les étages...

- Eh oui, dit Fouillade.

- Ben quoi, caporal, tu rigoles, c'est pas vrai, c'qu'on dit?

- Y a un peu de vrai, mais vous abîmez, les p'tits gars, et vous seriez bien les premiers à vous en faire une tirelire s'il fallait que vous vous passiez de journaux... Oui, quand passe le marchand de journaux, pourquoi qu'vous êtes tous à crier: Moi! Moi!"<sup>21</sup>

Un historien qui s'est récemment penché sur les journaux de tranchées<sup>22</sup> pour y étudier le moral et le quotidien des soldats signale dans une précaution d'objectivité qu'ils ont l'inconvénient de refléter surtout le point de vue des "instruits", assez souvent gradés, qui fournissaient le plus souvent l'initiative et la plume nécessaire à la création de publications telles que *La Gazette du Créneau*, *Le Bochofage*,

<sup>21</sup> *Le Feu*. pp.42-43.

<sup>22</sup> Audoin-Rouzeau, Stéphane. "L'Enfer, c'est la boue!". revue *L'Histoire* (no 107, janvier 1988) p. 71.

*Le Canard du Boyau* et le célèbre *Crapouillot*, ou encore le *Tranchman écho*, supervisé par le brigadier Guillaume Apollinaire. Il conclut cependant que la proximité et la similitude de l'expérience combattante font que ces "instruits" savent effectivement parler au nom de tous.

Les auteurs des journaux semblent bien appartenir aux mêmes groupes sociaux que les témoins et l'on peut dès lors comparer avec intérêt les écrits des uns et des autres selon les lecteurs auxquels ils sont destinés. Le journal du front, en effet, prêche, si l'on ose employer l'expression, des convertis. Libre de la nécessité de convaincre ou de révéler, il remplit une fonction profondément différente: il crée un sentiment de communauté et, dans la sécurité d'un public qui est sûr de le comprendre, permet de regagner sa dignité en s'exprimant relativement librement. Mais il a aussi une fonction dont l'importance est plus grande qu'elle ne paraît, et qui était celle de tuer le temps, de combattre la déprimante oisiveté du front et de distraire du cafard. Vivant au jour le jour, comme les hommes, les journaux touchaient à l'immédiat, et se devaient, pour garder l'intérêt de leurs lecteurs, de traduire et de se plier aux espoirs, aux peurs et à l'information du moment. Toujours menacés dans leur existence même par la précarité des conditions de publication, sans parler de celle de la vie des éditorialistes (plus d'un journal cessa faute de journalistes), ils n'étaient pas vraiment en mesure d'offrir l'illusion de continuité ou d'intimité qui s'attache à la rédaction d'une oeuvre personnelle. Quand Barbusse choisit de composer son livre, il lui faut tenir compte de ces contradictions. Il veut en effet écrire pour le monde avec

la sincérité brutale qui est l'apanage du journal; mais il veut aussi trouver une dimension et une originalité qui rassembleront les morceaux de réalisme et leur donneront une âme.

Pour le reportage pur, en effet, les journaux surpassent certainement en authenticité et énergie bien des témoignages. Bien que Jean Norton Cru n'en fasse aucune mention, les jugeant à juste titre inaccessibles au public qu'il voulait instruire, il leur aurait sans nul doute accordé un premier prix d'objectivité et de "non-littérarité". Les motivations à la source des journaux de tranchée et le souci du jugement sans fard des compagnons semblent en effet avoir marqué le style des articles de caractéristiques bien définies, dont certaines se retrouvent parmi les témoignages, mais d'autres, en revanche, en diffèrent clairement. La volonté de dire vrai et de compenser l'hypocrisie de la presse naissait d'un désir de consoler et de soutenir les camarades de misère. Pour cela le journal du front devait nourrir la dignité et mettre en valeur le petit domaine où le soldat pouvait encore avoir un sentiment de libre arbitre et de contrôle sur sa propre destinée: bref, il avait pour ambition de rendre à Sisyphe son rocher. Mais de telles prémisses interdisaient l'aveu inconditionnel de désespoir ou d'échec et ne reconnaissaient la profondeur du cafard que dans l'espoir et l'exhortation de le vaincre. Elles obligeaient à passer sous silence le corrosif sentiment d'absurdité qui rend les pages des meilleurs témoignages si pénibles, et à défendre l'invincibilité de l'esprit et de la raison sans lesquels le calvaire du poilu ne peut être mesuré et respecté.

Lorsqu'on apprend soit par la bouche d'un soldat, soit par une

lecture quelconque, que des hommes sont montés à l'assaut à la baïonnette, comprend-on bien la signification de ces quatre mots? Nous le demandons de toute notre force [...]. Imaginez-vous ce que peut être un assaut à l'arme blanche. Représentez-vous ces aciers fins et blancs au bout des fusils tenus par des mains crispées. Et dites-vous que ce combat est ce qu'on peut demander de plus terrible à nos pauvres corps faibles, tremblants et mortels.<sup>23</sup>

Ne pouvant se résoudre à toucher au fond de la détresse du combattant, les journaux de tranchées se rattrapaient dans un compte-rendu minutieux mais clinique des difficultés du quotidien. Pas d'euphémismes dans les abondantes descriptions de cadavres:

L'ouragan passé, nous n'avons retrouvé dans une mare rouge qu'une tête, quelques restes de membres au fond du trou d'obus et des lambeaux sans nom plaqués au parapet.<sup>24</sup>

Pas d'euphémisme, mais peu de métaphores ou de comparaisons, et pas d'exagérations. On retrouve dans les journaux tous les thèmes exploités par Barbusse dans ses descriptions: positions des cadavres, corps fracassés, couleurs et odeurs de cauchemar, ruines et pourriture. De fait, Barbusse et Giono - ce dernier longtemps plus tard et pour des raisons différentes - sont les seuls témoins à avoir consacré autant d'attention aux descriptions morbides que le font les journaux du front, et l'on penserait donc que ces derniers réussissent à peindre une image plus vive et évocatrice du front que les témoignages qui nous occupent. Ce n'est pas le cas. Les journaux eux-mêmes en étaient conscients,

---

<sup>23</sup> Audoin-Rouzeau. *Les Combattants des tranchées* (op.cit) p. 81.

<sup>24</sup> Ibid., p.85.

conscients d'être privés, en raison de leur mission et des limites que celle-ci leur imposaient, d'une dimension supplémentaire dont bénéficiaient celui qui écrivait pour le non-combattant, ou tout simplement pour lui-même: la liberté, peut-être, de généraliser, ou celle d'errer au fil de ses pensées, de briser son récit ou d'évoquer des bribes d'un passé ancien et personnel. Et, plus encore, la liberté de dire la pire vérité de toute: celle de s'avouer vaincu.

L'on mesure la conscience qu'avaient les journaux du front de ces limites dans le regret qu'expriment ces lignes parues en janvier 1918 dans *la Mitraille*:

Hélas, que de fois (...) la rédaction fut obligée de refuser, parce que "pas dans la note", des articles qu'eussent acceptés avec empressement bien des revues de l'arrière. Elle dut en particulier refuser souvent de remarquables notations de sensations qui assaillent douloureusement la pauvre machine nerveuse de l'homme traqué par la mort, des relations écrites avec tous les procédés de l'école naturaliste, très variés, très exacts dans le détail, mais d'où l'on eût pu dégager des conclusions de nature à provoquer le découragement.<sup>25</sup>

Vingt mois après la parution du premier chapitre du *Feu* dans *L'Oeuvre*, la référence au naturalisme et à l'image du soldat immolé et impuissant témoignent du succès des pages de Barbusse et de l'écho qu'elles ont su trouver auprès de nombreux combattants.

En raison de l'intolérable nationalisme belliciste de l'arrière, Barbusse doit aussi prendre ses distances par rapport à une réalité révélée par l'ensemble des journaux et des correspondances: le travail de l'historien indique

---

<sup>25</sup> Ibid., p.27.

clairement la persistance, en dépit de toutes les souffrances, d'un sentiment national profond parmi les troupes<sup>26</sup>. Mais le dégoût et le ressentiment qu'inspirent les cocoricos de l'arrière et la perspective, insupportable au soldat, de voir son attachement à la France galvaudé par une association erronée avec le nationalisme du civil, posent un dilemme au témoin. Comment expliquer ce patriotisme authentique et qui est le privilège seul de celui qui le paie de son sang?

Certains auteurs, Barbusse en premier, succombent à leur suffocante indignation et choisissent la voix du pacifisme inconditionnel et de la dénonciation stridente du nationalisme. Ils prennent, ce faisant, des risques politiques qui semblent évidents, mais dont Barbusse lui-même ne semble pas avoir perçu immédiatement l'ampleur. Les lettres à sa femme en font foi, où il exprime son inquiétude face aux graves accusations de défaitisme et de trahison qui s'accumulent contre lui, et insiste qu'il n'en veut qu'à

l'idée offensive de patrie, l'idée nationaliste de patrie, telle que je l'ai très nettement définie dans *Le Feu*. Il y a lieu de remettre tout cela au point.<sup>27</sup>

Cette difficulté à transcrire un patriotisme affectif diffus et à justifier l'étrange force que le poilu le plus amer finit tout de même par nommer sens du devoir, se retrouve chez chaque témoin. Ceux qui choisissent de taire cet attachement le feront généralement au profit d'un pacifisme

<sup>26</sup> voir les travaux d'Audoin-Rouzeau, et ceux d'Alain Prost, notamment: *Les Anciens Combattants*. Paris: Gallimard/ Julliard, 1977.

<sup>27</sup> Lettre du 27 Juillet 1917.

teinté selon les cas d'idéalisme ou de nihilisme. Paraissant après Barbusse et après la fin du conflit, ils s'attirent moins de foudres politiques, mais nous verrons que leurs oeuvres semblent, dans une perspective humaine et artistique, moins riches que celles des auteurs qui ont pris le risque de confesser leur attachement, envers et contre tout, aux dangereux mots de devoir, honneur, courage et patrie.

Un troisième problème se présentait à Barbusse, et à tout ceux qui voulaient traduire la guerre en termes de chair et de sensation. Comment faire revivre la voix, les gestes, les silences et les humeurs de la masse de ses camarades? La morbidité et la complaisance dans le macabre qui caractérisent la presse des tranchées se suffisaient à elles-mêmes: elles pouvaient être assurées que les lecteurs étaient, jusqu'au plus intime d'eux-mêmes, au fait du contexte humain dans lequel placer les descriptions. Gouailleux ou taciturne, nerveux ou bon vivant, forgeron ou instituteur, étudiant ou paysan: la diversité des tempéraments et des classes sociales était une évidence pour tous, et il ne venait guère à l'esprit des poilus de s'inquiéter si telle identité rurale ou citadine recevait au sein du groupe combattant la reconnaissance qui lui était due. Si l'on souhaitait un journal pour les camarades, ma foi, il semblait évident que celui-là s'en charge qui avait le plus d'expérience en la matière. Les journaux du front sont ainsi presque sans exception nourris d'une prose excellente et instruite qui ne cherche pas à déguiser l'éducation qui l'a rendue possible. Le seul recours à des termes argotiques est un recours purement fonctionnel et

spontané, en référence à des objets et des situations connus de tous et si spécifiques à la culture de guerre que leur équivalent académique, à supposer qu'il y en ait un, serait entièrement incongru. L'on pense ici évidemment à la triste expertise linguistique qu'acquerrait très rapidement chaque soldat dans le domaine des projectiles en usage au front; les fines nuances séparant le *crapouillot* du *gros vert* et de la *marmite* avaient moins à voir avec la coquetterie d'un jargon d'initié qu'avec la conscience nette qu'une erreur d'interprétation des propriétés balistiques sous-entendues par ces termes pourrait coûter gros à la compagnie. Ici et là dans les articles apparaissent les mots *gourbi*, *jus* ou *crever*, mais l'ensemble de la presse confirme que l'usage d'un langage propre et cultivé était accepté de tous pour traduire leurs sentiments, de la même manière que les lettres des soldats les moins instruits s'encadraient souvent des formules hautement codifiées empruntées aux correspondances administratives qui jalonnent une vie rurale: certificats de naissance, recensements, mise à jour de livret militaire.

S'étant docilement plié à des rituels tels le PROCES VERBAL D'ECHANGE DU FASCICULE DE MOBILISATION (Cejourd'hui, nous, gendarme à . . . ., avons inséré dans le livret individuel du dénommé ci-dessus, en échange du présent fascicule...) <sup>28</sup>, le soldat-paysan signait spontanément une lettre à ses parents: MARTEAU, Emile.

Tout au long du *Feu* est présente cette note, en la personne de deux frères soldats, Mesnil, Joseph et Mesnil, André. Lorsque l'un d'entre eux disparaît dans une attaque, l'autre cherche en vain son corps entre les lignes, et l'incertitude tourmente l'escouade. Quelques jours plus tard, le narrateur est abordé par un de ces compagnons:

---

<sup>28</sup> *Manuel d'infanterie* (op.cit) p. 846.

Il s'éloigne. Je le suis. Il prend en passant son casque qui bée sur la banquette de terre. Au bout d'une dizaine de pas, il se rapproche de moi et me dit tout bas, avec un drôle d'air, sans me regarder, comme il fait quand il est ému:

- Je sais où est Mesnil André. Veux-tu le voir? Viens.<sup>29</sup>

L'absence de la virgule après le nom propre souligne délibérément la phonétique distraite et vidée de sens du nom administratif, et le contenu affectif dont se chargent ces enfantines syllabes *Ménilandré*.

Ce sont bien sûr les civils qui étaient friands du pittoresque du front, et le laborieux *Dictionnaire de l'argot poilu* paru durant les hostilités chez Larousse annonçait en préface son objet principal, qui était de "présenter au public le langage actuel de nos 'poilus'", et entendait recenser les "néologismes, provincialismes, si abondamment importés dans les tranchées, les termes d'argot militaire" ainsi que des "mots, des phrases que l'histoire retiendra, des citations humoristiques".<sup>30</sup>

Prétentions propres à faire bouillir le sang de Barbusse, mais qui confirmaient le besoin d'adapter la présentation de la guerre aux préjugés artistiques et sociaux d'un public ignorant, et renforçaient sa conviction qu'il se devait, pour rendre justice à ses compagnons, de leur donner directement la parole. La vision profondément romantique que nourrissait Barbusse des masses populaires, celle qui allait sous la pression de la guerre transformer définitivement l'écrivain en militant, lui firent choisir de prêter voix aux soldats

---

<sup>29</sup> *Le Feu*. p. 257.

<sup>30</sup> *Dictionnaire des termes militaires et de l'argot poilu* ( Paris: Larousse, 1916) p.VI.

sous forme de dialogues presque entièrement composés d'argot et de dialectes provinciaux dont chaque modulation, chaque apocope est scrupuleusement enregistrée, au point de nuire souvent à la fluidité de la lecture. Cet usage systématique de l'argot est propre au *Feu*. Tous les autres témoignages, conscients de la lourdeur du procédé, ont reculé devant une transcription extensive du langage populaire, ne s'autorisant que de petites touches occasionnelles pour colorer leur récit. La langue du *Feu* a été abondamment critiquée pour des raisons essentiellement artistiques mais aussi idéologiques, et Barbusse lui-même atténua trois ans plus tard l'usage de l'argot dans son livre *Clarté*, une suite au *Feu* qui exploite par ailleurs encore plus fortement les autres techniques et le ton apocalyptique de son prédécesseur.

Le travail linguistique du *Feu*, s'il compromet les ambitions strictement artistiques de l'oeuvre, a néanmoins des mérites qui doivent être reconnus. Henri Mitterand a souligné l'acte de rébellion que représentait ce langage, en réaction au compromettant service qu'avait rendu la rhétorique académique à l'idéologie de l'union sacrée, et insiste sur cette littérisation du parler populaire comme seul véhicule légitime de la vérité et de la souffrance.<sup>31</sup> Cette valeur subversive du parler argotique est tout à l'honneur de Barbusse, compensant les restes de paternalisme linguistique qui échappent encore ici et là à l'héritier de la plume de Zola, et elle autorise qu'on le propose comme précurseur des feux d'artifice du *Voyage* de Céline. Mais même si, comme le dit Mitterand, l'intention de Barbusse était à l'opposé de vouloir rapporter les "drôleries" du

---

<sup>31</sup> Mitterand, Henri. "La langue populaire dans *Le Feu*". *Revue Europe* (op.cit) p. 79.

parler populaire, un lecteur amoureux des mots découvre un singulier plaisir à articuler à haute voix des passages savoureux; la joie et la vigueur qui se dégagent de certaines anecdotes ont peu à voir avec le sujet ou les ambitions didactiques du livre, mais elles montrent bien que Barbusse avait l'oreille d'un esthète des mots, sachant placer une simple vulgarité à l'endroit où elle obtiendra le maximum d'effet. Ainsi ce passage, où le soldat Tirloir découvre que, par bêtise et négligence, il s'est fait voler sa musette:

- C'est malheureux, tout de même, gémit Tirloir.

Puis tout d'un coup, il est pris d'une crise de rage: sa face se chiffonne, furibonde, ses petits poings se serrent, comme des noeuds de ficelle. Il les brandit.

- Alors quoi? Si j'tenais la carne qui me l'a faite! Tu parles que j'y casserais la gueule, que j'y... Y avait dedans un camembert pas entamé. J'vas encore chercher.

Il se frictionne le ventre avec le poing, à petits coups secs, comme un guitariste, et il s'enfonce dans le gris du matin, à la fois digne et grimaçant, avec sa silhouette engoncée de malade en robe de chambre. On l'entend roussoter jusqu'à disparition.

- C'con-là, dit Pépin.<sup>32</sup>

En trois mots, Pépin clôt l'épisode et résume, avec toute la sagesse du monde, les impressions fugitives et contradictoires qui ont pu se succéder dans l'esprit de l'auditoire: amusement voyeur de badaud, désapprobation devant la perte d'un bien précieux, mélange de commisération fraternelle et du chacun pour soi, et finalement, conscience mélancolique de la ridicule disproportion entre la colère de

---

<sup>32</sup> *Le Feu*. p.16.

Tirloir et l'énormité du fléau qui règne sur tous. Barbusse contrôle clairement cet effet par la minutie et la recherche de sa description et, ici encore, par l'absence de ponctuation exclamative à la remarque de Pépin.

Et comment ne pas apprécier pour elle-même l'appellation pratique et sans méchanceté dont se voit gratifié le corpulent soldat Lamuse par son voisin Biquet :

Comme je l'racontais tout à l'heure à c'gros presse-papier...<sup>33</sup>

ou encore cette remarque d'un homme de corvée, soupçonné un moment d'avoir oublié d'apporter le seau de vin :

Ct'emmanché-là! fait l'homme de corvée en haussant les épaules et en lui lançant un regard d'indicible mépris. Mets tes lunettes à vaches si t'y vois pas clair!<sup>34</sup>

ou enfin la constatation ennuyée du poilu Volpatte devant l'état de son bouteillon :

i' fuit comme un panier à salade.<sup>35</sup>

Il y a bien ici à l'oeuvre la plume attentive et consciente d'un observateur social, avant celle d'un porte-parole des opprimés.

Observateur ou représentant, romancier ou chroniqueur, Barbusse avait aussi à déterminer la position et l'importance du narrateur dans son récit, non tant par souci des

---

<sup>33</sup> Ibid., p.13.

<sup>34</sup> Ibid., p. 28.

<sup>35</sup> Ibid., p.198.

conventions romanesques qu'en considération du double message que son récit avait à transmettre: le nivellement des hommes dans la souffrance combattante, mais aussi la nécessité, pour en saisir l'énormité, de la vivre par l'expérience immédiate et unique d'un individu. Tous les témoins ont eu, plus ou moins consciemment, à faire ce choix, qu'ils s'expriment dans des lettres, des carnets, des journaux ou des romans autobiographiques. Il s'agit de faire la part du *nous* et celle du *je*, ou dans les quelques ouvrages transposés en fiction, celle du *il* face à celle du *ils*; de décider de quel poids investir le moment personnel, comment utiliser la force du collectif et la précision de l'individuel :

C'est le matin qui revient.

Il fait un froid tel qu'on ne peut rester immobile malgré l'enchaînement de la fatigue. On tremble, on frissonne, on claque des dents, on larmoie. Peu à peu, avec une lenteur désespérante, le jour s'échappe du ciel dans la maigre charpente des nuages noirs. Tout est glacé, incolore et vide; un silence de mort règne partout. Du givre, de la neige, sous un fardeau de brume. Tout est blanc. Paradis remue, c'est un épais fantôme blafard. Nous sommes tout blancs aussi, nous. J'avais placé ma musette sur le revers du parapet de l'écoute, et on la dirait enveloppée dans du papier. Au fond du trou, un peu de neige surnage, rongée, teinte en gris, sur le bain de pieds noir.<sup>36</sup>

L'ordre de priorité dans cette image est clairement ressenti. Le paysage domine, avec la présence d'un personnage tout-puissant. Le paysage est la guerre; il en a l'indifférente hostilité et l'étrangeté. Aux hommes, *on*, s'attachent des verbes sans progression, *trembler*, *frissonner*. L'apparition

---

<sup>36</sup> Ibid., p. 283.

du je est un écho exact de l'apparition de la musette, intrusion sans valeur pour la narration, mais révélatrice de l'ensemble par une sorte d'effet de vérification: l'expérience de l'individu sert à confirmer que la perception du tout est correcte, de même que le contrôle à intervalles réguliers d'un échantillon permet de valider les résultats d'une expérience scientifique en cours. On appelle un tel échantillon, bien sûr, *échantillon-témoin*.

Les réflexions de Philippe Lejeune sur le genre autobiographique éclairent ce point d'une lumière supplémentaire. L'autobiographie, nous rappelle-t-il, prétend apporter une information sur une réalité historique - celle des faits biographiques - extérieure au texte, et s'expose donc au risque d'une vérification. Elle souscrit implicitement ou explicitement à un *pacte référentiel* dont la formule absolue serait "je jure de dire la vérité, toute la vérité, rien que la vérité", mais qu'une mesure d'honnêteté et d'humilité oblige à restreindre au possible: "la vérité telle qu'elle m'apparaît, dans la mesure où je puis la connaître."

On voit ce qui fait ressembler ce pacte à celui que conclut n'importe quel historien, géographe, journaliste avec son lecteur; mais il faut être naïf pour ne pas voir, en même temps, les différences. Nous ne parlons pas des difficultés pratiques de l'épreuve de vérification dans le cas de l'autobiographie; puisque l'autobiographe nous raconte justement -, c'est là l'intérêt de son récit -, ce qu'il est seul à pouvoir nous dire. L'étude biographique permet facilement de rassembler d'autres informations et de déterminer le degré d'exactitude du récit. La différence n'est pas là: elle existe dans le fait, assez paradoxal, que cette exactitude n'a pas une importance capitale. Dans l'autobiographie, il est

indispensable que le pacte référentiel soit *conclu*, et qu'il soit *tenu*: mais il n'est pas nécessaire que le résultat soit de l'ordre de la stricte ressemblance. Le pacte référentiel peut être, d'après les critères du lecteur, mal tenu, sans que la valeur référentielle du texte disparaisse, (au contraire), - ce qui n'est pas le cas pour les textes historiques et journalistiques.<sup>37</sup>

Et en effet, l'autobiographe a ce privilège, que n'a pas le biographe et encore moins l'historien, de nous donner une interprétation personnelle et subjective des événements de sa vie; les erreurs et les omissions, quoique relevées par un lecteur informé, contribuent à l'enrichissement du texte et à l'élaboration d'une réalité légitime et certainement plus parlante qu'une scrupuleuse et complète énumération des faits biographiques: l'histoire, dans ce cas, sert à révéler l'humain.

Le témoignage de guerre, au contraire, a une ambition presque opposée: il espère, par le biais de l'expérience humaine, révéler la véritable dimension de l'histoire, l'arracher à la neutralité du travail de l'historien et l'obliger à se soumettre à une échelle de valeurs subjective dont l'échelon suprême, au-delà de la dimension tragique qu'avait déjà reconnue Napoléon<sup>38</sup>, se nomme ici l'horreur.

L'horreur est un sentiment, elle ne peut exister que par le véhicule de l'humain qui la ressent, ou dans le cas de la guerre, des humains qui la ressentent et la souffrent. Pour atteindre son but, le témoignage dépend du travail de l'autobiographe, dont le récit fournira la substance et la preuve de sa dénonciation de l'histoire. Mais il est aussi

<sup>37</sup> Lejeune, Philippe. *Le Pacte autobiographique* (Paris: Ed. du Seuil, 1975) p. 36.

<sup>38</sup> "Aujourd'hui, la tragédie c'est la politique". Mot de Napoléon cité par Maurice Rieuneau en *exergue de Guerre et révolution* (op.cit.)

tenu, pour la crédibilité de sa dénonciation, à une exactitude totale des faits historiques qu'il commente: travail d'historien. En cela il s'écarte du pacte autobiographique mentionné plus haut et restreint les libertés de l'autobiographe.

Enfin, et ce point est d'importance, le récit individuel à lui seul n'a pas le pouvoir de faire juger l'histoire: il doit ou bien être cautionné par des milliers de récits semblables, ou bien nous convaincre qu'il parle bien au nom de tous. La fonction autobiographique est transférée au groupe et l'accusation portée contre l'histoire s'en remet, pour ses arguments, à la parole collective qui se porte garante du récit individuel. L'éloquence et l'originalité auxquelles aspire l'autobiographe dans la narration de sa vie demeurent désirables pour le témoin, mais elles doivent être désintéressées, prêtes à sacrifier le prestige individuel au service du message collectif.

Pour un écrivain aussi chevronné que Barbusse, et si intensément convaincu de la nécessité et de la légitimité de la parole collective qu'il mérite d'en revendiquer la notion, de telles nuances, que d'autres témoins ne ressentaient que confusément, se définissaient clairement en termes d'obstacles techniques qu'il devait résoudre. A la différence de Dorgelès, par exemple, si confiant dans son privilège d'écrivain, sa volonté d'effacement en tant que membre de l'escouade est totale. Jacques Larcher, narrateur des *Croix de bois* et alter ego de l'auteur, avait établi son identité de soldat instruit très tôt dans le roman; Barbusse choisit de dissocier le je narratif du personnage du caporal Bertrand, qui le remplace dans le rôle de lettré de

l'escouade. Et lorsque Barbusse-soldat participe directement au dialogue, ce n'est que pour émettre des remarques absolument pratiques et sans valeur édifiante ou révélatrice. Ayant misé, pour convaincre le lecteur, sur le langage des soldats et sur la description lyrique, il n'introduit l'individualité du *je* que lorsqu'il lui est impossible de faire autrement: lorsqu'il craint, par exemple que le message d'un soldat présenté en langage populaire, ne soit pas apprécié dans toute son émotion:

J'avise un des rescapés qui chantonne en cadencant le pas d'un air dégagé, comme les hussards de la chanson: c'est Vanderborn, le tambour.

