

Revue électronique d'Études Françaises

Carnets

Association Portugaise d'Études Françaises (APEF)

ISSN: 1646-7698

Série et n.º: IIe série, n.º 5

Mois et année: novembre 2015

#5

Imaginaires de guerre et autres conflits

**Maria Eduarda Keating,
Cristina Álvares,
Maria do Rosário Girão,
Sílvia Araújo,
Conceição Varela,
Marie-Manuelle Silva**

Comité de Direction

- Directrice:
Ana Clara Santos (Présidente de l'APEF)

- Codirectrice:
Maria de Jesus Cabral (Vice-présidente de l'APEF)

- Sous-directeurs:
José Domingues de Almeida (Secrétaire de l'APEF)
Ana Isabel Moniz (Secrétaire de l'APEF)
Dominique Faria (Trésorière de l'APEF)

Comité éditorial

Ana Clara Santos (Univ. de l'Algarve)
Ana Isabel Moniz (Univ. de Madère)
Ana Paiva Morais (Univ. Nova de Lisbonne)
Cristina Álvares (Univ. du Minho)
Dominique Faria (Univ. des Açores)
Fernando Gomes (Univ. d'Évora)
Isabelle Tulekian Lopes (ISCAP-Institut Polytechnique de Porto)
José Domingues de Almeida (Univ. de Porto)
Kelly Basílio (Univ. de Lisbonne)
Leonor Martins Coelho (Univ. de Madère)
Luís Carlos Pimenta Gonçalves (Univ. Aberta)
Margarida Reffóios (Univ. Nova de Lisbonne)
Maria de Fátima Outeirinho (Univ. de Porto)
Maria de Jesus Cabral (Univ. de Coimbra)
Maria do Rosário Girão (Univ. du Minho)
Maria Eugénia Pereira (Univ. d'Aveiro)
Maria Natália Pinheiro Amarante (Univ. Trás-os-Montes e Alto Douro)
Marta Teixeira Anacleto (Univ. de Coimbra)
Paula Mendes Coelho (Univ. Aberta)
Teresa Almeida (Univ. Nova de Lisbonne)

Comité scientifique

Alfonso Saura (Univ. de Murcia, Espagne)
Alicia Piquer Devaux (Univ. de Barcelone, Espagne)
Alicia Yllera (Univ. Nationale d'Education à Distance, Espagne)
Ana Paiva Morais (Univ. Nova de Lisbonne, Portugal)
Ana Paula Coutinho (Univ. de Porto, Portugal)
Bruno Blanckeman (Univ. Sorbonne Nouvelle - Paris III, France)
Catherine Dumas (Univ. Sorbonne Nouvelle- Paris III, France)
Charmaine Anne Lee (Univ. de Salerne, Italie)
Clara Ferrão (Institut Polytechnique de Santarém, Portugal)
Christine Zurbach (Univ. d'Évora, Portugal)
Cristina Robalo Cordeiro (Univ. de Coimbra, Portugal)
Daniel-Henri Pageaux (Univ. Sorbonne Nouvelle-Paris III, France)
Daniel Maggetti (Univ. de Lausanne, Suisse)
Encarnación Medina Arjona (Univ. de Jaén, Espagne)

Eric Fougère (CRLV, Univ. Blaise Pascal de Clermont-Ferrand, France)
Florica Hrubaru (Univ. Ovidius, Constanta, Roumanie)
Francisco Lafarga (Univ. de Barcelone, Espagne)
Franc Schuerewegen (univ. d'Anvers, Belgique)
François Provenzano (Univ. de Liège, Belgique)
Georges Forestier (Univ. Paris-Sorbonne, Paris IV, France)
Gérard Danou (Univ. Paris Diderot, Paris VII, France)
Helena Buescu (Univ. de Lisbonne, Portugal)
Ignacio Ramos Gay (Univ. de Valence, Espagne)
Jacques Isolery (Univ. de Corse)
Jean-Louis Chiss (Univ. Sorbonne Nouvelle-Paris III, France)
Jean-Michel Adam (Univ. de Lausanne, Suisse)
JeanYves Guérin (Univ. Sorbonne Nouvelle-Paris III, France)
José Oliver Frade (Univ. de la Lagune, Canaries)
Kelly Basílio (Univ. de Lisbonne, Portugal)
Lucie Lequin (Univ. Concordia, Montréal, Canada)
Manuel Bruña Cuevas (Univ. de Séville, Espagne)
Marc Fumaroli (Collège de France, Académie Française, France)
Marc Quaghebeur (Archives et Musée de la Littérature, Bruxelles, Belgique)
Maria Alzira Seixo (Univ. de Lisbonne, Portugal)
Maria de Lourdes Cândio Martins (Univ. de Lisbonne, Portugal)
Maria Eduarda Keating (Univ. du Minho, Portugal)
Maria João Brilhante (Univ. de Lisbonne, Portugal)
Maria Paula Mendes Coelho (Univ. Aberta, Portugal)
Marta Teixeira Anacleto (Univ. de Coimbra, Portugal)
Martial Poirson (Univ. Stendhal-Grenoble 3, France)
Michel Delon (Univ. Paris-Sorbonne, Paris IV, France)
Ofélia Paiva Monteiro (Univ. de Coimbra, Portugal)
Pascal Durand (Univ. de Liège, Belgique)
Paul Aron (Univ. Libre de Bruxelles, Belgique)
Simon Gaunt (Univ. de Londres, Royaume-Uni)
Véronique Le Ru (Univ. de Reims, France)
Vincent Jouve (Univ. de Reims, France)
Wladimir Kryszynski (Univ. de Montréal, Canada)

Avec la collaboration spéciale de :

Ana Pairet (Rutgers University, États-Unis)
Derek Schilling (Rutgers University, États-Unis)
Jean-Louis Pautrot (Saint-Louis University, États-Unis)
Maria Aldina Marques (Universidade do Minho, Portugal)

Design de la couverture:

Rui Rica

Edition:

Maria Eduarda Keating, Cristina Álvares, Maria do Rosário Girão, Sílvia Araújo, Conceição Varela, Marie-Manuelle Silva

Mise en page:

João Leite

Adresse web: <http://ler.lettras.up.pt/apef/carnets>

Adresse e-mail : carnetsapef@gmail.com

©2015 APEF- Association Portugaise d'Études Françaises

Table des matières

Introduction	3
Paul Bleton Guerre d'outre-fiction ? Guerre en récit (France, 1981-2001).....	6
Marc Quaghebeur Jeunes écrivains durant la première occupation allemande de la Belgique.....	26
Irène Langlet Guerres du futur, conflits du présent.....	44
Marie-Hélène Laroche La communauté monstrueuse : écueils et postulats.....	66
Mathieu Dijoux « Mal fou arda nerbona ». La violence épique: un imaginaire ambigu.....	79
Olivier Wicky Guerre totale et guerre sacrée : les métamorphoses de la Grande Guerre dans <i>La Chanson de Vaux-Douaumont</i>	98
Guillaume Gomot Une seconde Troie. <i>Andromaque</i> de Racine ou l'art de refaire la guerre.....	115
Arsène Blé kain Quand on refuse on dit non d'Ahmadou Kourouma. Une lecture identitaire des origines de la guerre de Côte d'Ivoire.....	134
Stéphanie Chifflet Représentations des rébellions des patriotes dans les littératures québécoise et française du XIXe siècle : Louis Fréchette et Jules Verne.....	147
Pascale Montresor L'hybris, vecteur d'héroïsation ?.....	165
Gökçe Bayindir Goularas Ayşe Betül Nuhuğlu La guerre, la mémoire et les récits de vie.....	182
Alexia Gassin Andrei Makine, témoin intemporel de la guerre en Russie soviétique.....	195
Laurence Boudart <i>Résurrection</i> : un espace littéraire pour l'imaginaire en temps de guerre.....	207
Augustin Voegelé Les deux corps de Jules Romains : écrire la guerre quand on ne l'a pas faite.....	224
Chantal Dhennin Léon Bocquet (1876-1954), guerre et littérature.....	243
Agnès Cousin de Ravel Imaginaires de guerre. Claude Simon et Pascal Quignard : du vécu à l'écriture.....	260
Vanessa Auroy De l'oubli à la reconnaissance : Le récit de guerre mis en images dans <i>La Nueve. Les espagnols qui ont libéré Paris</i> , de Paco Roca	276

INTRODUCTION

Depuis *La Chanson de Roland* (pour ne pas remonter à la mythique Guerre de Troie) jusqu'à l'écriture dramatique de Vinaver, la Guerre constitue un thème majeur de la littérature en français : Guerre transformée en épopée romanesque (Balzac, Hugo, Stendhal), Guerre réfutée au nom de l'idéal pacifiste (Giraudoux) et Guerre dépeinte dans toute la cruauté de ses détails (Malraux).

Le rapport entre littérature et Guerre s'est profondément modifié au fil des siècles, la question de sa représentation étant corrélative de celle de la participation de la littérature à la Guerre, de la fidélité à la tradition épique et du culte de l'idéal héroïque jusqu'à l'objection de conscience (Aragon, Martin du Gard).

L'inauguration de la littérature en langue vulgaire par la chanson de geste, avec ses récits de batailles et conquêtes territoriales, l'investit dès l'origine d'un imaginaire épique qui contamine d'autres genres et formes littéraires même après que le genre fondateur s'est épuisé. À l'autre extrémité de la chaîne chronologique, nombreux sont les récits, littéraires mais aussi filmiques et bédésques, qui choisissent la Guerre comme thématique centrale ou dont l'histoire s'inscrit dans un cadre de Guerre. Les deux Guerres Mondiales du XX^e siècle, ainsi que les conflits régionaux dont l'un des plus emblématiques est sans doute la Guerre d'Algérie, sont à l'origine d'archives et de fictions avec leurs figures de persécutés, de résistants, de prisonniers, de survivants, de réfugiés, de migrants, d'exilés ayant inspiré un grand nombre d'écrivains, de cinéastes et d'auteurs de bande dessinée.

Par ailleurs, Guerres et conflits modernes se trouvent étroitement associés au développement de catégories comme la littérature de témoignage, la littérature de la Shoah ou encore la littérature de la diaspora. Inversant l'éclat et la cohérence épiques de la Guerre chantée et célébrée, les récits contemporains explorent la difficulté à représenter l'indicible horreur de la Guerre.

Les essais qui composent le présent volume de *Carnets* abordent les configurations et thématisations de la Guerre dans une grande variété de genres et types de récits au statut plus ou moins canonique et « légitime », traversant différentes réalités géopolitiques et contextes historico-culturels.

Dans « Guerre d'outre-fiction ? Guerre en récit (France, 1981-2001) », par exemple, Paul Bleton étudie quelques tendances de la dynamique entre document et fiction de guerre à travers l'analyse d'un ensemble de productions contemporaines diverses – récits, cinéma, BD – tandis que Marc Quaghebeur réfléchit sur les enjeux

politiques de la participation de plusieurs écrivains belges à la revue d'avant-garde *Ressurrection*, parue pendant la Première Guerre Mondiale (« Jeunes écrivains durant la première occupation allemande de la Belgique »). La problématique de la guerre est privilégiée de manière particulière dans les récits de science-fiction qui dans beaucoup de cas l'utilisent en tant qu'instrument d'une réflexion sur l'Histoire contemporaine - comme l'analyse Irène Langlet dans « Guerres du futur, conflits du présent ». La diversité des perspectives et objets analysés démontre l'impact de la Guerre sur l'imaginaire et les incessantes tentatives de donner un sens à l'absurde, de représenter l'irreprésentable et de dire l'indicible traumatisme de l'expérience de la Guerre. Dans cette perspective, la contribution de Marie-Hélène Laroche – une réflexion sur la possibilité d'une ou plusieurs communautés de monstres (« La communauté monstrueuse : écueils et postulats ») dans le contexte littéraire francophone témoigne du rôle de l'imaginaire dans ces efforts de « donner du sens » à ce qui ne peut pas en avoir.

La constellation de géographies et de temporalités convoquée dans ce numéro rend compte des espaces possibles d'énonciation, de récits, de mémoires, d'archives, et d'H(h)istoire(s) représentatifs d'une pluralité d'identités, d'imaginaires et de discours liés à la Guerre. La chanson de geste, dont la violence épique, perçue comme ambiguë dans l'analyse de Mathieu Dijoux (« Mal fou arda Narbona ; la violence épique : un imaginaire ambigu ») devient au XX^e siècle instrument de l'imaginaire héroïque de la Première Guerre Mondiale (Olivier Wicky, « Guerre totale et Guerre sacrée : les métamorphoses de la Grande Guerre dans *La Chanson de Vaux-Douaumont* »). À propos d'*Andromaque* de Racine, Guillaume Gomot étudie la centralité de la guerre dans la tragédie du XVII^e siècle français (« Une seconde Troie ; *Andromaque* de Racine ou l'art de refaire la guerre »). Les revendications identitaires à l'origine de la guerre sont abordées dans l'essai d'Arsène Blé Kain sur la guerre de Côte d'Ivoire (« *Quand on refuse on dit non* – une lecture identitaire des origines de la guerre de Côte d'Ivoire »), ainsi que dans l'étude comparatiste de Stéphanie Chifflet à propos des rébellions de patriotes au Québec du XIX^e siècle (« Représentations des rébellions des patriotes dans les littératures québécoise et française du XIX^e siècle – Louis Fréchette et Jules Verne »). Pascale Montresor, de son côté, compare Napoléon Bonaparte et Toussaint Louverture pour interroger le concept de *hybris* dans le contexte des débats sur l'esclavage au XIX^e siècle.

Les récits de vie constituent un témoignage fondamental dans la constitution d'une mémoire collective sur la guerre : dans « La guerre, la mémoire et les récits de vie », Gökçe Bayindir Goularas et Ayse Betül Nuhoglu présentent un ensemble de récits

de vie écrits pendant la période de guerre entre la Grèce et la Turquie. C'est aussi de témoignage de guerre – dans le cadre du roman, cette fois-ci – qu'il est question dans les œuvres d'Andrei Makine, présentées ici par Alexia Gassin (« Andreï Makine, témoin intemporel de la guerre en Russie soviétique »).

Un grand nombre d'essais dans ce volume se penchent sur des manifestations diverses concernant les Guerres Mondiales du XX^e siècle. Laurence Boudart, dans une approche complémentaire à celle de Marc Quaghebeur, analyse dans « *Ressurrection – un espace littéraire pour l'imaginaire en temps de guerre* » les ambiguïtés d'une revue d'avant-garde produite sous l'occupation allemande. La Grande Guerre est également au centre des essais d'Augustin Voegele sur Jules Romains (« Les deux corps de Jules Romains – écrire la guerre quand on ne l'a pas faite ») et de Chantal Dhennin sur Léon Bocquet (« Léon Bocquet (1876-1954), guerre et littérature »). Le refus de l'héroïsation de la guerre est analysé par Agnès Cousin de Ravel dans les œuvres de Claude Simon et de Pascal Quignard (« Imaginaires de guerre ; Claude Simon et Pascal Quignard – du vécu à l'écriture »). Enfin, Vanessa Auroy étudie une bande dessinée espagnole, un hommage aux républicains espagnols, oubliés par l'Histoire, qui ont participé à la libération de Paris à la fin de la Deuxième Guerre Mondiale (« De l'oubli à la reconnaissance : le récit mis en images dans *La Nueve ; les espagnols qui ont libéré Paris* de Pablo Roca »).

La multiplicité de ces objets d'étude fonctionne comme complément ou contrepoint à une histoire "officielle", "traditionnelle" ou "coloniale". Ces créations - parfois marquées par la violence verbale dont la littérature porte la trace - traversent les revues comme les collections éditoriales ; le roman comme le théâtre ou la bande dessinée et le cinéma ; les cahiers de récits de mémoire comme le documentaire ; le récit historique comme l'autobiographie ou la science-fiction.

Ce volume est une contribution à une cartographie qui s'attacherait à rendre compte de la pérennité des imaginaires de Guerre et de la vitalité de la recherche qui en résulte.

Cristina Álvares
Sílvia Araújo
Maria do Rosário Girão
Maria Eduarda Keating
Marie-Manuelle da Silva
Maria da Conceição Varela

GUERRE D'OUTRE-FICTION ?

Guerre en récit (France, 1981-2001)

PAUL BLETON
Téluq, Montréal
paul.bleton@teluq.ca

Résumé : Si l'on suit la tension dynamique entre document et fiction du récit de guerre, trois tendances dominent la période succédant à l'âge d'or des collections paralittéraires spécialisées. Premièrement, plusieurs collections dirigées par Jeannine Balland occupent le centre de l'espace éditorial du récit de guerre. Elles proposent une formule caractérisée par le récit non-fictionnel et sa très explicite présentation conjuguant information et épopée, la préférence nationale comme principe de sélection, la promotion d'ex-praticiens du combat en hommes de plume, rassemblés en écurie, et baignant dans un climat idéologique d'extrême-droite, un volumineux format et ses rééditions en poche. Deuxièmement, le *technothriller* anticipateur, importé des USA, monte en puissance ainsi que des anticipations, décrochements fantastiques et uchronies militaires françaises. Troisièmement, c'est dans une rétrospectivité ambivalente que le cinéma conjoint effet documentaire et effet fictionnel – épisodes peu connus, guerres oubliées, guerres de décolonisation, après-coup de 14-18. En BD, le modèle américain antérieur s'estompe et la formule Balland n'a pas de corrélat. Face au virage documentaire, minoritaire, la fiction résiste et domine. Toutefois la tradition est moins bousculée par le virage documentaire que par des déplacements innovants. Ainsi, à côté d'une anglomanie nostalgisante, *Le trou d'obus* de Tardi fait époque, un « tropisme italien » et un « tropisme hispanique » s'imposent.

Mots-clés : Guerre, récit, fiction, documentaire, 1981-2001

Abstract: If we follow the dynamic tension between document and fiction in the war narrative, three trends dominate the period following the Golden Age of French pop War fiction. Firstly, several collections organized by publisher Jeannine Balland are central to war narrative publishing. They propose a formula which is characterized by non-fictional narrative and its very explicit presentation, articulating information and epic narrative, national preference as a selective principle, ex-soldiers as writers, assembled as a team, sharing the same far-rightist tropism, publishing very explicit stories where information and epic are interwoven, in voluminous books, often reprinted in pocket book format. Secondly, against that non-fiction core are pitted US *technothrillers* and French military anticipations and uchronies. Thirdly, the cinema combines in retrospective ambivalence documentary and fictional effect – less well-known episodes, forgotten wars, decolonization wars, and WW1 consequences. Neither Balland's formula nor emulation of the previous American model led war narrative into the field of comics. Fiction resists and dominates despite minority documentary turn. Yet tradition is not as affected by the documentary turn than by innovative displacements. So, besides a nostalgic anglomania, *Le Trou d'obus* becomes the symbol of an epoch, and an Italian tropism and a Hispanic tropism are dominant.

Keywords: War, narrative, fiction, non-fiction, 1981-2001

La disparition des collections spécialisées de romans qui avaient trouvé un public dès la fin de la Guerre d'Algérie correspondait-elle à un effacement de la pertinence de la fiction de guerre pour le lectorat populaire français ? Jusque là, pour tel insatiable lecteur, il s'était secrètement agi de comprendre la plus marquante expérience de son existence : malgré-nous lorrain, il vivait comme une blessure mal refermée le statut paradoxal et tragique qui avait été le sien pendant trois ans sous un uniforme qui n'était pas le sien mais lui était devenu une seconde peau. Pour tel autre, l'atmosphère de violence et de déréliction dans laquelle les volumes de « Feu » plongeaient leurs personnages avait offert un contrepoint au dévouement syndicaliste chrétien dont il avait rechapé son expérience d'appelé dans le djebel algérien. Pour tel troisième, plus jeune, cette lecture avait fait office de protestation adolescente de *baby-boomer* contre l'homogénéité du discours historique des adultes, notamment les rappels de ses propres parents à leur enfance sous l'Occupation, démultipliée peut-être par une fascination pour la figure diabolisée du soldat allemand, qui nourrissait sa boulimie sélective de lecteur de Gerfaut¹.

Il s'agira de montrer que ce reflux de la fiction introduit une nouvelle configuration du récit de guerre, fondée sur trois tendances dominantes et destinée à se perpétuer, de la fin des grandes collections paralittéraires à la fin du service militaire obligatoire, 1981-2001.