- Eh bien quoi, Vanderborn, comme tu as l'air content!

Vanderborn, qui est calme d'ordinaire, me crie:

- C'est pas encore pour cette fois, tu vois: me v'là!

Et, avec un grand geste de fou, il m'envoie une bourrade sur l'épaule.

Je comprends...

Si ces hommes sont heureux, malgré tout, au sortir de l'enfer, c'est que justement, ils en sortent. Ils reviennent, ils sont sauvés.<sup>39</sup>

De telles interventions, il est sûr, sont fréquentes et apparaissent inévitablement affligées d'une note de supériorité indulgente. Mais si Barbusse commente et complète les phrases de ses soldats avec l'empressement d'une mère qui présente ses enfants, c'est cependant aussi avec le même désintéressement, et il compense cette position de supériorité mentale du narrateur en attachant à la présence physique de ce dernier la plus grande humilité. Dans les *Croix de bois*, le narrateur Larcher passait sous silence sa

---

<sup>39</sup> *Le Feu*, p. 58.

participation physique au quotidien, sa part de vulnérabilité ou d' inconvient. Barbusse au contraire, fait largement usage du *nous* narratif pour les descriptions de la vie matérielle du soldat, et s'assure partout que le narrateur demeure aussi fragile, aussi peu informé, aussi mal physiquement que les hommes dont il décrit l'existence:

On change de place. Où nous mène-t-on? On n'en sait rien. Tout au plus sait-on qu'on est en réserve et qu'on nous fait circuler pour consolider successivement certains points pour dégager des boyaux.<sup>40</sup>

Il est difficile de concilier la lucidité d'un auteur accusant la guerre et l'ignorance que suggère un comportement passif face à des ordres ineptes, et Barbusse se réfugie dans l'anonymat du *on* pour contourner cette contradiction. Il est intéressant de noter que les écrivains aux visées les plus pacifistes, tels Jean Bernier ou Florian Parmentier,<sup>41</sup> ont choisi la distance de la forme romanesque: le "héros", si l'on peut ainsi nommer un personnage soigneusement décrit comme anti-héroïque, n'a pas à montrer la lucidité du narrateur et n'est qu'une victime passive et à peine consciente de l'indignation et de l'horreur que suscite chez le lecteur la description de son calvaire. L'obéissance amère et résignée à un ordre venu de plus haut est également présente dans la plupart des témoignages, car elle était le lot non seulement des soldats mais de leurs officiers. Cependant, ceux des auteurs qui ont choisi la forme du journal ou des souvenirs peuvent avec plus de liberté

---

<sup>40</sup> Ibid., p.239.

<sup>41</sup> Bernier, Jean. *La Percée*. Paris: Albin-Michel, 1920.

Florian Parmentier. *L'Ouragan*. Paris: Editions du Fauconnier. 1920.

rapporter en même temps la passivité de leur condition personnelle et la conscience qu'ils en ont. N'ayant pas fait le voeu de laisser la parole à leurs compagnons, et ainsi moins tenus à cette humilité que s'impose Barbusse, ils ont le loisir de justifier, par des réflexions ou des critiques, les raisons qui les font rester à leur poste et accepter de faire leur devoir.

Peut-être, à nouveau, à cause de la force sentimentale qui l'anime, Barbusse est-il le seul à avoir poussé aussi loin l'effort de laisser les combattants parler pour eux-mêmes, et parler pour lui. En raison surtout des dernières pages du *Feu*, où les soldats de l'escouade se lancent soudain dans de longs et d'émouvants discours d'utopie socialiste et abandonnent toutes prétentions à la forme romanesque, on a reproché à Barbusse l'inexcusable naïveté avec laquelle il transforme ses personnages en simples véhicules de son idéologie. Si la maladresse évidente de ces pages justifie l'accusation de naïveté, l'on doit cependant, en considération de l'humilité du narrateur tout au long de l'oeuvre, rendre justice à l'auteur sur ses motivations. Plutôt que d'imposer ses vues à ses frères d'armes, il n'a que l'ambition, généreux Cyrano, de leur prêter les mots qui leur manquent pour articuler une vérité qui n'est la sienne que parce qu'elle est la leur, et de faire savoir au monde entier que c'est à eux qu'il doit de l'avoir comprise.

Pour la plupart, les autres témoignages résolvent le problème en choisissant ouvertement une forme autobiographique qui, tout en soulignant à tout moment que le narrateur partage la vie des ses camarades, lui donnent une petite marge de réflexion critique et de commentaire personnel.

Comme l'avait remarqué Robert Graves<sup>42</sup>, la protestation seule, aussi courageuse et justifiée qu'elle puisse être, s'expose généralement à des conséquences décevantes: si elle suscite l'admiration de tous, elle a rarement le pouvoir de leur ôter le sommeil; et si le *Feu* n'avait fait qu'incriminer l'hypocrisie et la veulerie des politiciens et des fauteurs de guerre, il est à douter que son succès eût survécu à l'armistice. Mais le *Feu* avait cet atout unique qu'il était né d'une sensibilité littéraire très particulière, combinant un goût des techniques réalistes et une obsession du morbide qui précédait de longtemps les événements de 14-18. Les arguments politiques avaient certes atteint leur but, la misère et l'injustice du front s'étaient enfin fait jour, le respect et la pitié pour l'humble ouvrier de la guerre avaient crû; mais les expressions qui revenaient dans les éloges comme dans les critiques étaient de l'ordre de "réalisme grandiose" ou de "littérature de cloaque", selon l'orientation du commentateur. Ce que Maxime Gorki qualifiait de "livre sombre et terrible" était aux yeux de *L'Action Française* un "livre ignoble, bas et dissolvant".<sup>43</sup> Ce sont les descriptions, les fameuses descriptions du *Feu* qui empoignèrent véritablement les lecteurs de tout bord. Des décors de cauchemar, des cadavres que, comme le fait remarquer avec verveur Norton Cru, Barbusse ne songe jamais à laisser couchés, mais place dans les positions les plus étranges et disloquées; des blessés gangrenés dans des abris sombres et suffocants, des noyés noirs et gonflés dans une

<sup>42</sup> Voir note ci-dessus, p. 116.

<sup>43</sup> cité par Jacques Meyer dans "Publication et retentissement du *Feu*" (op. cit) p. 73.

mer de boue visqueuse, des cieux d'apocalypse.

Sur un crâne immergé, des cheveux se tiennent droit dans l'eau comme des herbes aquatiques . La face est levée vers le ciel. Les yeux sont deux trous blancs; la bouche est un trou noir. La peau, jaune et boursouflée de ce masque apparaît molle et plissée, comme de la pâte refroidie.<sup>44</sup>

Le *Feu* a bien été un des plus grands succès de librairie du siècle: 400 000 exemplaires en 1954, suivis de traductions en plus de soixante langues et de rééditions. Clairement, la fascination du réalisme sanglant et de la mort grotesque chez le public est à analyser avec plus d'attention et de nuance que ne le fait par exemple le critique Albert Schintz, qui déplorait en 1920 le succès de l'oeuvre, et l'imputait avec un dégoût pincé et un talent évident pour les lapalissades, au public.

Il est sûr, tonnait-il, qu'une large part de la responsabilité du regrettable succès du *Feu* est celle du public. C'est en partie l'effet de cet engouement moderne pour le sensationnel, l'anormal et le morbide.<sup>45</sup>

Il est difficile de savoir quelles autres manifestations lui faisait conclure à une recrudescence "moderne" de l'attirance pour le macabre, mais le bon sens incline à croire que, comme toutes les guerres et les pestilences de l'histoire, la catastrophe de 1914-18 faisait affleurer plus près de la surface les inquiétudes latentes de la population concernant la mort et ses implications.

La guerre de 1870 déjà avait eu son oeuvre de réalisme

---

<sup>44</sup> *Le Feu*. p.353.

<sup>45</sup> Schintz, Albert. *French Literature of the Great War* (New York & London: Appleton & Co., 1920) p. 39.

macabre: dans *La Débâcle* de Zola, les horribles tableaux n'avaient pas manqué, notamment un récit sordide de l'exécution d'un traître avec un couteau de boucher sur une table de cuisine.

- Avancez-le bien au bord de la table, au dessus du baquet, pour ne pas faire des taches.

Ils l'avancèrent, et Sambuc procéda tranquillement, proprement. D'un seul coup du grand couteau, il ouvrit la gorge en travers. Tout de suite, de la carotide tranchée, le sang se mit à couler dans le baquet, avec un petit bruit de fontaine. Il avait ménagé la blessure, à peine quelques gouttes jaillirent-elles, sous la poussée du coeur. Si la mort en fut plus lente, on n'en vit même pas les convulsions, car les cordes étaient solides[...] On ne put suivre l'agonie que sur le visage...<sup>46</sup>

Pour morbide que soit ce passage, cependant, son prosaïsme et son objectivité le gardaient au rang du fait-divers. Il entendait certes montrer que la guerre fait faire des folies, mais cette folie n'apparaissait que comme un accident individuel: quelques hommes chutent, mais la raison collective ne vacille pas.

Qu'en est-il des témoignages de 1914-18? Seul un autre écrivain, combattant de toute la guerre, a exploité le morbide comme Barbusse, par décision littéraire. Il s'agit de Jean Giono, qui dans *Le Grand Troupeau*, écrit en 1930, offrait dans quelques chapitres d'un roman de la Terre et de la Vie des descriptions du front, où avaient été envoyés deux paysans de Provence. Ce passage parle des rats, fréquents aux premières lignes:

Ils sautaient d'un mort à l'autre. Ils choisissaient d'abord

---

<sup>46</sup> *La Débâcle* (op.cit). p. 467.

les jeunes sans barbe sur les joues. Ils renflaient la joue puis ils se mettaient en boule et ils commençaient à manger cette chair d'entre le nez et la bouche, puis le bord des lèvres, puis la pomme verte de la joue. De temps en temps ils se passaient la patte dans les moustaches pour se faire propres. Pour les yeux, ils les sortaient à petits coups de griffe, et ils léchaient le trou des paupières, puis ils mordaient dans l'oeil, comme dans un petit oeuf, et il mâchaient doucement, la bouche de côté, en humant le jus.<sup>47</sup>

Ces lignes, vraiment, se passent de commentaires. Quelle que soit la glorification de la grande force vitale du monde qui les inspirent, leur gratuité totale au regard de l'expérience humaine de la guerre les disqualifient, pensons-nous, à titre de témoignage.

La plupart des témoignages feront usage de descriptions précises, certaines insoutenables, mais clairement sans exagération. Elles ne sont morbides et atroces que par la morbidité et l'atrocité de l'événement qu'elles rapportent, et c'est leur ton documentaire, précisément, leur véracité évidente, qui dérangent le plus.

Nous avons un tué, et un malheureux horriblement blessé. [...] Le cou cassé, le menton et le nez dans la poitrine, le front ridé de douleur et maculé de rouge, il semble nous regarder en dessous, avec des yeux troubles, pleins de mortels reproches. Ses plaintes à chaque respiration font un glou-glou aigu de gargarisme, un roucoulement étranglé dans le sang.

Nous ne l'avons pas reconnu. <sup>48</sup>

Barbusse, lui, avait reconnu le pouvoir du macabre, et choisi de l'utiliser consciemment, d'en extraire une substance

<sup>47</sup> Giono, Jean. *Le Grand Troupeau* (Paris: Gallimard, 1931) p.121.

<sup>48</sup> *Nous autres à Vauquois* (op.cit) p.94.

capable de faire frissonner le lecteur non pour la victime, mais pour lui-même et pour le monde.

En 1907, l'écrivain avait publié *l'Enfer*, mettant en scène, quelque trente ans avant Sartre et Camus, un homme qui ne ressentait que néant autour de lui. Un homme ordinaire, mais qui voyait "trop loin" "trop de choses", et qui devenait, par l'occasion d'une fente cachée dans la cloison d'une chambre d'hôtel, le voyeur impitoyable d'une humanité sans masque occupée à naître, à copuler et à mourir. Dans une ligne de mire unique et emprisonnante, le voyeur assistait, parmi d'autres scènes sordides, à l'agonie d'un vieillard cancéreux, à un accouchement, à des étreintes diverses et équivoques, au récit du viol et de l'assassinat d'une petite fille. En dépit d'un fétichisme vieilli et presque comique (chevilles graciles, bottines, articles de lingerie affriolants), la brutalité et le réalisme des scènes sexuelles et les techniques qui préfigurent clairement le Nouveau Roman donnent à ce roman du voyeurisme une modernité aujourd'hui admirée. Mais l'écrivain Barbusse est aussi et surtout un homme toujours en quête de la vérité profonde, et le personnage dans la chambre s'évertuait ainsi à analyser les forces de la destinée, de la vie et de la mort qui gouvernaient les tableaux qu'il observait avec moins de perversité que d'intensité angoissée. Le voyeurisme n'était vraiment qu'au service de la vision, et c'est de cette vision que procédait la préoccupation obsessionnelle de la mort qui emplit le roman. Dans une étrange méditation le livre nous montre sept différentes sortes d'insectes qui travaillent un cadavre; partout il s'attarde sur des images de trépas et fait appel à une terminologie funéraire de spectre, de linceul et d'ensevelissement dont la persistance et la

formalité suggèrent moins la perversité que le *quia pulvis es* qui exhorte à reconnaître dans toute chair vivante le cadavre qu'elle contient. Contemplant un jeune couple en train de faire l'amour, le narrateur ne voit que "la tête pâle aux yeux clos et bleuâtres, à la bouche entrouverte sur les dents comme sur la frange du squelette."<sup>49</sup> Ailleurs il regarde "fixement, cet homme en qui, d'heure en heure, le charnier augmentait". Le royaume de la mort et le langage de sa description s'alignent dans une tradition bien ancienne d'horreur superstitieuse :

La mort partout... On entrevoit la vie; Il n'y a que la mort qu'on ait vraiment le temps de voir... Depuis que le monde est monde, la mort est la seule chose qui soit palpable. C'est là dessus qu'on marche et c'est vers cela qu'on va.<sup>50</sup>

Dans le dernier chapitre de *L'Enfer*, le narrateur, écrasé par le poids accumulé de ses découvertes, n'est plus en état d'observer. Mais ce "grand changement de lumière" qu'il dit avoir perçu, aussi vague et irrésolu qu'il soit, est bien celui du voyant et non celui du voyeur. Celui qui avait espéré la création d'un "livre de poésie et de vérité"<sup>51</sup>, de la "Bible du désir humain" ne se sent pas capable de l'écrire, mais croit encore qu'il peut être fait. Il n'est pas accablé ou vaincu par la noirceur de ce qu'il a vu, même s'il n'a pu terminer sa quête de vérité. Il l'a entrevue, et indique la direction à suivre, avec un idéalisme qui préfigure presque à la lettre la grandiose rhétorique d'une

<sup>49</sup> Barbusse, Henri. *L'Enfer* (Paris, Albin Michel, 1908), p. 259.

<sup>50</sup> Ibid., p.

<sup>51</sup> Ibid., p.158.

Aube Nouvelle qui terminera *Le Feu*:

Ce que j'ai vu va disparaître puisque je n'en ferai rien...  
 Qu'importe! J'ai eu l'annonciation de ce qu'il y aurait de  
 plus beau. A travers moi est passée, sans m'arrêter, la  
 parole, le verbe qui ne ment pas et qui reedit, rassasiera.<sup>52</sup>

Tel est l'écrivain qui se porta volontaire le lendemain de la déclaration de guerre. Agé de quarante et un ans déjà, il se voit refuser une affectation dans l'aviation, et rejoint finalement l'infanterie en décembre. Pendant quatre mois il vit la tranchée, les attaques, les bombardements, les durs travaux de terrassement, la misère, les blessés, les morts. Affecté à un régiment territorial en raison de son âge, il réclame par écrit de demeurer au front, refuse à plusieurs reprises la nomination de caporal, insiste à tous moments pour ne pas quitter son escouade. Gravement malade de dysenterie, il est évacué trois fois à l'arrière, trois fois demande à remonter au front, et durant ses séjours répétés à l'hôpital voit déferler la marée des blessés et des mourants.

Parti à l'armée essentiellement par idéal humanitaire, il y restait par son attirance irrésistible pour le spectacle de la destinée humaine. C'est une véritable exaltation qui le fait s'acharner à retourner partager les souffrances de ses compagnons. L'on doit ici bien préciser que ce besoin de rejoindre les autres soldats n'est pas unique à Barbusse ou révélateur d'un masochisme latent: témoin après témoin décrit la même réaction après un séjour à l'arrière où il se sent si totalement étranger qu'il rêve de la compagnie des seuls hommes qui puissent le comprendre et compatir à ses préoccupations. Mais il y a, chez l'homme qui a écrit

---

<sup>52</sup> Ibid., p.295.

*l'Enfer*, plus que celà. Jean Relinger le résume particulièrement bien: tout dans la nature de l'écrivain, dit-il, son intérêt passionné pour la douleur humaine, pour l'horreur, pour le morbide, l'avait préparé à devenir le témoin vibrant et douloureux des tranchées. Barbusse se maintint au front,

parce qu'il comprit que la guerre lui apporterait ce qu'il cherchait depuis si longtemps déjà: une réalité à sa mesure. Il comprit qu'il fallait atteindre le plus bas degré de la condition humaine, qu'une vérité devait en surgir.<sup>53</sup>

Les cadavres, les agonies, les déchéances, les souffrances inhumaines qui avaient peuplé ses douloureuses réflexions d'artiste se trouvaient miraculeusement matérialisés devant ses yeux, prouvés réels une première fois par les sens et une seconde fois par la raison, car ils étaient désormais sanctionnés par la raison d'état. Ces réalités étaient même parfois pires que ce que ses plus noirs cauchemars lui avaient présenté et la vérité qu'il sentait cachée derrière l'horreur serait ainsi infiniment plus grande que celle qu'avait entrevue le narrateur de *l'Enfer*.

Dans *l'Enfer*, le voyeur avait dû faire oeuvre d'imagination pour deviner la mort à travers la réalité qu'il observait, pour voir le masque mortuaire au travers des traits d'un jeune couple. La vérité qu'il espérait découvrir à partir de ses observations était de même assujettie à une intervention de l'esprit: le "livre de poésie et de vérité" était à créer par l'imagination et reposait sur un ensemble de perceptions subjectives et individuelles, abstraction qui ne pouvait être partagée qu'avec un lecteur consentant au

<sup>53</sup> Relinger, Jean. " *Le Feu* d'Henri Barbusse: "Une épopée réaliste" (op.cit.)

raisonnement qui l'avait fait naître. Pour apprécier *L'Enfer* ou vouloir en absorber le message, il fallait avoir déjà une raison personnelle et existentielle pour se plier à un tel effort, car la société ni les circonstances historiques de 1907 ne rendaient une telle quête nécessaire.

Lorsque *L'Enfer* avait paru, il avait reçu un accueil inquiet. Marcel Ballot écrivait dans *Le Figaro*<sup>54</sup>: "Livre bizarre, livre morbide, livre effarant dont on voudrait ne point parler mais qu'on n'a pas le droit de passer sous silence car il a une indiscutable valeur d'art." Le livre avait bien dérangé quelque chose de familier et d'inquiétant, mais en ces temps sociaux relativement paisibles ce quelque chose vivait sur l'étagère de l'art, et pouvait rester ignoré de ceux qui ne ressentaient pas le besoin d'introduire l'art dans leur vie quotidienne.

Enfin, la guerre vint. Et *Le Feu* parut. Tous les épisodes successifs que le voyeur avait observés de la fente de sa chambre étaient présents dans ce récit de guerre, mais cette fois au vu de tous. Toutes les visions macabres qu'avaient éveillées les scènes de la chambre d'hôtel se voyaient ici matérialisées, prouvées, et la guerre avait fait naître un immense public qui se plongeait dans le récit fiévreusement, comme on prendrait au sérieux un ancien texte de prophétie qui avait fait sourire jusqu'au jour où l'une d'entre elles se voit réalisée.

*L'Enfer* avait parlé de l'homme "sombre de sang" qui s'accouplait à sa compagne, des "entrailles saignantes" qu'il imaginait. Voilà que *Le Feu* découvrait que l'imagination

---

<sup>54</sup> *Le Figaro*, 20 janvier 1908, la vie littéraire: "L'Enfer", par Marcel Ballot.

avait pris forme:

...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.<sup>55</sup>

Le lecteur ne pouvait plus crier à l'imagination malade, le cadavre était là, et il devait être vrai, car les soldats ne revenaient pas et la logique la plus élémentaire permettait d'imaginer les conséquences physiques de l'explosion d'un obus sur un corps humain.

Comme un chemin de croix, le livre s'appesantissait par moments sur des scènes culminantes, faites pour frapper d'horreur les âmes et appeler à l'expiation, tableaux mythiques qui ont assuré la postérité de l'oeuvre .

Le paysage, teinté des couleurs de l'apocalypse, baignait tout le quotidien du soldat.

Le grand ciel pâle se peuple de coups de tonnerre; chaque explosion montre à la fois, tombant d'un éclair roux, une colonne de feu dans le reste de nuit et une colonne de nuée dans ce qu'il y a déjà de jour.

Là-haut, très haut, très loin, un vol d'oiseaux terribles, à l'haleine puissante et saccadée, qu'on entend sans les voir, monte en cercles pour regarder la terre.<sup>56</sup>

Ainsi commence le premier chapitre du front. Par les détours obscurs des tranchées, dans les relèves nocturnes au milieu de forêts fantômatiques, le lecteur s'approchait; il faisait une pause devant l'extraordinaire feu d'artifice d'un tir de barrage à distance:

---

<sup>55</sup> *Le Feu*. p.250.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p.10.

Et bientôt il y a un scintillement d'étoiles éclatantes et une forêt subite de panaches phosphorescents sur la colline: un mirage de féerie bleu et blanc se suspend légèrement à nos yeux dans le gouffre entier de la nuit.<sup>57</sup>

Et puis, le champ de bataille se dévoilait en entier, au milieu du roman, dans un des passages les plus célèbres du *Feu*:

J'ai aperçu une plaine grise, démesurée, où le vent semble pousser, en largeur, de confuses et légères ondulations de poussière piquées par endroits d'un flot de fumée plus pointu. [...] De minces sinuosités rayent la plaine de long en large, la quadrillent, et ces sinuosités sont pointillées d'hommes. On discerne des fragments de lignes formées de ces points humains qui, sorties des raies creuses, bougent sur la plaine à la face de l'horrible ciel déchaîné.

On a peine à croire que chacune de ces taches minuscules est un être de chair frissonnant et fragile, infiniment désarmé dans l'espace, et qui est plein d'une pensée profonde, plein de longs souvenirs et plein d'une foule d'images; on est ébloui par ce poudroïement d'hommes aussi petits que les étoiles du ciel.<sup>58</sup>

Même un paysage grandit, vit et meurt, et retourne à la matière dont il est venu. La dernière image du chemin de croix est éclairée par une aube blafarde qui découvre le Déluge qui a tout enseveli. L'eau, fléau du ciel a éteint l'orgueilleux feu d'artifice, défait tout ce que l'homme avait fait, effacé tous les signes terrestres qui régissaient le jeu guerrier et les repères qui lui permettaient de continuer.

---

Nous assistons à l'incroyable recommencement de la lumière.

57 Ibid. p.227.

58 Ibid., p.241.

Où sont les tranchées?

On voit des lacs, et entre ces lacs des lignes d'eau laiteuse et stagnante. L'eau a tout pris. [...] L'inondation est universelle. Le champ de bataille ne dort pas, il est mort.

Et puis, quel est ce silence? Il est prodigieux. Pas un bruit, sinon de temps en temps, la chute d'une motte de terre dans l'eau, au milieu de cette paralysie fantastique du monde. On ne tire pas... Pas d'obus, parce qu'ils éclateraient pas. Pas de balles, parce que les hommes...

Les hommes, où sont les hommes?

De tout près, on remarque que des amas de terre alignés sur les restes de remparts de ce gouffre étranglé sont des êtres. Sont-ils morts? Dorment-ils? On ne sait pas. Sont-ils allemands ou français? On ne sait pas. De cette nuit épouvantable il sort d'un côté ou d'un autre quelques revenants revêtus exactement du même uniforme de misère et d'ordure.

C'est la fin de tout. C'est, pendant un moment, l'arrêt immense, la cessation épique de la guerre.

A une époque je croyais que le pire enfer de la guerre ce sont les flammes des obus, puis j'ai pensé longtemps que c'était l'étouffement des souterrains qui se rétrécissent éternellement sur nous. Mais non, l'enfer, c'est l'eau.<sup>59</sup>

Emporté par la vision de la mort souveraine, *Le Feu*, seul parmi tous les témoignages, introduit dans cet univers d'hommes et de choses une beauté absurde, fragile et délicate qui doit aussi mourir. Au milieu de la vie militaire apparaît la mince silhouette d'une jeune fille, Eudoxie, personnage un peu mystérieux et libre de suivre à distance l'escouade dont un jeune soldat l'a émue. Eudoxie, légère, blonde et fine, réapparaîtra dans une des scènes qui tant indignèrent Norton Cru par leur "mensonge". Tuée sans doute par une balle perdue, elle tombe par hasard, cadavre pourrissant depuis un mois, dans les bras du paysan Lamuse qui avait souffert en silence pour elle une passion non

---

<sup>59</sup> Ibid., p.355.

partagée.

"Il a fallu la prendre dans mes bras, et tous les deux, tourner doucement pour la faire tomber de l'autre côté. C'était si étroit, si pressé, qu'en tournant, à un moment, j'lai serrée contre ma poitrine sans le vouloir, de toute ma force, mon vieux, comme je l'aurais serrée autrefois, si elle l'avait voulu..."

[...] Il se retourne sur le ventre, ferme ses poings et s'endort, la face enfoncée dans la terre, en son espèce de rêve d'amour et de pourriture.<sup>60</sup>

La décomposition et l'anéantissement que présentaient *l'Enfer* n'étaient pas autres, mais ils avaient été soumis à un tabou thématique que la guerre avait relâché; pendant le conflit, il était probablement considéré plus immoral de propager les arguments antipatriotiques du *Feu* que d'admettre qu'on avait pris du plaisir et de l'intérêt à cette découverte d'un monde de cauchemar, et c'est pourquoi nombre d'écrivains se sentirent libres de faire un chaleureux éloge des qualités artistiques du *Feu* et de les reconnaître comme une application particulièrement heureuse du style réaliste. "Le plus beau de tous les livres de guerre", dit Pierre Loti; ça dépasse Hugo et Zola dans le genre épique" avait enchéri Anatole France<sup>61</sup>; et c'est à l'écrivain réaliste que seront consacrées de nombreuses études ultérieures.