La formule Balland

Le tarissement des collections « Baroud », « Feu » et « Gerfaut » signale sans doute moins la désaffection à l'endroit du récit de guerre que la modification de la demande. Une nouvelle formule recourt massivement à d'ex-praticiens du combat devenus hommes de plume et constitués en écurie, baignant dans un climat idéologique d'extrême-droite, climat à la fois propice à l'écriture et à la mise en marché, pour produire des ouvrages d'une présentation très explicite conjuguant les registres informatif et épique, d'un relativement grand et volumineux format, ouvrages dont la carrière se prolonge par des rééditions en poche. Dominique Venner pilote une première collection chez Balland, « Le Corps d'élite »; elle fixe les grands traits de la formule et met en selle deux des

¹ Pour enrichir l'histoire du récit de guerre en France (de la défaite de 1871 à la fin du service militaire obligatoire) dont cet article est un élément, des lecteurs de tous âges ont été rencontrés et m'ont confié leurs expériences et souvenirs de lecture.

principaux pourvoyeurs de cette veine, Erwan Bergot et Jean Mabire. Second départ avec « Têtes brûlées », toujours chez Balland, toujours avec Bergot et Mabire. Enfin, « Troupes de choc » dirigée par Jeannine Balland entame sa carrière aux Presses de la Cité; avec ses 75 titres entre 1976 et 1991, elle survit aux dernières collections de fiction paralittéraires et fait de son éditrice la personne-clé de cette période de la littérature de guerre.

Pour préciser un peu plus, quelques mots de son auteur le plus déterminant, Erwan Bergot à la fois auteur prolifique mais aussi pivot de ces collections : parachutiste de 1949 à 1961, dont quatre mois comme prisonnier du Vietminh après Diên Biên Phu, décoré de la Légion d'honneur, blessé en Algérie, journaliste à la revue militaire *TAM* (Terre-Air-Mer), auteur reconnu (il avait reçu trois prix entre 1983 et 1990, dont un pour l'ensemble de son œuvre), à ses talents d'animateur de création s'ajoutait sa qualité de mari de Jeannine Balland.

La formule a un effet d'entraînement. Avec « C'étaient des hommes » et « Témoignages pour l'Histoire », les Éditions J. Grancher non seulement tirent la leçon des tentatives encore mal abouties de Balland mais vont parfois y exhiber les mêmes signatures voire assumer la relève après la disparition de « Troupes de choc ». Un fidèle comme Mabire sera beaucoup réédité chez Grancher, dans les années 90, où, parallèlement, il donnera des inédits; et Venner concevra tous les volumes d'une autre collection apparentée, « Le livre des armes ». Mabire, proche du Front national, dirige l'éphémère collection « Action pour Art et histoire d'Europe ». C'est sur sa propre lancée que Jeannine Balland va tenter d'élargir plutôt que de diversifier la production des Presses de la Cité avec « Frères d'Armes » et « Documents ». « Production Jeannine Balland » et « Documents » se distinguent mal de « Troupes de choc »; plusieurs signatures se répètent, distribuées entre ces collections. C'est sur le modèle « Troupes de choc » que les Éditions Charles Lavauzelle de Limoges, depuis longtemps spécialisées dans l'édition militaire, tentent leur chance avec « Élite », rapidement abandonnée au profit d'une autre collection, plus originale, « Les Grandes batailles de France »; l'émancipation n'étant toutefois pas telle que l'on n'y retrouve pas des signatures communes avec l'écurie Balland. Même si « Les Combattants » d'A. Michel présente d'autres auteurs que ceux du sérail des Presses de la Cité, il s'agit d'une variation sur la formule.

Des collections nées dans les années 80, c'est « Rouge et blanche » qui aura la plus grande longévité, 1982-2000. Il y a encore là des signatures déjà rencontrées ailleurs. « Rouge et blanche » se distingue par un éclectisme idéologique auquel ne succombent

guère les autres collections de l'époque, éclectisme qui est plus le fait de l'hétérogénéité de couches historiques successives que d'une claire volonté éditoriale : à côté des habituelles sympathies frontistes d'un Venner et de la fascination pour les chefs de guerre allemands, on trouve en effet l'historien de la gauche allemande Gérard Sandoz ou le témoignage d'un survivant de l'Holocauste, Filip Müller... Par ailleurs, elle compense la petite quantité de titres publiés par la taille de certains d'entre eux, comme la quinzaine de tomes de *La grande histoire de la Seconde Guerre mondiale* de Pierre Montagnon (1992-1996). Toutefois « Rouge et blanche » mélangera rééditions et publications originales, voire hébergera histoires d'espionnage et titres encore moins proches de la guerre.

L'effet de masse d'une telle formule homogène dans ces collections spécialisées a aussi un impact au-delà puisque des auteurs de cette veine, initialement sélectionnés ou sollicités sans doute pour leurs affinités avec elle, avaient déjà publié ailleurs ou essaieront dans des collections non spécialisées.

Tout en privilégiant largement l'historiographie, la formule n'exclut toutefois pas la fiction. La majorité de ces collections ne comporte aucun roman, « Troupe de choc » n'en propose que quatre, mais « Frères d'armes » est consacrée en priorité à la fiction. Cette collection exhibe souvent les mêmes signatures que les collections historiographiques, et les thèmes abordés et leur esprit la rapproche plus d'elles que des collections paralittéraires de la période précédente. Et un auteur aussi prolifiquement et diversement engagé dans la remémoration historiographique des grandeurs et misères des soldats du rang de l'Armée française que Bergot n'en écrit pas moins sur les mêmes thèmes une douzaine de romans. Enfin, tout comme les romans paralittéraires de la période précédente, la formule tend à privilégier la Seconde guerre mondiale, mais, en contraste avec « Gerfaut », à montrer une prédilection pour les guerres de la décolonisation et se contenter de saupoudrer des sujets impliquant d'autres armées nationales.

Malgré ces caractéristiques fortement campées, sans doute ne faut-il pas trop simplifier le portrait de cette période. Tout d'abord, comme le FN qui n'est pas vraiment homogène idéologiquement parlant, les collections de cette période permettent la coexistence d'inspirations (de droite) assez disparates, comme celles de Patrick de Gmeline, aristocrate auteur d'une douzaine de titres et d'un *Dictionnaire de la noblesse russe* (1978), et des hétérodoxes comme Saint-Loup, la Mazière, Mabire ou Dimitri. Loin des collections paralittéraires précédentes, le *modèle allemand* a chez eux une tout autre signification : ils écrivent sur les volontaires français, belges ou espagnols qui s'étaient

engagés du côté du Reich. Saint-Loup avait co-fondé les Auberges de la jeunesse en 1935 et devait être élevé au grade de lieutenant-colonel dans l'armée argentine de montagne lors de son exil après la défaite du Reich ; à l'époque du Centre de recherches pour la formation d'un gouvernement européen en cas de victoire du III^e Reich, face au pangermanisme, il prônait le fédéralisme d'une Europe des « petites patries ». La performance de Christian de la Mazière dans le documentaire de Marcel Ophüls, *Le chagrin et la pitié*, est suivie trois ans plus tard par ses mémoires d'ex-engagé français de la division Charlemagne, *Le rêveur casqué* (1972). La brève carrière de la maison dirigée par Mabire, « Art et histoire d'Europe », donne un bon aperçu des composantes de son idéologie : territorialisation normande, admiration pour la fidélité au rêve nazi et déterritorialisation folle – comme ses biographies du baron Roman Feodorovitch von Ungern-Sternberg. C'est dans son expérience militaire de chasseur alpin et de parachutiste (1947-1951), puis en Algérie (1958-1959) que s'ancre sa prolifique carrière de « journaliste historique » et d'éditeur, pas étrangère toutefois à la fiction ou à l'essai. Quant à Dimitri, scénariste et dessinateur, il a non seulement plusieurs signatures en BD (Guy Mouminoux, Dimitri Lahache, Dimitri) mais aussi en littérature celle de Guy Sajer. C'est sous ce nom qu'avait paru le très autobiographique *Soldat oublié* (1967). La fidélité de son ancrage politique inspire sa série humoristique « Le Goulag », ses contributions à la presse d'extrême-droite mais surtout ses BD réalistes, *Kaleunt* (1988), *Kursk : tourmente d'acier* (2000), *Raspoutitsa : la boue, le dégel* (1989) et *Kamikazes* (1997).

Si l'ensemble des collections de la littérature de guerre n'est pas complètement homogène et si les familles constituant l'extrême-droite sont diverses, parfois antagonistes, cette phase de la littérature de guerre est clairement surdéterminée par l'émergence de ces idéologies. C'est même au moment où le Front national se pose en alternative néo-fasciste puis tente de conquérir une légitimité politique conservatrice que la formule Balland connaît son plus fort dynamisme – en 1984, le parti obtient 11,4% aux élections européennes, progressant depuis assez régulièrement.

La formule ne propose aucun récit prospectif, le regard y est seulement rétrospectif, et ne remonte guère au-delà de la Seconde guerre mondiale. En creux, la nature du public majoritaire de la littérature de guerre de l'époque s'exhibe donc plus clairement. Au moment où se font sentir les effets de la tendance de fond à la globalisation économique et ceux de l'intégration supranationale au sein de l'Union européenne, ce lectorat, inquiet de la redéfinition de la souveraineté nationale, trouve une consolation dans cette rétractation

territorialisante sur le passé militaire glorieux de la France, ou sur la participation minoritaire de certains à une épique guerre civile paneuropéenne, la lutte armée contre le bolchevisme.

Aussi nodale soit cette formule Balland, elle n'occupe toutefois pas tout l'horizon du récit de guerre. Plusieurs des titres des collections « L'aventure coloniale de la France » chez Denoël et « Destins croisés » y sont consacrés. En matière de traduction, même si la présence russe reste sensible (Vasili Semenovitch Grossman, Vassil Bikov) et celle des autres diversifiée (traductions de l'anglais, comme Eric L. Harry, Patrick O'Brian ou, moins classiquement, de l'écrivain soudanais Jamal Mahjoub; de l'allemand, Lion Feuchtwanger; mais aussi du catalan, Mercè Rodoreda, du vietnamien, Ninh Bào, ou du finnois Veijo Meri), il n'y a plus vraiment lieu de parler de tendance, sinon celle, générale, d'un goût pour la découverte de cultures autres... Enfin, des romans comme *Le clan du sorgho* (1990) de Mo Yan et *Vie et destin* (1980) de Vasili Grossman illustrent le rôle d'éditeurs non-parisiens dans cet élargissement de la palette, respectivement Acte Sud à Arles et L'Âge d'homme à Lausanne.

Continuent à se publier des fictions non sérielles, comme ces deux romans lauréats du Grand Prix de littérature de l'Académie française : *Fort Saganne* (1980) de Louis Gardel et *Un dimanche inoubliable près des casernes* (1984) de Jacques-Francis Rolland. L'auteur du premier est scénariste (son roman est adapté à l'écran par Alain Corneau en 1983), éditeur, conseiller littéraire au Seuil, membre du Conseil Supérieur de la Langue Française, du jury du Renaudot : pas vraiment un profil d'ancien soldat, donc. Celui du second, ancien résistant communiste, correspondant de guerre dans l'armée américaine et grand reporter à *Ce soir* et *Action*, avait été membre du PCF jusqu'en 1956 – universitaire ayant dirigé de grands projets éditoriaux de synthèse et de vulgarisation historique, scénariste, qui en tant que romancier avait aussi sacrifié au thème de l'épopée coloniale : pas précisément un profil de frontiste. Or, même sans aucun lien avec la formule Balland, les deux posent eux aussi mais en termes très différents, la question du passé militaire de la France.

La guerre thématisée au virtuel

Ce mouvement de balancier en faveur du documentaire au détriment de la fiction devait s'affirmer dans un champ parcouru de forces le plus souvent divergentes. Au début

des années 80, s'annoncent en France les prémises d'un genre essentiellement américain, plein d'optimisme techno-scientifique, d'insistant encyclopédisme et de conceptions très américaines sur les relations internationales, le *techno-thriller*. Avec *Mission Firefox* (1980 [1977]) de Craig Thomas, se met en place un patron d'exploitation devenu standard : Warner Bros confie la réalisation de l'adaptation à Clint Eastwood, et Atari tire du film un jeu vidéo sur disque laser, sans parler des fabricants de modèles réduits en kit... Malgré cette priorité, c'est à Tom Clancy qu'échoit le rôle de saint patron de ce genre, et à *Octobre Rouge* (1986 [1984]) celui d'œuvre codante non seulement à cause d'un succès relancé par l'adaptation de John McTiernan (1989) mais aussi de celui de tous les romans qui suivront et feront de lui l'un des plus importants best-sellers de la littérature américaine.

Le genre a sans doute connu son apogée au début des années 90, suite à la Guerre du Golfe. Les contraintes du genre, sa forte composante technologique, ses longs passages encyclopédiques obligés, l'opacité du techno-jargon tendent à rendre froides ses histoires. Clancy n'a pas suscité beaucoup d'émulation en France. Peut-être parce que le genre est peut-être trop exclusivement mis au service d'une conception américaine non seulement de l'histoire en marche mais aussi de la place que doit y jouer l'Armée. Comme l'action se passe dans le cadre de conflits modernes réels ou anticipés et de leurs scénarios prévisionnels à court terme, l'intrigue des romans risque une rapide désuétude. Alors qu'il exige un gros travail de recherche préalable (augmentée du fait que la culture militaire française est sans doute plus portée à l'opacité que l'américaine), le *techno-thriller* s'avère une denrée périssable – les auteurs français ne trouvent visiblement pas que le jeu en vaille la chandelle. Et, en aval, ce manque d'intérêt des auteurs français et cette ténuité d'espérances de vente insuffisamment prometteuses ont interdit d'aller vers une sérialisation du sous-genre, nécessaire à sa pérennisation.

Une autre famille de récit contrefactuel aurait pu entraîner la fiction de guerre vers un destin renouvelé, les uchronies militaires. Le genre nécessite un stock de connaissances sur l'Histoire partagé par auteur et lecteur de façon à poser la distance contrefactuelle du « et si... ? » générique; puis l'auteur choisit de modifier un événement historique passé et de conjecturer une Histoire parallèle. Le lecteur présuppose que le monde dans lequel évolue les personnages est ontologiquement le même que le sien, jusqu'à ce qu'apparaissent des différences plus ou moins subtiles qui pointent vers le moment passé où ont divergé Histoire réelle et Histoire alternative. Les guerres passées constituent des moments privilégiés de divergence entre Histoire réelle et Histoire alternative; mais le récit

peut se contenter d'évoquer une issue à une guerre réelle différente de celle enregistrée par les manuels d'histoire. C'est progressivement que le lecteur du *Maître du Haut-Château* (1970), de Philip K. Dick, découvre que les forces de l'Axe ont triomphé – et qu'en fait, l'occupation japonaise de la partie occidentale des USA a instauré un univers plus humain que l'Amérique contemporaine du lecteur. Une telle formule – une guerre à la fois divergente et rabaissée au statut de cause pure et simple puisque l'univers fictionnel n'y est pas celui de la guerre mais celui issu de la guerre – se retrouve dans les trois volumes des *Colmateurs* (1981-1985) de Michel Jeury ou dans la *Saga du contre-Monde* de Jean-Claude Albert-Weil (1996 et 2000). Par le jeu uchronique, les temporalités décalées et la forme du rapport administratif, la nouvelle « Rapport au Reichführer S.S. » de Gilles Perrault ou le quotidien bureaucratique de la province franque en 1946 du roman *Une Matinée glaciale* (1998) de Matthieu Baumier plongent le lecteur dans l'ordinaire raciste de la conception nazie des relations et des métissages avec les peuples asservis, ou dans la mécanique de l'élimination de toute résistance : inquiétante manière d'en rapprocher la réalité de son lectorat.

L'Appel du 17 juin (1980) d'André Costa propose un temps du récit qui suit immédiatement la date de la divergence entre Histoire réelle et Histoire alternative. Le maréchal Pétain, depuis Alger, appelle les Français à résister à l'envahisseur allemand puis convainc l'Italie de se joindre à lui et aux Anglais pour lutter contre Hitler. La narration peut aussi viser à conduire le lecteur à découvrir cette date de divergence; dans *Les Oranges de Yalta* (1992) de Nicolas Saudray, le monde sinistre contemporain du lecteur descend de la victoire combinée de l'Allemagne et du Japon contre l'URSS abandonnée par les États-Unis revenus à leur isolationnisme; dans *L'Histoire détournée* (1984) de Jean Mazarin qui se déroule en 1989, une tentative de coup d'État des SS burgondes conjointe aux efforts de la résistance alliée menace les bonnes relations entre le Reich et l'empire du Soleil levant – le lecteur découvre que, même si Hitler s'était bien suicidé, ses V6 nucléaires avaient détruit Londres, Moscou et Washington en 1945; dans *Parij* (1997) d'Éric Faye, à Paris divisée en deux secteurs, un Français de l'Est lauréat du Nobel est autorisé à gagner l'Ouest – le lecteur découvre que le succès de l'offensive allemande des Ardennes en 1944 avait en fait permis l'avancée de l'Armée rouge jusqu'en France et que c'est là, plutôt qu'à Berlin que passe le Mur.

Il arrive que la narration explore des paradoxes temporels. Dans « Le suicide » (1976), une nouvelle de Claude Cheinisse, la Première Guerre Mondiale déclenchée

seulement en 1930 s'avère si dévastatrice qu'il vaut mieux lui permettre de commencer comme dans la réalité historique. Dans *Les Biplans de d'Annunzio* (1999), les néonazis de l'agence de voyage « Belle époque », voulant éviter le malheureux épisode de la défaite hitlérienne, ont décidé de prolonger la Première guerre mondiale jusqu'en 1921; heureusement que veillent au grain deux transfuges, à cheval sur deux combats aériens, l'un mené par ces antiques biplans, l'autre par les appareils contemporains du temps de l'écriture, pendant la guerre civile de Yougoslavie. Dans *Reich* (1986) d'Alain Paris, un journaliste contemporain du lecteur retourne en 1946 à Londres, sous les bombardements allemands; voulant revenir à son point de départ, il aboutit en fait dans une Angleterre des années 80 issue de la défaite, désindustrialisée et pourvue d'un *Reichprotektor*. Il arrive enfin que la divergence entre les deux branches de l'Histoire soit bien plus ancienne. Dans la nouvelle « Voyage à Saint-Petersbourg » (1992) de Serge Delsemme, à la fin du XX^e siècle, la République française tente de contenir la sédition des DOM de Grande-Bretagne, conquise suite à la Révolution de 1789; dans celles que Michel Pagel a réuni sous le titre de *Orages en terre de France* (1991), toujours à la fin du XX^e siècle, le lecteur se retrouve en pleine Guerre de 1000 ans entre les royaumes de France et d'Angleterre.

Cinéma et BD ont contribué eux aussi aux guerres futures et à l'uchronie militaire. *Bunker Palace Hôtel* (1989), d'Enki Bilal, co-écrit avec Pierre Christin, propose un scénario cyberpunk. Entre 1980 et 1985, la série « Armalite 16 » de Michel Crespin raconte en BD une histoire de guérilla post-atomique. C'est plutôt un traitement fantastique que la Première Guerre mondiale inspire à Didier Comès ou David B. Dans *La Lecture des ruines* (2001) du premier, la Guerre de 14 a un tout aussi insolite grain sous la loupe d'une intrigue de désinformation où il s'agit de lancer les espions allemands sur la piste d'un savant fou qui a inventé le canon à rêves et le barbelé végétal... Dans *L'Ombre du corbeau* (1983) du second, son fantastique considère la Première guerre mondiale comme Julien Gracq considèrerait sa Drôle de guerre. En revanche, la Seconde semble pousser la fiction de guerre à explorer anticipation et paradoxes temporels. En 1998, Bilal commence la série *Le sommeil du monstre*, guerre future où l'ennemi de Nike l'orphelin est l'Obscurantis Order intégrisme religieux opposé à la pensée. Dans leur série « Jaunes », Jan Bucquoy et Tito font enquêter dans les milieux néo-nazis et le passé de la Belgique leur héros confronté à des courts-circuits temporels paradoxaux. Dans « Das Reich » (1996-97) de Rodolphe et Claude Plumail, deux prisonniers s'échappent d'une forteresse japonaise et tentent de rejoindre le Grand Reich qui, par ses bombes atomiques, a gagné la guerre. Dans *Sablier*

(2000), c'est du paradoxe du défaut d'adaptabilité du soldat en guerre que traitent Philippe de Pierpont et Merkeke. Dans *Sursis* (1997), c'est du paradoxe de la place de l'observateur par rapport à la scène observée que s'occupe Jean-Pierre Gibrat.

Toutefois, aussi intéressants soient les guerres futures ou le croisement avec le fantastique, aussi intrigante soit l'uchronie, ce ne sont pas de telles formules qui insufflent un élan nouveau à la fiction de guerre romanesque alors en pleine crise. Du point de vue de la réception, elles n'ont pas le même lectorat que les collections de guerre et ne peuvent leur servir de substitut. Bien caractérisée en tant que genre formel, elle ne s'est jamais autonomisée institutionnellement en collections spécialisées.

Cinéma et BD, développements séparés ?