Ce réalisme de Barbusse, pourtant, se heurte à une dichotomie évidente entre la vision apocalyptique de la guerre et l'image terre à terre des hommes qui la font. La tradition réaliste dont se réclamait sans hésitation Barbusse avait eu durant la fin du XIXe siècle à s'accommoder des

---

<sup>60</sup> Ibid., p. 217.

<sup>61</sup> cité in "Publication et retentissement du *Feu*" (op.cit.) p. 75.

progrès des sciences sociales: il lui avait fallu apprendre à intégrer dans le roman la toile de fond de l'évolution sociale et biologique qui, le savait-on désormais, influençait l'histoire individuelle qu'il contait. L'écrivain réaliste se trouvait obligé, pour reprendre les termes inspirés de Jonathan King,<sup>62</sup> à être à la fois objectif et prophétique, combinant une observation minutieuse du phénomène particulier avec le désir de toucher à l'universel, de faire un tableau de l'Homme plutôt que de l'homme. Tandis que la force du Père Goriot provenait tout entière de la passion de l'individu dans un moment et un lieu limité, Gervaise ne prenait sa dimension tragique que dans le contexte d'une malédiction génétique et sociale qui lui avait imposé sa destinée.

La nature de la guerre des tranchées exacerbait particulièrement cette dualité entre le documentaire et l'universel, et l'écrivain réaliste se trouvait tiraillé entre des exigences qui étaient presque contradictoires: Jamais une guerre n'avait été plus démocratique et populaire, envoyant au feu la presque totalité des petits et des oubliés de l'histoire. En même temps, jamais une guerre n'avait été si gigantesque et destructive et n'avait assumé, ne serait-ce que par son étendue géographique, les proportions d'une crise de civilisation. Le réaliste sentimental chez Barbusse le rendait particulièrement sensible au gros plan de la guerre qu'était l'humble et admirable vie des soldats, et le poussait à une description minutieuse de leur quotidien, de leur langage et de leurs habitudes, conscient que c'était la

---

<sup>62</sup> King, Jonathan. "Henri Barbusse: *Le Feu* and the Crisis of Social Realism" in *The First World War in Fiction* (op.cit) p. 45.

seule manière de les sortir de l'oubli. Mais le réaliste visionnaire chez Barbusse le rendait plus que d'autres sensible à la révélation du spectacle même de la guerre, et conscient que la signification et l'énormité du conflit était à découvrir dans le paysage au-delà de la tranchée, dans le ciel, dans les cratères déchiquetés, dans les cadavres pourrissants sur les barbelés, dans l'étrangeté d'un terrain ayant perdu tout aspect de nature.

Le *Feu* reflète cette dichotomie. L'inspiration idéologique de Barbusse est celle qui nourrit le réalisme minutieux, objectif, vivant, avec lequel il fait le portrait de ses compagnons d'armes et rapporte si bien leur paroles, leurs oripeaux, le contenu précieux et disparate de leur dix-huit poches, leurs modestes aspirations, leur humanité. L'inspiration existentielle - poétique - de Barbusse est celle qui nourrit la vision immense de la guerre. La technique réaliste demeure, mais elle est transposée dans un monde irréel et inhumain où l'accumulation de mots qui sont en soi familiers construisent une image inconnue et effrayante. Tout au long du roman alternent, d'un chapitre à l'autre, les deux perspectives sur la guerre, sans vraiment se toucher ou se rejoindre dans une unité artistique. Où est le lien entre la guerre physique du soldat et la dimension métaphysique de la guerre? Est-il possible qu'il n'y en ait point? Comme il l'avait fait dans *l'Enfer*, Barbusse avait cherché la vérité qui dépassait ce qu'il voyait et rassemblerait ces incompréhensibles manifestations de la vie et de la mort humaine en leur donnant un sens et donc un but. Dans *l'Enfer*, cette vérité restait abstraite et poétique, de même nature que les interprétations qui l'avaient divulguée. Dans le cas de la guerre, il fallait une vérité à la mesure

de l'extraordinaire matérialité des événements, mais aussi à la mesure de leur démesure, de leur étrangeté.

Il choisit de trouver cette Vérité, sa révélation de la guerre, dans l'utopie socialiste, la seule, vraiment, qui pouvait réunir de façon plausible le respect de chaque être en chair et en os et la vision absolue et infinie d'une fraternité des hommes *in saecula saeculorum*. Pour son public, cependant, le message politique n'était pas la conclusion obligatoire de la révélation des atrocités, et celui qui n'était pas comme Barbusse en quête d'une vérité immense pouvait aisément ignorer les dernières pages utopistes du *Feu* et tout de même en prendre la révélation de plein fouet. Il pouvait contempler librement, puisque la guerre avait levé le tabou de bienséance qui reléguait la mort aux euphémismes, des terreurs anciennes qui présageaient des terreurs nouvelles.

Barbusse a senti à des profondeurs insolites la révélation morale de la guerre, et c'est là son témoignage. La guerre lui a révélé le fond de la condition humaine: l'état absurde, atroce, de l'homme livré à l'indifférence des éléments. Elle a fait reparaitre ce que palliait, depuis des millénaires, la civilisation.<sup>63</sup>

Telle est bien la découverte qui se dégage, non seulement du *Feu*, mais de tous les témoignages de valeur. Barbusse a l'immense mérite d'avoir su, par sa ferveur mais aussi par un choix littéraire intelligent, la faire exploser aux yeux de tous. Toutefois, l'idéal immense qui l'inspire colore le roman d'une vitalité qui est l'Antithèse de la mort partout

<sup>63</sup> Tison Braun, Micheline. *La crise de l'humanisme*, vol.II (Paris: Nizet, 1967) p. 62.

présente; l'absence d'une telle inspiration dans d'autres témoignages, notamment ceux de Pézard et de Genevoix, ajoutera à leurs pages une tristesse que ne contiennent pas celles du *Feu*, le désespoir discret de celui qui, sans l'avoir cherché ou causé, a perdu la Foi.

Barbusse, quant à lui, ne trouva qu'un nombre limité de convertis pour partager sa ferveur militante et le suivre à Moscou; et pourtant il s'était assuré auprès du plus grand nombre l'immortalité, pour avoir ouvert devant la société la fenêtre sur l'absurde que trente ans plus tard les existentialistes allaient ouvrir devant l'individu. C'est la suggestion réussie d'une dimension inconnue et d'une horreur universelle qui donnent aux passages morbides et grotesques du *Feu* leur légitimité et expliquent que l'ouvrage reste aujourd'hui le modèle auquel peuvent être utilement comparés tous les écrits de guerre qui lui sont contemporains.

## CHAPITRE IV

## LA DECOUVERTE

En 1908, six ans avant de partir au front pour y trouver la mort un an plus tard, un jeune médiéviste, Henri Chatelain, avait présenté comme thèse de doctorat à la Sorbonne une édition critique du *Mistère de Saint-Quentin* précédée d'une longue introduction. Il y commentait quelques procédés littéraires du XVe siècle et s'étendait en particulier sur celui des énumérations que, nous rappelle-t-il, Rabelais n'avait pas inventé, quoiqu'il en eût usé avec génie. Chatelain avait choisi, pour illustrer son commentaire, une énumération qui avait dû lui sembler particulièrement plaisante et propre à égayer son lecteur; l'histoire allait charger son choix d'une résonance pitoyablement prophétique.

Les termes de la langue courante, qu'il s'agisse d'épithètes, de mots abstraits ou de verbes, se présentent en bataillons serrés [...] Les accumulations de verbes sont comme un catalogue encyclopédique de tous les supplices que l'imagination humaine peut inventer...

Ny seront pourfendus,  
 Patibulés, pourbondis, pourboulis,  
 Matés, murdris, martelés, morfondus,  
 Boutés, baignés, broquiés, brûlés, bruhis,  
 Bien bersandés, bertaudés, forbanis,  
 Fronciés, fichés, fourdroiés, fatrouillés,  
 Croquiés, huchiés, courbatés, coustilliés,  
 Crucifiés, craventés, escrolés  
 Esservelés et bien dur castilliés,  
 Galins galans, Gaulois seront galés.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Anthologie des écrivains morts à la guerre* (op.cit.) vol.V, p. 601.

Et ainsi allèrent en effet les pauvres "bataillons serrés", pour subir essentiellement ce qui est décrit ci-dessus. L'impression de tourment éternel qui se dégage de ces lignes s'applique parfaitement à l'interminable répétition des misères et à l'effet de stupeur qui s'installait rapidement, pour ne plus le quitter, chez le nouvel arrivé au front. L'introduction à la guerre n'était pas graduelle. Elle se faisait tout d'un coup, comme d'ailleurs dans des guerres moindres et antérieures, et le terme de baptême du feu garde sa légitimité. La révélation essentielle que la guerre tue venait en un moment soudain, et la configuration géographique des hostilités accentuait l'effet brutal de la découverte. Elle consistait, vraiment, en une sensation physique que Jean Galtier-Boissière a analysé avec un succès particulier. Son récit se place dans les tous premiers jours de la guerre, où les premiers contingents en uniforme bleu et rouge vif, fraîchement débarqués du train de la mobilisation, recevaient l'ordre d'aller à la rencontre des premières troupes allemandes. S'attendant à en découdre au corps à corps avec l'ennemi, les soldats faisaient leur première expérience de l'artillerie lourde à laquelle ils n'étaient aucunement préparés et se voyaient massacrés sans avoir aperçu seulement la pointe d'un casque allemand. Ils étaient extraordinairement déroutés et vulnérables à la panique. Galtier saisit les sensations du soldat à un des moments les plus révélateurs, celui où la normalité de la vie et des valeurs est pour la première fois brisée. Face à l'escalade des moyens et de la destruction qui allaient suivre, les piètres petits obus du 22 août 1914 semblent dérisoires et même un peu ridicules, et c'est pourquoi la narration précise

de Galtier aide à rappeler bien fermement à un lecteur pressé de passer aux choses sérieuses - d'imposantes horreurs à la Barbusse - de quoi il s'agit vraiment lorsque ce sont ses propres os qui sont soudain le bouclier de la patrie.

J'aperçois à l'horizon des points blancs; on dirait des touffes d'ouate piquées dans le ciel bleu.

- Ah! Ah! fait le lieutenant Font, voici leurs shrapnells!

Les hommes couchés dans l'herbe, se retournent et, le regard braqué vers l'horizon, plaisantent en suivant des yeux les petites fumées en boule.<sup>2</sup>

Les petites fumées se rapprochent et flottent maintenant à une distance assez proches pour discerner des hommes, des "petits hussards en tunique bleu tendre" dont l'un roule soudain au bas de sa monture. "Brusquement, en remontant de l'effet à la cause", les sourires se figent en une expression apeurée, on examine les méchants petits nuages qui se rapprochent encore.

Soudain, des sifflements stridents qui se terminent en sifflements rageurs nous précipitent face contre terre, épouvantés. La rafale vient d'éclater au-dessus de nous. Des éclats, des billes cinglent l'air, un gros culot vient en bourdonnant se planter à côté de mon genou; instinctivement, pour parer un coup, je m'étais protégé le visage avec mon bras.<sup>3</sup>

La section sous l'ordre de l'officier, se forme en carapace, recroquevillée sur elle-même sous la protection des havresacs.

Les billes pleuvent, ricochent sur les gamelles; un bidon percé

---

<sup>2</sup> Galtier-Boissière, Jean. *La fleur au fusil* (op.cit), p. 98.

<sup>3</sup> Ibid., p.99.

pisse son vin; une fusée chantonne dans l'air, comme un méchant moustique... La tête sous le sac, je jette un coup d'oeil sur mes voisins: haletants, secoués de tremblements nerveux, la bouche contractée dans un hideux rictus, tous claquent des dents; leurs visages bouleversés par la peur rappellent les grotesques gargouilles de Notre-Dame; dans cette posture de prosternation, les bras croisés sur la poitrine, la tête basse, ils ont l'air de suppliciés qui offrent leur nuque au bourreau.

Le ricanement des obus est odieux. On dirait vraiment qu'ils se rient de nos angoisses avant de nous écrabouiller. Cette attente de la mort est terrible! Combien de temps ce supplice va-t-il durer? Pourquoi ne nous déplaçons-nous pas? Allons-nous rester là, immobiles, pour nous faire hacher sans utilité?<sup>4</sup>

Galtier-Boissière allait tout voir de la guerre, loin en avant dans les années où la vie du front avait perdu tout point de référence possible au monde des civils, au monde des vivants. C'est avec une conscience nette de l'immense distance encore à parcourir qu'il formule les questions de ce dernier paragraphe, qu'il les emplit d'une telle indignation morale, d'une telle stupéfaction naïve. Et si les mots *angoisses*, *terrible* et *supplice* lui viennent naturellement à la bouche pour un simple obus explosant au-dessus des soldats, quels mots restera-t-il demain? Pauvre petit soldat, si tu savais ce qui t'attend.

La section bondit enfin pour se blottir en tremblant de terreur à l'abri précaire d'un mur.

Le bombardement de tout à l'heure, en nous révélant l'effroyable disproportion entre les engins de mort et les petits soldats, dont le système nerveux n'est pas à la hauteur de telles secousses, nous a brusquement fait comprendre que la

---

<sup>4</sup> Ibid., p.100.

lutte qui commence serait pour nous une terrible épreuve...<sup>5</sup>

Le récit de Galtier se place aussi à ce début où tous les hommes étaient, pour reprendre les termes célèbres de Céline, également "puceaux de l'horreur", où ils déchiffraient la guerre sans repères et sans références: point de vieux poilus enlaidis, usés, changés, durs, efficaces; point de ruines et de destruction, point encore d'odeurs nouvelles. Galtier raconte l'énorme surprise de la débandade et de la retraite, la honte de lire le mépris dans les yeux de villageois qui la veille encore avait fêté les régiments comme des sauveurs, l'affolement et la pagaïe des civils qui commencent à fuir. Toutes ces scènes frappent comme un film repassé à l'envers, somme des petits événements guerriers encore compréhensibles, de paysages et de comportements encore reconnaissables, de moyens encore familiers dont l'addition allait donner un monstre.

Tandis que les alignements de soldats essaient de grimper une crête dans l'espoir d'enfin apercevoir l'ennemi, les premiers signes de l'univers de tranchée sont suggérés par un arrêt soudain de la narration et l'intrusion d'un monde autre.

Nous nous aplatissons, le nez dans l'herbe. Mon horizon est à un mètre devant moi; je ne vois que des brins d'herbe à l'infini, deux taupinières et une fourmilière. Dans une forêt vierge en miniature, une multitude d'insectes...[...] Le nez dans la terre, des souvenirs littéraires me reviennent à l'esprit: je pense aux vers de Victor Hugo:

*Tout cela pour des altesses  
Qui, vous à peine enterré,  
Se feront des politesses  
Pendant que vous pourrirez...<sup>6</sup>*

---

<sup>5</sup> Ibid., p. 103.

Et en une heure à peine d'une de ces tristement célèbres avances rangées du mois d'août 14, le petit hussard en tunique bleue tué sur son cheval est recouvert par un flot ininterrompu de blessés atroces, de morts et de fuyards: la guerre s'est installée. Galtier qui tout au long de son livre fait preuve d'une sobriété totale de description, lui dont la discrétion et la véracité sont encensées par Jean Norton Cru, Galtier écrit ce qui suit, et il faut le croire:

Les fossés de la grand-route sont deux ruisseaux humains sur une distance de deux kilomètres. A quinze mètres de moi, un gros noir tombe dans le tas avec un fracas de tonnerre. Lorsque la fumée se dissipe, il n'y a plus qu'une bouillie d'hommes, d'où sort un horrible râle. Du tas de chair et de drap fumants, émerge brusquement, à grands coups d'épaule, un torse sanglant: la face n'est qu'un disque vermillon. Plus de nez, plus d'yeux; je ne vois qu'un trou, un trou énorme qui hurle...<sup>7</sup>

La guerre s'est installée.

Comme les hommes, le paysage était encore intact à cette date du 22 août 1914, et le récit de Galtier est le seul de tous les témoignages à s'arrêter sur le moment de transformation du paysage civil en paysage de guerre. L'image est si forte et si évidente aujourd'hui d'un terrain désolé, ruiné, vide de tout sauf de cratères et de moignons d'arbres noircis, que la description du premier obus sur une futaie vivante fait mal, et l'on ressent d'une manière aiguë l'effritement du sentiment viscéral de sécurité que faisait naître depuis toujours l'abri d'un arbre solide.

---

<sup>6</sup> Ibid., p. 117.

<sup>7</sup> Ibid., p. 125.

Des explosions d'une violence inouïe déchirent l'atmosphère et se répercutent longuement sous les hautes futaies. Des branches brisées fouettent le sol de leur feuillage frissonnant; des arbres oscillent, fendus en deux comme par une hache invisible; fauchées comme des fétus, les géants de la forêt s'écroulent avec des craquements effroyables, écrasant dans leur chute tout ce qui vivait sous leur ombre.<sup>8</sup>

Quelques mois plus tard, et pour des années à venir, il ne restait plus un bois vivant sur toute la ligne du front occidental. La prose de Galtier ne brille pas d'une recherche littéraire particulière, mais elle choisit avec une sûreté rare les moments essentiels. Quand la forêt tombe, se laisse traverser, pénétrer, renverser, quand l'arbre n'est plus un refuge mais une menace, quelque chose s'est brisé dans l'ordre naturel des choses: la guerre s'est installée.

Dans le premier mois de la guerre, les pertes pour la France seule se montaient déjà à près de deux cent mille hommes, tombés en plein champ avant que ne commence la guerre enterrée. Une photographie souvent reproduite datant de la mi-septembre 1914 montre un vaste champ dans la lumière d'une fin d'après-midi d'été. Elle est prise par un photographe accroupi ou à genoux, suffisamment près du sol, en tous cas, pour donner à l'extrémité du champ l'immensité d'un horizon; au fond, très hauts, dominant la plaine, se découpent à droite une rangée de hêtres, à gauche deux meules de foin arrondies, sous un ciel contrasté. L'uniformité calme de l'image s'impose avec tant d'évidence que l'oeil est véritablement dérangé par les tas de chiffons qui brisent çà et là le sol propre et fauché: des victimes allemandes de la

---

<sup>8</sup> Ibid., p. 105.

bataille de la Marne, couchés le nez au sol, le dos arrondi, dans une posture dont la maladresse irrite comme peut irriter un léger désordre dans une pièce immaculée. Le détail absurde ici y sont encore ces corps et l'intrusion de la mort violente dans la normalité de la vie. A l'autre extrémité de la guerre, l'image absurde se verra renversée: le cauchemar étant devenu la norme, ce sont les restants dépareillés de la vie antérieure qui briseront le tableau par leur incongruité.

Par quel miracle de frêles roses avaient-elles échappé à la mitraille qui avait pulvérisé les murs, au feu qui avait calciné les poutres et tordu les machines agricoles? <sup>9</sup>

Entre ces deux extrêmes réside la véritable progression qui est à trouver dans les récits de guerre, intrigue voilée mais poignante : la transformation graduelle, chez le combattant, de la perspective qu'il possède sur des événements qui, eux, ne varient pas, transformation qui par sa profondeur et son irrévocabilité crée la seule chronologie qui puisse s'imposer dans le témoignage de souffrances continues. Le caractère fondamentalement statique de la vie du front, on le sait, vouait à l'échec toute démarche narrative traditionnelle qui ferait dépendre l'évolution psychologique des personnages d'un certain nombre d'expériences marquantes, chacune apportant sa leçon. Non, la transformation psychologique du soldat naît plutôt d'une inversion cruciale du familier et du non-familier, de l'abandon progressif, sous les assauts répétés d'un quotidien violent et monotone, de la logique organique qui avait semblé jusqu'alors régir les rapports de l'esprit avec le monde qui l'entoure.

---

<sup>9</sup> Mairet. *Carnets d'un combattant* (op.cit) p. 66.

Deux témoignages très différents viennent à l'esprit, qui se préoccupent de cet écroulement d'une logique civile dont le monde de la guerre n'a que faire. Ils décrivent, de même que le passage de *La Fleur au fusil*, le moment de découverte, mais là où le pragmatique Galtier-Boissière s'en tenait strictement à la description sans aucune interprétation morale des événements, leurs pages se concentrent sur l'analyse psychologique.

Les cent premières pages du *Voyage au bout de la nuit* racontent, avec la maîtrise coutumière à leur auteur, le bref séjour de Louis Ferdinand Céline au front. Simple introduction à un récit beaucoup plus vaste entraînant le lecteur en Afrique, à New York et dans les faubourgs parisiens, elles respirent l'énergique nihilisme célinien et, comme le rappelle Maurice Rieuneau, traitent d'un dégoût qui dépasse largement la guerre.

On ne peut pas, sans grave contresens, considérer les cent premières pages du *Voyage au bout de la nuit* comme un simple témoignage de guerre.[...] La signification du premier épisode est inséparable des autres. Car la paix ne vaut pas mieux que la guerre, et elle procède de la même férocité foncière des hommes.<sup>10</sup>

Mais il ajoute cependant que :

c'est à la guerre que Céline a dû son initiation à l'horreur et à l'absurde. Il n'est pas exagéré de dire que toute son oeuvre est née de là...

Le deuxième chapitre du *Voyage* est certes mémorable dans sa dénonciation de l' "infernale imbécillité" des hommes, dans

<sup>10</sup> Rieuneau, *Guerre et révolution* (op.cit.) p. 307.

la guerre ou dans la paix. La scène est celle du premier contact avec un fusil ennemi, sur une route de campagne où tirent deux Allemands postés à une certaine distance avec une mitrailleuse.

Aussi loin que je cherchais dans ma mémoire, je ne leur avais rien fait, aux Allemands. J'avais toujours été bien aimable et bien poli avec eux. Je les connaissais un peu les Allemands. J'avais même été à l'école chez eux, étant petit, aux environs de Hanovre. J'avais parlé leur langue. C'était alors une masse de petits crétins gueulards avec des yeux pâles et furtifs comme ceux des loups; on allait toucher ensemble les filles après l'école dans les bois d'alentour et on tirait aussi à l'arbalète et au pistolet qu'on achetait même quatre marks. On buvait de la bière sucrée. Mais de là à nous tirer maintenant dans le coffret, sans même venir nous parler d'abord et en plein milieu de la route, il y avait de la marge et même un abîme.[...] Comment aurais-je pu me douter moi de cette horreur en quittant la place Clichy? Qui aurait pu prévoir avant d'entrer vraiment dans la guerre, tout ce que contenait la sale âme héroïque et fainéante des hommes?<sup>11</sup>

Les sarcasmes et les exclamations provocatrices fusent tout au long du chapitre aussi vite que ces balles affolantes, "rageuses, pointilleuses comme des guêpes", et le ton général est bien celui de l'écrivain Céline plutôt que celui d'un soldat. Le militarisme obtus d'un vieux colonel, l'explosion d'un obus et la mort du colonel et de son messager sont autant de numéros dans le cirque humain qu'est la guerre. C'est pourquoi quelques passages attirent soudain l'attention en raison du sérieux qui perce à travers le persiflage: quelques détails, quelques sensations dont l'authenticité naissent du souvenir précis, douloureux et indélébile du

---

<sup>11</sup> Céline, Louis Ferdinand. *Voyage au bout de la nuit* in *Romans*, vol.II (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade) p.11.

combattant, du moment vulnérable où la hideur de la guerre avait frappé au coeur et où l'esprit, avant de se réfugier dans le nihilisme, avait plié, désemparé.

Céline se souvient de l'étrangeté d'une campagne vide mais encore intacte:

Je n'avais que vingt ans d'âge, à ce moment-là. Fermes désertes au loin, des églises vides et ouvertes, comme si les paysans étaient partis de ces hameaux pour la journée, tous, pour une fête au bout du canton...<sup>12</sup>

L'intolérable désarroi de ce paysage en suspens éclate dans un sursaut d'humeur et de défi:

Moi d'abord la campagne, faut que je le dise tout de suite, j'ai jamais pu la sentir, je l'ai toujours trouvée triste avec ses bourbiers qui n'en finissent pas, ses maisons où les gens n'y sont jamais et ses chemins qui ne vont nulle part. Mais quand on y ajoute la guerre en plus, c'est à pas y tenir. Le vent s'était levé, brutal, de chaque côté des talus, les peupliers mêlaient leurs rafales de feuilles aux petits bruits secs qui venaient de là-bas sur nous.

Encore pendant longtemps je n'ai rencontré personne, rien que le vent et puis peu après le soleil. 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? Jamais plus, même si je vivais encore cent ans, je ne me promènerai à la campagne.<sup>13</sup>

Et la description d'un jeune cavalier terrifié, essayant de recouvrer un semblant de garde à vous devant un supérieur, est certes un échantillon parfait du réalisme féroce et clownesque de l'auteur, mais elle nous frappe parce qu'au

---

<sup>12</sup> Ibid., p. 12.

<sup>13</sup> Ibid., p. 13.

moment même de la lecture apparaît soudain le vrai soldat, vivant, dans sa pathétique idiosyncrasie et son immense fragilité:

Il oscillait ainsi, raidi, sur le talus, la transpiration lui coulant le long de la jugulaire, et ses mâchoires tremblaient si fort qu'il en poussait des petits cris avortés, tel un petit chien qui rêve.<sup>14</sup>

Après qu'un obus réduit le cavalier et le colonel à l'état de "confiture dans une marmite", Céline retourne au cantonnement pour s'y faire rudoyer par divers supérieurs et envoyer aux vivres. Dans "une prairie d'août, ombrée de cerisiers et brûlée déjà par la fin de l'été" s'effectue la distribution de viande du régiment: carcasses entières sur lesquelles travaillent les bouchers, étalage d'organes, de graisses, de fluides s'écoulant "en ruisselets ingénieux" dans l'herbe, au milieu des mouches "comme on en voit que dans ces moments-là, importantes et musicales comme des petits oiseaux." Tandis que des hommes se disputent les meilleurs morceaux, le narrateur cède à une immense nausée qui le mène à l'évanouissement, et le chapitre finit sur ces mots:

Je me suis réveillé dans une autre engeulade du brigadier. La guerre ne passait pas.