C'est avec une plus grande diversité que cinéma et BD prospectent d'autres ressources que celles de la formule Ballard. Au cinéma, en regard de la période précédente, la quantité de titres s'avère timide. Bien seul, mesuré à la production britannique alors tarie, le *Gallipoli* (1981) de l'Australien Peter Weir, qui traite d'un sujet jamais abordé, la malheureuse expédition des Dardanelles en 1915-16. Évidemment, la période est plutôt marquée par une poignée de gros canons hollywoodiens, gros budgets et importants succès au box-office : *Full Metal Jacket* (1987) de Stanley Kubrick, *La ligne rouge* (2000) de Terrence Malick d'après James Jones, *Platoon* (1986) et *Né un 4 Juillet* (1989, d'Oliver Stone d'après Ron Kovic, *Rambo* (1983) et *Rambo 2 : la mission* (1985) de Ted Kotcheff, enfin, *La Liste de Schindler* (1994) et *Il faut sauver le soldat Ryan* (1998) de Steven Spielberg.

Alors que la machine hollywoodienne continue à proposer ses rêveries violentes et compensatoires, en France la comédie ne désarme pas. *Papy fait de la résistance* (1983), de Jean-Marie Poiré réalise plus de 4 millions d'entrées au box-office. Ne désarme pas non plus le réinvestissement affectif d'un passé refoulé et narrativement saisi de biais. *Au revoir les enfants* (1987), de Louis Malle et *Indochine* (1987), de Régis Wargnier font respectivement presque 3,5 et 3,2 millions d'entrées.

Dans cette période sont revisités la guerre civile espagnole (*Fiesta*, 1995, de Pierre Boutron) et la guerre d'Indochine (*Diên Biên Phû*, 1991, de Schoendorffer) ; Robert Enrico refait affleurer à la mémoire le moment où, après la guerre, les autorités soviétiques ont voulu faire extradier du Liechtenstein ces troupes baltes sous les ordres d'un russe

anticommuniste, le général Smyslowosky, troupes qui étaient passées au service du 3^e Reich (*Vent d'est*, 1992). Toutefois, les films d'alors sont plutôt consacrés à la guerre des appelés du contingent en Algérie et à la Première guerre mondiale. Pour l'Algérie : *Cher frangin* (1988) de Gérard Mordillat; *Le Fusil de bois* (1993) de Pierre Delerive; *Des Feux mal éteints* (1993) de Serge Moati, adapté d'un roman de Philippe Labro (1967); Bertrand Tavernier y consacre un documentaire, *La Guerre sans nom*. Pour la Guerre de 14 : Tavernier propose *La vie et rien d'autre* (1989) et *Capitaine Conan* (1996) d'après Vercel. *L'Instinct de l'ange* (1992) de Richard Dembo, histoire d'un musicien tuberculeux devenu ange de la mort aux commandes de son avion de combat, *Loin du front* (1996), réunissant trois courts-métrages de Vladimir Léon et Harold Manning, *Marthe ou la promesse du jour* (1997) de Jean-Loup Hubert, *La Chambre des officiers* (2001) de François Dupeyron d'après Marc Dugain. L'esprit en est assez éloigné du nostalgisme des ouvrages de la formule Balland, peu enclins à l'antimilitarisme, peu enclins non plus à passer sous ellipse la mise en récit explicite du combat – alors que par exemple *La vie et rien d'autre* superpose à la quantification de l'ampleur des pertes humaines celle, qualitative et singulière de ce qu'une perte signifie pour les survivants.

La Première guerre mondiale, thème peu fréquenté depuis la fin des années 30 mais jamais complètement délaissé par le cinéma, redécouvert avec Tavernier, fait son entrée dans la BD, ce qui suffirait à distinguer cinéma et BD des livres qui se publient en même temps dans les collections de la formule dominante et qui reprennent très rarement ce thème, voire dans les collections paralittéraires de la période antérieure. En toute indépendance, la BD manifeste un notable regain d'intérêt pour cette guerre dès le début des années 80. *Le Trou d'obus* (1981) de Jacques Tardi fait époque. Il réussit à conjoindre sa volonté de savoir personnelle (pour l'homme d'une génération qui n'a pas connu la guerre, appréhender la guerre faite par son grand-père militaire) et sa volonté de sortir une impasse esthétique de la figuration (depuis la guerre de tranchées, la peinture s'était avérée allergique à la guerre à cause de l'indistinction des formes et des couleurs du modèle). En illustrant Louis-Ferdinand Céline², puis Didier Daeninckx³ ou ses propres scénarios, Tardi crée une œuvre classique.

Elle se distingue radicalement de projets documentaires historiques, sériels ou non, plus proches des fascicules pour la jeunesse qui avaient disparu au début des années 50

² Comme *Le voyage au bout de la nuit* (1988).

³ Comme *Le der des ders* (1997).

que de la formule Balland. Par ailleurs, sans pédagogie, Bouton, avec Marc Malès cette fois, trouve dans *Le Cuirassier Venerie* (1995) un ton subtilement nostalgique pour évoquer, à travers un vieil homme qui se souvient.

C'est toujours du modèle américain que relèvent les 5 albums de la série « Les Tigres volants » de Richard D. Nolane et Félix Molinari. L'inspiration se fait plus post-moderne avec *Pin-up* (1994 et 1995) de Philippe Berthet et Yann car c'est par Caniff et la culture graphique des années 40 qu'il passe. « Fox One » de Renaud Garetta et Olivier Vidal ou la série humoristique *Lieutenant Mac Fly* de Fred Duval et Jean Barbaud prennent le modèle américain avec un grain de sel. Ce n'est plus la fascination pour la puissance américaine qui s'y exprime, mais plutôt la compétition avec elle ou une affable dérision dans le grouillement de personnages farfelus. *La Mort blanche* (1998) d'Adlard et Morrison est une réussite ; les deux volumes décapants, âcres, poignants et sans émules de *Maus* (1987 et 1991) d'Art Spiegelman, sont très marquants. Les importations ne soutiennent plus le modèle *comics* qui avait précédemment inspiré la BD ; *Nam* (1988) de Doug Murray et Michael Goldenest publiée chez Delcourt dans un format aux antipodes des fascicules originaux de Marvel, l'album de luxe.

Il y aurait plus de pertinence à parler d'un modèle italien pour tenir compte de l'impact et de l'influence d'Hugo Pratt. À partir de 1979, les lecteurs français allaient découvrir Ernie Pike, correspondant de guerre. Puis le major Koinsky, officier de cavalerie, juif, varsovien et engagé dans l'armée britannique, qui amène plus loin encore les valeurs de l'humanisme cosmopolite dont Pratt est le porteur. Plus de pertinence aussi parce que la porte s'était ouverte à une génération de créateurs italiens eux-mêmes souvent inspirés par la guerre. C'est la collection « Un homme – Une aventure ». C'est aussi, d'Attilio Micheluzzi, sur fond de Première guerre mondiale, une histoire d'héroïne, d'aviation et d'espionnage, *Petra chérie* (1985) ou, sur fond de guerre du désert, *Bab El-Mandeb* (1988). Vittorio Giardino traite de la Guerre d'Espagne dans *No pasaran* (1999). Distincte de cette inspiration historique, *Feux* (1988) de Lorenzo Mattotti entraîne la guerre du côté du fantastique, histoire d'une tache sur une île, dans une guerre mal précisable.

Si à cette époque la BD espagnole se fait plus présente en France, le genre n'y est toutefois que modestement représenté : Fernando Fernandez participe à « Un Homme, une aventure », Antonio Hernandez Palacios donne une trilogie sur la guerre civile espagnole et Felipe Cava et Raül un *Berlin 1931* (1998).

La remarquable percée de la BD argentine et la singularité de ses talents conjuguées à l'expérience historique du pays donnent *Nicaragua* (1988) de José Muñoz et Carlos Sampayo et des BD d'Alberto Breccia, historiques comme le *Che* (2002) ou fantastiques comme la trilogie *Perramus* (1991).

Les débuts chaotiques de l'Union soviétique tendent à recourir à la perspective des blancs, pas toujours pour simplement la réhabiliter. Dans « Nuits blanches » d'Olivier Neuray et Yann, les plis du fil chronologique et la singularité des groupes ou des situations redonnent sa complexité à la période. Dans « Les véritables aventures d'Alexis Stroganov » de Bravo et Regnaud, le comique grinçant du dessin accentue le désordre cruel de la période.

Comment ne pas signaler l'invention, graphique et coloristique, et l'atmosphère désespérante d'*Ombres et désirs* (1996) de Marc-Renier et Éric Warnauts ? Ou l'aquarelle de Jean-Michel Beuriot et l'adolescente difficulté de croître dans cette ambiance irrespirable selon Philippe Richelle, dans *Le Dernier printemps* (1999) ? L'anglomanie nostalgique de Jean-Claude Floc'h et François Rivière se donne libre cours dans *Blitz* (1983) et *Underground* (1996). L'Occupation n'est pas incompatible avec le registre humoristique; les « Contes de Curé-la-Flûte » de Mittei et Laudec racontent la résistance bon-enfant organisée par ce malicieux curé dans son village.

La BD traite aussi des guerres de décolonisation. Ce sont moins les baroudeurs qui font l'objet de tels albums mais plutôt une volonté de comprendre, nostalgique ou douloureuse. Histoire d'amour, saga familiale, capotage d'une *success story* sportive, enquête intime dans ce qui avait été la guerre du père... Parfaitement à contre-courant de la littérature de guerre, *Les Oubliés d'Annam* (1990) de Giroud et Lax ramène à la surface des souvenirs qui font mal et que l'histoire coloniale ne voulait pas connaître.

Plus souple, plus libre peut-être que le cinéma ou la littérature, la BD aborde bien d'autres guerres encore. À côté du regard rétrospectif, la BD se fait aussi commentaire sur l'actualité, souvent sur les guerres divisant un pays. Liban (*Beyrouth* (1984) de Michel Duvéaux), Irlande du nord (*Belfast, L'Adieu aux larmes* (1997) de Daniel Ceppi), Roumanie (*La Fille aux ibis* toujours de Giroud et Lax), Rwanda (*Déogratias* (2000) de Jean-Philippe Stassen), ex-Yougoslavie (*L'autre-là* (1996) de Jacques Faton et Coppin).

Configuration instable : de l'outre-fiction à l'outre-récit

Pendant une vingtaine d'années, telles ont donc été la configuration et les tensions dynamiques du récit de guerre : un noyau documentaire, territorialisant, ancré à l'extrême-droite, des électrons fictionnels très mobiles, venus d'ailleurs (le *techno-thriller*) ou jouant du contrefactuel (anticipation, uchronie), le tout semblant assez étranger à deux autres dimensions : celle de l'univers ambigu dominant le cinéma (entre documents et exotisation par des épisodes peu connus) et celle de l'univers émancipé de la BD.

À l'exténuation du fort modèle américain de la période précédente n'a pas correspondu un alignement de la BD sur la littérature de guerre de l'époque. Ainsi, la douloureuse nostalgie du vaincu à la Dimitri y était minoritaire, isolée; et rien dans la littérature de guerre ne correspond à l'importance de Pratt. Même réaliste, la BD reste fictionnelle alors que la littérature de guerre délaisse la fiction; moins abondante, la BD se montre variée dans ses sources d'inspiration, plus que le cinéma, alors que la paralittérature de la période précédente ou la formule Balland qui prévaut depuis le début des années 80 tendent à réduire le champ du narrable militaire.

Instable, l'équilibre de cette configuration document/vs/fiction se verra bientôt remis en cause. Malgré quelques ressemblances et quelques passerelles, BD et cinéma se sont rendus de plus en plus autonomes par rapport à la littérature de guerre de l'époque, à ses tendances de fond. Parallèlement, la guerre de papier commence à expérimenter de nouvelles formules de grande diffusion aussi bien éloignées de l'extrême-droite que du post-modernisme. Ainsi, dès 1987, les premières contributions éditoriales d'Yves Buffetut aux éditions Heimdal déploient le thème de la guerre dans deux nouvelles directions : sa progressive désolidarisation d'avec le mot et d'avec le récit. Mais ceci est une autre histoire.

Bibliographie

- ADLARD & MORRISON (1998). *La Mort blanche*. Sans lieu : Les cartoonistes dangereux.
- ALBERT-WEIL, Jean-Claude (2000). *La Saga du contre-Monde : 1. Europia*. Lausanne : L'Âge d'Homme.
- ALBERT-WEIL, Jean-Claude (2001). *La Saga du contre-Monde : 2. Franchoupia*. Lausanne : L'Âge d'Homme,

- ALBERT-WEIL, Jean-Claude (2002). *La Saga du contre-Monde : 3. Sibéria*. Lausanne : L'Âge d'Homme.
- BAUMIER, Matthieu (1998). *Une matinée glaciale*. Paris : Petrelle.
- BERGOT, Erwan (1964). *2^e classe à Diên Biên Phu*. Paris : La Table Ronde.
- BERTHET, Philippe & YANN (1994 et 1995). *Pin-up* (tome 1 et 2 sur les 8 publiés). Paris : Dargaud.
- BOUTON, Alain & Mathilde FERGUSON (sc.), Michel FAURE (ill.) (1994). *Vercors, le combat des résistants*. Paris : Bayard, Coll. « Okapi ».
- BOUTON, Alain (sc.) et Marc MALES (ill.) (1995). *Le Cuirassier Venerie*. Grenoble : Glénat.
- BOUTRON, Pierre (1995). *Fiesta*. Scénario P. Boutron d'après José Luis de Villalonga.
- BRAVO & REGNAUD (1993). *Biélo*. Paris : Dargaud.
- BRAVO & REGNAUD (1995). *Kino*. Paris : Dargaud.
- BRAVO & REGNAUD (1997). *Tamo*. Paris : Dargaud.
- BRECCIA, Alberto (2002). *Che*. Bruxelles : Fréon.
- BRECCIA, Alberto (ill.) & Juan SASTURAIN (sc.) (1991). *Perramus*. Paris : Glénat, série « Perramus ».
- BRECCIA, Alberto (ill.) & Juan SASTURAIN (sc.) (1991). *L'Île au guano*. Paris : Glénat, série « Perramus ».
- BRECCIA, Alberto (ill.) & Juan SASTURAIN (sc.) (1991). *Dent pour dent*. Paris : Glénat, série « Perramus ».
- CAVA, Felipe (sc.) & RAÛL [Raül Fernandez Calleja] (ill.) (1998). *Berlin 1931*. Wissous : Amok Éditions.
- CHAPELLE, Philippe (1997). *Armée secrète*, préf. Lucie Aubrac. La Sentinelle : Le Téméraire.
- CHEINISSE, Claude (1976). « *Le suicide* », in Philippe R. Hupp, *Mourir au futur*. Paris : UGE, Coll. « 10/18 », n° 1048.
- CLANCY, Tom (1986). *Octobre Rouge*. Paris : Albin Michel, Coll. « Romans étrangers ».
- COSEY [Bernard Consandey] (1992). *Saigon-Hanoi*. Dupuis : Aire Libre.
- COSTA, André (1980). *L'Appel du 17 juin*. Paris : J.-C. Lattès.
- DELERIVE, Pierre (1993). *Le Fusil de bois*. Scénario P. Delerive.
- DELSEMME, Serge (1992). « *Voyage à Saint-Petersbourg* », dans anon. *Au nord de nulle part*. Liège : Phi Éditeur.
- DEMBO, Richard (1992). *L'Instinct de l'ange*. Scénario R. Dembo.

- DICK, Philip K. (1974). *Le Maître du Haut-Château*, trad. Jacques Parsons. Paris : J'ai lu, n° 567.
- DIMITRI [Guy Mouminoux] (1988). *Kaleunt*. Paris : Albin Michel, Coll. « L'Écho des savanes ».
- DIMITRI (1989). *Raspoutitsa : la boue, le dégel*. Paris : Albin Michel.
- DIMITRI (1997). *Kamikazes*. Grenoble : Glénat, Coll. « Caractère ».
- DIMITRI (2000). *Kursk: tourmente d'acier*. Grenoble : Glénat, Coll. « Caractère ».
- DUGAIN, Marc (1998). *La Chambre des officiers*. Paris : Jean-Claude Lattès.
- DUPEYRON, François (2001). *La Chambre des officiers*. Scénario F. Dupeyron, d'après Marc Dugain.
- DUVAL, Fred (sc.) & Jean BARBAUD (ill.) (1999). *Que l'Air Force soit avec vous*. Paris : Delcourt, série « Lieutenant Mac Fly ».
- DUVAL, Fred (sc.) & Jean BARBAUD (ill.) (1999). *Match 2*. Paris : Delcourt, série « Lieutenant Mac Fly ».
- DUVEAUX, Michel (1984). *Beyrouth*. Grenoble : Glénat.
- ENRICO, Robert (1993). *Vent d'est*. Scénario R. Enrico et F.H. Fajardie.
- FAYE, Éric (1997). *Parij*. Paris : Le Serpent a plumes.
- FEHLMANN, Guy, Malo LOUARN, Alain D'ORANGE, Michel CONVERSIN, Jean-Luc HIETTRE & BERGESE (1984). *6 juin 1944, attaque à l'Ouest*. Sans lieu : Ouest-France.
- FLOC'H & François RIVIERE (1983). *Blitz*. Paris : Albin Michel.
- FLOC'H & François RIVIERE (1996). *Underground*. Paris : Albin Michel.
- GARDEL, Louis (1980). *Fort Saganne*. Paris : Éditions du Seuil.
- GARETTA, Renaud & Olivier VIDAL (1997). *Armageddon*. Paris, Barcelone, Bruxelles : Dargaud, série « Fox One ».
- GARETTA, Renaud & Olivier VIDAL (1999). *TLD*. Paris, Barcelone, Bruxelles : Dargaud, série « Fox One ».
- GARETTA, Renaud & Olivier VIDAL (2001). *NDE*. Paris : Wilco, série « Fox One ».
- GIARDINO, Vittorio (1999). *No pasaran*. Paris : Glénat.
- GIBRAT, Jean-Pierre (1997 et 1999). *Sursis*, 2 tomes, Marcinelle : Dupuis, Coll. « Aire libre ».
- GIROUD, Frank (sc.), LAX (ill.) (1990). *Les Oubliés d'Annam*, 2 tomes, Marcinelle : Dupuis, Coll. « Aire Libre ».

- GIROUD, Frank (sc.), LAX (ill.) (1998 et 1999). *Azrayen'*. 2 tomes, Marcinelle : Dupuis, Coll. « Aire Libre ».
- GIROUD, Frank (sc.), LAX (ill.) (1993). *La Fille aux ibis*. Marcinelle : Dupuis, Coll. « Aire Libre ».
- GMELINE, Patrick de (1978). *Dictionnaire de la noblesse russe*. Paris : Éditions Contrepoint.
- GROSSMAN, Vasili Semenovitch (1980). *Vie et destin*, trad. Alexis Berelowitch et Anne Coldefy-Faucard, préf. Efim Etkind. Lausanne : L'Âge d'Homme.
- HARRY, Eric L. (1995 [1994]) *Le 10 juin 1999 : la première guerre nucléaire vient de commencer*, trad. Jean Rosenthal. Paris : R. Laffont, Coll. « Best-seller ».
- HAUREZ, Rosemonde (sc.), Pierre DECOMBLE (ill.) (1984). *Avec les soldats de la guerre de 1914-1918*. Paris : P. Bordas, Coll. « Les Voyageurs de l'histoire ».
- HUBERT, Jean-Loup (1997). *Marthe ou la promesse du jour*. Scénario J.-L. Hubert.
- JEURY, Michel (1981). *Colmateurs : 1. Cette Terre*. Paris : Presses pocket.
- JEURY, Michel (1982). *Colmateurs : 2. Le Vol du serpent*. Paris : Presses pocket.
- JEURY, Michel (1985). *Colmateurs : 3. Les Démons de Jérusalem*. Paris : Presses pocket.
- KOTCHEFF, Ted (1983). *Rambo*. Scénario David Kozoll, William Sackheim, Sylvester Stallone, d'après David Morell.
- KOTCHEFF, Ted & George Pan COSMATOS (1985). *Rambo 2 : la mission*. Scénario Sylvester Stallone, John Cameron, d'après Kevin Jarre.
- KUBRICK, Stanley (1987). *Full Metal Jacket*. Scénario Stanley Kubrick, Michael Herr, d'après Gustav Hasford.
- LABRO, Philippe (1967). *Des Feux mal éteints*. Paris : Gallimard.
- La MAZIERE, Christian de (1972). *Le Rêveur casqué*. Paris : Robert Laffont, Coll. « Vécu ».
- LEON, Vladimir & Harold MANNING (1996). *Loin du front*. Scénario V. Léon, H. Manning.
- MCTIERNAN, John (1989) *À la poursuite d'Octobre Rouge*. Scénario Larry Ferguson, Donald Stewart, d'après Tom Clancy.
- MALICK, Terrence (2000). *La Ligne rouge*. Scénario T. Malick, d'après James Jones.
- MALLE, Louis (1987). *Au revoir les enfants*. Scénario L. Malle.
- MASALI, Luca (1999 [1997]). *Les Biplans de d'Annunzio*, trad. Maria Grazzini et Isabelle Lambert. Paris : Fleuve Noir.
- MATTOTTI, Lorenzo (1988). *Feux*, trad. Gabrielle Borile. Paris : Albin Michel, Coll. « L'Écho des savanes ».

- MAZARIN, Jean (1984). *L'Histoire détournée*. Paris : Fleuve Noir, Coll. « Anticipation », n° 1270.
- MICHELUZZI, Attilio (1985). *Petra chérie*. Paris : Les Humanoïdes associés, Coll. « Aventures ».
- MICHELUZZI, Attilio (1988). *Bab El-Mandeb*, trad. Christine Vernière. Tournai : Casterman, Coll. « Studio À suivre ».
- MITTEI (sc.), LAUDEC [Antonio De Luca] (ill.) (1988). *Marché noir et bottes à clous*. Toulon : MC Productions, série « Curé-la-Flûte » n° 1.
- MITTEI (sc.), LAUDEC (ill.) (1985). *L'an 40, Curé-la-Flûte 2*. Marcinelle, Paris : Dupuis, Coll. « Les Meilleurs récits du "Journal de Spirou" », série « Curé-la-Flûte », n° 2.
- MO YAN. *Le Clan du sorgho*, trad. Pascale Guinot, Sylvie Gentil et Wei Xiaoping. Arles : Actes Sud, 1990.
- MOATI, Serge (1993). *Des Feux mal éteints*. Sc. Didier Decoin, d'après Philippe Labro.
- MONTAGNON, Pierre. (1992-1996). *La Grande histoire de la Seconde Guerre mondiale*. Paris : Pygmalion, 15 vol.
- MORDILLAT, Gérard (1988). *Cher frangin*. Scénario G. Mordillat.
- MUNOZ, José & Carlos SAMPAYO (1988). *Nicaragua*. Tournai : Casterman, série « Alack Sinner ».
- MURRAY, Doug (sc.) & Michael GOLDEN (ill.) (1988). *Nam*. Paris : Delcourt.
- NEURAY, Olivier & YANN (1998). *Le Spectre du tsar*. Grenoble : Glénat, série « Nuits blanches ».
- NEURAY, Olivier & YANN (1998). *Le Rossignol de Koursk*. Grenoble : Glénat, série « Nuits blanches ».
- NEURAY, Olivier & YANN (1998). *Agafia*. Grenoble : Glénat, série « Nuits blanches ».
- NEURAY, Olivier & YANN (1998). *Vladivostok*. Grenoble : Glénat, série « Nuits blanches ».
- NEURAY, Olivier & YANN (1998). *Shangai*. Grenoble : Glénat, série « Nuits blanches ».
- NOLANE, Richard D. (sc.), MOLINARI (ill.) (1998). *Raids sur Rangoon*. Toulon : Soleil, série « Les tigres volants ».
- NOLANE, Richard D. (sc.), MOLINARI (ill.) (1998). *Mission à Singapour*. Toulon : Soleil, série « Les tigres volants ».
- NOLANE, Richard D. (sc.), MOLINARI (ill.) (1998). *Sur le Yang Tse*. Toulon : Soleil, série « Les tigres volants ».

- NOLANE, Richard D. (sc.), MOLINARI (ill.) (1998). *Étoile rouge*. Toulon : Soleil, série « Les tigres volants ».
- NOLANE, Richard D. (sc.), MOLINARI (ill.) (1998). *Opération Homme de Pékin*. Toulon : Soleil, série « Les tigres volants ».
- OPHÜLS, Marcel (1971). *Le Chagrin et la pitié*. Scénario M. Ophüls, André Harris.
- PAGEL, Michel (1991). *Orages en terre de France*. Paris : Fleuve noir, Coll. « Anticipation », n° 1851.
- PALACIOS, Antonio Hernandez (1981). *Eloy*, trad. Jo Signoret, préf. Gérard de Cortanze. Paris : Les Humanoïdes associés, Coll. « Noire », série « Eloy ».
- PALACIOS, Antonio Hernandez (1981). *Rio Manzanares*, trad. Jo Signoret. Paris : Les Humanoïdes associés, Coll. « Aventures », série « Eloy ».
- PALACIOS, Antonio Hernandez (1982). *1936*. Paris : Les Humanoïdes associés, Coll. « Aventures », série « Eloy ».
- POIRE, Jean-Marie (1983). *Papy fait de la résistance*. Scénario J.-M. Poiré, C. Clavier, M. Lamotte d'après Martin Lamotte et Christian Clavier.
- PARIS, Alain (1986). *Reich*. Paris : Fleuve Noir, Coll. « Anticipation », n° 1480.
- PERRAULT, Gilles (1970). « Rapport au Reichführer S.S. », dans Gilles Perrault, *Les Sanglots longs*. Paris : Fayard.
- ROLLAND, Jacques-Francis (1984). *Un Dimanche inoubliable près des casernes*. Paris : Grasset.
- SAJER, Guy (1967). *Le Soldat oublié*. Paris : Robert Laffont.
- SAUDRAY, Nicolas (1992). *Les Oranges de Yalta*. Paris : Balland.
- SCHOENDORFFER, Pierre (1991). *Diên Biên Phû*. Scénario P. Schoendorffer.
- SPIEGELMAN, Art (1987). *Maus 1. Mon père saigne l'histoire*. Paris : Flammarion.
- SPIEGELMAN, Art (1991). *Maus 2. Et c'est là que mes ennuis ont commencé*. Paris : Flammarion.
- SPIELBERG, Steven (1994). *La Liste de Schindler*. Scénario Steven Zaillian, d'après Thomas Kaneally.
- SPIELBERG, Steven (1998). *Il faut sauver le soldat Ryan*. Scénario Robert Rodat.
- STONE, Oliver (1986). *Platoon*. Scénario O. Stone.
- STONE, Oliver (1989). *Né un 4 Juillet*. Scénario O. Stone d'après Ron Kovic.
- TARDI, Jacques (1981). *Le Trou d'obus*. Tournai : Castermann.

TARDI, Jacques (1988). *Le Voyage au bout de la nuit*, d'après Louis-Ferdinand Céline. Paris : Futuropolis/Gallimard.

THOMAS, Craig. (1980 [1977]) *Mission Firefox*, trad. Dominique Peters. Paris : P. Belfond.

TAVERNIER, Bertrand (1992). *La Guerre sans nom*. Scénario Patrick Rotman, B. Tavernier.

TAVERNIER, Bertrand (1989). *La Vie et rien d'autre*. Scénario Jean Cosmos, B. Tavernier.

TAVERNIER, Bertrand (1996). *Capitaine Conan*. Scénario Jean Cosmos, B. Tavernier d'après Roger Verceel.

VERCEL, Roger (1934). *Capitaine Conan*. Paris : Albin Michel.

WARGNIER, Régis (1987). *Indochine*. Scénario Catherine Cohen, Louis Gardel, Érik Orsenna, R. Wargnier.

WEIR, Peter (1981). *Gallipoli*. Scénario David Williamson.

JEUNES ÉCRIVAINS DURANT LA PREMIÈRE OCCUPATION ALLEMANDE DE LA BELGIQUE

MARC QUAGHEBEUR

Archives & Musée de la Littérature (Bruxelles)
Marc.quaghebeur@aml-cfwb.be

Résumé : L'occupation allemande de la presque totalité du territoire métropolitain de la Belgique entre 1914 et 1918 met les jeunes écrivains dans des positions bien différentes (Front de l'Yser, d'Afrique ou de Russie ; camps allemands ; pays occupé ; vie en France ou en Grande-Bretagne ; camps hollandais). La révolution russe les y atteint dans ces situations bien différentes. Cet article s'attache aux attitudes de quelques-uns des porteurs de la novation esthétique de l'Entre-deux-guerres, particulièrement de Michel de Ghelderode ou de Clément Pansaers. Celui-ci offrit à Ghelderode un premier tremplin littéraire au sein de *Résurrection*, revue publiée sous le contrôle et avec l'appui de l'occupant, dans laquelle Pansaers tenait une chronique politique analysée dans cette étude. Défenseurs d'idéaux révolutionnaires, Plisnier, Seuphor ou Nougé se taisent, eux, jusqu'à l'armistice de novembre 1918 et n'offrent pas le flanc à l'ambiguïté des comportements et des discours.

Mots-clés : Première Guerre Mondiale, Révolution russe, Avant-Gardes, Pacifisme, Collaboration

Abstract: The German occupation of almost the whole of the metropolitan territory of Belgium between 1914 and 1918 places young writers in very different positions (Yser Front, African Front or Russian Front; German camps; occupied country; life in France or in Great Britain; Dutch camps). The Russian revolution affected them in these very different situations. This article examines the attitudes of some of the bearers of the aesthetic innovation of the Interwar period, particularly of Michel de Ghelderode or Clément Pansaers. The latter provided Ghelderode with an initial literary springboard in *Résurrection*, a review published under the control, and with the support, of the occupier, in which Pansaers kept a political chronical which is analysed in this study. As defendants of revolutionary ideas, Plisnier, Seuphor or Nougé, for their part, remained silent until the armistice of November 1918 and never exposed themselves to the ambiguity of behaviours and discourses.

Keywords: First World War, Russian Revolution, Avant-Gardes, Pacifism, Collaboration

La prise en compte des traces et des effets du premier conflit mondial sur les lettres belges francophones constitue un sujet vaste et complexe. Ils découlent en effet de situations bien différentes (Front de l'Yser ; Front d'Afrique centrale ; Belgique occupée ; déportation en Allemagne ; camps aux Pays-Bas ; vie en France ou en Grande-Bretagne). Ils concernent en outre des générations littéraires bien différentes. Cet article se penche sur les attitudes et/ou devenirs de quelques jeunes écrivains demeurés en pays occupé, et qui marqueront les années à venir. Certains d'entre eux choisirent de ne pas s'en tenir au silence civique qui fut de mise pour beaucoup en signe de résistance. Tous ont été marqués peu ou prou par les événements révolutionnaires de 1917 en Russie. Le cas de Clément Pansaers constitue l'exemple le plus frappant et le plus ambigu de comportements littéraires actifs, voire activistes, dans un pays rudement mis à mal.

L'occupation de l'essentiel du territoire de la Belgique par les troupes de l'empereur Guillaume II avait en effet durement frappé les masses ouvrières et paysannes. Elle avait mis à mal le mode de vie de la bourgeoisie. Elle avait entraîné sur le continent, qui affirmait apporter la civilisation aux peuples colonisés, un déchaînement de violence tout à l'opposé, et fait s'interroger les uns et les autres sur ce qu'il en était de l'humanisme. Elle avait provoqué en outre la révolution russe – et donc, la remise en cause de tout l'édifice social et l'accouchement d'une grande part du XX^e siècle. Elle avait d'autre part conforté autour de la Belgique la grande génération léopoldienne des Verhaeren, Maeterlinck ou Destrée mais entraîné divers clivages dans le champ littéraire belge francophone en devenir. Si d'aucuns se trouvent aux tranchées, comme Lucien Christophe ou Max Deauville, la majeure partie des écrivains vit en effet en pays occupé.

La plupart des écrivains demeurés en Belgique occupée publient peu, ou pas, par devoir civique. Ceux qui se trouvent à l'étranger, comme Verhaeren ou Maeterlinck, mènent campagne pour la Belgique martyre. Personnalités fondatrices de la grande génération léopoldienne, Edmond Picard ou Georges Eekhoud qui vivent à Bruxelles confient à leurs journaux, non seulement des traces de leur quotidien, des descriptions des attitudes affairistes de certains de leurs compatriotes, mais aussi les débats qu'entraînent en eux les contradictions issues de leur pacifisme et de leur patriotisme, de leur hantise du monde culturel germanique et de la réalité de l'occupation allemande, de leur passion de la littérature et de l'Art, et du statut qu'ils sont censés occuper en conséquence¹.

¹ Ces journaux demeurent inédits. Sophie De Schaepdrijver s'est intéressée à certains aspects de celui

Des liens avec la littérature allemande contemporaine

D'autres, plus jeunes, se retrouvent parfois, en pays soumis, au contact de grands écrivains allemands qui vivent alors en Belgique², tel Carl Sternheim. Ils se frottent ainsi à une modernité différente de celle, plus ancienne, de Verhaeren ou de Maeterlinck. Cette modernité ne va pas forcément au bout du questionnement du langage mais rebat les cartes d'un horizon culturel dans lequel Mallarmé, Rimbaud ou Flaubert continuent de jouer également un rôle.

Pour qui ne se l'interdit pas par devoir patriotique, une vie culturelle existe donc malgré l'occupation, voire à travers elle. Elle amène ainsi René Verboom, Clément Pansaers ou Michel de Ghelderode à se retrouver au *Compas*, café du bas de la ville de Bruxelles où passe également Fernand Crommelynck, lequel³ met même sur pied, en 1916, un « Théâtre volant » qui a du succès. Verboom et Ghelderode se retrouvent également à La Hulpe chez Clément Pansaers, devenu secrétaire de l'écrivain allemand Carl Sternheim, et précepteur de ses enfants. Ils se frottent ainsi à d'autres enjeux que ceux de leur mémoire culturelle nationale et française.

Future figure-clé du dadaïsme en Belgique dans l'immédiat après-guerre, Clément Pansaers (1885-1922) publie, entre 1917 et 1918, des *Cahiers mensuels littéraires illustrés*, sous le titre *Résurrection*⁴. Namur en est le lieu d'édition – l'adresse de la rédaction étant à La Hulpe. Vivant de l'aide de Berlin, cette revue d'esprit pacifiste et de sensibilité expressionniste tempérée est porteuse de vellités révolutionnaires. Elle publie des textes de Charles Vildrac ou de Pierre-Jean Jouve mais aussi d'Alfred Wolfenstein ou Herwarth Walden. Elle débute par une longue étude de la nouvelle littérature allemande rédigée par Pansaers, étude qu'il ne faut pas analyser pour sa précision mais retenir en fonction de l'esthétique personnelle qui s'y cherche,

d'Eekhoud (De Schaepdrijver, 2008 : 19-32). Le sujet demeure largement en friche même si le Journal informatique de la guerre, dont les AML ont entamé la publication en juillet 2014 (<http://1418.aml-cfwb.be/>), en donne certains fragments.

² Hubert Roland y a consacré un livre : *La « Colonie » littéraire allemande en Belgique. 1914-1918* (Roland, 2003). Il y détaille entre autres la politique de traduction allemande d'auteurs d'origine flamande, dont Georges Eekhoud ou Stijn Streuvels bénéficièrent chez Insel Verlag, maison qui publie aussi le mensuel *Der Belfried. Eine Monatsschrift für Gegenwart und Geschichte der belgischen Land* (juillet 1916-décembre 1918). Cette politique allait de pair avec la *Flamenpolitik*. L'analyste fournit en outre de précieuses informations sur certains dessous de l'aventure de *Résurrection*, revue animée par Clément Pansaers.

³ Son nom est annoncé pour le 4^e numéro de *Résurrection* dont il sera question dans les pages qui suivent. Il n'y figure toutefois pas.

⁴ Toutes les références à la revue *Résurrection* sont indiquées de la sorte : nom de l'auteur, titre de la revue, numéro de la revue, année : page, celle-ci correspondant à la pagination de la réédition de 1973.

du contexte de parution et des nombreux jeux de renvoi aux auteurs français qu'elle comporte tout autant. Fille de la simplicité, écrit ainsi Pansaers, la France produit Taine qui « simplifie Hegel »⁵ (Pansaers, *Résurrection*, 1, 1917 : 7). La revue rend hommage à Frank Wedekind, qui vient de décéder, mais publie également un premier autoportrait fantasmatique du jeune Ghelderode. Elle ne peut être considérée comme une revue d'avant-garde au sens strict. À côté d'Ywan Goll et de Carl Einstein, que Pansaers traduit, on trouve par exemple la signature de Pierre Benoît.

Si la revue ouvre en revanche à René Verboom ou à Michel de Ghelderode les fenêtres de belles et premières publications, celles-ci ne brillent pas, comme d'autres d'ailleurs qu'accueille la revue, par leur modernisme⁶. Verboom commence ainsi son poème « Les plus doux » par un alexandrin ronflant presque verhaerenien, mais significatif du contexte auquel il s'oppose : « Au fond d'un siècle mâle héroïsant la force » (Verboom, *Résurrection*, 4, 1918 : 155). Pansaers lui-même ne déroge pas toujours à ce type de filiation : « Et tant qui meurent sans amour ! / Voici que l'homme adore la mort. // – O la beauté de la vie forgiaque ! – » (Pansaers, *Résurrection*, 4, 1918 : 136) L'on est donc loin du dadaïsme radical du Pansaers des années 1919-1921. L'emprise expressionniste du poète « national » décédé l'année précédente s'y lit même.

L'hymne à la Vie et l'analyse politique sous censure allemande

La revue entend toutefois faire bouger les lignes – et pas seulement en matière esthétique, domaine dans lequel la mise en cause du siècle écoulé est patente mais continue à renvoyer à l'Esprit. Elle le proclame. *L'Appel à l'Art* d'Ywan Goll invite ainsi le poète à ne pas avoir

honte de souffler dans la trompette. Viens avec la révolte. Roule le tonnerre dans les minces nuages de la rêverie romantique, jette l'éclair de l'esprit dans la masse. Cesse les tromperies doucereuses et les légers désespoirs des pluies et des fleurs au crépuscule. [...] Chante des hymnes, crie des manifestes, forge des programmes pour le ciel et la terre. Pour l'esprit ! (Goll, *Résurrection*, 4, 1918 : 122)

⁵ Pansaers considère que la France assimile l'artistique « par la simplicité », qualification qui n'est pas sans renvoyer à la doxa de la langue française mise en place de longue date, d'une part, et, de l'autre, à ce que paraît rechercher cette génération – on l'a repéré chez Michaux, par exemple.

⁶ Le poème de Raoul Ravache, qui ouvre le numéro 3 de la revue, débute par : « L'année nouvelle très doucement s'est avancée / Sans une tâche et blanche de neige, / Et mon âme s'est renouvelée, / Vois-tu, pour mieux t'aimer. » (Ravache, *Résurrection*, 3, 1918 : 81)

Évident dans son intention mais encore empêtré dans une rhétorique que le surréaliste Paul Nougé balayera à partir de 1924, le projet de *Résurrection* se veut bien évidemment novateur : en phase avec la Vie ; en exaltation « dans l'humain » pour paraphraser Ywan Goll (Goll, *Résurrection*, 4, 1918 : 130). Pour Pansaers – en quoi il est plus proche qu'il ne le dit de certains de ses adversaires – l'artiste est celui qui permet de s'élever et de dépasser « la satisfaction du ventre » (Pansaers, *Résurrection*, 6, 1918 : 207). Son œuvre « doit nous aider à vivre » – ce qui « ne signifie pas que l'art doit être spécifiquement social. » (Pansaers, *Résurrection*, 6, 1918 : 208) Pour preuve, Mallarmé ou Baudelaire que le jeune directeur de revue qualifie de « statiques » (Pansaers, *Résurrection*, 6, 1918 : 209).

L'articulation, ou plutôt la juxtaposition du littéraire et du politique dans la revue, en découle donc logiquement. Elle est différente de ce qu'elle sera dans les avant-gardes à venir. D'un côté, le moraliste écrit que

[l]es *habitudes* ont tellement *maquillé la vie*, que la plupart des humains sont encore incapables de la fixer *toute nue* et de *l'embrasser* ainsi de tous leurs sens. Et dans l'erreur, comme en toute valeur, il y a des degrés, dont un – le plus important peut-être – est la sentimentalité. » ⁷ (Pansaers, *Résurrection*, 6, 1918 : 210)

De l'autre, dans chaque numéro de cette revue littéraire très singulière puisqu'elle paraît sous censure allemande – cas de figure rarissime du côté belge francophone –, Clément Pansaers publie des billets politiques.

Ceux-ci donnent une vision, presque unique à l'époque, et en français, de la situation de la Belgique et surtout de son évolution. Ses perspectives sont en effet à l'exact opposé de ce que pensent ceux qui vont libérer le pays du joug allemand, comme de celles de la plupart des Belges survivant sous la botte allemande. Les billets de Pansaers semblent, qui plus est, peu articulés à la partie littéraire et picturale de la revue. Ils correspondent en revanche au titre *Résurrection* puisqu'ils entendent déclencher un autre aspect de la révolte, plus politico-social. Ils le font au moment où Berlin, que dirige de plus en plus l'État-major, a décidé d'exploiter plus que jamais les ressources de la Belgique ; d'accélérer le processus de séparation du Nord et du Sud du pays ; et, si possible – du moins pour un certain nombre de cercles influents de la capitale impériale –, d'aboutir à l'annexion à l'empire de tout ou partie du royaume.