Dans son roman *La Percée*, Jean Bernier explore la même découverte dans une prose entièrement différente, hautement intellectualisée, presque précieuse, et profondément convaincante. Le soldat Favigny arrive au front en novembre 1914, au moment où la propagande de l'arrière battait encore

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 16.

son plein, mais où les campagnes déjà ravagées suggéraient un monde nouveau, et son éloignement progressif de la civilisation, son entrée inquiétante dans l'antichambre de la guerre sont narrées sous forme d'une initiation basée sur le renoncement, qui s'apparente sans hésitation au rituel d'entrée en religion. Le ton est celui d'une méditation et révèle par sa gravité la nature rétrospective de ce récit, et une connaissance des réalités à venir qui charge d'une angoisse prémonitoire les sentiments du soldat.

Epuisé déjà par sa toute première marche forcée, Favigny allège son chargement en abandonnant la paire de chaussures de rechange imposée par le règlement, après avoir essayé en vain d'en faire cadeau.

Il comprit que quelque chose d'inconnu ravageait l'enchaînement de ses habitudes. Ce geste d'abandonner une richesse, et qui lui paraissait si naturel, il ne l'avait encore jamais accompli. Et cette arithmétique nouvelle de la valeur le bouleversa. Que lui fallait-il encore laisser sur la route?<sup>15</sup>

Il découvre avec consternation la boue, premier signe de la désagrégation du paysage, entend le "grand bruit gluant" des pieds qui s'extraient péniblement de cette "boue isabelle qui sourdait sous les pas, juteuse, visqueuse, incompressible" qui comme la guerre, dévore tout. Il aperçoit des soldats déteints, aux képis cassés, survivants des premiers contingents d'août.

Au passage des jeunes, ils relevaient la tête en un geste oublié et regardaient cette propreté de pensionnaires en promenade du fond d'orbites de ténèbres, les trous épouvantables des masques grecs.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Bernier, Jean. *La Percée* (Paris: Albin Michel, 1920) p. 24.

Favigny se désole, s'effare d'un dessillement soudain, lui qui avait rêvé de conter une guerre héroïque "aux vieillards et aux femmes".

Comment leur dire cette cachexie universelle, cette dégradation putride des routes, des murs, des étoffes, des hommes; le délayage de ces formes, vivantes ou mortes, comme plongées déjà dans quelque gras cimetière?<sup>17</sup>

Il découvre la douleur, la misère "palpée, pesée, perçue comme un solide dans une main fermée," et se voit obligé de renier d'un seul coup sa vie antérieure, faisant un inventaire rapide et distrait de ce qu'il jette: la "crue vitale", le rire, les familles, les classes, le mensonge, l'apparence, le soleil. Son langage est celui de l'humilité et de l'acceptation:

Il frissonnait, car l'avenir indéchiffrable se riait des assauts de son intuition. La guerre béait devant lui comme une nuit peuplée de grouillements terribles, tous les modes du souffrir.(...) C'était l'apprentissage. Il y consentait éperdument, de toute son humilité de solitaire ruiné. Il lui fallait apprendre et son corps et son âme, le manger et le boire, le souffrir et l'aimer.

Souffrir, s'épouvantait-il, rien que souffrir! Et déjà, quel mouvement de recul!<sup>18</sup>

Autant que ce qu'ils ont appris, les témoins disent ce qu'ils ont désappris, la perte progressive de la mémoire civile qui les laissent sans les outils nécessaires à la

---

<sup>16</sup> Ibid., p. 29.

<sup>17</sup> Ibid. p.30

<sup>18</sup> Ibid., p. 31.

pratique des conventions sociales et morales de naguère. Leur récit est la chronique du désarroi et de l'ajustement progressif à l'inhabituel, à l'invraisemblable, à un environnement dont la seule logique possible est une logique immédiate et matérielle de cause à effet gérée dans une large mesure par les impératifs de la survie et chargeant précisément ces gestes qui étaient les plus anodins dans la vie domestique antérieure d'un pouvoir inattendu de vie ou de mort. Tandis que l'on enjambe des cadavres sans plus même en avoir conscience, le simple fait de se redresser devient une décision consciente, soigneusement préméditée et exécutée. Privée par les circonstances de sa fonction légitime, celle de rassembler les éléments disparates de l'existence en un modèle unifié et compréhensible, la raison reporte son travail de synthèse sur le fait individuel et, dans les limites de ce champ de réflexion réduit, confère au détail une importance suprême.

Les obus tombent autour de Bouaré, de Lardin et de moi. On finit par concevoir cette chute perpétuelle des obus. Notre imagination, nos sens n'étaient pas faits encore à sa mesure, pas au point. Cela vient. Nous sommes réellement là. Lorsqu'on risque un mouvement, notre corps se décolle avec un petit bruit mouillé; lorsqu'un obus siffle plus court, on se serre davantage sur soi-même, et l'on respire plus large après qu'il a éclaté.<sup>19</sup>

Réfléchissant sur la fonction du détail dans la littérature de la violence, le critique Frederick Hoffmann explique l'effet produit par la description neutre des faits:

L'importance des faits bruts dans l'écriture de la violence dépend non seulement de ce qu'ils mettent l'inhabituel en

---

<sup>19</sup> *Ceux de 14* (op.cit.) p. 586

évidence, mais de ce qu'ils nous convainquent que l'inhabituel est désormais à prévoir. Le soldat est choqué au point de devenir accoutumé au choc et, en conséquence, ce qui lui était autrefois familier le choque une fois qu'il s'éloigne de la violence.<sup>20</sup>

L'on reconnaît ici, à un degré moindre, le fondement de la littérature de l'univers concentrationnaire et les premières manifestations de cette lucidité qui fera renoncer bien des survivants des camps à tout espoir de jamais réintégrer avec conviction le monde des vivants. Il est difficile et peut-être déplacé de comparer le survivant de Verdun à celui d'Auschwitz. Il existe d'ailleurs aujourd'hui une tendance déconcertante, dans notre perception spectatrice des atrocités de l'histoire récente, de comparer et d'ordonner les diverses boucheries qui ont été perpétrées en leur attribuant un degré sur une échelle du mal. Le génocide arménien était-il aussi grave, ou pire que le bombardement incendiaire de Dresden? Définir de telles nuances permet d'établir des critères moraux au-delà du strict "Tu ne tueras point" afin de prendre en considération, entre autres, les effets de la guerre moderne. Un exemple relativement récent de ce phénomène est l'indignation que souleva un mot malheureux dans un discours présidentiel à Bitburg,<sup>21</sup> qui honorait les soldats morts et les morts des camps de concentration comme égales victimes d'un abominable système, diminuant et déformant ainsi, lui reprochait-on, la spécificité des souffrances du génocide. Le terme de *crime contre l'humanité* illustre l'effort d'adapter l'appareil

<sup>20</sup> Hoffman, Frederick J. *The Mortal No: Death and the Modern Imagination* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1964) p. 169.

<sup>21</sup> il s'agit de la controverse suscitée par la visite commémorative du président Reagan au cimetière militaire de Bitburg en Allemagne, en mai 1989.

juridique à ce besoin nouveau de telles distinctions sur la nature de l'angoisse et de la souffrance.

Dans une perspective littéraire, cependant, la comparaison est valide et instructive, car, en raison du débat soulevé par les écrits de l'Holocauste sur les limites du pouvoir d'expression de la littérature, elle encourage à rechercher une hiérarchie dans les moyens disponibles - et employés - dans le récit de la violence et de l'anéantissement. Nous n'entendons pas ici discuter en termes absolus la notion, parfois trivialisée en cliché, que seul le silence total est à la mesure de certaines souffrances. Tout d'abord, une telle constatation ne peut être faite que par ceux qui ont vécu ces souffrances, et le silence absolu dont il est ici question est celui qui mène inéluctablement à ce suicide auquel recoururent, parfois des dizaines d'années plus tard, trop de survivants des camps. Ce silence procède sans doute moins d'un désespoir que d'une résignation à ne plus s'évertuer en vain à franchir le mur qui sépare l'univers concentrationnaire du reste du monde. Non, il s'agit de se pencher ici sur cet autre *no man's land* littéraire que constitue le mur lui-même et les efforts toujours recommencés de ceux qui persistent à vouloir sinon l'abattre, du moins construire au-dessus de lui une passerelle reconnaissable. Un éminent observateur de la littérature de l'Holocauste, Alvin Rosenfeld, définit dans les termes suivants ce flou au confins de la fonction expressive de la littérature:

La littérature de l'Holocauste, qui impose ses propres et lourdes contraintes sur les formes littéraires de toutes sortes, arriva, de fait, à un moment où un doute considérable se faisait déjà jour sur la viabilité des modes narratifs,

dramatiques et lyriques.(...). Dans les ghettos et les camps de l'Europe la "réalité" subit une distorsion si radicale qu'elle désarma et ôta toute fiabilité aux moyens normaux de cognition et d'expression. En conséquence, la raison semblait céder la place à la folie, de même que le langage bien souvent cédait la place au silence. Quand ces frontières se dissolvent, la littérature - un produit de l'esprit et des sens posés et maîtres de soi (*composed*) - se trouve réduite à des cris et des gémissements: elle *se décompose*. Et il ne fait guère de doute que, dans une certaine mesure, la littérature de l'Holocauste est une littérature de décomposition [par] ce courant d'irréalité qui la traverse sans cesse et la ronge.<sup>22</sup>

Là où l'histoire et la réflexion morale créent une hiérarchie de l'atrocité, l'analyse critique et artistique peuvent découvrir une hiérarchie correspondante s'appliquant à la littérature née de cette atrocité, une hiérarchie que l'on pourrait nommer de la *fragilité*, en considération des remarques de Rosenfeld: lorsque la littérature s'aventure aux extrêmes de l'expérience humaine, nous dit-il, elle met en péril son existence même, et plus elle se risque loin, plus fragile et précaire est sa survie en tant que moyen d'expression. Si la décomposition totale est la menace sur le récit des horreurs les plus inconcevables, le récit d'horreurs "moindres", celles auxquelles restent encore quelques références rationnelles à la normalité, sera menacé non d'anéantissement, mais d'un bouleversement dont la gravité sera fonction de celle de la tragédie décrite.

Une hiérarchie de l'horreur est, bien entendu, subjective et généralisée. Affirmer autre chose serait un affront à la mémoire et aux souvenirs de ses victimes, et montrerait de

<sup>22</sup> Rosenfeld, Alvin in *Confronting the Holocaust: The Impact of Elie Wiesel*. Lawrence Langer & Irving Greenfeld, ed. (Bloomington: Indiana University Press, 1978) p. 20.

plus une méconnaissance aveugle des seuils de tolérance individuels: d'aucuns ont été brisés par quinze jours de tranchées quand d'autres ont pu garder la raison après deux ans d'internement nazi. Tout de même, certains critères permettent de concéder à la misère des tranchées des restes d'humanité sinon en substance, du moins dans la forme, et d'expliquer la variété des émotions humaines, colère, gravité, pacifisme, révolte, méditation grave, qui transparaît dans les témoignages d'anciens combattants et qui montre que malgré tout, la vie était encore présente et affirmait ses exigences. Il faut ici mentionner en particulier le problème crucial de la perception de soi en tant qu'être humain et être social. A la différence du prisonnier de Birkenau, le soldat de 14 portait un uniforme qui lui conférait une identité établie en temps de paix et en fonction des normes de la civilisation. Il souffrait cruellement de l'anonymat et de l'interchangeabilité du "million d'hommes", mais la personne collective dont il était le représentant était respectée, et la propagande sinon la réalité lui attribuait une noble fonction à remplir et surtout, une noble raison pour laquelle mourir. Son humanité n'était pas niée en principe, même si la brutalité dont il était victime la lui dérobait en pratique par une exposition constante au chaos et à la désintégration de son environnement.

L'étrangeté de l'univers concentrationnaire naissait du calme et de la normalité qui entouraient une oeuvre de mort dont la logique était inconcevable. Pour le soldat de 14, au contraire, le principe de la guerre était familier et dans une certaine mesure logique, mais les dimensions et le

désordre surnaturels des événements dépassaient l'entendement et les sens. Le paysage était méconnaissable, le bruit stupéfiant, le déchiquètement physique plus varié que ne pouvait l'anticiper l'imagination, et toutes ces forces inouïes avait fait exploser en mille fragments l'image originelle de la guerre, trop étroite pour les contenir.

En réponse à cette fragmentation de la logique et des objets, la littérature des tranchées, ainsi, est menacée non de décomposition, mais plutôt de dislocation constante. Elle a encore des mots, des valeurs et des émotions à appliquer à ce qu'elle décrit, mais semble toujours frustrée dans sa quête d'une logique unifiante à son récit. Une logique romanesque demanderait un personnage à la mesure de l'action du récit, un héros dont la présence justifierait le choix du thème et rassemblerait dans une expérience unique les conséquences des événements. Une logique historique et morale, d'ailleurs, demanderait un personnage similaire, avant que puisse être justifié rationnellement le pourquoi de la vie du front. Dans les deux cas nous nous trouvons avec l'image d'un guerrier pur, aboutissement théorique d'un processus d'adaptation accompli: un homme ayant renoncé à tout ce qui contredit le fonctionnement efficace de la violence, puisque la violence est le thème de l'oeuvre littéraire et la raison d'être d'une armée.

La nature humaine empêche que cet aboutissement théorique soit jamais réalisé, mais le désir de survivre assure qu'il soit toujours poursuivi, avec plus ou moins de conscience et de regret. Un des thèmes prédominants dans la littérature de guerre est celui de l'endurcissement nécessaire, de la carapace d'indifférence et de compétence pratique qu'acquiert

le participant à la violence. De fait, l'image est aujourd'hui si galvaudée par un certain type de production cinématographique des trente dernières années, si encombrée de caricatures de virilité laconique et inébranlable, que notre sensibilité moderne punit d'un ridicule sans appel tout récit coupable de la plus légère maladresse ou généralisation. Il importe de remettre les textes dans un contexte plus innocent avant de lire cette lettre de Louis Mairét à ses parents :

Les pages que tu m'écris, mon cher père, à l'heure de mes vingt et un ans, m'ont ému jusqu'aux larmes. Comme toi je ressens bien cela, et comme il est cruel de travailler vingt et un ans, de toutes ses forces, de toute son intelligence, à former physiquement, moralement et intellectuellement, un être, que quelqu'un d'autre vous prend tout d'un coup pour l'exposer aux pires dangers. Mais c'est là un genre de réflexions dont il faut se méfier à certains moments. Parce qu'elles affaiblissent le coeur, qu'elles paralysent l'activité du corps et de l'esprit, enfin et surtout parce qu'elles sont inutiles. Je ne vous conseille pas le je m'en fichisme (...) Non; mais plus doucement, plus tendrement, je voudrais un peu d'indifférence pour le fait accompli. Je le répète, votre lettre m'a fait pleurer.

Le petit soldat a besoin de tout son courage. De grâce, ne le lui enlevez pas. C'est par la dureté, par la fermeté, par la sauvagerie, que nous vaincrons les sauvages. (...) La guerre est un fait accompli, maintenant, qui ne dépend plus de nous.<sup>23</sup>

Seule, en effet, une ferme neutralité du ton permet la chronique cohérente que fait Genevoix de l'attaque des Eparges, Pézard de la destruction de la butte de Vauquois, Mairét de douze jours sans relève dans la Somme, où l'accumulation de la détresse et des pertes est presque

---

<sup>23</sup> *Camets d'un combattant* (op.cit.) p. 42.

mécaniquement contée, d'une traite et sans haleine. Le récit des événements est la carapace de leur livre, carapace qui fait l'effet d'une banquise, glace épaisse et brisée en morceaux de tailles diverses entre lesquels apparaît l'eau : "je vous le répète, votre lettre m'a fait pleurer". Sur les guerriers imparfaits, la guerre dérive, maîtresse de la surface, mais seulement régente des courants désordonnés qui fragmentent la glace. A mesure que se prolonge l'hiver, son emprise s'affermi, engourdit les mouvements

Pour peu qu'on cesse de bavarder, on ne se retrouve plus, dans sa cervelle. On ne s'étonne même plus de ces conditions de vie artificielles, à peu près injustifiables, qui ne ressemblent à rien de notre vie et de nos pensées d'autrefois; que rien sur terre ne pouvait faire attendre. Nous ne faisons rien, ici; au milieu d'un désordre inguérissable, nous attendons, sans rien pouvoir, sans rien imaginer, sans rien espérer, la fin de quelque chose qu'on nous a dit d'endurer. Nous sommes là, voilà tout. Nous sommes, tout court, sans heure et sans lieu humain.<sup>24</sup>

et les crevasses par lesquelles s'entrevoit l'eau mouvante deviennent plus étroites, accordant une vue si restreinte que la direction du courant - révolte, peur, regret, incompréhension? - devient indiscernable.

Et vous allez à petits pas pataugeurs, grelottant au bras l'un de l'autre, répétant douloureusement le refrain exaspéré:  
Oh non, vieux, c'est trop horrible; Oh non, vieux, crever, mais que ce soit fini; mon vieux c'est trop horrible, crever... crever...<sup>25</sup>

On l'a vu, c'est sans passion et sans romantisme que Mairet

<sup>24</sup> *Nous autres à Vauquois* (op.cit.) p. 230.

<sup>25</sup> *La Percée* (op.cit.) p. 196.

s'exerce à devenir un pur guerrier, un héros "fonctionnel", pour emprunter l'expression de Hoffmann<sup>26</sup>. Le processus d'adaptation est analysé par le critique en des termes d'une apparente et trompeuse simplicité: l'homme commence par lutter et faire face à son assaillant; il est choqué par la force et la malice de cet assaillant; il s'adapte, tant bien que mal, aux méthodes de ce dernier; il finit par en adopter les particularités et à lui ressembler. Le héros fonctionnel, il faut le noter, est celui qui est juste à la hauteur des violentes nécessités de l'occasion, héros sans émotion et sans transcendance.

L'état d'esprit n'est pas le même que la première fois. Non vraiment. Une longue habitude de la vie civilisée nous rendait alors revêche à toute misère nouvelle.[...] Cette fois, instruits par un premier séjour, assouplis, aveulés, nous nous en remettons au destin. [...] Ce ne sont plus des hommes mais des bêtes. Des bêtes aveugles et de la pire sorte, celles qui ne veulent pas voir. Un fatalisme inouï. Réellement, pourrions-nous vaincre les Boches? Peut-être, en utilisant ce fatalisme. Pour aller à l'assaut, et réussir, il faut des gens qui se f..... de la mort. Cet état d'esprit s'acquiert non pas à l'arrière, mais sous les obus. On fait plus facilement un cadavre avec un moribond qu'avec un bien portant. Et même, si on repart là-haut, regardez les yeux des hommes: vous y verrez luire la joie sauvage de la mort qu'on donne en échange de celle que l'on reçoit.<sup>27</sup>

Le livre *Orages d'acier* de Ernst Jünger, sur lequel se base Hoffmann pour analyser son héros fonctionnel, montre plus d'optimisme que Mairet sur les aspects positifs et même revigorants d'une telle transformation, ce qui explique que

---

<sup>26</sup> op.cit. p. 173.

<sup>27</sup> *Carnets d'un combattant* (op.cit). p. 241.

l'ouvrage ait pu bénéficier d' une popularité ininterrompue et de réimpressions régulières durant les années de l'hitlérisme. Il est utile de se rappeler l'évolution d'un tel héros dans les écrits et dans l'idéologie de l'après-guerre, et de prêter attention en particulier à une distinction pouvant faire écho à celle de Louis Aragon qui, dans une guerre ultérieure, dédiait ces lignes à Gabriel Péri et Estiennes d'Orves, fusillés en 1941 par les Allemands:

Quand les blés sont sous la grêle  
 Fou qui fait le délicat  
 Fou qui songe à ses querelles  
 Au coeur du commun combat  
 Celui qui croyait au ciel  
 Celui qui n'y croyait pas  
 (*La Rose et le réséda*)

C'est lorsque la grêle cessa en 1918 qu'il fallut faire le délicat entre le héros qui croyait à la pensée, et celui qui n'y croyait pas. L'on sait les bûchers de livres de l'Allemagne hitlérienne et le modèle du héros nazi, sain et protégé de la décadence intellectuelle qui affaiblit l'esprit. Après quatre ans de dégradation des hommes causée par la faillite de la pensée, la beauté physique et la force d'un tel héros était trop éblouissante pour ne pas mener même les plus lucides à rêver un moment, et les moins avisés à se fourvoyer, irrémédiablement ou non selon l'équilibre qu'ils avaient su maintenir entre leur romantisme et leur pragmatisme social. Drieu La Rochelle, bien sûr, est l'exemple le plus voyant d'un ancien combattant dont l'itinéraire intellectuel est gangrené par des nostalgies et, le débat-on encore, par des opportunismes damnants. L'on

peut, il est vrai, discuter de la part de cet itinéraire qui puisse être directement attribué au traumatisme infligé par l'expérience guerrière. Le fait demeure que plus d'un soldat était parti au front avec une fierté frémissante et des illusions héroïques que lui rappelaient à chaque permission les propos enthousiastes de civils. Il ne faut pas s'étonner ainsi que plus d'un allait essayer avec angoisse de se convaincre que, si sale soit-elle, cette guerre pouvait - devait - accorder une place à la dignité et à l'esprit dans le héros inhabituel qu'elle faisait émerger.

Dans le cas de Drieu, l'intérêt de ses écrits de guerre est qu'ils présentent ces nostalgies héroïques à un stade qui, si l'on hésite à le qualifier d'innocent, peut cependant être considéré politiquement inconscient: un conflit était en cours, et seuls quelques penseurs lucides et politiciens compétents étaient en mesure d'en prévoir les inévitables conséquences historiques. Les poèmes de guerre de Drieu parurent en 1917 sous le titre d'*Interrogation*, et il est intéressant de faire momentanément abstraction de l'opinion bonne ou mauvaise que l'on a pu former de l'auteur et de lui accorder, le temps d'une lecture, l'esprit ouvert que l'on doit à quiconque a souffert des événements difficiles à imaginer.

Drieu La Rochelle partit pour le front immédiatement et le 23 août 1914 eut l'occasion, à la bataille de Charleroi, de se griser des charges héroïques à la baïonnette et de se convaincre si oui ou non il possédait l'âme de "chef" à laquelle il aspirait. Le même jour, il était blessé à la tête par un éclat. Le souvenir inoubliable de cette glorieuse journée allait être constamment frustré et souillé

par le reste de son séjour au front et son dégoût de la passivité de la tranchée.

Quand je chargeais contre vous à huit cent mètres avec mes Français farauds, vos mitrailleuses nous donnèrent une sévère leçon. Depuis ce jour premier, des ans s'épanchèrent monotones et nous ne connûmes le plus souvent qu'une médiocre abomination.<sup>28</sup>

Après du service aux Dardanelles et un séjour à l'hôpital, Drieu est réincorporé dans l'infanterie et se retrouve à Verdun, où, confesse-t-il avec amertume, il a plié. Celui qui écrivait et allait écrire de nouveau qu'"il y a deux ordres de mâles: les guerriers et les autres", qui voulait le soldat "athlète et mécanicien, pas un domestique ignorant et craintif", s'arrêtait tout de même pour reconnaître qu' "à Verdun, par moments, je perdais la tête et repoussais la douleur"<sup>29</sup>. Et malgré le thème général du recueil qui exalte l'avènement de l'action et méprise les non-guerriers, Drieu concède quelques mots ambigus à la souffrance de ses camarades:

Et je vais être seul parmi les troupes d'hommes aux chagrins sourds,  
aux désespoirs âcres comme leur pipe remâchée dans l'angoisse<sup>30</sup>

et, surtout, il quitte un moment la première personne du singulier pour s'exclamer:

Nous sommes las des annales anciennes,

---

<sup>28</sup> Drieu La Rochelle, Pierre. *Interrogation, poèmes* in *Ecrits de Jeunesse* (Paris: N.R.F., 1941) p. 44.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p.45.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p.10

Nous avons rejeté la honteuse nostalgie des temps révolus.  
 Notre guerre a éventré les cimetières [...]  
 Nous avons fait de l'histoire.  
 C'est autre chose que de l'écrire..<sup>31</sup>

Drieu avait vingt et un ans lorsqu'il connut la guerre. Le capitaine Charles Delvert, par contre, était déjà agrégé d'histoire, professeur de lycée et âgé de trente-cinq ans lors de son départ à la guerre, où il allait rester pendant plus de trois ans. Précis, pragmatique, peu porté à l'introspection, d'un équilibre physique et nerveux évident, Delvert est un historiographe de ses campagnes à qui Norton Cru, ce grand inquisiteur de tout romantisme guerrier, accordera toute son admiration. Delvert montre de plus, dans son récit des malheurs de Verdun et du Chemin des Dames, toute la conscience et la compassion que l'on peut attendre d'un homme de coeur. L'on est contraint, en conséquence, de juger avec nuances en lisant ces pages, qui pourtant font un écho presque identique aux mots précédents de Drieu:

Rentré dans la cagna à minuit.

Je lis, au hasard, un article du lieutenant E.R... Ils sont fort bien, ces articles. Celui-ci est remarquable.

"Nous vivons des heures qui nous régénèrent. Nos écrivains auront maintenant quelque chose à dire..."(Oui, ceux qui auront pris part active à la bagarre) [...] "Nous aurons un style sobre, cru, vigoureux - pourquoi ne dirais-je pas militaire?

J'ai trop le sens des siècles passés, comme tout le monde aujourd'hui, pour ne pas déplorer le bombardement de Reims, d'Arras et d'Ypres, et de ces vieux villages et de tous ces clochers. *Mais je prétends que le canon qui les détruit réveille les sentiments qui les ont fait bâtir.* Nous étions des générations d'historiens. Nous recensons dans la molle sécurité de nos cabinets les grands faits et les grandes

---

<sup>31</sup> Ibid., p.52.

oeuvres des siècles passés et nous cherchions, vainement d'ailleurs, à pénétrer la nature de ses grands élans qui les avaient produits. Voilà que nous sommes appelés à créer aussi de l'histoire. Pourquoi, puisque nous voilà réveillés à la vie, n'inventerions-nous pas à notre tour des formes d'art aussi secourables que les églises, aussi populaires que les halles, aussi symboliques que les beffrois?"<sup>32</sup>

Face à la fantaisie compensatoire païenne et egocentrique de Drieu se révèle ici une version civilisée et somme toute altruiste de la même fantaisie. Car une des frustrations du soldat cultivé restait que, plus encore que ses camarades, il ressentait vivement la contradiction d'être empêché par les conditions de vie de la guerre de mettre à profit la révélation morale que ces conditions de vie, justement, avaient apportée. Elevés à penser, habitués à la notion que le fruit de leurs réflexions et de celles de leurs condisciples étaient utiles à la société, un Drieu, un Delvert et bien d'autres tout aussi différents les uns des autres dans leur personnalité et leurs motivations, traduisaient plus facilement en termes intellectuels un choc que nous analysons aujourd'hui généralement en termes psychologiques, ou à la rigueur existentiels. Delvert est clairement de ceux qu'une nature cartésienne et pratique semble avoir empêché de douter gravement de l'idée de civilisation, et il se plait à l'idée que de l'abjecte violence qu'il endure pourrait naître, avec l'aide de la pensée, une nouvelle génération de bâtisseurs d'histoire.

André Pézard, peut-être le témoin le plus émouvant et le plus moderne dont la guerre peut s'enorgueillir, réfléchit aussi spontanément sur la discipline historique et sur

---

<sup>32</sup> Delvert, Capitaine. *Histoire d'une compagnie* (Paris: Berger Levrault, 1918) p.154.

l'honneur du guerrier, encore que sa lucidité et ses tendances contemplatives prêtent à ses remarques un caractère plus humain et plus universel. Il dialogue ici avec son ami Fairise, peu après avoir reçu la nouvelle de la mort d'un ancien camarade de Louis-Le-Grand:

"Au fond, ce dépouillement, cette simplification qui font de l'histoire quelque chose de grand et philosophique, c'est une blague, ce n'est qu'une brave faiblesse de l'esprit.

- Mon cher Fairise, il y a une chose qui m'a frappé, en effet; la guerre, ceux qui la font vraiment, et qui n'en sont pas à la commencer tout juste, ils ne s'accrochent jamais à ces grandes idées [...] on ne les gâche pas dans les sales tranchées de tous les jours. On peut la trouver sale et ignoble, et stupide, la guerre. Il n'empêche qu'on l'a voulue, un jour, la première fois, en sachant pourquoi et malgré quoi. On s'en souvient à peine, et sans s'en douter. C'est ça qui nous empêche d'être des salauds, quoi que nous fassions. Et puis cette ignoble chose, c'est nous qui la faisons, c'est notre chose, et nous ne voulons pas que d'autres se permettent d'en dire du mal.<sup>33</sup>

Ces trois dernières lignes résument, nous semble-t-il, le seul honneur guerrier qui soit aujourd'hui considéré viable en littérature, une antithèse de la gloire épique et le credo de l'antihéros. Mais parce qu'elles sont neuves, et émises avant que cet antihéros devienne, notamment par l'intervention de Dos Passos et de Hemingway, une image admirée puis obligée du récit de guerre, elles ont une authenticité que rien ne peut leur enlever. Et parce qu'elles sont prononcées au nom de la collectivité, elles ont une force morale que peu de romans ultérieurs sont en mesure d'égaliser.

---

<sup>33</sup> *Nous autres à Vauquois* (op.cit) p. 142.

Max Deauville, médecin du front, dont l'oeuvre est une des plus noires et traumatisées parmi les témoignages, se préoccupe aussi intensément des traditions historiographiques et consacre un chapitre entier de *La Boue des Flandres* à la dénonciation des faux historiens, "nuée de corbeaux" qui en couvrant d'un drapeau "un tas de chairs, d'entrailles et de loques souillées de sang, auquel les injures de la poudre auront donné l'aspect des détritius que déversent les poubelles", lui donne une existence nouvelle où il devient un "brave, un vaillant, qui entrera de plain pied dans le mensonge de l'histoire"<sup>34</sup>. Mais Deauville lui-même ne peut se résoudre à abandonner les morts à leur ignoble destin de détritius ou à renoncer entièrement à l'honneur guerrier, et son exhortation à la gloire s'enfle de la force et de l'amertume d'une illusion volontairement maintenue.

Et même s'il faut qu'un jour pour sauver un pays ou l'honneur, de nouveaux soldats prennent les armes, pourquoi leur mentir, pourquoi faire miroiter devant eux le mirage de la gloire et de l'héroïsme? S'ils savent qu'ils n'en retireront que la mort ou la déchéance de leur âme, s'ils se résignent quand même, s'ils marchent au danger sans illusions et sans espoir, leur sacrifice en sera-t-il moins grand et moins méritoire?

Hélas, nous ne sommes rien.

Et pourtant, comme elle se dresse, la victoire de Samothrace! Le temps a eu beau s'acharner et la démembrer. Elle est belle et pure comme la plus belle des pensées.

Adorable mensonge! [...] Tu es tout ce qu'il y a de beau dans nos coeurs, tout ce qui surnage à tous les naufrages.

Le soir, aux heures glauques, dans le pays de la boue et de la mort, j'ai vu le reflet de tes prunelles vertes. Dans le brouillard qui se lève des rives pourries et des terres rongées de l'Yser, dans le chaos des cratères en fermentation, il m'a semblé parfois entendre le bruit de tes pas.[...]

---

<sup>34</sup> *La Boue des Flandres* (op.cit.) p. 327.

Victoire! lève-toi, toi qui te ris de nos misères et de nos peines. Sors du néant, arrache-toi aux étreintes de la mort. Lève-toi et marche sur le sol éternisé des Flandres.<sup>35</sup>

Aussi longtemps que le combattant parvenait à tenir la bride au cafard, à chaque fois qu'une accalmie ou un retour indemne d'une relève réveillait le goût de vivre, le besoin refaisait surface d'une dignité, et même dans les plus tristes et stagnantes heures de 1917 survivait encore la nostalgie du mirage de la gloire et de la victoire.

C'est sans doute la raison pour laquelle les témoignages, même les plus inconditionnellement pacifistes, mettent en valeur un nouvel héroïsme de l'endurance et de la dignité qui pourrait s'élever sur le mensonge du champ d'honneur, et une morale nouvelle qui ferait table rase des spécieuses fioritures du code social d'avant. Sur ce point au moins tous les témoignages s'accordent, car cette dignité est compatible avec le pacifisme le plus militant comme avec l'idéalisme le plus recueilli.

Montherlant, justement, a particulièrement bien souligné cette notion d'une aristocratie spirituelle des anciens combattants, car son élitisme naturel le pousse à définir celle-ci en termes de droits qui ne se veulent ni sociaux ni politiques. Ici encore il importe de lire ces lignes du *Chant funèbre pour les morts de Verdun* en laissant de côté les opinions que l'on a pu former sur l'auteur, et en gardant clairement à l'esprit la nature des événements dont ils parlent. Ainsi seulement peut-on considérer sans préjugé esthétique la solennité du style et l'accepter à la mesure de la prise de conscience qu'elle parvient à susciter.

---

<sup>35</sup> Ibid., p. 330.

Prenant ses distances sur l'erreur - compréhensible, reconnaît-il - de ceux qui "verraient volontiers tant d'épreuves comme le fondement d'un bonheur qui leur serait dû, la guerre comme une source inépuisable de droits," il décrit en ces termes l'élite née de l'épreuve du feu:

Il ne s'agit pas, on le comprend bien, de se figer dans une attitude anachronique et inhumaine, rendant toute vie sociale impossible [...] Ce qui se justifie, c'est le besoin de mettre chaque chose à son rang, en s'inspirant, pour donner ce rang, de la table des valeurs révélée par la guerre, par cette guerre où "on savait", où "l'esprit approcha le fond des choses". Ce qui se justifie, c'est qu'ayant craint, estimé, aimé des objets qui en valaient la peine, on ne veut plus craindre, estimer, aimer, à cause d'opinions ou d'usages, des objets qui ne la valent pas. Ce qui se justifie, c'est qu'il y a de vieilles armes qui ont perdu leur tranchant, de petites peines qui ne retrouveront plus la compassion qu'elles avaient coutume d'usurper, des contrées que nous demandons à survoler d'un oeil distrait, des personnes à qui nous laissons avec joie le pouvoir de nous être agréables, mais à qui nous refusons énergiquement le pouvoir de nous faire souffrir.[...] On ne demande pas la liberté de la vie, si liberté est le faux nom de licence: on demande une vie désencombrée. "On demande...", je suis bien bon! Je veux dire qu'on la crée telle. Mais ne vous effrayez pas: on ne fera pas de mal à ce qu'on aime.<sup>36</sup>

La tête est haute, l'honneur est sauf.

C'est pourquoi aussi les quelques ouvrages, tels *Clavel soldat* de Léon Werth ou *Les Suppliciés* de René Naegelen, qui dans leur fervente dénonciation de la guerre privilégient l'image d'un immense bétail humain abruti de douleur et se laissant mener à l'abattoir, ces ouvrages, bien que si proches de la vérité, perdent à nos yeux un peu de leur

<sup>36</sup> Montherlant, Henri de. *Chant funèbre pour les morts de Verdun* (Paris: Grasset, 1923) p. 186.

pouvoir de convaincre et semblent d'une facture monotone, car ils ne nous laissent voir qu'une seule face amère et condamnée du soldat malgré lui.

La corvée n'avance plus que lentement, les poilus gémissent sous la torture de leur fardeau.<sup>37</sup>

Active, réserve, territoriale, tous les hommes sur la route de la tranchée sont semblables aux vieux chevaux boiteux qu'on mène à l'abattoir.

Où donc, sinon là, pourrait-on voir cet excès de misères?... Les spectateurs du cirque crient parfois: "Assez." Les spectateurs de l'arrière crient: "Encore."<sup>38</sup>

Non que ces passages ne soient vrais et même en-dessous de la vérité. On ne criera jamais assez haut l'énormité de ce qui a été enduré et l'inexpiable responsabilité de ceux qui en ont été la cause. Mais les oeuvres dont ils proviennent choisissent de ne pas parler de ceci - miracle ou force - qui a permis à tant de soldats de dominer et vaincre leur misère, ceci dont témoigne non seulement la volonté de vivre et d'écrire, mais les innombrables moments individuels de la pensée qui interrompent les récits de cette morne transhumance des régiments le long de la ligne du front. Ainsi, titubant au sortir de la plus longue épreuve qu'il ait vécue, douze jours sans relève, liaison ou ravitaillement sous un bombardement permanent, Louis Mairet griffonne ce billet:

Le 6 [Septembre 1916]

Maman, maman, je suis là. Je suis revenu. - Mais que de pertes! - Et bien faible, bien abîmé! - Je vous embrasse

<sup>37</sup> Naegelen, René. *Les Suppliciés* (Paris, Editions Baudrière, 1927) p. 165.

<sup>38</sup> Werth, Léon. *Clavel soldat* (Paris: Albin Michel, 1919) p.130.

éperdument.<sup>39</sup>

Le sept, il observe pour lui-même dans ses carnets: "Aujourd'hui plus fatigués qu'hier. La lassitude ressort comme une sueur." Les quelques jours suivants sont baignés de rumeurs déprimantes qu'il faudra remonter "là-haut" pour huit jours. Le 13, pourtant, les carnets laissent voir malgré eux, malgré la situation, l'énergie mentale retrouvée de leur auteur. Des notes précises, vives, sur les positions du VIIe Corps d'armée, des informations récentes, des supputations stratégiques, de rapides conclusions sur les conséquences immédiates sur la compagnie: la curiosité et le besoin d'occuper le raisonnement sont intacts, de même que le souci d'expliquer et de communiquer avec le monde qu'il a laissé derrière lui. Ses lettres à ses parents sont franches au sujet de son moral, et ce n'est pas uniquement pour les rassurer qu'il écrit, le 15:

"... Je ne voudrais tout de même pas que l'énoncé de nos pertes vous donnât une fausse idée de l'offensive de la Somme. Les sacrifices ont été beaucoup moindres sur notre droite. Nous sommes tombés sur le mauvais coin, sur le gros obstacle, sur la mission délicate."<sup>40</sup>

Nombres de témoins ont cherché à expliquer et à s'expliquer pourquoi le soldat tenait, quand il avait depuis longtemps renié la Patrie de la propagande et n'avait qu'un mépris haineux pour ses représentants officiels. Les combattants, on l'a vu, ne s'emportaient au fond que contre les propagandistes et les historiographes traditionnels, et sans

<sup>39</sup> *Carnets d'un combattant* (op.cit.) p. 227.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p.229.

perdre le sentiment d'une allégeance au sol et d'une volonté de le défendre, avaient simplement restreint ce sentiment aux dimensions de l'univers qui était le leur.

J'ignore tout de mon corps, à peu près tout de ma division et de ma brigade, beaucoup de mon régiment, de mon bataillon et même de ma compagnie. Mon groupe est l'escouade; c'est par escouade que nous occupons et que nous défendons les tranchées.<sup>41</sup>

Fribourg ajoute une observation qui contient à la fois toute la vérité et le paradoxe de cette guerre: "La nature nouvelle de cette guerre", dit-il, tandis que des nombres vêtus d'un uniforme se succèdent pour colmater les brèches du *million d'hommes*, "rend à l'individu toute sa valeur." Et en effet, dans ce divorce entre la vision globale de l'histoire et la vision particulière du vécu individuel, c'est la seconde que l'on voit prendre une valeur universelle, la seconde qui s'arroge progressivement le droit d'écrire l'Histoire.

André Maillet insiste sur cette revanche de l'individu, et d'autres auteurs lui font écho tandis qu'ils disent l'angoisse suprême qui étreint une compagnie qui a été désignée pour un assaut. L'assaut, il faut bien le comprendre, n'avait d'offensif que l'action d'aller au-devant, au lieu de les attendre, des projectiles des lignes ennemies. Il s'agissait d'accepter le changement soudain des probabilités de survie et surtout d'abandonner en pleine conscience, en montant par-dessus le parapet, le seul bouclier qui protégeait d'un ennemi contre lequel le combat individuel n'était pas

---

<sup>41</sup> Fribourg, André. *Croire* (Paris: Payot, 1917) p. 99.

possible.

C'est l'heure la plus critique, la plus tragique, la plus affreuse, celle qui réclame le plus de courage... celle qui trempe les âmes, tend les volontés et fait du dernier soldat l'égal de tous les héros glorifiés par l'histoire.<sup>42</sup>

Maurice Genevoix s'arrête aussi sur ce moment, après qu'est arrivé l'ordre inique et inconscient de remonter à l'assaut après un premier échec sanglant.

Lorsqu'il a su que nous avions lâché la crête, le colonel Tillien, furieux, a téléphoné à notre colonel: "tout était raté, par notre faute. Puisqu'il en était ainsi, nous allions réparer le jour même. Il y aurait bombardement préparatoire, comme hier; on ne garantissait pas que l'on pourrait faire aussi bien..."<sup>43</sup>

Les hommes acceptent la nouvelle sans rien dire. Silencieux, assis, occupés à se nourrir de misérables restes rancis, ils attendent.

Je m'aurai pas cru, tout à l'heure, à cette résignation hautaine.(...) Ils mangent lentement, repliés sur leur force profonde, toutes ces forces d'hommes mystérieusement mêlées en notre force, qui est là.<sup>44</sup>

Le ton un peu "gionoesque" de ce passage reflète la facilité avec laquelle plus d'un auteur tend à associer, peut-être avec raison mais à coup sûr avec un rose idéalisme rural, une telle force avec les qualités ancestrales du paysan français.

---

<sup>42</sup> Maillet, André. *Sous le fouet du destin* (Paris: Perrin, 1919) p. 116.

<sup>43</sup> *Ceux de 14* (op.cit) p. 579)

<sup>44</sup> Ibid., p. 580.

Les vertus du paysan de France: sobriété, endurance, courage, se perpétuent, toujours les mêmes, et sont l'éternel gage du salut de la patrie.<sup>45</sup>

Misère supportée vaillamment, sans plainte, comme savent le faire les silencieux, les races dures, l'homme du Nord, le Breton et le Lorrain.<sup>46</sup>

Et bien sûr, Barbusse choisit de chanter plus que tout autre l'homme simple, les poilus populaires et ruraux qui accomplissent leur devoir dans l'inconscience totale de leur propre grandeur.

En raison de cette vue généralisée, l'on voudrait ici ajouter une remarque de Pierre Muenier qui, dans *L'angoisse de Verdun*, admire aussi ses compagnons paysans mais ajoute vivement, avec une perspicacité qui brille d'une vérité beaucoup plus fine, que l'on ferait bien de dissiper une bonne fois pour toutes l'image simpliste d'une force patiente, taciturne, résignée et à peine plus sensible qu'un bel attelage de boeufs:

Car il ne faut pas croire qu'ils ne savent pas, qu'ils ne se rendent pas compte. Allons donc! Cette hypothèse pourra peut-être, un jour, servir de thème, dans les salons, aux beaux discours des derniers naturalistes ou de prétendus connaisseurs de l'âme populaire. Ici elle ferait hausser les épaules de quiconque sait voir ou sentir. On osera encore dire que de tels hommes marchaient par soumission aveugle et craintive, comme un troupeau de moutons que les chiens de berger poussent vers les flammes?<sup>47</sup>

Il se dégage de l'ensemble des réflexions des soldats sur

<sup>45</sup> *Histoire d'une compagnie* (op.cit.) p. 154.

<sup>46</sup> *Carnets d'un combattant* (op.cit.) p. 24.

<sup>47</sup> Muenier, Pierre Alexis. *L'angoisse de Verdun* (Paris: Hachette, 1918) p. 120.

leur sort une image cohérente du héros - au sens de personnage principal - de la guerre, et le soin que mettent les écrivains à peser ses caractéristiques, à proposer au lecteur un modèle établi par leurs soins, reflète un étonnant phénomène. Il semble presque que ces hommes, habitués par leur éducation à manier les techniques de la création littéraire, s'appuient sur ces procédés pour construire, à la force non du poignet mais de la pensée, un personnage qui pourra contenir d'une manière crédible les émotions étranges et les réactions disparates qui menacent de désagréger l'identité du soldat. La littérature, ici, vient au secours de la raison, et offre le refuge et les outils d'analyse que les survivants de guerres plus récentes sont désormais invités à chercher dans la psychothérapie.

L'un des passages les plus cités par les historiens de cette période est l'analyse que fait Louis Mairat de ce qui fait tenir le soldat de 1916.

Eh bien non, le soldat de 1916 ne se bat ni pour l'Alsace, ni pour ruiner l'Allemagne, ni pour la patrie. Il se bat par honnêteté, par habitude et par force. Il se bat parce qu'il ne peut faire autrement. [...] Ce qu'on espérait n'être qu'un état passager, ces souffrances, ces dangers, ces risques de mort, tout cela, avec le temps, est devenu une situation stable dans son instabilité même. On a changé sa maison contre un gourbi, sa famille contre des camarades de combat. On a taillé sa vie dans la misère, comme autrefois dans le bien-être. On a gradué ses sentiments au niveau des événements journaliers, et retrouvé son équilibre dans le déséquilibre. Enfin [...] s'ajoutent des éléments individuels, seuls facteurs qui révèlent chez l'homme une conscience morale. Le peuple possède au plus haut point le sentiment de la nécessité. Il faut faire la guerre. A cause de quoi, pourquoi, il ne sait. Mais il sent obscurément qu'il le faut. [...] Enfin la foncière

droiture de ce peuple qui a tant souffert, l'indignation que soulève en lui toute bassesse, la haine des embusqués, le droit de parler et de commander qu'il s'en attribue pour plus tard, la satisfaction du devoir accompli, la fierté qu'il en retire, voilà le dernier facteur de sa bonne volonté. Tel est le poilu de 1916. J'ai dit la vérité. Qu'on me démente si on l'ose!

48

Raymond Jubert aussi remarque que personne, hormis les soldats eux-mêmes, ne peut prétendre à faire un portrait, même élogieux, du combattant:

Il y a des réactions singulières chez le soldat. Même à l'instant qu'on veut le flatter, il prend souvent en haine; il faut avoir la main; tous ne montrent pas patte blanche à son esprit.<sup>49</sup>

A cette interprétation séculière se joint souvent l'image religieuse prévisible d'un ordre monastique ayant fait le voeu de souffrir:

Nous sommes les moines de couvents nomades dont la règle est l'honneur, et notre honneur à nous, c'est de souffrir et d'être perpétuellement vainqueur de notre souffrance.<sup>50</sup>

et le rapprochement inévitable avec l'Epreuve du Rédempteur apparaît, parfois par allusions familières:

après les révoltes pleines de larmes qui m'ont secoué toute cette période, je me retrouve à dire: que votre volonté soit faite...<sup>51</sup>

---

48 *Carnets d'un combattant* (op.cit.) p. 174.

49 *Verdun* (op.cit.) p. 138.

50 Lettre du sergent Joseph Gaillard, 19 Novembre 1916. citée in *Vie et Mort des Français* (op.cit.) p. 178.

51 Lemerrier, Eugène. *Lettres d'un soldat*. Août 1914-Avril 1915. (Paris: Chapelot, 1916) p. 128.

Ces hommes qui priaient que l'on éloignât d'eux ce calice...

et parfois dans une comparaison plus explicite, comme celle qui vient à l'esprit de Jacques Meyer dans une église transformée en hôpital de fortune:

... des figures pâles et terreuses, encadrées de barbe drue, ressortent sur le fond de lumière sombre, comme des Christs blafards de l'école espagnole [...]. C'est le temple du sacrifice d'un Dieu devenu celui du sacrifice des Hommes. <sup>52</sup>

Le pasteur Henri Robert arrive à une réflexion inverse qui lui fait transposer en termes séculiers le Sacrifice toujours présent à son esprit de religieux.

"Je juge que si cette guerre est le fruit du péché collectif de notre génération, je n'ai pas le droit de me désolidariser de la souffrance collective qui peut racheter..."<sup>53</sup>

Parfois des paroles ambiguës suggèrent l'intrusion d'un doute sacrilège sur le caractère absolu et insurpassable du calvaire du Christ:

"Quel sens prend l'évangile de la Passion quand on regarde autour de soi toutes ces figures creuses et grises où il n'y a plus que des yeux?" ironise Augustin Cochin, âgé de trente-huit ans, brillant ancien de l'Ecole des Chartes.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> *La Biffe* (op.cit) p. 186.

<sup>53</sup> Robert, Henn B. *Impressions de guerre d'un soldat chrétien* (Paris: Fischbacher, 1920) p. 219.

<sup>54</sup> Cochin, Capitaine Augustin. *Le Capitaine Augustin Cochin. Quelques lettres de guerre* (Paris: Bloud, 1917) p. 49.

Ailleurs Paul Lintier, triste jeune étudiant de 20 ans, observe :

Ces hommes viennent de souffrir ce qu'aucun homme n'avait souffert depuis que le monde est monde. <sup>55</sup>

De tels doutes ne font vraiment que renforcer aux yeux de ceux-là mêmes qui les émettent la conscience profonde d'un sacrifice qui dépasse les capacités humaines et en appelle à une foi spirituelle du renoncement, qu'elle soit ou non exprimée en termes religieux.

Ainsi même Favigny, le soldat amer et cynique de *La Percée*, lui qui partout sabre hargneusement la notion de sacrifice et de grandeur, médite malgré lui, avant l'assaut imminent contre une ligne intacte de mitrailleuses ennemies, en termes bien familiers :

Rien à quoi me raccrocher.

Je considère la balance terrible. Dans un plateau, la mort, l'anéantissement; dans l'autre, rien.

Résignation vide sans contre-partie, tu es ardue à atteindre.

Au prix de quelles révoltes, de quelles folies m'apaiseras-tu en me donnant la force d'accepter?<sup>56</sup>

La difficulté particulière qu'il y avait à justifier en termes humains ou même religieux le sacrifice en cours venait en grande partie de l'identité inhabituelle de l'ennemi que l'on affrontait, et de la déroutante absence de traditionnelles motivations malignes ou immorales qui pouvaient lui être attribuées. Car l'ennemi, celui auquel le héros fonctionnel s'appliquait à modeler son image et son

<sup>55</sup> Lintier, Paul. *Ma pièce* (Paris: Plon, 1916) p. 36.

<sup>56</sup> *La Percée* (op.cit.) p. 22.

comportement, était, non pas l'occupant des tranchées d'en face, mais la machine. C'est par ses dimensions, rappelons-le, et non par son principe originel, que cette guerre désarçonnait les esprits civilisés. Par la logique antagoniste du feu, les armes destructrices se multipliaient comme les balais de l'apprenti sorcier, et leurs pouvoirs et leurs effets étaient la seule évidence permanente d'un conflit qui par ailleurs n'avait plus aucun sens et guère de réalité humaine, l'ennemi humain étant réduit à une abstraction dont on déduisait les conditions de vie par comparaison aux siennes propres. En de rares occasions la silhouette d'une tête apparaissait à distance, ou quelques voix se faisaient entendre dans la proximité des premières lignes, et de telles rencontres sont souvent rapportées comme une occurrence étrange et la source d'une intense curiosité. Les témoins en grand nombre parlent de ce règne mécanique qui gouverne leur destinée, " vertigineuse horreur où règnent les sciences exactes"<sup>57</sup>, "boîte de la science"<sup>58</sup>, "bruit de choc qui ne cesse pas, de machine à tuer qui gronde"<sup>59</sup>.

Tout conspire à faire de la machine le héros épique de la guerre, le seul ayant la liberté de donner toute la mesure de sa force. Les hommes fonctionnaient sous terre, leur mobilité presque nulle, leurs yeux moins utiles que leurs oreilles pour jauger l'infime déplacement qui signifiait leur survie. La machine avait libre accès au terrain découvert entre les lignes, royaume interdit où toute incursion était

---

<sup>57</sup> Dutheil, Henri. *De Sauret la Honte à Mangin le Boucher* (Paris: Nouvelle Librairie Nationale, 1923) p. 267.

<sup>58</sup> *La Percée* (op.cit) p. 199.

<sup>59</sup> Hallé, Sous-lieutenant Guy. *Là-bas avec ceux qui souffrent* (Paris: Garnier, 1917) p. 27.

pour les humains une transgression généralement punie de mort. Elle était force pure de bruit et de destruction, dont la réalité était presque entièrement celle du projectile: la distance de plusieurs kilomètres qui séparaient les canons de leur cibles de tir dissociait effectivement l'industrie humaine, depuis l'ingénierie jusqu'aux calculs balistiques, des résultats qu'elle s'employait à obtenir. Une fois lâchés, les obus gagnaient une vie propre. Le soldat leur prête dans ses récits une intelligence et une détermination tranquille, et pour comprendre la peur glaciale que peut causer l'inhumanité d'un métal pensant, il suffit de contempler aujourd'hui aux actualités télévisées la danse effarante et parallèle d'un missile à tête chercheuse et de sa proie, réalisation d'un cauchemar qui a dû hanter les occupants des tranchées.