⁷ C'est moi qui souligne. Jamais Nougé n'eût pu écrire ou envisager cette pensée.

Les perspectives révolutionnaires tous azimuts de Clément Pansaers

Impossible de ne pas tenir compte aussi de tels paramètres et de se contenter d'une lecture purement littéraire de *Résurrection*. Comme l'indication « Namur », le « Bulletin politique » de chaque numéro inscrit le périodique dans la logique de la *Flamenpolitik*, et de son pendant wallon. Aucun doute⁸ à avoir sur la stratégie allemande par rapport à *Résurrection* – ce qui n'autorise pas à s'y limiter pour commenter jeux et enjeux de cette revue. La perception de l'importance historique de ce périodique dans l'histoire des lettres belges s'accrut d'ailleurs tardivement – et ce n'est pas un hasard – avec la prise en compte, dans les années 1970-1980, de l'histoire des avant-gardes belges par-delà le silence accablant de l'histoire littéraire officielle à leur égard et l'éloignement progressif de la mémoire de 1914-1918. Cela amena le renouveau critique à se préoccuper assez peu de l'aspect politique ambigu de l'aventure de *Résurrection*.

L'espoir révolutionnaire suscité par les événements de Russie complique en outre la lecture et l'analyse. Octobre 1917 exerce bien sûr un effet détonant sur Pansaers qui ne se contente pas de démasquer le jeu capitaliste du président américain Thomas Woodrow Wilson. Elle lui fait entrevoir la possibilité d'une *tabula rasa* sociale qui irait de pair avec une évolution institutionnelle radicale de la Belgique. La position du commentateur à l'égard de l'évolution du pays et des formes de résolution de la question des langues⁹ a quelque chose de prospectif, voire de prophétique, comme je l'indiquais dès 1982 dans mes « Balises » (Quaghebeur, 1982 : 65-70). Pansaers parle en effet de fédération entre Flandre et Wallonie – mais dans le sens confédéral de deux États. Il inscrit Bruxelles en Flandre, ce qu'a toujours revendiqué le flamingantisme. Symbole de la Belgique que Pansaers veut voir disparaître, et de sa complexité, la

⁸ Hubert Roland signale par exemple le souci qu'avait Pansaers de publier sa revue à Vienne ou à Cologne, lieux bien plus prestigieux que Namur et qui évitaient la mention berlinoise. Franz Pfemfert, directeur de la revue *Die Aktion* (Pansaers la loue dans le second volet de son étude de la jeune littérature allemande), signale à Sternheim l'impossibilité de ce dessein. Avec des termes qui ne trompent pas : « "Monsieur Pansaers est-il si naïf qu'il ne reconnaît pas son rôle ?" » (Roland, 2003 : 190) Un rapport d'activité de Von der Lancken, le responsable de la *Politische Abteilung* en Belgique occupée (janvier 1918) mentionne clairement le fait que la revue « "ouvre la voie à une séparation politique de la Flandre et de la Wallonie, par exemple, sous la forme d'une transformation de la Belgique en un État fédéral, consistant en deux États indépendants." » (Roland, 2003 : 184) ; et que la désignation par le II^e Reich de deux gouvernements distincts, lesquels n'ont revêtu aucune légitimité pour la presque totalité des Belges (ce qui n'est sans doute pas le cas de Pansaers), revêt peut-être une certaine importance dans la compréhension historique sur le long terme.

⁹ Dans son ouvrage italien de 1916, Jules Destrée a avoué lui aussi sa prise en considération de celle-ci. Le Roi le fait explicitement en novembre 1918. Les conséquences ne sont pas les mêmes pour autant.

capitale de « l'ancien Etat » (Pansaers, *Résurrection*, 2, 1918 : 78) ne pèse pas lourd pour lui. Le chroniqueur et polémiste propose ainsi de donner au futuriste italien Marinetti – il paraît visiblement le hanter – une belle part des collections muséales de la capitale.

Le moment choisi par Pansaers pour de telles assertions est celui où la pression allemande sur la Belgique est maximale. Plus d'un demi-million d'hommes sont sans travail du fait de l'occupation. Cela fait d'autant plus question que Pansaers traite, en temps de guerre, ceux qui défendent une opinion autre que la sienne – opinions de fait anti-allemandes – avec une belle mauvaise foi et une violence rare. Pansaers ne semble pourtant pas aveugle au contexte, lui qui écrit, dans le cinquième Bulletin, « nous agissons par opportunité » (Pansaers, *Résurrection*, 5, 1918 : 196). Il vient de se déchaîner contre les huit figures de proue du mouvement flamand (dont August Vermeulen ou Herman Teirlinck). Ceux-ci ont écrit au chancelier de l'empire allemand une lettre attestant leur patriotisme belge et leur refus de collaborer aux desseins allemands, même pour défendre la cause flamande. Une telle prise en compte de la Belgique transforme les signataires en traîtres et en vieilles lunes.

Largement répandue – ce qui explique la blessure ultérieure de membres du mouvement flamand –, la position des militants flamands non activistes peut être rapprochée, toutes proportions gardées, de celle de Jules Destrée auquel Pansaers n'a pas manqué de réserver des flèches dès son premier Bulletin. En s'en prenant aux huit personnalités flamandes engagées dans le combat flamand comme à la figure de proue du mouvement wallon qui plaide partout dans le monde, depuis 1914, la cause de la Belgique, Pansaers sert de fait la politique de l'occupant. Il le fait avec violence et simplisme, assimilant à de la lâcheté et à une fuite la présence en août 1914 du député de Charleroi qu'est Destrée hors de son canton électoral, puis à l'étranger. Avant de devenir le propagateur de la cause de son pays à l'étranger, Destrée avait en effet suivi la retraite de l'armée, du gouvernement, et du Parlement dont il était membre.

Dans son Bulletin et dans cette logique, Pansaers affirme que les représentants politiques élus avant 1914 – et donc le gouvernement en exil (à Sainte-Adresse) qui en procède – n'ont plus aucune légitimité. Les émigrés sont « devenus de parfaits étrangers » au pays. Ils sont en outre considérés comme la quintessence de ce que Pansaers dénigre ou vomit. Le Belge a-t-il jamais été capable de « penser par lui-même ? » (Pansaers, *Résurrection*, 4, 1918 : 159) Certes avec de tout autres circonvolutions, ce type de mépris à l'égard de ses compatriotes se retrouve plus tard chez maints signataires du *Manifeste du lundi*. Il plonge dans la difficulté ou

l'impossibilité de prendre en compte la différence belge. Celle-ci équivaut en sus pour Pansaers au verrou qui empêcherait la révolution sociale.

Dans toutes ses chroniques, Pansaers se garde de parler des soldats qui combattent derrière l'Yser. Encore plus, de ceux qui se sont battus en Afrique centrale où ils ont défait les troupes allemandes. La qualification des Belges occupés est par ailleurs totalement dépourvue d'apprêt, voire de compréhension : « Ignorant ce qu'on pense au-delà des tranchées, on en est encore ici à la haine nocive » de l'Allemand (Pansaers, *Résurrection*, 4, 1918 : 159). C'est qu'il ne s'agit surtout pas de suivre « ceux – flamands ou wallons – qui prétendent dédoubler la petite vérité belge périmée. » (Pansaers, *Résurrection*, 3, 1918 : 119) Pour y atteindre, il s'agit en revanche de mobiliser les masses en évitant leur contamination par l'esprit de l'Yser. Et de pouvoir agir, ce faisant, à l'instar de ce qui s'est produit en Russie¹⁰ : « Juridiquement comme d'après toute saine logique seul, l'élément de la population resté dans le territoire – la forte majorité d'ailleurs – qui représente et constitue le peuple a, en toute éventualité, à se prononcer et à prendre des décisions. » (Pansaers, *Résurrection*, 6, 1918 : 237)¹¹ Ce peuple, c'est bien évidemment aux élites éclairées, auxquelles appartient le chroniqueur et analyste engagé, que revient le rôle de lui apprendre le comportement adéquat.

En revanche, le refus de la théorie de la « race » (Pansaers, *Résurrection*, 3, 1918 : 119) comme le mélange de bolchévisme et de pacifisme sont évidents chez Pansaers. Ils vont de pair avec un aveuglement relatif¹² sur le jeu de Berlin. Ou sur une adhésion à celui-ci, comme tremplin ? Ils passent en tous les cas par le mépris de tout autre position que la sienne sur la Belgique, mépris qui confine souvent à la haine et à la rage. Typique en un sens des élites belges – particulièrement dans les décennies qui vont suivre –, ce mépris de Soi dont Michel de Ghelderode donnera plus tard une image particulièrement ambiguë et souvent grotesque, s'inscrit chez Pansaers dans un discours de lutte contre ce que la Belgique d'avant 1914 et celle du Front de l'Yser sont censées représenter. Il n'en reproduit pas moins un fantasme d'absorption, hanté par la projection dans l'autre – qu'il fût russe, allemand ou français.

À l'effondrement du mythe germano-latin et de l'Idéal qui caractérise les réactions du monde littéraire belge à l'invasion d'août 1914 et à la violation par l'Allemagne de la neutralité de la Belgique, dont elle était garante, Pansaers répond par

¹⁰ « Les révolutions de l'est de l'Europe nous ont donné des exemples, jusqu'à l'excès, que la réalisation d'un idéal a toujours besoin de discipline et quelquefois de la force. » (Pansaers, *Résurrection*, 5, 1918 : 197). C'est moi qui souligne.

¹¹ La ponctuation dans la citation est celle du texte d'origine.

¹² Ce sera aussi celui des rares Wallons proches de l'occupant. Ils écrivent dans *L'Avenir wallon*.

un réinvestissement de la culture germanique contemporaine et une ouverture aux auteurs français unanimistes. Politiquement, il le fait par la défense d'une Wallonie à créer, sans aller très loin dans ses réflexions à l'égard de l'emprise allemande, et dans un contexte d'occupation qui donne à son propos une résonance différente de celle d'opinions wallonnes autonomistes qui se liront chez certains écrivains des tranchées, tel Louis Boumal. Comparant les contradictions internes qui l'agitent ainsi que l'humanité à un « champ de bataille », il se contente de rappeler l'abrutissement auquel a mené le « raffinement d'hier ». Il se dit convaincu que les années de guerre vont déboucher sur la « confraternité des nations » (Pansaers, *Résurrection*, 1, 1917 : 37), rêve qui était celui de la génération léopoldienne avant le séisme d'août 1914, il faut le rappeler. Comme chez tous, la question du « monde d'hier », pour paraphraser Stefan Zweig, est donc bel et bien présente.

Pansaers en tire en outre des conclusions au niveau francophone belge, qu'il réduit à sa composante wallonne. Et d'estimer que « le wallon a le devoir de se prononcer et de se défendre » – « le flamand ayant résolu le problème de son identité ». Pansaers se dit convaincu que l'Allemagne – « ne désire pas annexer la Belgique » (Pansaers, *Résurrection*, 1, 1917 : 39)¹³, credo qui est pourtant celui d'une part influente des élites militaires et économiques de l'empire. Dans son projet, Pansaers achoppe bien évidemment sur le problème de Bruxelles auquel il répond en se référant notamment à Baudelaire – ce qui prolonge, là encore, une tradition littéraire d'autodénigrement que masque mal le besoin du grand Autre. Les termes choisis par Pansaers sont particulièrement significatifs d'une hantise de l'homogène chez le jeune révolutionnaire en herbe :

Les Wallons regrettent un centre ! Mais quel centre ? ---Amphibie, *baroque, hybride*.
Rappelez-vous ce que Baudelaire, mais surtout Octave Mirbeau en a dit ! Et puis, le
Wallon n'a-t-il pas l'avantage de pouvoir édifier d'un bloc un milieu adéquat à son temps,
à son tempérament ? (Pansaers, *Résurrection*, 2, 1918 : 78)¹⁴

¹³ L'Allemagne, dont les positions officielles ont varié, comptait bien, si faire se pouvait, démanteler la Belgique. La figure de la Belgique martyre existait toutefois. Berlin, dans ses propositions de paix, ne pouvait pas ne pas en tenir compte. Les propositions de paix qui firent suite, fin 1916, à la prise de Bucarest en témoignent comme celles de 1917 que Pansaers relaie ouvertement dans le premier numéro de *Résurrection*.

¹⁴ C'est moi qui souligne. Ces deux adjectifs sont souvent ceux que l'on retient pour définir la singularité belge.

Affirmation plus que création d'une esthétique nouvelle

La pensée de Pansaers, comme sa vision du littéraire, n'est toutefois pas dépourvue, elle-même, d'hybridité. Son propos se double non seulement de la dimension révolutionnaire ouverte par les Soviétiques mais aussi de la reprise de ce que portait une part de l'esprit du XIX^e siècle en Belgique, et que le patriotisme risquait en effet de recouvrir.

Soyons travailleurs comme nos mineurs, nos métallurgistes. Notre peuple nous apporte son industrie, donnons-lui une culture de valeur cosmopolite. Faisons de la Wallonie (sic) ce que la Belgique aurait dû réaliser --- un boulevard international, où toutes les races se croisent et se mesurent confraternellement dans le domaine intellectuel et artistique. (Pansaers, *Résurrection*, 2, 1918 : 79)

C'est bien évidemment vers ce renouveau artistique, concomitant de l'émancipation du prolétariat, que se tourne un écrivain soucieux d'exalter « la vie » ; de dépasser le temps où l'artiste équivalait à un « charlatan licencié ès-intrigues (sic) » (Pansaers, *Résurrection*, 2, 1918 : 79) ; et de se forger, au firmament littéraire, une place capitale. Dans ce contexte, Pansaers réfléchit à la poétique des temps nouveaux qu'il appelle de ses vœux. Il insiste sur l'inutilité pour le poète de « son jeu de vocables creux, la nullité de sa petite sensibilité devant le sublime effarant de la vie, qui se renouvelle dans les affres de la mort » (Pansaers, *Résurrection*, 1, 1917 : 38)¹⁵ mais n'en donne pas toujours des exemples convaincants dans les choix qu'il effectue au sein de sa revue.

Bien qu'il les évoque, Pansaers ne s'attaque pas alors au mal insidieux que le premier conflit mondial a instillé dans la langue. Il y répondra en revanche, et de façon radicale, dans sa trajectoire dadaïste – après l'échec de la révolution spartakiste¹⁶. Au niveau littéraire, ce qu'il publie dans *Résurrection* révèle une sensibilité moderne mais ne va pas très loin en termes d'invention du nouveau – n'étaient sa pièce *Saltimbanques* et certaines traductions de l'allemand. Lui qui croit au renouveau, presque miraculeux, ne va pas alors au bout de la défiance à l'égard des Formes et des Mots qui caractérisera une part du demi-siècle, et suscitera tant des réactions passionnées, quasiment réactionnaires, de crispation sur le français.

¹⁵ On retrouvera de cela chez Ghelderode, mais hors dimension sociale.

¹⁶ À Bruxelles, des soldats allemands s'en prennent déjà à leurs officiers. Pansaers y assiste. À Berlin, cette tendance révolutionnaire sera écrasée dans le sang.

Le coup de balai social

La disparition de la Belgique (d'hier) et la régénérescence du « petit belge » (sic) (Pansaers, *Résurrection*, 2, 1918 : 76), à l'instar de la gestion de la révolution par les Bolchéviques¹⁷, doit être confiée, je l'ai dit, à une élite nouvelle dont Pansaers se veut un des parangons – l'élite précédente assistant « en quiétude à la dépravation générale » et « les émigrés se trouv[a]nt vis-à-vis du problème belge comme des stratèges en chambre » (Pansaers, *Résurrection*, 4, 1918 :159). Après l'armistice de 1918, et à l'heure de la lutte entre la future U.R.S.S. et les Puissances occidentales, de tels propos seront d'autant plus inaudibles qu'ils ont été écrits sous contrôle, voire avec la complicité de l'occupant. La reconstruction de la Belgique de l'Entre-deux-guerres prendra, qui plus est, de tout autres chemins dont la complexité, les omissions et les compromis pèseront non seulement sur la vie sociale et politique, mais aussi littéraire.

Le coup de balai social auquel aspire Pansaers est aussi celui du premier Plisnier (1896-1952) qui adhère à la Troisième Internationale, en 1919, et publie en 1921 *Réformisme ou Révolution chez Ça ira !*, l'éditeur anversois. La revue homonyme a publié, en 1921, le numéro 16, *Dada. Sa naissance, sa vie, sa mort*. Dans ce numéro où l'on retrouve Ywan Goll, Francis Picabia, Ezra Pound ou Benjamin Péret, Clément Pansaers publie un article « Dada et Moi » dans lequel il affirme être devenu dadaïste en 1916 comme par inadvertance géniale puisque « le mot Dada n'était pas encore trouvé » (Pansaers, 1921 : 111) et qu'il ne le découvrit qu'en 1919, à Berlin où il s'était réfugié, grâce à Carl Einstein. Il trace clairement le lien entre ces séismes esthétiques et le conflit mondial qui « coupa net la continuité de toutes les spéculations d'avant 1914. » (Pansaers, 1921 : 111) Il n'y fait plus aucune allusion à la Wallonie et aux événements politiques mais se concentre sur l'artistique/humain – Dada équivalant à la mise en valeur de la « dissemblance » et de l'horreur de la grammaire normée (Pansaers, 1921 : 112). Il affirme avoir écrit entre 1916 et 1918 ses œuvres les plus novatrices dont le *Pan Pan au cul du nu nègre* (Pansaers, 1921 : 114) qu'il n'a toutefois pas publié dans *Résurrection*.

Dans son texte écrit en 1919, Plisnier – alors partisan du terme social de l'alternative – revient sur cette « guerre prévue, préparée, acceptée par la bourgeoisie universelle [qui] a tué treize millions d'hommes, sains et très utiles, anémié l'Europe

¹⁷ Pansaers ne semble pas se poser la question des conséquences de la révolution russe à Berlin. Dans un second temps, ses propos ont dû inquiéter les services de l'empire qui soutenaient, d'une façon ou d'une autre, *Résurrection*.

entière et désorganisé la production du monde. » (Plisnier, 1921 : 17) Il refuse que les survivants, « oubliant le frère assassiné, la campagne (sic) épuisée et l'enfant phtysique » (Plisnier, 1921 : 17) apportent une aide quelconque à la reconstruction du monde d'hier. Se référant à Spartacus et à Lénine, il en appelle au sang et à la violence, en renvoyant aux années de « rage sanglante » durant lesquelles la bourgeoisie dominante répondait aux hommes qui voulaient mettre fin au carnage : « 'Si nous cessions la guerre avant la victoire, les morts sortiraient de leurs tombeaux pour crier vengeance !' » (Plisnier, 1921 : 64)

Aucune allusion spécifique à la Belgique ; aucune considération esthétique non plus dans cet opuscule politique. Plisnier est proche de *La Lanterne sourde* animée par Paul Vanderborght. Il publie *Ève aux sept visages*, qu'il reniera par la suite mais contient les traces de la propension lyrique qui sera toujours la sienne. Il n'en fait pas état. C'est également au sortir de la guerre que Paul Nougé participe à la fondation du Groupe communiste de Bruxelles, sans doute à travers son amitié pour le peintre War Van Overstraeten – lequel devait par la suite rejoindre, comme Plisnier, le christianisme ; puis passer à la collaboration. Paul Nougé (1895-1967) mettra en place, à partir de 1924 – et à la différence de Plisnier – un dispositif d'écriture parmi les plus rigoureux au sein des avant-gardes européennes. Il ne cherchera pas à faire dépendre du parti communiste son esthétique mais à inscrire la révolution littéraire au sein même et à partir de ses pratiques sans la moindre illusion fusionnelle¹⁸.

Au sein des avant-gardes prendra en outre bientôt figure Michel Seuphor (1901-1999), jeune flamingant qui, à la différence de Pansaers, n'accepta aucune collaboration avec les Allemands. Dès l'Armistice, il s'engage en revanche pour la pleine reconnaissance du flamand. En 1921, il crée la revue *Het Overzicht* qui s'approche des avant-gardes et s'écarte des idées de surhomme et de germanité chères aux activistes flamands. Dans le premier numéro de sa revue, il publie, sous son patronyme (Fernand Berckelaers), un « Anti-Nietzsche » qui vante l'humain, catégorie qui hante décidément les uns et les autres, n'étant Nougé. Il le fait toutefois peu explicitement. Ainsi Seuphor entame-t-il le parcours qui l'amènera à rencontrer Marinetti, Balla, Schwitters, Mondrian, Le Corbusier ou Kertész ; à écrire la pièce *L'éphémère est éternel* (1926) ; à contribuer à *L'Esprit nouveau*, revue qu'il anime avec Paul Dermée à partir de 1927 ; à s'acheminer peu à peu vers son esthétique ultérieure, lumineuse et dépouillée, celle de ses peintures-mots.