Deux obus détachés de l'immense bombardement; deux obus pour nous, qui nous ont visés...<sup>60</sup>

Les canons que voyait le soldat durant ses retours en seconde ligne n'étaient pas la Machine qui régnait sur lui dans son trou boueux. Les pièces de tir étaient sans âme, objets matériels qui faisaient partie de nous, serviteurs de l'armée que l'on contemplait tout au plus certains jours avec une certaine satisfaction, d'autres avec une vague irritation liées au statut de l'artilleur, considéré souvent à tort, comme privilégié.

Nulle part n'apparaît dans les récits la machine massive, imposante et individualisée telle qu'elle est caractérisée chez Zola. Ce n'est que lors d'une énorme concentration de

---

<sup>60</sup> *Ceux de 14* (op.cit.) p. 568.

matériel, comme sur la célèbre Voie sacrée approvisionnant Verdun durant les cinq mois de la bataille, que se révèle non la machine elle-même, mais sa suggestion..

...On traverse la route de Reims à Soissons. Alors, tout d'un coup, sans transition, comme une féerie sombre, s'offre un émouvant spectacle. A droite et à gauche de la route s'ouvre, s'élargit, s'étend démesurément, une plaine de fer. (...) Les tubes reposent tranquilles, muselés de cuir, déjà camouflés comme leurs anciens, la gueule penchée, la culasse en l'air... Derrière le parc d'artillerie, le parc de génie prolonge le cauchemar. Des pelles, des pioches, des planches, des caillebotis, des ponts de bateaux, des kilomètres de fil de fer (...) s'entrelacent dans un fouillis ordonné par une volonté prévoyante dans un but calculé. Cet immense entrepôt de la mort appesantit l'âme. Cette plaine, c'est déjà toute l'offensive qui se prépare, c'est déjà le déluge de projectiles qui éventrera la terre, c'est déjà l'écrasement de la substance humaine par le matériel.<sup>61</sup>

Lorsque le matériel prend vie, par contre, on ne le voit plus. Relégué dans l'abstraction des secondes lignes ou des positions ennemies, le matériel cède la place à la Machine qui opère au royaume du surhumain - inhumain - , force inquiétante que l'on ne peut désormais percevoir dans sa totalité que sous forme de lumière et de bruit, d'un souffle vivant et d'éclats métalliques qui traînent comme la queue d'une comète.

Le matériel était laid et puissant. La Machine se fait belle, parce qu'elle n'est pas assujettie à la pourriture terrestre à laquelle elle préside.

A trois kilomètres tout alentour, une zone distincte s'élevait  
où les fusées, les projecteurs, l'éclair des canons, la flamme

---

<sup>61</sup> *Carnets d'un combattant* (op.cit.) p. 295.

flottant des incendies composaient leur décor dans le décor lointain d'un brouillard lumineux.

- Le vestibule de l'Enfer, dit La Ferrière.<sup>62</sup>

Il ne semble guère possible de trouver une manière originale de décrire un tel spectacle, si évidents et prévisibles sont les adjectifs et les comparaisons qu'il fait naître. Ici encore le lecteur doit se défaire de toute hâte et distraction et imaginer, non pas sa propre présence sur les lieux, mais plutôt celle d'un fils ou d'un frère qui aurait observé la fournaise peu avant de devoir y pénétrer.

Georges Duhamel, dont les responsabilités de médecin lui faisaient recueillir les débris consumés du feu d'artifice, contemplait aussi le même ciel:

J'avais marché, les mains en avant, et venais de toucher une palissade; je connus soudain la sensation d'être accoudé au balcon de l'enfer.[...][ Faite d'une infinité de lueurs furtives, une immense lueur continue vivait, palpitait, bondissait, éblouissant le paysage et la nue. Des gerbes irisées fusaient en plein ciel, comme le marteau pilon en exprime la fonte incandescente. Pour moi qui sortais de la tranchée, tous ces artifices signifiaient quelque chose, des recommandations, des ordres, des appels désespérés, des signaux d'égorgement...<sup>63</sup>

Et Pierre Muenier, conducteur d'ambulance, s'approche de Verdun:

Face à notre convoi et presque dans l'axe même de la route rectiligne, à une distance que je n'essaie pas d'évaluer, le feu d'artillerie fait rage: et parmi les rayonnements des départs, brusques, intenses, incroyablement nombreux et précipités, parmi les boules rougeâtres des arrivées, une

<sup>62</sup> *Verdun* (op.cit.) p. 64.

<sup>63</sup> Duhamel, Georges. *Civilisation* (Paris: Mercure de France, 1918) p. 41.

grosse flamme, rougeâtre elle aussi, lugubrement immobile et jamais éteinte, monte de la terre sombre vers le ciel invisible.<sup>64</sup>

Il faut noter que dans ces trois passages, c'est la nuit et la position privilégiée à distance qui permettent de "contempler" la machine dans sa totalité, ou plus précisément, de contempler les signes de son activité. Jalouse de sa souveraineté, la machine demande avant de se laisser voir que le reste soit obscurci, que la terre soit sombre et le ciel invisible.

Le poilu, quant à lui, se plie à un protocole rigide qui demande qu'il soit dans une position d'humilité et de prosternation lorsque la Machine lui parle et exerce sa force. Il y a tout un rituel d'approche de cette machine infernale et toute puissante, par un long cheminement dans des boyaux qui s'enfoncent graduellement et réduisent la vue du ciel, oeillères de glaise interdisant que jamais le soldat puisse défier la force par un regard direct et impudent.

Il n'y a plus rien, ni la vallée, ni les Hêtres ni les Hauts, ni les sapins de Combres, ni la vie mouvante des nuages. Il n'y a plus, au-dessus de ma tête, qu'une saignée de terre lumineuse, sans profondeur, presque incolore. Cela n'éclaire pas, cela existe juste assez pour fermer la prison où je suis englouti.<sup>65</sup>

C'est par cette terre ouverte que le soldat connaît la bataille dont il est le participant passif, le servant, la nourriture.

---

<sup>64</sup> *L'angoisse de Verdun* (op.cit.) p. 25.

<sup>65</sup> *Ceux de 14* (op.cit.) p. 489.

Toujours la même chose: des vols d'obus lointains, des tonnerres lourds, et tout près, rasant nos têtes, la voute forcenée des 75. La tranchée a l'air creusée par elle, comme par un pic monstrueux; la terre ne cesse de fumer dans une moiteur de blessure fraîche; et sur cette terre bouleversée des éclats brillent, allument des lueurs nettes et méchantes, se pressent autour de nous sans vouloir s'éteindre encore et retomber enfin à l'immobilité des choses. L'espace est plein d'éclats vivants. On les entend qui ronflent, sifflent, ronronnent et miaulent; ils frappent la glaise avec des chocs mats de couteaux, heurtent la voute tintante qui durement les rabat, en des stridences exaspérées.<sup>66</sup>

Les bombardements intenses et continus étaient ceux des tirs de barrage, une concentration d'artillerie qui servait généralement à préparer le terrain pour une attaque d'infanterie et durait le plus souvent quelques heures, mais qui dans les grandes offensives et durant les longs mois de la bataille de Verdun pouvait s'étendre sur des jours entiers. Le terme allemand utilisé pour qualifier ce type de bombardement était *Trommelfeuer*, le pilonnage en roulement de tambour, mot d'une efficacité et d'une économie qui enchantent car il recouvre vraiment tous les aspects et les intentions de telles manoeuvres. Revenons à Jules Romains:

En Champagne, au mois de janvier, il essaya sa nouvelle méthode. Sur une petite largeur de tranchée allemande, il envoya en vingt-quatre heures cent mille obus. Dans les dernières minutes, alors que les troupes d'assaut se préparaient à escalader les gradins de franchissement, il déclencha un système qu'il venait d'inventer: le feu roulant, le tambourinement de feu, qui était l'accélération soudaine du tir par toutes les batteries d'artillerie sur toutes les tranchées à conquérir. Le tambourinement de feu était fait pour donner aux derniers occupants des tranchées, à ceux qui

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 559.

avaient survécu à la pluie des cent mille obus, l'impression que cette fois le ciel croulait sur eux, que l'horizon tout entier explosait dans leur direction, qu'une main de terre et de fer aux milliers de doigts sortant de la planète s'abattait sur eux pour les broyer d'un seul coup, et que tout espoir d'échapper à ce brusque changement de vitesse de la mort était pur enfantillage.<sup>67</sup>

Ce que résume avec une paisible brièveté Pierre Chaine, l'ami et l'émule d'Anatole France qui préfacera son livre:

Le plan de l'ennemi était simple mais irrésistible: nous exterminer d'abord et venir ensuite occuper notre position.<sup>68</sup>

Lorsque le soldat était sous le feu, le seul contact permanent et global qu'il maintenait avec la Machine était sonore. De fait, l'ouïe était le sens le plus aiguisé, le plus instruit et le plus utile dans la vie troglodyte, au point que de nombreux témoins en font le souvenir le plus impérissable, quoique le plus impossible à communiquer de leur séjour à la guerre.

Si [ces Souvenirs] vous paraissent étranges, rappelez-vous qu'ils viennent d'un monde que vous ne connaissez pas(...) Au reste, je sais combien ils sont incomplets. N'y manque-t-il pas, avant tout, la voix formidable des batteries, la musique impérieuse des obus - effrayant orchestre qu'aucune plume ne saurait imiter, accompagnement nécessaire de tout ce qui se passe là-bas...<sup>69</sup>

Le front n'était jamais entièrement silencieux, et le grondement lointain des canons était la première indication -

---

<sup>67</sup> *Prélude à Verdun* (op.cit.) p. 240.

<sup>68</sup> *Mémoires d'un rat*. (op.cit) p. 95.

<sup>69</sup> *Carnets d'un combattant* (op.cit) p. 247.

et le rappel constant - de cette ligne vive qui tranchait le sol de la mer du Nord à la frontière suisse. Les trois coups du théâtre des hostilités étaient frappés<sup>70</sup>, et à mesure que l'on s'approchait, l'artillerie, sporadique ou enragée, devenait la compagne constante de l'esprit, la bande sonore sur laquelle venait s'ajouter le reste des impressions sensorielles.

Nous avons, paraît-il, cent vingt pièces de 75, sans parler du 90, du 65; et deux vieux 270.

Les départs s'entassaient en tumulte, ceux du 75 aigus, pressés, avec un bruit de métal qui casse sèchement, ceux du 90 plus gros, plus ronds.

- Taim! Taim ! Taim! .... Tomm!.... Tomm!..... Taim-taim!

De longs froissements soyeux s'effilent et se tendent, parallèles, dans l'air.

Nous ne pensons à rien; nous nous reposons de notre épuisement dans le fracas qui nous devient familier; bientôt sa régularité ronflante nous engourdit presque d'un sommeil brutal, comme on s'évanouit sous des coups de poing.<sup>71</sup>

Presque mieux que tout autre, Pézard a le sens du bruit et de l'onomatopée, lui qui parsème son récit de notations musicales, de quelques mesures d'une valse de Chopin qui interrompent le texte avec la même distraction mélancolique et impromptue que le fait la mélodie dans le fil de ses pensées. Pézard effleure dans une de ses pages l'idée que seule la musique pourrait vraiment recréer tout ce qu'était la guerre, idée qui est aussi celle d'Henry Malherbe, quoique le premier s'y arrêtât avec la distraite délicatesse d'Erik

<sup>70</sup> Nous empruntons avec gratitude cette image des trois coups du théâtre de la guerre à Jacques Tardi, illustrateur inégalé de la vie du front dans sa bande dessinée *Le trou d'obus*, publiée aux éditions Imagerie Pellerin à Epinal, en 1984.

<sup>71</sup> *Nous autres à Vauquois* (op.cit.) p. 32.

Satie, et le second avec la certitude conquérante de Wagner. Tout de même, Malherbe, dans ses analyses méthodiques, nous donne une idée de la musique éternelle du front:

Qui traduira cet air battu par des sonorités brutales, la clameur prolongée des canons, le grêle zézaïement des balles qui rappelle le pincement de la mandoline, l'écho redoublé, balancé de l'obus qui enjambe les vallons, les vrombissements des moteurs et aussi, ces harmonies tournoyantes, étouffées parfois, ce court silence mortel, parmi des halètements d'hommes qui ont dit adieu à la vie? Qui retracera le désordre vivant d'un combat et, tout autour de nous, cette fin du monde - ou ce commencement - ces horreurs originelles, entre le hurlement de grosses pièces qui rappellent les monstres antédiluviens...? <sup>72</sup>

Genevoix l'a essayé:

Chaque obus vient lentement, longuement, jusqu'à sa chute vertigineuse; mais il y en a tellement que toute la nuit chantonne et bruit, traversée de plaintes haletantes, de modulations mélodieuses et tristes, flagellée de sifflements raides, meurtrie de tonnerres écrasants.[...] Les mitrailleuses ont recommencé à taper sur les sacs à terre, les mêmes petits coups secs, réguliers, précis, patients[...] Quelque part une plainte monte des entrailles de la terre, un gémissement régulier, un sorte de chantonnement très lent. Il y a des ensevelis par là.<sup>73</sup>

Au milieu de l'imagerie de volcans, de bêtes furieuses et de monstrueuse enclume à laquelle il recourt volontiers, Barbusse fait revivre avec une remarquable précision le passage d'un obus de gros calibre:

L'obus fend l'air à mille mètres peut-être au dessus de nos têtes. Son bruit couvre tout comme d'un dôme sonore. Son souffle est lent; on sent un projectile plus bedonnant, plus

<sup>72</sup> Malherbe, Henri. *La Flamme au poing* (Paris: Albin Michel, 1917) p. 144.

<sup>73</sup> *Ceux de 14* (op.cit) pp.565 & 589.

énorme que les autres. On l'entend passer, descendre en avant avec une vibration pesante et grandissante de métro entrant en gare; ensuite, son sifflement s'éloigne.<sup>74</sup>

André Fribourg, pour tuer le temps ou plutôt pour que le temps ne le tue pas, écoute le bruit des balles. Rejetant le mot consacré, *sifflement*, ("pâle et mesquin et qui rend mal la richesse de la musique des balles"), Fribourg suit le travail du vent qui change, emporte ou concentre, amoindrit ou renforce les sons, et il cherche des mots plus sûrs et les images qui leur correspondent: *claquement*, et un charretier robuste manie son fouet; *Tacquement*, et les grains de café s'échappent d'un moulin mal fermé; *écrasement*, et des poutrelles d'acier sont déchargées d'une péniche avec un fracas qui s'évase; *ronflement* de libellules sur l'eau; et d'autres encore, mais

cette musique est mauvaise pour les nerfs: elle est trop éparse, trop permanente, trop aiguë, mais elle a l'étrange vertu de se transposer presque instantanément en visions nettes: elle est riche, colorée, imprévue et précieuse, puisqu'elle distrait une heure.<sup>75</sup>

Le prêtre jésuite Dubrulle hait et reconnaît le bruit différent de l'obus qui sera, cette fois, pour soi:

Oh! alors, quelle horreur, lorsqu'on entend poindre dans le lointain le souffle ténu, lent, et que subitement on perçoit les nuances spéciales de l'obus *personnel*, l'accélération extrêmement rapide, le crescendo brutal du sifflement. Alors l'on est crispé depuis la pointe des cheveux jusqu'à la plante des pieds, et l'on attend dans une sorte d'agonie...<sup>76</sup>

<sup>74</sup> *Le Feu* (op.cit.) p.232.

<sup>75</sup> *Croire* (op.cit.) p. 93.

Et sous le bâton du plus impressionnant chef d'orchestre, Jean Bernier compose pour le soldat seul une modeste petite partition qui se fond dans l'ensemble, et qu'il nomme "Chanson du tir de barrage". Verset après verset, une litanie aigre-douce exhorte à creuser toujours plus vite et fiévreusement ce trou qui le mêle à la terre et où il attendra son destin: "Aime la terre... Bénis.... A plat ventre!.... Travaille.... Rejette.... Saute...". Le "défi du soldat à l'air libre", il le sait, irrite la Machine.

Taupe affolée par toutes les épouvantes de la lumière, creuse pour être moins nu contre la mitraille...

et lorsque la taupe fait corps avec la terre

Sois heureux! Ouvrier à la tâche de vivre! Sois passif! Ta vie ne dépend plus de tes efforts. Il faut t'abandonner à la fatalité des points de chute.<sup>77</sup>

La relation qu'entretient le poilu avec la terre, ainsi d'ailleurs qu'avec l'eau, est intime et ambiguë, car la terre protège mais ensevelit, et l'eau presque toujours haïe est cependant la denrée la plus rare et la plus précieuse en première ligne. Ce contact physique permanent avec les éléments altère le contenu familier du mot *nature*:

Nous ne voyions jadis la terre que couverte de son manteau magnifique. Ses campagnes vertes épinglées de maisonnettes roses, ses eaux vives, ses rivières entourées de buissons n'étaient qu'un délicieux mirage. (...) La nature pour nous se

---

<sup>76</sup> Dubrulle, Paul. *Mon régiment* dans la fournaise de Verdun et dans la bataille de la Somme. (Paris: Plon, 1917) p. 26.

<sup>77</sup> *La Percée* (op.cit.) p. 199.

concrétisait dans la parure des prés ...<sup>78</sup>

A mesure que s'avancent les hostilités, la terre, comme les hommes, succombe à la violence qui la disloque, la tue, la laisse pourrir au vu de tous et finalement la transforme véritablement en une poussière morte. Les témoins ont une conscience très nette de cette laide agonie et ils la documentent avec soin, faisant souvent appel à une terminologie de viol et de sacrilège.

la glèbe naguère fertile, souillée maintenant de poisons, sa chair morte, inguérissable de notre immonde supplice<sup>79</sup>

une odeur de chimie et de charogne monte de la plaine mouillée et les obus pleurent dans l'air la détresse poignante de la nature assassinée.<sup>80</sup>

La terre elle-même change de forme; les collines, sous les coups de rabot des obus, perdent leur relief, leurs contours.

Le paysage prend cet aspect monstrueux, jamais vu, cet aspect de néant, cette apparence croulante de fourmilière et de sciure, où des échardes, des fétus, des débris de choses mêlés comme de la paille dans du mauvais pain, rappellent qu'il y a eu des bois, des fusils, des brancards, on ne sait quoi de concassé là.<sup>81</sup>

Quiconque découvrait soudain et sans préavis de telles transformations partageait probablement le sentiment de

<sup>78</sup> *La Boue des Flandres* (op.cit.) p. 315.

<sup>79</sup> *Ceux de 14* (op.cit.) p. 594.

<sup>80</sup> *Les Suppliciés* (op.cit.) p. 165.

<sup>81</sup> Gillet, Louis. *Chroniques du temps de la guerre: L'Assaut repoussé*. (Paris: Emile-Paul, 1919)

stupeur qu'exprime un médecin auxiliaire en arrivant à Vauquois, peu après les bombardements et la mine dont le récit nous a été fait par André Pézard.

Je fus à cet autre point de vue, d'où on me dit que se voyait Vauquois. Je regardais. Je fus hébété. Je savais qu'il ne restait rien de Vauquois. Je ne m'attendais pas à ce spectacle. Dominant tous les environs, une croupe lisse et blanche, un crâne, un oeuf. Si quelque chose peut donner une impression pareille de dévastation, de suppression, je voudrais savoir où.<sup>82</sup>

Le paysage nouveau laisse clairement l'auteur en mal de références, les comparaisons traditionnellement disponibles pour décrire une montagne ne lui étant d'aucun secours. Il lui faut s'essayer à trois images successives dont la simplicité prosaïque ferait sans nul doute honte à ses maîtres d'école qui étaient en droit de s'attendre à mieux, mais est d'un intérêt certain pour nous qui voyons l'efficacité économe du "héros fonctionnel" se refléter dans son expression.

L'environnement n'était plus en mesure de fournir un cadre traditionnel et reposant à la raison, et le soldat, trahi par la nature comme il l'était par l'honneur et le patriotisme, se consolait en laissant son imagination recréer un paysage à sa mesure comme elle lui recréait un honneur individuel.

Par ce temps de neige, les tranchées sont toute une petite Suisse. Les boyaux figurent les vallées; les pentes douces des parapets, les glaciers inclinés; les sacs à terre qui croulent surchargés, une avalanche; les caillebotis mal

<sup>82</sup> [Langenhager, Jean de]. *Un soldat de France*. Lettres d'un médecin auxiliaire. (Paris: Plon & Berger Levrault, 1919) p. 67.

jointes et que cache l'épaisse ouate blanche, les séracs.<sup>83</sup>

Et lorsqu'à l'occasion il lui était donné d'avoir une vue d'ensemble du théâtre des activités, il s'obstinait encore à ce tour de passe-passe qui pourrait déguiser un paysage inconnu en paysage connu. La bataille de Verdun, qui dura de longs mois, créa un paysage étrange même pour ceux qui avaient fait la guerre depuis deux ans, car le bombardement intensif avait rendu même le maintien de tranchées impossible. L'on accédait aux "premières lignes" en traversant sur près d'un kilomètre une surface aplanie, légèrement houleuse, méconnaissable, où l'absence d'aucun point de repère obligeait à fournir à chaque relève des guides instruits des modifications les plus récentes causées par le bombardement et la pluie.

A mesure que nous avançons les parapets s'abaissèrent peu à peu de chaque côté et le fossé ne devint guère plus profond que ceux qui longent les grand'routes: puis brusquement le boyau ne fut plus qu'une piste à peine tracée au milieu des trous d'obus. C'était la troisième zone qui commençait.

Il fallait bien trois quarts d'heure environ, à des hommes chargés, pour traverser, la nuit, le terrain découvert qui nous séparait encore des premières lignes. Bien que je n'aie jamais vu l'Océan, je crois pouvoir donner une idée exacte du panorama en le comparant à une mer qui se serait figée au plus fort de la tempête...<sup>84</sup>

Lorsqu'il s'éloignait des premières lignes, le soldat voyait un paysage moins radicalement transformé, arrière-cour de la bataille sur laquelle règnait par-dessus tout un désordre permanent et figé. C'étaient les restes de combats

<sup>83</sup> *Carnets d'un combattant* (op.cit.) p. 278.

<sup>84</sup> *Mémoires d'un rat* (op.cit.) p. 89.

anciens où la ligne du front s'était stabilisée un moment; c'étaient les signes de l'énorme usure infligée par la préparation et le nettoyage des combats; c'étaient les entrepôts mal entretenus du *million d'hommes*. Abandonné ou dédaigné pour le moment par la Machine, ce terrain moins dangereux n'était plus qu'un purgatoire au lieu d'être un enfer, et il perdait en conséquence son caractère sacré et impressionnant. Si la description de l'enfer appelle un langage d'extrêmes, le purgatoire, laid et désespérant, s'installait dans le vocabulaire de l'ordinaire.

André Pézard est le maître incontesté de ce récit de la médiocrité de l'horreur, circonscrivant avec une justesse incisive toute la péjorative connotation dont se charge parfois l'adjectif "humain". Un soir, sous une pluie "longue et fondante", il "navigue" parmi de vieilles tranchées à moitié comblées: sacs de terre au "duvet bourru du chanvre humide", anciennes feuillées noirâtres, mauvais états de planches, méandres tordus "comme un cartonage en bouillie".

Ce chaos toujours renaissant, toujours plus lamentable, toujours plus noir, c'est à rendre fou de tristesse. Ce n'est pas le chaos d'une genèse monstrueuse, ni celui d'un cataclysme sauvage, c'est quelque chose de vulgaire et d'usé, c'est d'une impuissance lamentable, cela pue la vieillesse, la misère humaine.<sup>85</sup>

Ailleurs dans l'ouvrage, une énumération, longue et précise comme un inventaire d'huissier, révèle le "désordre sale et maigre", l'infinie variété des accessoires de la guerre, ferrailles oxydées, barbelés emmêlés, pieux, planches, rails, rondins, loques.

---

<sup>85</sup> *Nous autres à Vauquois* (op.cit.) p. 201.

On se dirait dans un cauchemar sec et compliqué, dans des cercles de calculs abstrus, dans des combinaisons arides de lignes et de chiffres, qui fourmillent sous la clarté plate de l'abstraction.<sup>86</sup>

Ces vues désolées et déprimantes qui agaçaient constamment l'esprit finissaient tôt ou tard, par leur parodie grimaçante de l'ancienne vie civile, par susciter une hilarité soudaine. Dans *le Feu*, le soldat Poterloo contemplait d'un regard sombre son ancien village et les ruines de maisons familières. Mais un fantassin du Verdun de Jubert, voyant sa propre maison éventrée si parfaitement par un obus que seule tient encore, par un seul piton, la grille du jardinet, en perd par surprise sa faculté de s'attrister.

"Ma maison!" crie un homme.

Et il se précipite. (...)

L'homme, quand nous l'avons revu, était en joie; ses bras agités, les soubresauts de son ventre exprimaient une surprise hilarante. Tout était à terre dans sa maison et méthodiquement, minutieusement détruit. Il y avait bien là de quoi rire! Il n'aurait jamais cru son malheur si complet.<sup>87</sup>

Maurice Genevoix, de même, s'inquiète un moment pour un homme qui semble inexplicablement blessé dans un abri sûr:

Tout à coup, il glisse, ouvre les bras comme un noyé, tombe dans la boue durement, de tout son poids.

Il reste allongé sur le ventre, collé à la boue par le ventre, les paumes à plat, la tête rejetée en arrière pour sauver son visage de la boue.

"Tu ne peux pas te relever?"

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>87</sup> *Verdun* (op.cit.) p. 94.

Il ne répond pas. Ses épaules tressautent bizarrement. D'une secousse il roule sur le flanc, décolle son bras et s'appuie sur le coude. Alors je m'aperçois qu'il rit. Il rit silencieusement, convulsivement, la bouche grande ouverte. Enduit de boue il disparaît, mêlé à la couleur du sol. Je ne vois plus que la tache claire de son visage, de ce visage qui sort de la boue et qui rit.

"Quand même, dit la voix de Viollet. Y a pourtant d'quoi se marrer, à force.<sup>88</sup>

Ce dont il parle est la boue, unanimement décriée par tous les témoins comme le pire fléau du front. Léon Riegel s'est penché sur la vision apocalyptique du Déluge dans le livre de Barbusse et comptabilise notamment la fréquence de certains mots-clés associés au thème diluvien.<sup>89</sup> Sa recherche s'appliquerait avec le même succès à la plupart des autres témoignages. Parce qu'elle est si proche, la boue devient l'ennemi que l'on peut haïr, mieux que la machine mal connue et sous laquelle on ne peut que s'incliner. La boue vampirise les hommes en détournant leur force vitale à son profit :

L'armée aujourd'hui est une boue, mais une boue vivante, et qu'anime des yeux.<sup>90</sup>

et on lutte contre elle dans ce corps à corps qu'on ne peut avoir avec la Machine, on lutte dans les récits avec les mots d'étreinte, de bourrade, de trahison, d'étranglement, pitoyable version souterraine d'un combat d'Hercule.

La boue est l'alliance de la terre et de l'eau, alliance doublement perverse car l'homme, pour survivre au front, ne peut

<sup>88</sup> *Ceux de 14* (op.cit) p. 491.

<sup>89</sup> Riegel, Léon. *Guerre et littérature*. Paris: Klincksieck, 1978.

<sup>90</sup> *Verdun* (op.cit.) p. 172.

se passer ni de l'une ni de l'autre. Obligeant à une réaction énergique et à des initiatives, demandant des stratégies pour lui échapper, la boue occupe l'esprit et le corps et empêche de s'attarder sur l'énormité de son malheur. C'est la raison pour laquelle le soldat en vient à redouter plus encore l'eau seule, l'eau qui tombe, non seulement pour la détresse physique qu'elle apporte en soi, mais pour la promesse de la boue prochaine qu'elle contient. Le bruit de gouttes lentes et longues qui s'écrasent sur la toile ou sur le métal est source d'une tristesse que rien ne peut alléger.

Il y a des gouttières dans l'abri, et l'eau tombe dans des gamelles: "Gluc... dleull... dloüll...dligg...glull..."<sup>91</sup>

Pendant que le temps passe en attendant de remonter en ligne, dans ces longs interludes où on ne meurt pas, où on ne peut rien faire que d'attendre, on compte les gouttes. Et pour tous ces normaliens, ces lettrés du front, le chapelet que l'on récite machinalement pendant que goutte à goutte s'égouttent les gouttes est celui de poésies qui viennent crever comme des bulles à la surface de la mémoire.

On peut, remuant à peine les lèvres, réciter des vers qu'on n'a pas oubliés. Victor Hugo; et puis Baudelaire; et puis Verlaine; et puis Samain.. C'est une étrange chose, sous ces deux planches dégouttelantes, au tapotement éternel de toutes ces gouttes qui tombent...

*Le bois était triste aussi,  
Et du feuillage obscurci,  
Goutte à goutte,  
La tristesse de la nuit  
Dans nos cœurs noyés d'ennui  
Tombait toute...<sup>92</sup>*

---

<sup>91</sup> *Nous autres à Vauquois* (op. cit.) p. 148.

Et puis, et enfin, il y a la mort, le dénominateur commun et l'aboutissement de toutes les préparations, toutes les activités, toutes les patiences, toutes les endurances de la vie combattante, et le véritable enseignement du front.

La mort! Mot sonore comme une de ces grottes marines où les échos se répercutent dans des profondeurs obscures et inaperçues. Avant cette guerre, et depuis l'autre, on ne mourait pas: on finissait. Proprement, à l'abri dans une chambre, au chaud dans un lit. Maintenant, on meurt. Et c'est la mort mouillée, la mort fangeuse, la mort dégouttante de sang, la mort dans la noyade, l'enlissement, l'abattoir.<sup>93</sup>

Ces lignes de Mairet identifient un renversement très net de l'imagerie familière de la mort civile. Le plus souvent, littérairement et mémorablement, la lamentation de la vie qui s'en va a été celle d'un dessèchement, celle d'un tarissement de la beauté, de la force, du lait de la nourrice, du sang appauvri du vieillard,

Et je me vois si très changée  
Pauvre, sèche, megre, menue (...)  
Le vis pali, mors et déteins,  
menton froncé, lèvres peaussues...<sup>94</sup>

et le pourrissement anticipé effraie surtout parce qu'il transforme la vie en poussière et laisse un squelette sec et

<sup>92</sup> *Ceux de 14* (op.cit.). p. 493.

<sup>93</sup> *Carnets d'un combattant*. (op.cit). p. 294.

<sup>94</sup> François Villon. *Regrets de la belle heaulmière*.

propre. Le processus de décomposition ayant lieu à l'abri des regards, l'horreur qu'il inspire reste subordonnée aux limites de l'imagination. Celle-ci semble généralement peu portée à visualiser en termes de couleurs ou de textures les inévitables transformations organiques d'une dépouille, peut-être en partie à cause de la présence infiltrante et apaisante de la terre, et elle tend à reporter sur le travail des vers la perception d'obscénité et d'indécence d'un cadavre qui se défait: le corps enterré est pour nous totalement mort, et le scandale naît de l'activité incongrue des larves, de la juxtaposition de la vie et de la mort qui devrait être laissée en repos.

La mort de la guerre est différente. En premier lieu, la décomposition a lieu au vu de tous, révélant une variété insoupçonnée de transformations, mais surtout une déconcertante démonstration de la continuité de la vie physique au delà de la définition officielle du trépas. Cette activité de décomposition se mêle intimement à l'activité des vivants, confusion de la vie et de la mort qui devient vite une image-clé pour les témoins et en conséquence pour l'arrière qui les lit. Deux incidents, en particulier, semblent s'imposer dans l'iconographie morbide de la guerre: celle d'une main tendue sortant de la paroi d'une tranchée, et celle d'un corps, mort depuis plusieurs jours entre les lignes, qui reprend vie brièvement, dérangé par le souffle d'une explosion ou par des émanations dues à la décomposition. Selon le degré de souci documentaire du récit, la main n'apparaîtra que brièvement ou, à mesure que l'anecdote devient symbolique, on la voit intégrée dans la vie du poilu comme un endroit commode où accrocher sa

musette. Plus que tout autre partie du corps, y compris la tête et le visage, la main dérange, tendue comme une invitation à la mort et une dérision à l'entraide des poilus et au geste secourable du camarade. Pézard, chroniqueur impressionniste mais respectueux, se souvient d'une telle rencontre et nous rappelle, mieux que la légende du portemusette, que c'est l'aspect fugitif et accidentel de l'incident qui donne le frisson, contact involontaire et difficile à identifier:

A un coin de boyau, qui se rétrécit soudain en se tordant, une poutre enterrée, usée, fait glisser le pied; immanquablement, on se raccroche de la main à une main toute noire, toute sèche, qui sort de la terre; elle vous caresse, douce comme un cuir fin.<sup>95</sup>

Henry Malherbe, au contraire, donne l'exemple d'une anecdote clairement déformée et stylisée pour les besoins d'un livre qu'il présente comme "la transcription d'une vision intérieure" plutôt qu'un carnet de notes que, dit-il, il a volontairement jeté. Dédaigneux d'une réalité qui, entre autres, ne permettait guère d'enterrement pieux sous le feu, il décrit ainsi le malheureux et indestructible cadavre d'un soldat inconnu et symbolique trois fois désenterré par des obus et trois fois réenseveli par les soldats:

Une seconde marmite a encore bouleversé la tombe. Nouvel ensevelissement par les hommes pieusement attristés. Mais un troisième obus a lancé au loin l'affreuse dépouille. Les hommes appellent à présent le mort "le clown". Quand une marmite arrive sur la tombe, ils regardent la terre et les os voltiger sans s'émouvoir et disent:

<sup>95</sup> *Nous autres à Vauquois.* (op.cit.)p. 119

-Tiens, v'la Gugusse qui saute encore.

C'est à croire que l'inconnu est poursuivi par je ne sais quelle malédiction.<sup>96</sup>

Précisément à cause des ambitions hautement littéraires et du ton par ailleurs inconditionnellement grandiloquent de la *Flamme au poing* (que l'auteur décrit lui-même comme une "mélancolie héroïque"), le recours à cette anecdote, seul moment de légèreté dans tout l'ouvrage, révèle la virulence du poison qu'a introduit le conflit de 14-18 dans la tradition littéraire héroïque: désormais, tout récit de haut fait, d'endurance et de courage doit se soumettre, avant de gagner le *nihil obstat* de l'Histoire, à une épreuve d'humilité à la mesure de celle qu'a subie le soldat. La marque de cette épreuve est l'ironie, notion inconnue et inutile dans l'*Illiade*, mais outil indispensable lorsqu'il faut prendre en compte des circonstances où la mort au combat est trivialisée au point, non seulement de perdre sa fonction rituelle dans le processus de la guerre, mais d'être dévoilée dans une nudité si hideuse et variée qu'elle en devient pornographique. L'humour de la ridicule dépouille est l'extension du même humour qui faisait se convulser de rire le poilu devant sa maison détruite. C'est la reconnaissance d'un renversement absolu de l'ordre et du désordre, du normal et de l'étrange, du trivial et du sacré. A titre de geste individuel, un tel humour remonte bien sûr à la nuit des temps, la fameuse politesse du désespoir dont nous entretenait Boris Vian. Mais en se rappelant ici la fonction du bouffon médiéval, le seul à la cour ayant le privilège de se moquer, l'on doit ici contempler l'intrusion

<sup>96</sup> *La Flamme au poing*. (op.cit.) p. 169.

timide de l'humour noir dans les témoignages comme un crime de lèse-civilisation dont la gravité nous est aujourd'hui obscurcie. Car si la dérision qui apparaît à divers degrés dans les écrits de 14-18 nous semble encore bien peu risquée, compte tenu de ce qui se perpétrait sur le front, il faut se convaincre qu'elle demandait un courage extraordinaire de la part du poilu: en avouant que sa mort était grotesque, absurde et risible, il renonçait effectivement au seul soutien moral - l'honneur patriotique qui valorisait son trépas - qu'était en mesure de lui offrir une culture qui n'avait eu ni le temps ni les moyens de créer cet honneur de Sisyphe que la société et l'art photographique concèdent aujourd'hui en consolation aux engagés non-volontaires. Prenant la responsabilité d'ouvrir les yeux de la civilisation, le soldat de la Grande Guerre était en même temps tenaillé par la volonté d'honorer l'intime et profonde compassion qu'il ressentait pour ses frères d'armes et, d'ailleurs, pour son propre calvaire. Passions contradictoires, car l'une demandait l'iconoclasme quand l'autre commandait le respect.

Dans le contexte d'un livre résolument dédié à ce dernier, l'effort d'humour noir de Malherbe a si peu de naturel qu'il en devient presque ridicule, comme un accessoire voyant dont s'affublerait un vieux professeur pour rajeunir son image. Mais même les témoins plus réalistes ou plus amers manient encore la dérision morbide avec timidité, préférant rapporter la dégradante absurdité de leurs conditions de vie - et de mort - par des tableaux plutôt que par des paroles blasphématoires attribuées aux soldats.

Autour des morts volètent des lettres qui, pendant qu'on les

disposait par terre, se sont échappées de leurs poches ou de leurs cartouchières. Sur l'un de ces bouts de papier tout blancs, qui battent de l'aile à la bise, mais que la boue engluée, je lis, en me penchant un peu, une phrase: "Mon cher Henri, comme il fait beau pour le jour de ta fête!" L'homme est sur le ventre; il a les reins fendus d'une hanche à l'autre...<sup>97</sup>

Et lorsqu'il plaisante, le soldat reste généralement en deçà de certaines limites, laissant apparaître en filigrane la pitié ou la colère qui excuseront la cruauté de sa remarque.

Le petit sapeur pontonnier, arrivé depuis trois jours, est si blanc que tout son sang doit avoir reflué vers son cœur; ses mains ouvertes, pendantes, sont animées d'un tremblement si raide que je ne vois presque plus les doigts. Il fait le geste de fouiller dans sa poche, cherche, tire son couteau. Je le regarde; il me dit simplement:

- Je ne peux plus... C'est trop.

Et moi, de sourire involontairement et de répondre:

- Mon vieux, tu es bien pressé; attends-donc encore cinq minutes, ça se fera tout seul.<sup>98</sup>

Colle à la terre, ta mère. Colle au trou comme un pou.(...)  
 Ton corps vanné, tapé, hoché, ton angoisse aux ululements accrochée,  
 Ton angoisse:  
 Le prochain, le prochain...  
 En plein sur moi, en plein!  
 Et mon explosion dans l'espace.<sup>99</sup>

Mais si la plume se montre parfois un exutoire où le soldat se risque à narguer la mort, la parole s'étrangle encore

<sup>97</sup> *Le Feu* (op.cit.) p 165.

<sup>98</sup> *Croire* (op.cit.) p.137.

<sup>99</sup> *La Percée* (op.cit.) p.200.

quand il s'agit de commettre le sacrilège devant les camarades, par peur d'enfreindre sans le vouloir le pacte extraordinairement capricieux et fragile que les combattants essaient de maintenir avec la chance, la mort et la folie.

D'où m'est venue cette impulsion saugrenue? De quel bas-fond a-t-elle surgi soudain?... J'ai renversé les chaises, j'ai fait rouler le lance-fusées à terre, je me suis rué dans un vacarme trépignant. Et j'ai hurlé, la voix plus rauque, plus sauvage que toutes les voix mêlées des Boches de la Vauxmarie: "Hurrah! Hurrah!... Vorwärts!"

Porchon s'est dressé sur le lit, la main tout de suite au revolver. Il m'a vu: ses yeux s'arrondissent, plein d'hébétude et de colère:

"Idiot! Idiot! Idiot!"

Il saute à terre, va et vient dans la chambre, suffoque d'une indignation sans bornes, qui monte à grandes houles, monte encore et l'étouffe.

Je ne ris plus, honteux de moi, saisi d'un froid désagréable, comme si mon incartade avait précisé brusquement un danger vague et terrible, une menace très ancienne qui veillait à demi...<sup>100</sup>

La visibilité des morts était renforcée par la visibilité du passage de vie à trépas, cette mort mouillée dont Mairet nous rend si conscients. Le poilu, on le sait, vivait dans la hantise de la pluie et de la boue qui prenaient possession absolue des corps et menaçaient du sort le plus insupportable: tandis que les morts usurpaient aux vivants leur place à l'air libre, le vivant était prématurément aspiré par la terre pour prendre la place du mort: et ceci, non seulement du fait de sa vie quotidienne au fond d'un abri, mais tout à fait littéralement car le sol désintégré et dilué ne se soutenait plus. Avant même la peur, c'était la

---

<sup>100</sup> *Ceux de 14* (op.cit.) p. 523.

stupéfaction que suscitait cette sensation inattendue.

On enfonce dans la boue jusqu'aux mollets: il faut l'avoir vu pour le croire. La boue est vraiment l'autre ennemi: gluante et terrible chose.<sup>101</sup>

Le passage de la vie à la mort se faisait le plus souvent, on le comprend, par des dislocations pour nous difficiles à visualiser et dont la capacité de choquer les sens diminuait assez rapidement. Il est certain que les témoignages présentent fréquemment des descriptions atroces de débris et de désintégration, et que l'apparition soudaine du sang, en particulier, demeurait toujours une source d'étonnement, au sens où le siècle de Montaigne entendait ce mot. La fraîcheur éclatante du rouge perçait le paysage d'éternel automne que les métaux rouillés et la terre sans végétation donnaient au front, et paradoxalement, apportait au moment où s'éteignait la flamme une preuve physique de vie là où n'en subsistait le plus souvent qu'une image abstraite entretenue dans le sanctuaire des esprits.

Par-dessus le boyau, je vois bondir une forme humaine, capote terreuse, tête nue; et sur la peau, sur l'étoffe sans couleur, du sang qui coule, très frais, très rouge, d'un rouge éclatant et vermeil.<sup>102</sup>

Mais l'horreur viscérale des débris humains n'est pas particulièrement ce que ces descriptions entendent transmettre, sauf peut-être dans les cas où ces débris brutalisent non seulement la vue mais le toucher. De fait,

---

<sup>101</sup> *Carnets d'un combattant* (op.cit.) p. 35

<sup>102</sup> *Ceux de 14* (op.cit) p. 557.

les témoignages expriment plus souvent une certaine consternation devant l'épaisseur de l'insensibilité qui s'acquerrait après quelques semaines à peine. Non, la difficulté plus profonde que l'on avait à absorber mentalement l'effet d'un projectile sur un corps était, ici encore, celle d'un renversement de l'ordre raisonnable des choses. Accoutumé à la notion d'une mort civile où l'âme quittait le corps, il fallait faire face à une situation où, devant ses propres yeux, le corps vaporisé du camarade quittait, sans crier gare, son esprit, laissant des *paroles gelées* suspendues un moment dans l'espace. Cette matérialisation du décès par des manifestations aussi spectaculaires rendait la mort remarquablement tangible et présente, puissance invisible soudain incarnée, de la même manière que se révélait soudain par l'agression d'un morceau de métal tout ce monde secret, intérieur, *mouillé*, et normalement invisible du corps. Le territoire des vivants était inondé de la mort fangeuse qui débordait ses limites, paresseusement, capricieusement et irrésistiblement, et qui, comme les liquides de boucherie éveillant la nausée de Céline, "en flaques molles et confluentes, cherche[nt] la bonne pente".

Pour Max Deauville aussi le souvenir de tout cela est mouillé.

Te souviens-tu? Ecoute dans ton coeur ce bruit lent qui se lève. Ce sont comme des bulles qui crèvent à la surface d'une immense pourrissoire, comme le bruit d'une bauge d'où le sanglier se décolle. C'est le bruit des pas des hommes qui marchent au royaume de la mort.<sup>103</sup>

---

<sup>103</sup> *La Boue des Flandres* (op.cit.) p. 317.

De plus, les obus et les balles ne tuaient pas tous, ou pas toujours immédiatement, en dépit des invraisemblables dégâts qu'ils causaient, et pour cette raison la frontière entre la vie et la mort se brouillait encore plus dans les esprits. De même que la vie animait bizarrement les corps sans sépulture et que la Faucheuse s'était appropriée le terrain à ciel ouvert interdit aux vivants, de même les manifestations les plus spectaculaires de la mort empiétaient bizarrement sur les hommes encore en vie. Des victimes dont le corps semblait déjà irrémédiablement volé par la Machine n'en finissaient pas de vivre et secouaient jusqu'à l'âme la sensibilité et la raison de ceux qui ne pouvaient que les contempler avec impuissance. Georges Duhamel a analysé avec sobriété et réalisme cette déconcertante découverte, et le calme de cette réflexion de médecin professionnel possède, plus peut-être que la compassion lyrique d'autres passages, le pouvoir d'ébranler un lecteur attentif.

Les "calibres" employés par l'ennemi pour la destruction des hommes créaient des plaies effroyables, assurément plus cruelles, dans l'ensemble, que celles dont nous avons eu le spectacle pendant les premiers mois d'une guerre sans pitié dès sa conception. Tous les médecins ont pu remarquer l'atroce succès remporté en si peu de temps, par les engins de dilacération, [...] Nous admirions surtout qu'une chair aussi délicate, pétrie d'harmonie, supportât, sans se désagréger aussitôt, de tels chocs et de tels délabrements.

Beaucoup d'hommes nous arrivaient avec un ou plusieurs membres complètement arrachés, et ils arrivaient vivant encore. Certains portaient non pas une, mais parfois trente, quarante blessures et même davantage. Nous examinions chaque corps avec méthode, allant de triste découverte en triste découverte. Ils nous rappelaient ces navires désemparés qui font eau de toute part.<sup>104</sup>

Chaque jour, chaque heure causait de telles blessures par milliers, sans même qu'il y ait d'offensive, et les compagnies se décimaient selon des calculs de probabilités connus.

... la mort se faisait notre usurière; il fallait, au jour le jour, lui aligner du sang. Dix jours d'intérêts sanglants nous coûtaient plus que le capital humain que, deux ou trois fois par année, on sacrifie dans un grand jour d'assaut.<sup>105</sup>

Les rapports téléphoniques à l'Etat-major signalaient de temps à autre qu'une tranchée était vide, "tactiquement" vide.

Il fait sombre et froid; le jour se vide de sa dernière lumière, meurt d'une agonie exsangue. Bouaré est mort sur le parados, les bras et jambes détendus, immobile... Plus personne. (...) Lardin, Legallais, Trelu, Giron, Delval, Jubier, Laviolette, et d'autres, d'autres, les méconnaissables, je les enjambe l'un après l'un, jalons qui ne marquent plus rien. [...]. "Mon commandant, je suis tout seul là-haut..."<sup>106</sup>

il fallait compter trois ou quatre jours pour qu'une tranchée se vide tactiquement, et le fait qu'un témoin soit encore présent pour prendre la plume et se remémorer une relève garantissait qu'il avait assisté aux comptes progressifs de l'usurière, aux défilés de blessés, aux minutes ou aux heures qui séparaient parfois l'arrivée d'un projectile et la fin de ceux qu'il avait atteints. Il en gardait une vision de la mort, la sienne et celle des autres, grevée de deux fardeaux:

<sup>104</sup> Duhamel, Georges. *Vie des Martyrs* (Paris: Mercure de France, 1917) p. 135.

<sup>105</sup> *Verdun* (op.cit.) p.89.

<sup>106</sup> *Ceux de 14* (op.cit.) p 598.

une imagination court-circuitée par un excès de stimulations, et une inaptitude relative à enregistrer l'événement solennel du trépas, brouillé par trop d'évidences contradictoires.

Les conjectures auxquelles se livrait le soldat concernant sa propre mort sont clairement le reflet des spectacles qu'il avait sous les yeux, exercice cent fois répété malgré soi où l'on prévoit avec toute la force de ses facultés la sensation physique qui doit accompagner le choc fatal, la vertigineuse vulnérabilité de la chair vivante devant des projectiles dont on a mille fois constaté l'inventivité. Barbusse, Genevoix, Naegelen, Paul Lintier, et tant d'autres encore, ont exprimé cette lucidité exaspérée, ce film au ralenti qui passe et repasse:

Je serais calme, si ces images lancinantes ne revenaient, de plus en plus souvent, traverser mon immense fatigue.[...] Voilà comment un obus vous tue. [...] Si j'étais debout devant moi, je verrai ma trachée pâle, mes poumons et mon coeur à travers mes côtes défoncées. <sup>107</sup>

Et si j'ai la balle dans le ventre, et si en pleine conscience j'agonise pendant trois jours entre les lignes, cible dérisoire, gueulant comme les blessés à Perthes...<sup>108</sup>

Cette torture de lucidité fait dire au prêtre Dubrulle:

Désespérés de vivre sous une telle horreur, nous demandions à Dieu non pas de nous faire mourir - le passage est trop atroce - mais d'être morts.<sup>109</sup>

---

<sup>107</sup> Ibid., p. 597.

<sup>108</sup> *La Percée* (op.cit.) p. 219.

<sup>109</sup> *Mon régiment* (op.cit.) p. 224.

Pierre Chaine, dans ses *Mémoires d'un Rat*, médite dans la tradition de Montaigne sur sa situation en s'appliquant à philosopher pour apprendre à mourir, et quoique ses réflexions soient volontairement éloignées du style documentaire, elles font écho à bien des passages de ses compagnons d'armes.

"L'Etat ne nous demande pas d'abandonner un bien que nous aurions pu indéfiniment conserver", note-t-il avec une fausse candeur. "Il se contente d'abrégé la durée pendant laquelle nous espérons en jouir."<sup>110</sup>

"On aurait voulu laisser, un nom, une oeuvre, des enfants", écrit Louis Mairé à l'âge de 21 ans, tandis que Jean Bernier explose: "Vingt et un ans!... Si j'en avais cinquante, ce que je m'en foutrais!"

{La mort}, continue Pierre Chaine, parlant par la bouche d'un aimable rat apprivoisé, "se présentait à moi sous un double aspect: l'image de la mienne et le spectacle de celle des autres. Mais je m'aperçus que par un curieux mirage de la pensée, je confondais entre ces deux aspects: je ne concevais pas ma mort: j'en étais le témoin désolé comme si c'eût été celle d'un autre."<sup>111</sup>

"Dédoublé impitoyable," s'affole Favigny. " Je te vois, mon cadavre bleu-déteint accroché aux fils de fer comme la mouche exsangue balancée par le vent au rythme de la toile d'araignée!"<sup>112</sup>

Mais c'est pour appréhender la fin de l'autre dans la variété infinie de ses manifestations que l'esprit se voit à

---

<sup>110</sup> *Mémoires d'un rat* (op.cit. ) p. 76.

<sup>111</sup> Ibid., p. 76.

<sup>112</sup> *La Percée* (op.cit.) p. 219.

court de références et de mots: il lui faut improviser une perspective et un langage de fortune. André Pézard s'afflige en termes particulièrement mélancoliques, dans le dernier chapitre de son livre, de cet engourdissement de la sensibilité qui lui fit "manquer" l'énormité de la perte que représentait la mort de ses compagnons.

Nous ne nous rendions même pas compte, là-haut, de la cruauté qu'il y avait à accepter ainsi la mort des autres; plus tard seulement nous sentons qu'il y a un lien entre la vie de nos amis et ce temps où ils ne sont plus que des morts.<sup>113</sup>

"Là-haut", l'esprit contemplait la mort vivante en s'interdisant par nécessité de survie de la comprendre. Le commentaire qui en résulte est le miroir de cette contemplation, écriture fidèle, attentive et détachée de la dissolution des choses et des hommes. Le narrateur, dans un état second, note des détails, des comparaisons spontanées, et à mesure que s'accumule le malheur l'écriture devient étroite, économe de ses moyens comme le soldat Laviolette est économe du petit reste de sa vie.

Laviolette s'est couché sur le ventre; il a fermé sa capote sur ses blessures, étroitement, farouchement, et il dit "non!", les dents serrées. Eloignez-vous, laissez-le... Laviolette veut mourir seul.<sup>114</sup>

Et Louis Mairet se rappelle l'homme aux blessures innombrables, irréparables, ne proférant pas une plainte mais dont les quelques mots arrêtent le moment, arrêtent le mensonge, arrêtent la pitié.

<sup>113</sup> *Nous autres à Vauquois* (op.cit.) p. 340.

<sup>114</sup> *Ceux de 14* (op. cit.) p. 587.

Je lui dis: "Ça ira, St...!" Il tourne vers moi des yeux révoltés, et me dit tranquillement "Comment veux-tu que ça aille?" Cette loque humaine s'installe elle-même sur le brancard, demande une couverture, sa capote.<sup>115</sup>

C'est sans doute Maurice Genevoix qui dans le dernier volume de *Ceux de 14* a laissé le compte-rendu le plus essentiel, le plus insupportable, de la mort des autres. Pas à pas il progresse et pas à pas nous progressons, du moment présent au moment suivant, rencontrant un malheur, une laideur à la fois.