¹⁸ Cfr Michel, Geneviève. *Paul Nougé. La poésie au cœur de la révolution* (Michel, 2011).

Une fantasmagorie de l'immémorial et du trivial

Pas du tout marqué à gauche, Michel de Ghelderode (1898-1962) charrie, lui, tout au long de sa vie et de ses déclarations, deux visions de la Belgique. L'une n'est pas étrangère à un rejet souvent sommaire dont il est loin d'être le seul représentant ; l'autre est d'exaltation nostalgique. Plus que beaucoup, Ghelderode va en effet habiter – et certes comme un songe – l'imaginaire du mythe belge du XIX^e siècle. Au point de s'identifier de façon croissante, et parfois pathétique, à Breughelande au fur et à mesure que l'Europe basculait dans le pire, et que la Belgique se trouvait à nouveau menacée par l'Allemagne, tout en traînant dans le burlesque ou l'abject l'essentiel de ce qui en constituait la réalité à son époque.

Au cœur de ses ambivalences, abjections ou récriminations, la question du statut littéraire et de sa reconnaissance comme écrivain majeur est dite de façon plus immédiatement manifeste et individuelle que chez son ami Pansaers, chez qui elle est toutefois aisément repérable. Sous le pseudonyme de Costenoble, vocable qui se passe de commentaire, Ghelderode écrit ainsi : « Pour avoir vécu en Belgique / pays stupide et nostalgique / nous, les pauvres littérateurs, / nous irons droit chez le Seigneur / tandis que les crétins funèbres / se moucheront dans les ténèbres. »¹⁹ (Costenoble, 1928 : 19) Le jeune écrivain s'en prend par ailleurs – et le lien vaut d'être noté – aux anciens combattants : « du trou de mon crâne naîtront des roses / j'ai six décorations je ne suis pas morose / passé le régiment je connais les hypnoses » (Costenoble, 1928 : 15)²⁰. Ainsi s'esquisse une mémoire contrastée, d'où surgiront plus tard des œuvres importantes dominées par le songe et l'éclat du Verbe, mais qui n'est pas sans engranger les années passées dans la proximité de Clément Pansaers, puis celles vécues à l'armée ; enfin, dans le panorama culturel et patriotique de l'après 1918.

Enrôlé sous les drapeaux, en juin 1919, Ghelderode émerge ensuite dans le champ littéraire. Notamment à travers *La Renaissance d'Occident* qu'anime Maurice Gauchez, un volontaire de 1914-1918. Un prix lui est attribué pour sa pièce *Oude Piet*. La chronique des lettres allemandes est offerte à sa plume. Il n'en rédigera qu'une, puis s'occupera de chroniques d'expositions. La présidence du Cercle de Bruxelles de *La Renaissance d'Occident* lui est confiée. Plusieurs de ses textes sont publiés par la maison d'édition homonyme. Ghelderode commence à trouver la voie pour ses rages

¹⁹ Dans « Dada et Moi », Pansaers ridiculise la Belgique littéraire, exception faite de lui-même et de Paul Neuhuys qui accueille sa signature.

²⁰ « Chanson du trépané ».

comme ses contradictions : celle du burlesque d'*Oude Piet. Le Cavalier bizarre* – son *Intruse* en somme – montre bien, d'autre part, comment il engrange et rebrasse l'héritage maeterlinckien. Comme président du Cercle de la Renaissance d'Occident, il écrit des pièces folkloriques qu'il prétendra par la suite avoir confectionnées à partir de spectacles de marionnettes. Affabulation parmi d'autres, comme l'a montré Roland Beyen, chez un écrivain pour qui le mythique ou le fabulatoire l'emporte sur le réel. Tout cela n'en débouche pas moins sur la composition moderniste de *La Mort du docteur Faust* (1925), démystification d'un mythe majeur de la raison moderne, comme *Don Juan* le sera du mythe de la femme idéalisée et de son beau séducteur. Le burlesque y confine à l'abject, ce qui n'est pas sans lien avec la débâcle des valeurs consécutives au premier conflit mondial. Avant l'aventure de la traduction et de la mise en scène de ses pièces par le Vlaamsche Volkstoneel, Ghelderode n'y substitue rien pour autant. Il plonge ensuite, décisivement, dans le songe d'une Flandre plus que jamais mythique – et cela à l'heure de l'évolution linguistique et politique de la Belgique, puis de l'occupation nazie à laquelle il répond par *Le soleil se couche* (1943), pièce consacrée à la retraite à Yuste du plus grand prince de son pays sous l'Ancien Régime, Charles Quint.

Au fur et à mesure de sa relative reconnaissance littéraire, Ghelderode cherchera à gommer l'importance de la Renaissance d'Occident dans son parcours. Il le fait dans des termes qui renvoient à certains effets de 1914-1918 dont le *Manifeste du lundi* constitue lui aussi un prolongement. Le dramaturge ridiculise en effet Gauchez, mentor d'une des dynamiques de l'après-guerre et historien des lettres belges. En 1961, Max Deauville ne manque pas de rappeler à Ghelderode sa dette à l'égard de Gauchez, qu'il avait comparé, dans sa préface aux *Roses de Chiraz* (1959) du même Deauville, à « un grotesque bonhomme tenant de l'adjudant de semaine et du maquignon » (Beyen, 1921 : 188).

Deux ans plus tôt, dans une autre préface – aux *Œuvres complètes* de Clément Pansaers cette fois –, il affirmait, à travers des phrases emplies de dénigrement pour tout ce qui n'est pas lui, que l'assemblage des trois plaquettes rééditées suffisait à faire entrer dans

la petite Histoire des Lettres Belges, à quémander l'attention des spécialistes, des nécrophores ou nécrophages. Encore faudrait-il qu'il existât une Littérature Belge. A qui s'adresser ? Celui qui en était l'ornement a rendu l'âme – l'âme belge s'entend – il n'y a guère : l'ubuesque Gauchez – un Dada lui aussi par sa cacographique incohérence, et qui

résume toute l'ignominie et le grotesque de cette Littérature Chose que nous portons dans notre cœur innombrable, comme chacun sait... (Beyen, 1971 : 188)

Dans la préface aux *Roses de Chiraz*, Ghelderode résumait en outre comme suit l'histoire de la Renaissance d'Occident : groupe « constitué en grande part de gens plus ou moins de lettres qui s'étaient connus au front de l'Yser, voire derrière le front, et d'aucuns dans les bons secteurs de Londres ou de Bordeaux. Mais seul comptait l'esprit guerrier, la fraternité des armes. » (Beyen, 1921 : 187)

Bien dans la ligne du sous-texte du *Manifeste du lundi*, ce type de propos indique certaines des contradictions du champ littéraire de l'après 1918, qui s'accentueront après 1945. Se défaire de l'appartenance belge, en littérature particulièrement ; occulter peu ou prou ce qui, en littérature, procède du choc de 1914-1918 ; en remettre enfin sur l'autonomisation du littéraire constituent des préoccupations d'un *Manifeste* dont Michel de Ghelderode fut un des signataires. Les allusions à Gauchez ne désigneraient-elles pas ceux que visait le *Manifeste*, sans jamais les nommer ? Jeune homme pauvre en pays occupé, jeune écrivain ambitieux ayant vécu dans l'orbite déconstructiviste de Clément Pansaers, Ghelderode publie, au sortir des casernes, *L'Histoire comique de Keizer Karel* (1922), texte qui plonge dans les traditions orales profondes du pays – burlesque inclus – et tourne déjà autour de la figure immémoriale et fondatrice de Charles Quint. Il en écrira l'assomption en 1943, à l'heure de la mise à mal du pays natal par l'Allemagne, digne héritière – comme chez Maeterlinck – de Philippe II d'Espagne. Il ne manquera pas d'y projeter un double imaginaire de ses songes d'écrivain.

L'ambiguïté mais la présence de la mémoire de 1914-1918

En 1923, Ghelderode donne en outre *L'Homme sous l'uniforme*, nouvelles qui renvoient à ses années de service militaire. Ces textes, qui tournent notamment autour d'un adjudant demeuré en service et adepte du train-train militaire comme de la solitude encadrée, sont l'occasion de renvoyer à telle ou telle anecdote de la guerre ; de laisser libre cours à sa hantise de la mort ; mais aussi de donner à sentir un climat de société marqué par l'après-coup du conflit et ses impasses ou illusions. Significative, la hantise déjà repérée chez beaucoup d'autres, de l'humain. Sur la page de garde de l'exemplaire n°1 de l'édition originale du volume, Ghelderode a écrit : « D'un temps pathétique, à la recherche de l'homme [...] » (Ghelderode, 1978 : 9)

Dans la première des nouvelles du recueil, *Les Hommes de la classe*, l'adjudant de carrière tient à un des soldats qui le quitte des propos révélateurs de la vision du monde de l'écrivain mais aussi des séquelles morales de 1914-1918 :

Oui, Benoy, je crois à ce que je dis ! Et cependant, j'ai peut-être autant d'anarchie que vous dans l'âme !... Sous mon uniforme, je suis un homme, comme vous, comme tous... J'ai horreur du meurtre, *je ne crois ni aux patries, ni à l'honneur, ni à l'intelligence, ni à la civilisation... Je me suis battu pour la peau... pour des causes que j'ignore, pour des buts qui ne me sont pas montrés...* J'ai de l'amertume, du *dégoût* à revendre !... Eh bien, je vous le dis, je ne crois à rien de mieux... Nous ne serons jamais libres !... Les peuples marcheront toujours au pas... Et quand ils se croiront délivrés, il se trouvera encore quelqu'un pour les remettre au pas !... Et puis quand même la liberté serait possible, l'homme ne la mériterait pas... Il est trop mauvais !... (Ghelderode, 1978 : 19-20)²¹

*L'Homme sous l'uniforme*²², s'il immerge donc le lecteur dans la vie de caserne de l'immédiat après-guerre, plonge également dans divers souvenirs de celle-ci. Les nouvelles ne manquent pas de tourner en dérision les exagérations rhétoriques patriotiques des années qui suivirent l'armistice²³. Ainsi *Mort et glorification*, récit qui se passe dans un cimetière. L'on s'apprête à y réenterrer un compagnon de combat des deux comparses qui s'y promènent et qui ont quitté l'armée. L'un des deux écrit, « avec des mots quelconques, mais qu'on n'oubliait pas tant ils racontaient les hommes et leurs âmes avec vérité. » Il découvre « toujours quelque chose d'étrange et d'inattendu là où personne ne voyait rien. » (Ghelderode, 1978 : 59)

L'homme qu'on va réinhumer en fanfare s'appelait Smet. Un soir de guerre, on l'amène dans un baraquement sanitaire joutant un cimetière où l'aumônier « ne vous confessait qu'en flamand », et où une « douzaine d'embusqués (...) vous maniaient comme de la sale marchandise !... » (Ghelderode, 1978 : 62) L'homme y arrive « avec une boule énorme à la place du crâne... C'était Smet !... Ses linges semblaient infects, noirâtres... Mais voilà, deux jours de bombardement, un jour de barrage à l'arrière de la ligne, un jour d'attente, et un nouveau jour pour arriver ici... » (Ghelderode, 1978 : 64) Les deux amis qui déambulent dans le cimetière s'écartent de la cérémonie au moment où « une cabotine fardée et en grand deuil grimp[e] sur le tertre, et bêlant comme une

²¹ C'est moi qui souligne.

²² Le livre débute par un récit de démobilisation : « (...) nul qui ne se sentit pris par une indicible et heureuse angoisse. Ils laissaient mourir en eux le vieil homme. Et cependant, ils s'en souviendraient, les malheureux, de leur équipée. L'uniforme, c'est comme le baiser d'une mauvaise femme : on peut ne plus en vouloir, mais on y resonge parfois. » (Ghelderode, 1978 : 15)

²³ Elles ont sans doute contribué aux réactions littéraires des années 1920-1930 dont j'ai parlé dans les pages qui précèdent.

chèvre à chaque rime, récit[e] des vers pompiers d'un poète officiel. » (Ghelderode, 1978 : 67) Les deux amis croisent alors un couple enlacé. L'homme qui les regarde est celui que l'on est censé enterrer. L'hallucination propre au fantastique réel n'est donc pas totalement absente de ces textes de jeunesse. Elle s'y allie à un mélange de trivial et de dénigrement. Elle s'inscrira plus clairement, vingt ans plus tard, dans les proses fantastiques de *Sortilèges* (1941) dont la composition s'effectue durant les années-clés 1939-1940. L'édition définitive de 1947 est préfacée par Franz Hellens. Hellens est notamment frappé par la nouvelle *Un crépuscule* qui se déroule dans une ville apparemment vide, et comme en ruines, où les boues cernent l'église Saint-Nicolas dont l'état « était surtout propre à éveiller l'idée du péril » (Ghelderode, 1982 : 135)²⁴.

Les années d'occupation ont donc été tout sauf neutres pour plusieurs écrivains nouveaux, qui allaient marquer de leurs empreintes respectives l'Entre-deux-guerres, et qui réagirent au double séisme du conflit mondial et de la révolution sociale par la recherche de Formes novatrices. D'autres, qui eurent à affronter l'épreuve du feu et publièrent donc dans de tout autres conditions, chercheront à réhabiter une idée de l'Homme et du Pays, qui ne passait pas forcément par des recherches déconstructivistes.

Bibliographie

BEYEN, Roland (1971). *Michel de Ghelderode ou La Hantise du masque*. Bruxelles : Académie royale de Langue et de Littérature françaises.

Costenoble, Philostène [pseud. de Michel de Ghelderode] (1928). « Tout est fini... », in *Ixelles, mes amours... Poèmes (1924-1927)*. Ostende : *Cahiers de La Flandre Littéraire* (L'Aquarium).

DE SCHAEPRDIJVER, Sophie (2008). « Antimémoire d'une antimémoire. Les occupations de l'écrivain belge Georges Eekhoud », in Annamaria Laserra, Nicole

²⁴ Ce décor, qui n'est pas sans rappeler *La Fin de Nieupoort* d'Hellens voit se dresser une église « qui subsistait comme un vieux corps décalcifié » (Ghelderode, 1982 : 136). Le narrateur y pénètre, croit heurter quelqu'un qui s'avère être un « Christ effondré » (Ghelderode, 1982 : 136), à l'instar de ce qu'a évoqué Verhaeren. Il est convaincu de mourir dans cet effondrement/enlèvement mais voit pendre une corde qu'il agrippe. Une cloche sonne, raffermissant le lieu et l'individu : « Cela se fit angéliquement, hors mon intervention. Un gong sonnait l'heure d'un mystère. Seul, un poing surnaturel avait pu frapper l'heure d'or, sur le gouffre du Temps... » (Ghelderode, 1982 : 137) La vie reprend donc mais dans la nuit. L'église est cernée de troupeaux. « C'était leur nuit d'holocauste. (...) Le monde ne finissait pas ; le monde odorait charnellement, après le déluge. Et j'allai avec les troupeaux chantants et si fatalement beaux, sous les projecteurs lunaires, déporté vers les abattoirs cruels où sont sacrifiées les bêtes, dont le sang coule à torrents pour apaiser, on ne sait, la colère des dieux, ou la faim des hommes... » (Ghelderode, 1982 : 138)

Leclercq et Marc Quaghebeur (dir.). *Mémoires et Antimémoires littéraires au XX^e siècle. La Première Guerre mondiale*. Bruxelles : P.I.E. Peter Lang (Documents pour l'Histoire des Francophonies ; 15), pp. 19-32.

GHELDERODE, Michel de (1978). *L'Homme sous l'uniforme*. Bruxelles : Louis Musin.

GHELDERODE, Michel de Ghelderode (1982). *Sortilèges*. Bruxelles : Éditions Jacques Antoine (Passé Présent).

GHELDERODE, Michel de voir aussi COSTENOBLE, Philostène

MICHEL, Geneviève (2011). *Paul Nougé. La poésie au cœur de la révolution*. Bruxelles : P.I.E. Peter Lang (Documents pour l'Histoire des Francophonies. Série Europe).

PANSAERS Clément (1921). « Dada et Moi », in *Ça ira !*, n°16, in *Ça ira ! Collection complète 1920-1923* [en fac-similé] (1973). Bruxelles : Éditions Jacques Antoine.

PLISNIER Charles (1921). *Réformisme ou Révolution*. Anvers : Ça ira !

QUAGHEBEUR Marc (1982). « Balises pour l'histoire de nos lettres », in Alberte Spinette (éd.), *Alphabet des lettres belges de langue française*. Bruxelles : Association pour la Promotion des lettres belges de langue française, pp. 65-70.

Résurrection. Cahiers mensuels littéraires illustrés. Collection complète 1917-1918 (1973). Bruxelles : Éditions Jacques Antoine.

ROLAND, Hubert (2003). *La « Colonie » littéraire allemande en Belgique. 1914-1918*. Bruxelles : Labor (Archives du futur).

GUERRES DU FUTUR, CONFLITS DU PRESENT

IRENE LANGLET
Université de Limoges
irene.langlet@unilim.fr

Résumé : A partir de la définition de la science-fiction comme genre privilégiant la guerre dans deux sous-genres majeurs, on observe comment le corpus français s'est approprié cette définition américaine entre 1945 et 2010, en l'adaptant à ses problématiques propres : après-guerre et Guerre Froide, guerre d'Algérie, contestation de mai 1968, construction européenne.

Mots-clés : science-fiction, guerre, France, Etats-Unis, XXe siècle

Abstract : From the definition of SF as a genre centered on the war through two major subgenres, we can see how the French corpus has reappropriated and adapted this American definition into its own issues between 1945 and 2010 : post-war period and Cold War, the Algerian war, May 68 events, the European project.

Keywords : SF, war, France, USA, XXth century

En 1987, Denis Guiot écrivait : « La science-fiction n'en finit pas de parler de guerre » (Guiot, 1987). Jacques Goimard, lui, dans une préface signée deux ans plus tôt pour le volume « Histoire de guerres futures » de la *Grande anthologie de la science-fiction*, estimait que : « La guerre est un thème universel, dont la science-fiction ne saurait revendiquer le monopole. » Pour Goimard, il s'agissait de relativiser l'importance d'un thème responsable, à ses yeux, du mépris dans lequel on pouvait tenir la science-fiction encore en 1985 : « La science-fiction ne mérite sans doute pas toujours les réactions phobiques qu'elle continue de susciter chez ses fidèles ennemis. Pourtant le fait est qu'elle parle souvent de la guerre, si souvent qu'il y a de quoi s'interroger. » (Goimard, 1985 : 5). Il n'est pas nécessaire de prendre position dans ce débat pour observer que la guerre est si nécessaire à la science-fiction qu'elle est l'invariant thématique d'au moins deux de ses sous-genres les plus importants : le *space opera* et le récit post-nucléaire. Une fois cela dit, on n'aura pas pour autant défini un genre populaire militariste, bien au contraire ; la seule existence d'une étiquette de « science-fiction militariste » parmi les multiples sous-divisions du genre dit à elle seule que la science-fiction n'accomplit pas que des récits de guerres, *a fortiori* dans l'espace français.

Ces deux sous-genres sont toutefois fort utiles pour comprendre deux époques de l'histoire littéraire, qui sont aussi deux époques de l'histoire culturelle de la guerre en Occident. Ainsi, le *space opera* narre des aventures dans l'espace ; il articule le récit d'un voyage extraordinaire avec des scénarios de combats dans l'espace, soit contre des races extra-terrestres, soit entre humains. Ses invariants structurels sont la vastitude des théâtres des combats, la technologie fantastique mise en oeuvre, les ramifications infinies des intrigues diplomatiques présidant aux conflits, et les organisations politiques plus ou moins originales chapeautant les sociétés mises en jeu (en fait, la plupart du temps des « Fédérations » ou des « Empires »). Le post-nucléaire, en revanche, se passe sur Terre et raconte la vie après la catastrophe qui a, dans la plupart des scénarios, remis à zéro les techniques et les sociétés en même temps qu'elle altérerait durablement les milieux naturels. Un survivalisme anime les scénarios, ainsi qu'une violence sociale et naturelle qui fait écho à celle qui est à l'origine du monde fictif.

Dans un cas, il s'agit donc de s'immerger complaisamment dans le récit de guerre, et d'exporter au-delà de la Terre son exaltation lyrique et son idéologie héroïque, à l'aide d'une technologie triomphante mise au service de l'épopée militaire. Dans l'autre, il s'agit au contraire de se voir confiné à une Terre dégradée, où la guerre minimalisée répète et diffracte en violence quotidienne le souvenir d'une sorte de guerre absolue, réduite à un geste de destruction totale (le motif du « bouton rouge »

qu'il suffit de pousser pour déclencher « la bombe »). Du *space opera* au post-nucléaire, vingt ans d'écart : des années 1930 aux années 1950, et une guerre dite, pour la première fois de l'Histoire, non seulement « mondiale » mais « totale » ; deux ordres du monde sensiblement différents, passant de la décomposition des Empires européens après la 1^è Guerre Mondiale à l'instauration de la Guerre Froide après 1945. Mais c'est sur le plan des contextes culturels que le contraste concerne le plus notre lecture. On restera attentif en effet, dans ce panorama thématique, à ce que Letourneux répète avec insistance dans un récent article : « le récit de guerre future n'existe que dans le dialogue avec les autres séries culturelles » (Letourneux, 2015 : 225). La série culturelle qui voit s'épanouir le *space opera*, c'est la fiction populaire bon marché alimentant l'industrie culturelle américaine des *pulp magazines* (revue *Amazing Stories* par exemple) et des premiers *comics*. Celle du post-nucléaire, c'est plutôt la généralisation du cinéma de série B, la maturation aux Etats-Unis d'une seconde génération d'auteurs et de revues (*Astounding Science Fiction*, puis *Galaxy* et *The Magazine of Science Fiction and Fantasy*), des scénarios à la fois plus plausibles et plus ironiques, voire critiques. Le *space opera* ne disparaît pourtant pas ; l'écriture de la guerre science-fictionnelle est donc, dans le biotope américain lui-même, le lieu d'une tension culturelle. C'est à partir de cette tension que la « science-fiction » s'implante en France près 1945, et s'hybride avec les problématiques locales.

L'étude de Letourneux se consacre à une littérature d'avant 1914 ; nous observerons ici celle du second XX^è siècle. L'Entre-Deux Guerres n'est pourtant certes pas une période sans intérêt ; retenons, entre autres, Théo Varlet (*L'Agonie de la Terre*, 1922), Régis Messac (*Quinzinzinili*, 1935), Jacques Spitz (*La Guerre des Mouches*, 1938). Mais les années qui suivent immédiatement la Seconde Guerre Mondiale sont celles qui voient le mot, et donc la chose « science-fiction » débarquer dans la culture française¹. Pour tous ceux qui le traduisent, l'éditent et le diffusent alors, c'est un genre « nouveau » et « américain » ; Jean-Marc Gouanvic a très justement rappelé à quel point le choix de ne pas traduire l'expression « science-fiction », ce qui impose en français un ordre déterminatif troublant entre les deux mots, était « le signe d'un certain rapport de la 'culture française' avec la 'culture' américaine. » (Gouanvic, 1999 : 10) Le transfert culturel est en effet beaucoup plus qu'une simpliste « invasion » d'une culture par une autre ; dans son absorption de cette dernière, la culture française adapte, modifie, s'approprie ; elle révèle ainsi certains de ses axes structurants.

¹ Nous adoptons ici la conviction que le nom de genre, loin d'être une simple étiquette de classement, structure un contexte de production et de réception de la fiction. Voir Macé, 2005.

Dans le contexte brièvement esquissé ci-dessus, on observe une mutation évidente de la situation « feuilletée » d'avant 1914 que décrit Letourneux : « trois strates fictionnelles engagées par le récit de guerre future : 1870, source référentielle fournissant la trame narrative à conjurer, l'époque de rédaction, questionnant le rapport de forces *actuel* des belligérants et un avenir romanesque », où il s'agit de « clore fantasmatiquement la séquence 1871 » (Letourneux, 2015 : 234). La fiction de guerres futures en France après 1945 se fabrique désormais à partir de, mais aussi contre (parfois) un « genre américain » qui en structure les récits ; le traumatisme d'Hiroshima est l'événement alpha autour duquel se réorganise le thème de la guerre dans la science-fiction. Mais son importation en France ajoute à cet événement crucial les problématiques locales de l'Europe après Yalta et, bientôt, d'une décomposition des Empires coloniaux dont la chronologie est suivie de près par le renouvellement culturel des générations du *baby-boom*, qui aboutit dans les années 1960 à la synthèse contestataire de 1968 et du terrorisme de gauche des « années de plomb ». La thématique insurrectionnelle s'impose ainsi dans une certaine science-fiction française, d'une manière plus politisée que dans les récits d'émeutes urbaines de la science-fiction américaine (marquée davantage par les problématiques superposant la question raciale et la question urbaine). L'opposition de cette science-fiction contestataire à la « science-fiction militariste » structure la fin des années 1970 en France, et oppose une forme de guérilla urbaine, dont les armes sont bricolées et qui porte des accents révolutionnaires, à une guerre plus classique (armements industriels, états-majors bureaucratisés et lieux d'intrigues de pouvoir).

La social-démocratie, la fin de la Guerre Froide et l'Europe des Dix, qualifiés par certains de « grand cauchemar des années 1980 » (Lanuque), voient la guerre en science-fiction adopter de nouvelles orientations. Jean-Guillaume Lanuque en fait état ainsi :

Le regard de la science-fiction d'alors ne porte pas uniquement sur la France, mais également sur la géopolitique mondiale et les grandes puissances. (...) l'un des romans les plus caractéristiques est *Le Serpent d'angoisse* (1987) de Roland C. Wagner. Les Etats-Unis mis en scène sont comme l'exagération de ceux de Ronald Reagan. La religion protestante, l'Etat policier, la crise économique et l'accroissement des inégalités ont pris une telle ampleur que le pays a volé en éclat, entre des Wasps plus agressifs que jamais face aux différences (ils sont d'ailleurs surnommés les Amérikkkains), et les diverses minorités de la population, entrées en sécession. On trouve également une Commune, ici Detroit, qui s'est choisi Jack London comme symbole, profondément militarisée en raison du contexte hostile auquel elle doit faire face, déclinaison du sort de bien des révolutions du passé. Autre élément intéressant, une URSS qui s'est libéralisée, à travers

laquelle on devine l'ombre portée de la perestroïka, provoquant la radicalisation en retour des Etats-Unis, prêt à manipuler de pseudo-terroristes d'extrême gauche pour décrédibiliser la 'patrie du socialisme'. On peut peut-être voir dans ce dernier point l'influence de la situation italienne des années de plomb, avec le rôle joué par la CIA. Quant à Colette Fayard, dans la nouvelle éponyme de son livre *Le Jeu de l'éventail* (1992), elle décrit la fin tragique des potentialités ouvertes par l'émergence de pouvoirs psychiques, avec l'utilisation de ces derniers dans un sens d'affrontement géopolitique fort classique, Mongolie et Chine alliées contre une Russie qui subit un remake du joueur de flûte de Hamelin (Lanuque, 2013 : §17).

Les motifs de l'insurrection se maintiennent pourtant, et s'hybrident avec ceux du terrorisme international, ce qui a pu faire dire à Goimard que « certains avancent que la troisième guerre mondiale a effectivement commencé, qu'elle est et restera une guerre en miettes ; elle a sa vie quotidienne, qui fut dans les années 60 et 70 le thème central de la science-fiction contestataire » (Goimard, 1985 : 12) : on y reviendra. La fin de l'« équilibre de la terreur » modifie évidemment cet imaginaire de la bombe qui a clivé la guerre science-fictionnelle entre un avant et un après-Hiroshima. Mais de même que le *space opera* n'a pas disparu avec ce traumatisme (et s'est même vu renforcé par la conquête spatiale), le post-nucléaire perdure après que le processus de limitation de la prolifération nucléaire est mis en place. Armes chimiques et bactériologiques, catastrophes écologiques investissent le thème post-apocalyptique désormais classiquement structuré en genre romanesque, avec ses invariants et ses scénarios topiques. Le thème de la guerre psychologique est plus neuf ; il invite à rester attentif à l'invention science-fictionnelle que l'écrivain écossais Iain M. Banks a résumé dans son titre *Use of Weapons* (1990). En faisant notamment dériver son modèle impérial-militariste vers un modèle anarchiste-rhizomatique, Banks accomplit dans tout son cycle de la Culture² une spectaculaire revisitation du *space opera*, dont l'influence sur les romanciers français est incontestable.

L'après-guerre totale : la bombe et l'espace

En publiant dès 1946 *Et la planète sauta...*, B. R. Bruss prend d'emblée au sérieux le motif de la bombe atomique. Pourtant, son roman ne s'inscrit pas dans la veine naissante des fictions post-nucléaires, mais dans celle, bien plus rodée, des fictions de mondes perdus. Dans une structure classique en trois temps, il raconte comment trois savants découvrent un document dans une météorite tombée dans un

² Le cycle de la Culture regroupe plusieurs romans parus entre 1987 et 2009.

champ, puis offre au lecteur le texte de ce document, en l'occurrence journal intime d'un habitant d'une planète disparue à une époque « fabuleusement ancienne » (Bruss, 1946 : 54) ; enfin, un épilogue tire les leçons de la deuxième partie. Deux extraits montreront comment ce roman a pu structurer les thèmes guerriers juste avant que la France ne réalise l'importation de la « science-fiction » en la croisant avec le modèle de l'anticipation scientifique française d'avant-guerre. Car c'est de cette dernière que ressortit le roman de Bruss ; son schéma narratif pose d'emblée de jeunes hommes passionnés de science expérimentale et de découvertes, frères jumeaux des héros de Maurice Renard dans *Le Péril bleu* (1912). La première partie soigne tous les détails d'un récit de découverte de type archéologique, de l'extraction des coffres incrustés dans la pierre au déchiffrement des « rouleaux » et de la langue extraterrestre qu'on y trouve. La lecture est soutenue par des péripéties de type logique et scientifique, comme chez le Poe du « Scarabée d'or » où la chasse au trésor est finalement subsumée dans le défi du déchiffrement. Opportunément, les savants de Bruss découvrent le journal de celui qui a fait exploser sa planète grâce à une arme inconnue, le *dragorek* :

Je ne doute pas, pour ma part, qu'il s'agisse de la puissance libérée par la désintégration atomique dont nous savons nous-mêmes quels peuvent être les monstrueux effets. (...) Je présume qu'il était finalement parvenu à dissocier les atomes, non seulement de certains corps comme l'uranium ou le plutonium, mais de n'importe quel corps, et qu'il lui a suffi d'introduire l' 'échelle désintégrante' dans un caillou quelconque pour faire sauter Rhama. (Bruss, 1946 : 200)

Jamais encore le problème de l'avenir de notre espèce ne s'était posé avec autant de pressante acuité. (...) Tout près de nous entre Jupiter et Mars, errent des astéroïdes (...). Mais ce sont les débris d'un astre mort. Méditons sur le sort des Rhaméens. Craignons qu'il ne soit le nôtre. (*ibid.* : 203)

On est donc ici dans une veine anticipatrice / scientifique, mais orientée par un message moraliste, typique de la production du premier XXe s et de ses « mondes perdus », variante populaire de la fort ancienne mélancolie des ruines. Vingt ans plus tard, René Barjavel reprend le motif de la découverte d'une civilisation très ancienne qui s'est autodétruite par la guerre dans *La Nuit des temps* (1968) ; cette fois c'est une nouvelle version de l'Atlantide qu'il situe sous l'Antarctique, et ce sont des survivants « congelés » que l'on réveille et dont on apprend l'histoire (avant qu'ils disparaissent à nouveau tragiquement). Mais il est significatif que le roman de Barjavel présente de nombreux points communs avec une fiction de monde perdu de Ridder Haggard (*When*

the World Shook) et, surtout, un roman de Erle Cox, *Out Of Silence* – tous deux datés de 1919. Là encore, c'est dans l'imaginaire du premier XXe siècle que l'on puise ; et le ressort narratif le plus marquant de Barjavel est le tragique shakespearien qui lie les deux amants « atlantes » dans la mort, plutôt que la guerre totale dont ils sont les rescapés.

La Guerre Mondiale n°3, de Jacques Spitz, est restée inédite ; le manuscrit ne doit sa publication récente (2009) qu'aux soins d'un érudit. Spitz écrit ici, probablement vers 1948 (mais certainement avant la Guerre de Corée) une sorte de pochade théâtralisant avec force humour noir un décalque de Blitzkrieg, tout juste remis au goût du jour et de la conférence de Yalta : « Le rideau de fer se lève » (Spitz, 2009 : 239) cette fois-ci sur les Soviétiques qui mènent la conquête du monde, Amérique et Afrique comprises. Des armes inédites sont inventées, sans aucune plausibilité : fusées V3 en forme de palet rotatif qui pleuvent sur l'Angleterre, canon à ultrasons réduisant la population britannique à l'état végétatif, microbe sélectif donnant un hoquet mortel, trou dans la couche d'ozone, basculement de l'axe planétaire générant une glaciation ciblée de Moscou et ses environs. On le voit, c'est bien plutôt la satire qui préside à ces inventions. De même, les données géopolitiques décalquent étroitement les forces en présence vers 1945, sans en projeter aucune évolution. Avant-guerre, Spitz avait publié, avec *La Guerre des mouches*, un petit roman inspiré d'une nouvelle de Wells³, mais développant surtout une satire similaire du monde en 1938, où les discours même de Mussolini ou Hitler, explicitement nommés, se reconnaissaient aisément sous la caricature. Sa *Guerre Mondiale n°3* est du même type, et ne trouve aucun éditeur.

Si la satire d'une guerre terrestre (trop terrestre ?) reste dans le tiroir de Spitz, les conflits spatiaux se succèdent, en revanche, au fil des rotations rapides (un ou deux romans par mois) des toutes nouvelles collections de l'époque, qui « découvrent » la science-fiction — entendons ici : la science-fiction américaine, un genre perçu et vendu comme nouveau par « Le Rayon fantastique » chez Gallimard ou « Présence du Futur » chez Denoël. Ce modèle de récit s'est structuré dans les années 1930, à partir à la fois du roman d'aventures en mer, des récits de la guerre moderne et de ses armements industriels (les fusées) et de l'épopée de l'aviation ; dans le cadre des *pulp magazines*, E. E. Smith, par exemple, a posé avec le cycle du Fulgur les bases de ce qui devient peu à peu le *space opera*. Multiples races peuplant la Galaxie, expansionnisme, alliances et conflits entre elles animent ces cycles de récits. La guerre interstellaire y est un

³ Wells, « The Empire of the Ants », in *Strand Magazine*, 1905 ; cité par Altairac, 2009.

invariant. Dans la France d'après-guerre, les traductions de ces récits trouvent un public nombreux et, presque tout de suite, des imitateurs. La collection Fleuve Noir Anticipation, tout en publiant une science-fiction proclamée comme « populaire » et « française », adopte et adapte ces invariants, sous la plume de Richard-Bessière ou B. R. Bruss ; et en 1954, Francis Carsac, un Français, est publié dans « Le Rayon fantastique », qui jusque-là ne proposait que des traductions. Si le clivage reste toutefois assez net entre les collections, les guerres contre les extra-terrestres s'y distribuent également. Simon Bréan voit plutôt dans l'uniformité stylistique et thématique la marque, au Fleuve Noir, d'une dynamique fictionnelle passablement fermée (Bréan, 2012 : 107). Sans surprise, les conflits qui rythment ces récits sont pris dans un climat étouffant transposant la Guerre Froide, ou recourent aux voies de l'espionnage : *L'Homme de l'espace*, de Jimmy Guieu (1954), en est un bon exemple. La même année, *Ceux de nulle part*, de Carsac, propose un schéma que Simon Bréan analyse ainsi : « Cette grande guerre n'est pas pour autant terminée lorsque s'achève le témoignage du docteur Clair. (...) La Terre apparaît comme un espace étriqué : il faut s'expatrier pour entrer de plain-pied dans l'aventure. » (*ibid.* : 122). Tout se passe comme si la guerre ici composait le fond global de la civilisation ; *Aux armes d'Ortog*, de Kurt Steiner [aka. André Ruellan] (1960), développe l'idée dans un univers où

La Guerre bleue, qui se trouve en bonne place dans la mémoire du lecteur, se double (...) d'une motivation supérieure : ce n'était pas une simple guerre, mais une crise d'ampleur cosmique, ce qui explique l'impact prodigieux qu'elle a produit sur le monde et les humains. (*ibid.* : 300)

Les années 1960 : *peace and love*, dans et au-delà des Aurès

Plus encore que la guerre, c'est l'affrontement interracial qui caractérise les conflits de la science-fiction au point de devenir un véritable topos : la rencontre avec l'extra-terrestre est toujours l'occasion de mesurer son agressivité, directement proportionnelle à son altérité. Ecrire l'alien, c'est presque nécessairement écrire le conflit. On comprend pourquoi *Ce monde est nôtre*, situé par Carsac plusieurs siècles après *Ceux de nulle part*, a été perçu comme inspiré par la guerre d'Algérie. Publié en 1960, au climax de la si mal nommée « pacification », il met en scène un univers multiracial, mais belliqueux, où une organisation galactique (la ligue des Terres Humaines) vient résoudre les conflits de territorialité qui éclatent sur les planètes, grâce à une règle : le droit du sol et l'antériorité d'occupation. Dans ce roman, la

primitivité des peuples et des coutumes se mêle avec la modernité des scènes de vaisseaux spatiaux, et la guerre se résume à des corps à corps ou des bombardements destinés à détruire les villes, voire, le cas échéant, la planète entière. L'imaginaire de « peuples premiers », et donc « primitifs » de cet univers se lit par exemple dans cette « danse de la Guerre » :

Ce soir, quand la Lune se lèvera, aura lieu la grande danse de la Guerre. Otso y participe (...). J'aimerais que vous y preniez part, toi comme notre allié d'au-delà du ciel, et toi, femme, comme le vrai chef des Bérandiens, afin de prouver à mes hommes (...) que ton peuple a enfin compris la vérité et l'horreur de sa conduite envers nous. (Carsac, [1960] 1996 : 642)

Dans l'édition complète de l'oeuvre, Georges Bordes, le fils de Carsac, se fonde d'ailleurs sur les traits de cet imaginaire, renvoyant plutôt à la « brousse d'Indochine », pour réfuter le rapprochement avec l'Algérie. Il cite une lettre de son père :

Le squelette de ce roman était déjà debout avant que la guerre d'Algérie ne commence, et j'avais en tête la guerre du Vietnam (première phase). (...) je connais le Vietnam, le Cambodge et le Laos, pays que j'aime beaucoup, et que j'ai vus déchirés par des guerres inutiles. De même, la 'brousse' dont je parle dans divers livres n'est point la brousse africaine, que j'ignore, mais celle de l'Indochine, assez différente. Je sais que les Français n'ont pas la 'tête asiatique' et sont plutôt tournés vers l'Afrique, c'est sans doute ce qui explique ce point de vue (que *Ce monde est nôtre a été inspiré par l'Algérie*. GB.). (Bordes, 1996 : 692)

On sait que la guerre d'Indochine a moins marqué l'imaginaire culturel français que celle d'Algérie ; la conscription obligatoire, la proximité du territoire, le rapatriement des Harkis, l'intrication de politique intérieure et extérieure, les attentats de l'OAS, tout a contribué à faire de la « guerre d'Algérie » une « guerre française ». Outre-Atlantique, dans ce foyer littéraire de science-fiction qui continue de rayonner vers la France, la guerre du Vietnam devient, après 1963 et les premiers envois de *marines* en masse, la « guerre américaine » par excellence, clivant l'ensemble de la société états-unienne en ce qui prend parfois le nom de « Second Civil War ». Joe Haldeman, Robert Heinlein, Ursula le Guin, entre autres, transcrivent ce conflit, ses paysages, ses rapports de forces et ses combats typiques dans leurs récits de science-fiction (par exemple, dans *The Word for World is Forest*, de Le Guin, l'attaque des autochtones cachés dans les souterrains de la forêt vierge est immanquablement lu en résonance avec les combats contre les sections cachées des Viet Congs). En France, rien

de tel ; Carsac se défend d'avoir fait allégorie, et il faut attendre 1976 pour que Gérard Klein déclare, dans la préface d'un recueil consacré aux années 1960-1964, que

mon 'vrai' roman sur la guerre d'Algérie reste *Les seigneurs de la guerre* qui tente de suggérer, entre autre choses, que si les guerres ont bien évidemment des origines économiques et sociales, elles deviennent, sitôt déclenchées, des structures autonomes qui se nourrissent des destructions et des souffrances qu'elles engendrent et qui ne peuvent être défaites que de l'intérieur en les conduisant à se prendre pour proies et se dévorer elles-mêmes. (Klein, 1976)

De fait, *Les Seigneurs de la guerre* (1971) ne raconte en rien les scènes qui hantent les témoignages d'Algérie ; c'est un roman sur la guerre comme civilisation globale, dont le héros, qui ne connaît du monde que la guerre, est entraîné dans différents espaces-temps parallèles afin d'annuler les conflits en recourant à des sortes de paradoxes temporels. Le labyrinthe est tellement complexe que les paragraphes dédiés à l'écriture de la guerre en ressortent, comme autant de repères tendus au lecteur, en portant une morale subtile : les reconnaître, et s'y accrocher comme à autant d'aides à la compréhension, c'est reconduire peu ou prou le mécanisme infernal d'Aergistal, « le lieu de toutes les guerres ». Au lieu de quoi, le héros est amené, en fin de compte, à

Se tendre la main à lui-même par-dessus un gouffre de six mille ans.