Quelquefois, lorsqu'il le faut, je me lève. Cela n'arrive que rarement: même lorsqu'un obus tombe dans l'entonnoir 7 et que jaillissent, noirs sur le ciel, des débris humains qu'on est forcé de reconnaître (...). Mais lorsqu'un obus, sans siffler, tombe dans la tranchée du peloton, je me lève. Cela est mieux, bien que cela ne serve à rien. Je vais voir le dos de Legallais, dépouillé, nu et blanc autour d'une plaie énorme qui ne cesse point de palpiter, et je suppute, regardant cette plaie, ce qu'on pourrait "y faire rentrer": une plaie à y rentrer le poing, à y rentrer deux poings...<sup>116</sup>

Il y a régulièrement des ensevelis et on se lève cette fois pour quelque chose, pour creuser, pour déblayer. Péniblement l'on tire de la boue "un quelconque des nôtres, une motte boueuse affalée" qui signale deux autres ensevelis.

Alors on recommence, jusqu'à ce que les deux autres... Trellu avait la poitrine défoncée. Jubier, quand on l'a dégagé, a été tué par un nouvel obus, en même temps que Gilon et Delval qui venaient de le sauver.

Ce sont des choses qui arrivent souvent, plusieurs fois entre

<sup>115</sup> *Carnets d'un combattant* (op.cit.) p. 119.

<sup>116</sup> *Ceux de 14* (op.cit.) p. 586.

l'aube et la nuit...<sup>117</sup>

Et au long de la nuit et du jour, on écoute la chute d'un obus, devine l'endroit, attend la confirmation.

Et bientôt en effet, les premiers blessés sont passés.(...) Il y avait Glotin et Berdaquer, qui se soutenaient l'un l'autre, et qui laissaient sur leur passage une double trace de gouttes serrées. et d'autres, de la 8e et de la 10e; et le dernier qui avait un pied broyé, et qui sautelaït bizarrement sur les coudes et sur un seul genou, et qui s'est arrêté pour fumer une cigarette. Ses mains tremblaient si fort qu'il déchirait les feuilles les unes après les autres; Lardin a roulé la cigarette, la lui a mise à la bouche, l'a allumée.<sup>118</sup>

L'un après l'autre s'éteignent, s'envolent, s'effondrent Richomme, Gaubert, Vidal, Dorizon; et Lardin et Perrinet et Bouaré, et Sicot et Butrel, et Jeannot. Et Souesmes, et Montigny, et Jaffelin.

- Mais Hirsch! Mais Muller!
- Disparus, je te dis... Tu ne comprends pas?
- Si, je comprends... Au revoir, Morisseau.

On redevient ce qu'on était hier, cette nuit, un peu plus las encore, sans étonnement d'être si las. Et malgré cette fatigue dont nous avons les reins brûlés, une lucidité vibrante rayonne de nous sur le monde, touche doucement et nous donne d'un seul coup toutes les choses que nous percevons, nous les impose entières, si totalement que nous souffrons de tout cela, de ce pouvoir terrible et nouveau qui nous oblige à subir ainsi, continuellement et toutes entières, la laideur et la méchanceté du monde.<sup>119</sup>

---

<sup>117</sup> Ibid., p. 588.

<sup>118</sup> Ibid., p. 589.

<sup>119</sup> Ibid., p. 594.

Et c'est la raison, sans doute, de ce pouvoir d'observation aiguisé à l'extrême, de ce regard qui traverse et trouve l'essentiel qui fera survivre et revivre l'image, de même qu'il suffit, pour garder en vie et transporter un feu, d'une seule braise cueillie au coeur du foyer.

Le soldat Biloray, ainsi, reprendra vie à chaque lecture comme une âme en peine, parce que l'image qu'en a saisie Maurice Genevoix ne s'efface pas:

Biloray passe, debout, à pas menus et la tête sur l'épaule; le sang goutte au bout de son nez; il va, les bras pendant le long du corps, attentif et silencieux, comme s'il avait peur de renverser sa vie en route...<sup>120</sup>

Et le soldat Guérineau, avec qui André Pézard partage un trou d'obus:

Guérineau ne bouge plus. Il a fermé les yeux et comme pour bercer sa souffrance, il chante, à chaque expiration, la même note longue, égale, à peine plaintive. Et bientôt, sur le même air, il souffle tour à tour les voyelles "Haaa... Hiii... Hééé.... Haaa..."<sup>121</sup>

Comment finit-on un récit qui contient de telles choses? Il y a tout d'abord les livres de ceux qui ne sont pas revenus, ceux à qui la mort a épargné la nécessité de conclure, de comprendre et de mettre en forme. Edités par des mains pieuses, flanqués parfois du dernier billet fatidique, parfois d'une conclusion recueillie, parfois d'écrits posthumes, ils sont cependant toujours ceux qui nous

<sup>120</sup> Ibid., p. 597.

<sup>121</sup> *Nous autres à Vauquois* (op.cit.) p. 62.

paraissent les plus achevés, les plus logiques. Le mince paravent de la fiction permet à Jean Bernier de finir *La Percée* sur un long cri dans lequel se réfugie et s'évanouit la compagnie sortant de la tranchée pour l'attaque,

une clameur forcenée, par quoi ils vomissaient loin, bien loin de leur corps, toute leur vie, leur vie foutue.

- Ha à à à à hâ à à à!...<sup>122</sup>

Les derniers mots d'un témoignage sont rarement aussi fatidiques que la lettre qu'écrivait à ses parents Louis Mairet la veille de son anniversaire - et de sa mort:

Mon vingt-troisième anniversaire sera, je pense, un grand jour.(...) Tout est en ordre. Je suis donc tranquille. Je n'ai d'ailleurs aucun pressentiment fâcheux...<sup>123</sup>

mais tous s'animent et révèlent leur sens sur le fond de l'image désolée laissée par le récit qui les précède. Les fragments du récit appellent une brisure abrupte de la narration. Que la fin du combat soit venue pour le soldat le 20 août 1914 ou le 11 novembre 1918, elle restait une cessation aussi bizarre et soudaine que l'avait été le baptême du feu, une mort soudaine de la "tempête des choses", et surtout, la disparition de tout un univers. L'une des expériences les plus étranges que faisait un ancien combattant en pèlerinage sur l'ancien théâtre des hostilités était la découverte de la petitesse des distances qui lui semblaient autrefois immenses, de la dérisoire importance topographique d'une butte qui avait coûté la vie de plus

<sup>122</sup> *La Percée*. p. 256.

<sup>123</sup> *Carnets d'un combattant*. p. 303.

d'hommes qu'il n'en pourrait s'y tenir debout côte à côte, et qui se franchissait désormais en quelques bonds distraits.

En ce sens, la tragédie de la guerre est subjective, car elle se ressentait et se mesurait dans les confins d'une réalité illusoire et évanouie.

Ces pages devaient être un monument de mon souvenir" se plaint Montherlant. "Viciées par mon impuissance à ressusciter l'émotion de la guerre, je vois ce qu'elles sont: le monument de mon oubli. <sup>124</sup>

Il ne reste, au mieux, que l'émotion, au moment où le retour à la vie permet les réminiscences et la conclusion. Les auteurs qui sont revenus ont recouru le plus souvent au souvenir des morts pour clore leur récit, chargeant leurs lignes de la peine qu'ils auraient voulu avoir ressenti pour les défunts à l'époque où ils étaient là-haut, faisant éclore dans le luxe du temps retrouvé les souvenirs tronqués, glanés à la hâte et dans l'horreur. Ils articulent souvent leurs émotions en termes pieux et douloureux. Pour le lecteur comme pour le narrateur, un tel langage marque le retour à l'ordre civil, et même civilisé. Il permet la communication, et signifie dans une certaine mesure que la paix est faite avec la vie retrouvée et que l'on a quitté l'obscurité qui ne peut cohabiter avec la lumière. André Pézard, qui tant de fois a écouté et noté les plus fines nuances de ses sensations du front, qui pouvait investir tout son esprit à appréhender le son d'une simple goutte d'eau, s'est souvenu, faible dans un calme lit d'hôpital, de prêter attention à la brumeuse transition du retour, avant qu'elle ne soit perdue.

---

<sup>124</sup> *Chant funèbre.* (op.cit.) p. 182.

C'est comme au sortir d'un long sommeil: dans une demi-conscience, on voit qu'on avait suivi sans s'étonner des chaînes d'événements invraisemblables, et qu'à des alliances de noms bizarres et sans force, on avait trouvé des significations d'une richesse évidente. (...).

Et j'ai senti mon sang bien appauvri, *comme après une grande passion dont on vient de guérir*.<sup>125</sup>

La même sensibilité lui fait trouver les mots extraordinaires, épitaphe d'un autobiographe qui en acceptant d'achever son récit sait qu'il achève du même coup l'univers - et le combattant Pézard - qui n'existaient qu'aussi longtemps que courait sa plume. En 1915, Emile Verhaeren avait renié avec angoisse et tristesse, dans son livre *La Belgique sanglante*, le pacifisme en lequel il avait cru, et dédiait ses pages "avec émotion, à l'homme que j'étais".<sup>126</sup> Pézard dédie ses pages à la guerre qui était, en des termes qui ont bouleversé le sévère Norton Cru, et bouleversent encore:

Laissez-moi dire ceci lentement, comme est lente une pensée endolorie; laissez-moi dire lentement, comme tombent à regret, de chères syllabes meurtries: "Adieu, ma pauvre guerre!" Et c'est tout.

- *Adieu, ma pauvre guerre*.<sup>127</sup>

---

125 *Nous autres à Vauquois*. p. 346.

126 Verhaeren, Emile. *La Belgique sanglante*, Dédicace (non paginée). Paris: N.R.F. ,1915.

127 *Nous autres à Vauquois*. p. 348.

## BIBLIOGRAPHIE

### I - OUVRAGES DE COMBATTANTS: LES TEXTES.

La bibliographie établie par Jean Norton Cru est, à quelques ouvrages près, complète et définitive et ne demande pas de mise à jour, car très peu de témoignages ont vu leur tirage dépasser la première édition. Les éditions auxquelles elle se réfère sont les mêmes que l'on trouvera en bibliothèque, et l'anthologie elle-même est relativement accessible. Nous nous bornerons donc ici, en raison de la longueur de la liste originale, à ne citer que les ouvrages auxquels la présente étude fait une référence directe, ou dont la lecture a contribué à clarifier nos réflexions.

ARNOUX, JACQUES d'. *Paroles d'un revenant*. Préface d'Henry Bordeaux. Paris: Plon, 1925.

BERNIER, JEAN. *La Percée*. Paris: Albin Michel, 1920.

BOASSON, MARC. *Au soir d'un monde*. Paris: Plon, 1926.

BUTEAU, MAX, *Tenir*. Paris: Plon, 1918.

CAZIN, PAUL. *L'Humaniste à la guerre*. Paris: Plon, 1920.

CENDRARS, BLAISE. *J'ai tué*. Paris: La Belle Edition, 1918.

CHAINED, PIERRE. *Mémoires d'un rat*. Préface d'Anatole France. Paris: L'Oeuvre, 1917.

CHEVALLIER, GABRIEL. *La Peur*. Paris: Delmain et Boutelleau, 1935.

DEAUVILLE, MAX. *Jusqu'à l'Yser*. Paris: Calmann Levy, 1917.  
*La boue des Flandres*. Bruxelles: Maurice Lamertin, 1922.

DELVERT, Charles. *Histoire d'une compagnie*. Paris: Berger Levrault, 1918.

DESAUBLIAUX, ROBERT. *La ruée*. Paris: Bloud, 1919.

DORGELES, ROLAND. *Les croix de bois*. Paris: Albin Michel, 1919.

DRIEU LA ROCHELLE, PIERRE. *Interrogation*, poèmes in *Ecrits de jeunesse*. Paris: N.R.F. 1941.

DUBRULLE, PAUL. *Mon régiment dans la fournaise de Verdun et dans la bataille de la Somme*. Paris: Plon, 1917.

DUHAMEL, GEORGES.

*Vie des Martyrs*. Paris: Mercure de France, 1917.

*Civilisation*. Paris: Mercure de France, 1918.

FLORIAN PARMENTIER. *L'Ouragan*. Editions du Fauconnier, 1920.

GALTIER BOISSIERE, JEAN. *En rase campagne. Un hiver à Souchez*. Paris: Berger Levrault, 1917.

*La Fleur au fusil*. Paris: Editions Baudinière, 1928  
(le même, sans *Un hiver à Souchez* mais augmenté de 62 pages de passages auparavant censurés.)

GENEVOIX, MAURICE. *Ceux de 14*. Paris: Flammarion.  
comprenant les cinq ouvrages suivants, publiés successivement aux dates indiquées:

*Sous Verdun*. Paris: Hachette, 1916.

*Nuits de guerre*. Paris: Flammarion, 1917.

*La boue*. Paris: Flammarion, 1921.

*Les Eparges*. Paris, Flammarion, 1923.

GERALDY, PAUL. *La guerre, Madame...* Paris: Crès, 1916.

GILLET, LOUIS. *Chroniques du temps de guerre: L'Assaut repoussé*. Paris: Emile-Paul, 1919.

GIONO, JEAN. *Le grand troupeau*. Paris: Gallimard, 1931.

GIRAUDOUX, JEAN. *Lectures pour une ombre*. Paris: Emile-Paul, 1917.

HALLÉ, Sous-lieutenant Guy. *Là-bas avec ceux qui souffrent*. Paris: Garnier, 1917.

JUBERT, RAYMOND. *Verdun*. Paris: Payot, 1918.

[LANGENHAGER, JEAN de]. *Un soldat de France*. Lettres d'un médecin auxiliaire. Paris: Plon, 1919) p.67.

LEFEBVRE, RAYMOND et VAILLANT-COUTURIER, PAUL. *La guerre des soldats*. Préface de Henri Barbusse. Paris: Flammarion, 1919.

LINTIER, PAUL. *Ma pièce*. Paris: Plon, 1916.

MAC ORLAN, PIERRE. *Les poissons morts*. La Lorraine-l'Artois-Verdun-la Somme. Paris, Payot, 1917.

MAIRET, LOUIS. *Carnets d'un combattant*. Paris: Crès, 1919.

MALHERBE, HENRY. *La flamme au poing*. Paris: Albin Michel, 1919.

MONTHERLANT, HENRI de. *Chant funèbre pour les morts de Verdun*. Paris: Grasset, 1923.

MORNET, DANIEL. *Tranchées de Verdun*. Paris: Berger Levrault, 1918.

MUENIER, PIERRE-ALEXIS. *L'angoisse de Verdun*. Paris: Hachette, 1918.

NAEGELEN, RENE. *Les suppliciés*. Paris: éditions Baudinière, 1927.

PAULHAN, JEAN. *Le guerrier appliqué*. Paris, Edward Sansot, 1917.

PEZARD, ANDRE. *Nous autres à Vauquois*. Paris: La Renaissance du Livre, 1918.

POTTECHER, JEAN. *Lettres d'un fils (1914-1918)*. Préface de André Suarez. Paris: Emile-Paul, 1926.

REYNIER, PHILIPPE. *Journal d'un soldat de dix-huit ans*. Paris: E. Sansot, 1919.

THARAUD, JEROME et JEAN. *Une relève*. Paris: Plon, 1919.

VIAL, FRANCISQUE. *Territoriaux de France*. Paris: Berger-Levrault, 1918.

VIGNES ROUGES, JEAN des. *Bourru, soldat de Vauquois*. Paris: Perrin, 1916.

VOLATIER, HENRI. *Au Vieil-Armand. Lettres de Henri Volatier, chasseur au 5e bataillon alpin à sa fiancée*. Paris: Beauchêne, 1918.

WERTH, LEON. *Clavel soldat*. Paris: Albin Michel, 1919.

Références sur l'argot militaire:

SAINEAN, LAZARE. *L'argot des tranchées*. Paris: De Boccard, 1915.

*Dictionnaire des termes militaires et de l'argot poilu*. Paris: Librairie Larousse, 1916.

\*\*\*\*\*

II - OUVRAGES DE COMBATTANTS:  
BIBLIOGRAPHIES ET ANTHOLOGIES

DUCASSE, ANDRE. *La guerre racontée par les combattants. Anthologie des écrivains du front*. Paris: Flammarion, 1932 (2. vols).

DUCASSE ANDRE, MEYER JACQUES, PERREUX, GABRIEL. *Vie et mort des Français, 1914-1918*. Paris: Hachette, 1959.

FALLS, CYRIL. *War Books, a critical guide*. London: P. Davies, 1939.

HARTNOY, MAURICE. *La génération du feu. Bio-bibliographie des*

écrivains français de 1914 à 1919.

MAXE, JEAN. *Anthologie des défaitistes*. Paris: Bossard, 1925.

NORTON CRU, JEAN. *Témoins*. Paris: Les Etincelles, 1929.

- *Du Témoignage*. Paris: N.R.F. 1930.

PROTHERO, Sir GEORGE. *A selected analytical list of books concerning the Great War*. London: Stationery Office, 1923.

[SANDRE, THIERRY]. *Anthologie des Ecrivains morts à la guerre*. Publiée par les soins de l'Association des Ecrivains Combattants. Amiens: Editions Malfère, 1924-26 (5 vols.)

VANSITTART, PETER. *Voices from the Great War*. New York: Franklin Watts, 1981.

VIC, JEAN. *La littérature de guerre. Manuel méthodique et critique des publications de langue française, 2 août 1914, 11 novembre 1918*. Paris: Les Presses françaises, 1918-1924 (5 vols.).

\*\*\*\*\*

### III - OUVRAGES HISTORIQUES ET CRITIQUES consultés pour cette étude.

ADAM, JEAN-MICHEL. *Le récit*. Paris: P.U.F., 1984.

ADAM, PAUL. *La littérature et la guerre*. Paris: Crès, 1916.

AL ABACHI, MOUHAMAD. *Le sens de la mort dans le roman français de l'entre-deux guerres, 1918-1939*. Thèse de doctorat non publiée, n° T.6762, Université de Paris X - Nanterre, 1985.

ARIES, PHILIPPE. *Essais sur l'histoire de la mort en Occident, du Moyen Age à nos jours*. Paris: Seuil, 1975.

ASHWORTH, TONY. *Trench Warfare: The Live and Let Live System*. New York: Holmes and Myers, 1980.

AUDOIN-ROUZEAU, STEPHANE. 14-18. *Les combattants des tranchées*. Paris: Armand Colin, 1986.

BARTHES, ROLAND. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Seuil, Collection Pierres Vives, 1954.

BERGONZI, BERNARD. *Heroes' Twilight: A study of the Literature of the Great War*. London: Constable, 1965.

BONAPARTE, MARIE. *Mythes de guerre*. Paris: P.U.F. 1950.

BRENNER, JACQUES. *Tableau de la vie littéraire en France, d'avant-guerre à nos jours*. Paris: Luneau-Ascot, 1982.

CAILLOIS, ROGER. *L'Homme et le sacré*. 2e édition, augmentée de trois appendices sur le sexe, le jeu et la guerre dans leur rapport avec le sacré. Paris: Gallimard, 1950.

COLIN, JEAN PAUL. *Présentation du vocabulaire de la mort violente chez trois précurseurs du roman policier français*. (3 vols.) Thèse de doctorat non publiée, n° T. 4366, Université de Paris X - Nanterre, 1972.

CONTE, ARTHUR. *Verdun*. Paris: Olivier Orban, 1987.

COOPERMAN, STANLEY. *World War I and the American Novel*. Baltimore: The John Hopkins Press, 1967.

CRUICKSHANK, JOHN. *Variations on Catastrophe. Some French Responses to the Great War*. Oxford: Clarendon Press, 1982.

DEBON, CLAUDE. *Guillaume Apollinaire après Alcools*. Paris: Lettres Modernes, Minard, 1981.

DICKINSON, JAMES FRANKLIN. *The Treatment of Military Heroism in the French War Novel, 1914-1918*. Ann Arbor University, Michigan, 1951.

FERGUSON, JOHN. *War and the Creative Arts*. London: Mac Millan, 1972.

FERRO, MARC. *La Grande Guerre, 1914-1918*. Paris: Gallimard, (Idées), 1969.

FUSSELL, PAUL. *The Great War and Modern Memory*. New York & London: Oxford University Press, 1975.

- *Wartime*. New York & Oxford: Oxford University Press, 1989.

GIRARD, MARCEL. *Guide illustré de la littérature française (1918-1949)*. Paris: P. Seghers, 1949.

GOLDMANN, LUCIEN. *Pour une sociologie du roman*. Paris: Gallimard, coll. Idées, 1964.

GUILLEMINAULT, GILBERT. *La France de la Madelon*. Paris: Denoël, 1965.

HOFFMANN, FREDERICK J. *The Mortal No: Death and the Modern Imagination*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1964.

JOUANNY, ROBERT A. Préface à *La débâcle* d'Emile Zola. Paris: Garnier-Flammarion, 1975.

HICKS, WILSON. *Words and Pictures: An Introduction to photojournalism*.

HYNES, SAMUEL. *A War imagined. The First World War and English Culture*. New York, Atheneum, 1991.

KIBEDI-VARGA, A. *Rhétorique et littérature*. Paris: Didier, 1970.

KLEIN, HOLGER. ED. *The First World War in Fiction*. London: Mac Millan, 1976.

KRISTEVA, JULIA. *Pouvoirs de l'horreur*. Paris: Seuil. 1980.

LALOU, RENE, *Histoire de la littérature contemporaine*. Paris: P.U.F. 1947 (2 vols.).

LANGER, Lawrence. *The Holocaust and Literary Imagination*. New York: Yale University Press, 1975.

- *Versions of Survival*. Albany: SUNY Albany Press, 1982.

- *Confronting The Holocaust: The Impact of Elie Wiesel*. Bloomington: Indiana University Press, 1978. (ed.)

LEEDS, ERIC. *No Man's Land. Combat and Identity in World War I.* Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

LE GOFF, JACQUES & NORA, PIERRE. *Faire de l'histoire (vol.I).* Paris: Gallimard, 1974.

LEJEUNE, PHILIPPE. *L'autobiographie en France.* Paris: Armand Colin, 1971.

- *Le pacte autobiographique.* Paris: Seuil, 1975.

LOHRKE, EUGENE.ed. *Armageddon: The World War in Literature.* New York: Jonathan Cape & Harrison Smith, 1930.

LOTI, PIERRE. *La hyène enragée.* Paris: Calmann Lévy, 1916.

LUKACS, GEORGES. *Le roman historique.* Paris: Payot, 1965.  
- *La théorie du roman.* Paris: Gonthier, 1963.

MAUREL, ANDRE. *Les écrivains de la guerre.* Paris: La Renaissance du Livre, 1918.

MESNARD, CHRISTINE. *Du naturalisme à l'existentialisme: L'enfer d'Henri Barbusse.* Thèse de doctorat non publiée, Université de Poitiers, 1976.

MIQUEL, PIERRE. *La Grande Guerre.* Paris: Fayard, 1983.  
- *Les hommes de la Grande Guerre.* Paris: Fayard, 1987.

MUSARRA-SCHRODER, ULLA. *Le roman-mémoire moderne. Pour une typologie du discours à la première personne.* Holland University Press, 1981.

NOIRAY, JACQUES. *Le romancier et la machine.* Paris, José Corti, 1981 (2 vols).

NOTER, HENRI de. *La littérature et la guerre.* Paris, Editions de l'Union des Intellectuels Pacifistes, 1934.

PEYRE, HENRI. *The Contemporary French Novel.* New York: Oxford University Press, 1955.

PFEIFER, William.K. *War and the German Mind: The Testimonies of Men of Fiction who fought at the Front.* New York: Columbia

University Press, 1941.

POUILLON, JEAN. *Temps et Roman*. Paris, Gallimard, 1946.

PROST, ANTOINE. *Les anciens combattants. 1914-1940*. Paris: Gallimard/Julliard, Coll. Archives, 1977.

RAIMOND, MICHEL. *La crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt*. Paris, 1966.

- *Le roman depuis la révolution*. Paris: Armand Colin (Coll.U), 1967.

READ, HERBERT. "The Failure of War Books", in *A Coat of Many Colours* (rev.ed.). London: Routledge & Kegan Paul, 1957.

RICHARD, JEAN PIERRE. *Littérature et sensation*. Paris: Seuil, 1984.

SENECHAL. CHRISTIAN. *Les grands courants de la littérature contemporaine*. Amiens: Ed. Malfère, 1934.

SCHINTZ, ALBERT. *French Literature and the Great War*. New York & London: Appleton & Co., 1920.

SIMON, PIERRE-HENRI. *Histoire de la littérature française au Xxe siècle*. Paris, Armand Colin, 1963. (vol.2)

TARDI, JACQUES. *Le trou d'obus*. Epinal: Imagerie Pellerin. 1984.

TISON BRAUN, MICHELINE. *La crise de l'humanisme*. Paris: Nizet, 1967.

- *Poétique du paysage*. Paris: Nizet, 1980.

TUCHMAN, BARBARA W. *The Guns of August*. New York: MacMillan 1962.

WALZER, MICHAEL. *Just and Unjust Wars*. New York: Basic Books, 1977.

WINTER, SOPHUS KEITH. *The Realistic War Novel*. Seattle: University of Washington Bookstore, 1930.

**Articles:**

BALDWIN, JAMES. "As much truth as One can Bear". *New York Times Book Review*. Jan.14, 1962, p.38.

BURKE, KENNETH. "The Imagery of Killing". *Hudson Review*. I. 1948, pp.151-167.

DICKERMAN, JOSEPH. T. "Does War Produce Literature?" *Literary Digest* XCIX, Dec.15, 1928.

DUCHENE, ROGER. "Réalité vécue et réussite littéraire: le statut particulier de la lettre". *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1971, n°.2, pp. 177-194.

MEYER, JACQUES. "Publication et retentissement du Feu". *Europe*, n° spécial septembre-octobre 1974.

MITTERAND, HENRI. "La langue populaire dans *Le Feu*". *Europe*, n° spécial septembre-octobre 1974.

PARAF, PIERRE. "Emile Zola et Henri Barbusse", Allocution à Médan, n° 46 du 7 octobre 1973.

PRITCHETT, V.S. "First Person Singular in War Fiction". *New Statesman and Nation* XXIII, 1982, p.291.

RELINGER, JEAN. "Le Feu d'Henri Barbusse, une épopée réaliste?" *La Pensée*, no 107, janvier-février 1963.

RUTTEN, PIERRE Van. "Le style du Feu d'Henri Barbusse", *La Pensée*, novembre-décembre 1973.

VADON, JACQUES. "Trois témoins inoubliables: Dorgelès, Duhamel, Barbusse." *La Grive*, Octobre-Décembre 1968, n° 140.