(...)

C'était de l'histoire ancienne. Une histoire vieille de six mille ans, réchauffée. Dans l'avenir où il avait vécu, la guerre entre les Puissances Solaires et les Princes d'Uria était une affaire classée. Personne ne l'avait gagnée et les deux camps, au fond, l'avaient perdue. (Klein, 1971 : 217-219)

Il s'agit en quelque sorte de clore la guerre grâce au voyage dans le temps. À divers titres, c'est ce que font aussi Jean-Pierre Andrevon, avec *Les Hommes-machines contre Gandahar* (1969), et Roland C. Wagner avec *Rêves de gloire* (2011). Cinquante ans après les accords d'Évian, ce dernier propose une vaste uchronie polyphonique mettant en scène une autre histoire, utopique et pacifiste, où Alger est restée une enclave française. La science-fiction, ici, que connaît parfaitement Roland C. Wagner et dont il maîtrise tous les codes, est exploitée par son angle uchronique : très loin du *space opera*, des voyages dans le temps et des combats spatiaux, cette science-fiction-là est sans doute celle qui écrit le plus classiquement les *topoi* de la guerre la plus traumatisante de la décolonisation française : on y retrouve les « corvées de bois » de

sinistre mémoire (exécution sommaires), les scènes de torture à la « gégène » (générateur électrique), les discours racistes des colons, les manifestations de rue dégénérant tragiquement (ou non), les massacres des villageois de l'Aurès. Le procédé uchronique prend alors valeur de « voyage dans le temps » par l'écriture, et réécriture de l'Histoire. Des extraits d'études et de discours fictifs apparaissent en exergue de chaque partie ; les *topoi* traumatisants sont entrelacés avec l'imaginaire d'une communauté progressiste et non-violente installée dans l'enclave algéroise. Les uchronies depuis 2000 ont beaucoup de succès ; les batailles, les guerres sont leurs points de divergence historique favoris, comme dans *Tanocrède* de Bellagamba (2009), *Le Déchronologue* de Beauverger (2009). Cette vogue de l'uchronie est-elle l'indice d'une impuissance à agir dans le monde réel, et du fantasme collectif d'une réécriture possible des événements tragiques de l'Histoire ? On a pu commenter ainsi, dans l'Angleterre des années 1960, le virage de la science-fiction vers la *fantasy* (avec Moorcock et la revue *New Worlds*) et les « mondes intérieurs » (*inner spaces*) de Ballard : mélancolie morbide de l'Empire britannique finissant, évasion dans des hors-mondes merveilleux où un héroïsme topique est encore possible. *Rêves de gloire*, en tout cas, écrit à la fois une sorte de catalogue des souffrances algériennes, un répertoire d'images et de matrices narratives typiquement attachées à ce conflit, et traverse par l'écriture le feuilleté des événements advenus et non-advenus.

En 1969, pour y revenir, Andrevon recourt lui aussi au voyage dans le temps, mais au sein de la diégèse, de façon similaire à Klein (qui écrit en 1970) : un héros est chargé de rectifier le cours des événements. Le récit est toutefois beaucoup plus simple à suivre que dans *Les Seigneurs de la guerre* : Gandahar, une planète pacifique, un peu hippie, où l'on a limité l'usage des machines et où les habitants vivent de plaisirs et de volupté en se déplaçant sur des insectes géants, se voit envahir par des « Hommes-machines » destructeurs. En voyageant dans le temps, le héros, Sylvin Lanvère, parvient à comprendre qu'ils sont le fruit des mauvaises créations du Métamorphe, sorte d'intelligence artificielle ; en voyageant dans le temps, il parvient à les éradiquer. Le style des scènes de combats parvient habilement à distinguer les êtres machiniques et les êtres naturels : « Imagine une armée de fourmis, grandes comme des hommes, debout sur leurs pattes de derrière, cuirassées comme des polomoques et lançant devant elles un réseau serré de flammes... » (Andrevon, 1969 : 148).

Sylvin Lanvère se préoccupa avant tout de manier mentalement une ligne de vol rectiligne et horizontale au frelon, dont la course était empreinte de fantaisies incontrôlées. (...) il poussa un sifflement de surprise en observant le manège des oiseaux,

qui s'étaient alignés de manière presque militaire, et formait autour du chevalier et de sa monture comme un grand V dont la pointe était loin devant la tête du frelon (*ibid.* : 173)

dans une imagerie originale et très picturale⁴. Mais surtout, la fin du roman, tournant le dos aux facilités du « paradoxe du grand-père »⁵, s'engage résolument dans une contestation de l'héroïsme guerrier :

Ainsi, il n'avait jamais été convoqué par la Reine, il n'avait jamais revu Blanminor, il n'avait jamais... Il n'avait jamais rien fait, il n'avait jamais sauvé Gandahar, il n'était pas un héros. Un vieux relent collégial le lui fit regretter un instant. Mais guère plus d'une seconde : 'Heureux sont les peuples qui n'ont pas besoin de héros'. (*ibid.* : 208)

Une morale s'en dégage, parfaitement en accord avec les mouvements anti-militaristes des années 1968 et suivantes ; la clause des *Seigneurs de la guerre* est moins clairement exportable à un autre imaginaire que celui de la science-fiction et des univers parallèles, mais exprime une idée similaire :

Quelque part sur Uria, dans six mille ans, un autre Corson essayait de survivre. Il ignorait encore qu'il effacerait un conflit sous le regard froid des ères (...)
— Pourquoi moi ? se dit Corson en reprenant le chemin de l'avenir. (...)
Mais il demeura sur le seuil, hésitant, trébuchant, car le temps n'avait pas encore fait son oeuvre, ni l'expérience, et parce que ces Corsons-là commençaient tout juste d'avoir l'ombre d'une chance (Klein, 1971 : 223)

où un lecteur de 1970 ne peut pas ne pas entendre les mots de John Lennon et Yoko Ono, devenus le slogan des manifestations anti-guerre du Vietnam aux Etats-Unis : « Give Peace a Chance ».

C'est également sur un message pacifiste que se termine l'un des romans les plus importants de la science-fiction française, *Oms en série* de Stefan Wul (1972), popularisé par le film d'animation de Topor et Laloux, *La Planète sauvage* (1973). On y suit le parcours des « oms », lointains descendants des Humains devenus animaux de compagnie d'une race extra-terrestre, lorsqu'ils se révoltent contre leurs maîtres Draags, entrent en guerre, puis signent un traité de paix avec eux. Un équilibre subtil est tenu ici entre le message pacifiste et la conscience de la violence : *Oms en série* n'est pas un roman niais sur une guerre mièvre, et offre quelques scènes cruelles ; mais le

⁴ Voir à ce sujet Huz, 2015.

⁵ Du roman célèbre de Barjavel, *Le Voyageur imprudent*, où le héros tue son grand-père et donc se trouve bloqué dans le paradoxe de n'avoir pas existé, donc de n'avoir pas tué son grand-père, donc d'exister, etc.

principe d'une guerre défensive est attribué aux héros, par exemple, ce qui contraste vivement avec le style de leurs ennemis Draags (pourtant loin d'être barbares) : «— Je vous propose d'envoyer au port une escouade de militaires cuirassés. Ils auront l'ordre de tout balayer aux rayons durs si les oms leur font mauvais accueil. Nous pourrions ainsi visiter la cité morte (...)» (Wul, 1972 : 124)

Uni à Andrevon par son pacifisme, Wul contraste toutefois avec lui par la dynamique ouverte de son excipit : là où Sylvain Lanvère se contente de déclamer une formule terminale, Terr, le petit « om » bien nommé, conclut le roman sur la signature d'un traité organisant le principe d'une « saine émulation » entre les deux races :

— Draags, dit-il, et vous, petits oms, j'ai signé ! Le travail de vos Ediles est terminé. la mise au point des détails sera votée par les conseils. Nos deux races sont unies pour le meilleur et pour le pire !

Dans le soir doré descendant sur la mer, deux vaisseaux s'accotoient l'un à l'autre, comme deux amis. Des hymnes draags et des chants d'oms ondulaient dans la brise.
(Wul, 1972 : 186)

Proche écho de *Ce monde est nôtre*, qui voyait les races de la planète Nécat se rapprocher, après des siècles de haine mutuelle, *Oms en série* propose le schéma narratif d'un récit démocratiquement ouvert sur son passé (ce qui a conduit les Oms à régresser) et, programmatiquement, sur son futur (ce qui peut aider les Draags à ne pas régresser à leur tour). Le pacifisme réel se lit dans cette confiance en l'amitié interraciale, et ses développements pleins de surprise, plus encore que dans une promesse d'absence de guerre (jamais exprimée). En ce sens, ce sont des anti-Boulle : dans *La Planète des Singes* (1963), la méfiance des races humaine et simiesque est le coeur immuable de l'hostilité belliqueuse, quelles que soient les bonnes volontés de quelques hommes ou singes. Le roman de Pierre Boulle, dans son texte-même, est construit sur un emboîtement de récits enchâssés et sur des effets de surprise qui signent une poétique du choc, de la limite et de l'éternelle lutte de l'un contre l'autre. Devenue en près de cinquante ans une des franchises médiatiques hollywoodiennes les plus rentables, *Planet of the Apes* décline depuis 1968 (date de la première adaptation du roman) cette impossibilité structurelle de mêler les races, où la guerre entre hommes et singes est l'horizon d'attente indépassable d'une recherche du « propre » de chacun.

Après 1968 : l'insurrection et son échec

Les années 1970 voient clairement la science-fiction française opérer sa grande diversification. En regard des précédentes écritures de la guerre, il suffit d'un exemple puisé au Fleuve Noir Anticipation pour mesurer l'écart entre ces science-fiction pacifistes et une science-fiction qui l'est moins, et par-là même, peut-être, désigner ce que l'on nomme désormais la « science-fiction militariste ». Voici l'une des premières pages d'*Azraëc de Virgo* :

Seul, toujours seul, inapte à perpétuer ma race. Cloîtré à jamais. O liberté ! A quoi bon vivre ? (...) Moi, le dernier de ma race, le parfait, le tout-puissant, cette prison me rendra fou ! (...) Je reproduis à ma guise la fraîcheur du matin, la moiteur de l'orage, les embruns des vagues, mais il ne s'agit que de fallacieuses apparences ! J'ignore tout du monde réel. Pourquoi suis-je haï de tous ? Pouvoir, puissance, domination, à quoi bon ? Je souffre, mon coeur se brise. Ah ! si je pouvais briser cette carapace, sortir mon corps difforme de son carcan. L'azur du ciel me manque tant. Oh ! ma tête. »

(...) Azraëc le puissant, l'unique, cyborg souverain des 3000 galaxies florissantes de l'amas de Virgo, était en pleine crise de dépression. Pourtant, l'homoncule se relaxait lentement, ses membres ténus cessaient de se tordre en tous sens. (...)

Azraëc, l'homoncule aux membres chétifs, au cerveau hypertrophié, Azraëc le génie, le chef des légions de robots, et du Grand Corps des astrots galactiques, insatiable d'ambition, subtil et tortueux, faux et machiavélique, Azraëc s'ennuyait dans sa prison de titane.

Un seul remède : la guerre. Jouir des souffrances des autres, conquérir, dominer.
(Barbet, 1971 : 7-8)

Dans cette écriture étrangement riche de motifs (le cyborg dépressif, qu'un Philip K. Dick eût traité méditativement), mais qui les délaisse au profit d'une guerre perçue, en tout sadisme assumé, comme un simple divertissement — et comme seul ressort narratif — on repère à coup sûr un type de science-fiction qui sera bientôt la cible d'une contestation violente issue du milieu science-fiction lui-même (et principalement d'Andrevon). On repère peut-être aussi une prise de conscience plus profonde, que certains opus du « nouveau *space opera* », vingt ans plus tard, formuleront plus explicitement à l'orée de l'an 2000. On repère quoi qu'il en soit, et à coup sûr, la raison de la mauvaise réputation de la science-fiction auprès de ceux qui la connaissent mal : à l'aune d'*Azraëc de Virgo* (et des volumes à rotation rapide qui lui ressemblent, et qui sont les plus nombreux à tomber sous l'oeil du chaland dans les librairies, gares, boutiques diverses), la science-fiction est assurément un genre assez pauvre qui se confond avec des récits conventionnels de guerres dans l'espace.

Vers 1975, dans le sillage de toute une contre-culture alimentée par les mouvements hippies, écologistes, antimilitaristes, tiers-mondistes, communautaristes, la science-fiction française connaît une floraison contre-culturelle qui s'exprime notamment en bande dessinée (dans les revues *Actuel*, puis dans *Métal Hurlant*). En littérature, des auteurs se regroupent autour de Jean-Pierre Andrevon dans trois recueils intitulés *Retour à la Terre* (1975-1977). L'un de ceux qui participent au troisième recueil n'est autre que Bernard Blanc, dont le livre *Pourquoi j'ai tué Jules Verne*, l'année suivante (1978), se présente ainsi : «Fini, les histoires de fusées. Fini, les conquêtes spatiales et la guerre des étoiles. Les écrivains de science-fiction d'aujourd'hui parlent de leur présent et de leurs angoisses, après avoir effectué un symbolique, mais très réel, retour à la Terre.» (Blanc, 1978 : 4^{ème} de couverture). C'est également Blanc qui fonde la revue *Alerte !* en 1977 et patronne, chez le même éditeur Kesselring, d'autres collectifs d'auteurs militants. Leur premier éditorial vaut d'être cité parce qu'il évoque bien comment l'idéologie, les techniques narratives, et le motif guerrier sont intriqués dans la science-fiction :

Français jusqu'aux bouts des ongles. La SF d'ici ne sera pas une succursale de l'OTAN. (...) Autour de vous, le ciel est lourd et le béton froid. Faut-il vous mentir et vous raconter des histoires d'amour sur fond de musique douce, en technicolor publicitaire ? Faut-il vous dire que la race humaine est splendide et ses dirigeants magnifiques ? Faut-il vous montrer des fables où les extra-terrestres sont laids et dangereux ? La SF a longtemps joué ce rôle d'usine à rêves, avec ses fantasmes réactionnaires et ses putasseries d'amuseuse publique. Une poignée d'écrivains français a décidé de renverser la vapeur (...). S'ils faisaient dans le grand spectacle sanguinolent du génocide extra-terrestre, dans le film catastrophe plein de sauveteurs musclés (...) alors là, ils se rempliraient les poches. (...) Aujourd'hui, la SF casse les mythes et incendie les fusées. Aujourd'hui, elle parle des flics et de l'armée et explique qu'ils sont du mauvais côté, du côté des exploités et des tyrans. Elle parle de la pollution et nomme les responsables : Rhône-Poulenc, EDF, et Péchiney. ATTACHEZ VOS CEINTURES ! LA SF VA ATTERRIR ET ÇA VA SAIGNER ! (Ciel lourd..., 1977 : 10-13)

On l'aura bien compris, cette « Nouvelle Science-Fiction Française Politique » (NSFFP) est tout sauf non-violente. Son écriture de la guerre, toutefois, recourt clairement aux *topoi* de la guerre civile, de la guérilla, et de l'insurrection. Les personnages sont installés dans la clandestinité, les marges urbaines et sociales, les communautés militantes ; la pratique du secret emprunte à l'espionnage, mais le militantisme requiert la diffusion des thèses et des discours ; cela conduit à un étonnant mélange de procédés, favorisé par l'explosion des médias à cette époque :

certes, on trouvera force dialogues philosophiques retraçant des débats de comité ou des initiations politiques (régulièrement associées à des initiations sexuelles, comme un peu partout à l'époque de la libération sexuelle) ; mais aussi des procédés de collage et de montage de textes journalistiques, d'émissions de radio, de publicités, tracts et slogans, rompant ou au contraire soutenant la narration. *Tous à Zanzibar*, de John Brunner (1968), traduit en français en 1972, est le modèle de ces pratiques. De la sorte, la langue et le style, les canaux de communication sont aussi bricolés que les armes ou les groupes de combattants. C'est à peu près ce que défend *Pourquoi j'ai tué Jules Verne* : pour en finir avec la science-fiction capitaliste et militariste, il faut aussi écrire autrement. « Casser du flic » et casser la langue de la science-fiction vont de pair.

On peut comprendre alors en quoi cette science-fiction politique, dont le relatif échec est diagnostiqué par Andrevon lui-même, en 1979, a pu être considérée comme une avant-garde, et rapprochée, du coup, de l'avant-garde formaliste du groupe « Limite » au milieu des années 1980 ; en 2004, un débat confronta Roland C. Wagner à Christophe Ruffin pour savoir si la NSFFP avait détournée de la science-fiction française son lectorat⁶. Il n'est pas nécessaire de le trancher pour observer en quoi un auteur comme Antoine Volodine, qui commence sa carrière dans les années 1980 chez « Présence du Futur », participe du groupe « Limite » en exploitant les thèmes insurrectionnels. Son écriture dépasse largement la science-fiction, dont il quitte d'ailleurs la communauté éditoriale en 1990 ; elle construit petit à petit ce qui deviendra le « post-exotisme » à travers des visions futuristes de combattants révolutionnaires emprisonnés après l'échec de l'insurrection. Dans cette écriture de la guerre, ce ne sont pas les scènes de combat qui sont structurantes, mais les scènes de torture, de misère carcérale, de terreur urbaine et de répression policière. On est bien dans un « après-guerre », mais où la reconstruction reste hantée par les méthodes d'une guerre « sale » puisant ses images dans le terrorisme des « années de plomb », la police politique des dictatures et la phraséologie des groupes armés des années 1970 :

Citoyennes, camarades, rendre hommage à Slobodan-Kateth Minahualpa revient à rendre hommage à sa longue vie de combattant révolutionnaire au service de l'esprit et de la culture. (...) je vous invite à méditer sur les réponses si humaines qu'il apportait à la si inhumaine énigme d'une présence non terrestre parmi nous (Volodine, 1985 : 73)

⁶ Sur ce débat, voir Langlet, 2010.

L'effet critique porté sur les fictions de guerres spatiales n'est pas mince : leur apparence héroïque, leur « propreté » assistée par ordinateur en seront durablement décrédibilisées.

Le « post-exotisme » de Volodine, qui inspire aujourd'hui des auteurs comme Leo Henry et Jacques Muschielli (*Yama Loka Terminus* en 2008, *Bara Yogoï* en 2010), s'est aussi conjugué à une vague de fictions mettant en scène une France post-nucléaire, notamment dans le 9^{ème} art (*Marseil*, de Crespin, 1979) ; le recueil *Avenirs à la dérive*, qui devait justement être le « Retour à la Terre n°4 » et se voit édité chez Kesselring après le refus de « Présence du Futur », adopte ce thème pour clore l'aventure de la NSFFP :

Décrire le chaos ? Réunir douze auteurs pour le pire (plus que pour ce « meilleur » inaccessible) ? Jeter aux orties toutes nos illusions pour essayer de conserver « l'espoir » C'est toute la démarche de cette anthologie.

Nous avons tous, dans un coin de notre cerveau, les images de notre apocalypse. Tous.

Alors ne plus partir pour une galaxie lointaine, mais connaître notre terre pour la mieux vivre ; retrouver cette planète en la sachant fragile, en danger de mort. Rester pour vivre.

(Andrevon, 1979 : préface)

La fin des années 1970 voit ainsi se rejoindre, dans une appropriation culturelle française, les deux courants d'une écriture de la guerre en science-fiction que nous identifions plus haut : les combats spatiaux, le post-nucléaire. Le second motif, en France, a davantage prospéré sur la contestation du nucléaire civil que sur l'angoisse de la 3^e guerre mondiale ou la sidération d'Hiroshima. Il s'épanouit dans cette science-fiction écologiste, contestataire, qui mêle la critique du capitalisme et la défense des minorités, le retour à la ruralité contre la destruction urbaine du lien social. Mais dès lors que le post-nucléaire (civil ou militaire) devient un genre en soi, il codifie la fiction avec ses motifs propres et ses lieux attendus : routes désertées gagnées par la végétation, villes abandonnées, groupes humains de petite taille et d'organisation tribale. Des idéologies diverses l'investissent ; l'exaltation de la violence comme seule loi restant active après la catastrophe s'épanouit au « Fleuve Noir Anticipation », par exemple dans *L'Autoroute sauvage* de Gilles Thomas (1976) ou *L'Ombre dans la vallée* et *Le Viaduc perdu* de Jean-Louis Le May, l'année même où le cycle de « Mad Max » démarre au cinéma (1979).

Après 1981 : « grand cauchemar » social-démocrate et nouveau *space opera*.

La science-fiction française entre, avec la victoire du Parti Socialiste à l'élection présidentielle de 1981, dans ce que certains ont appelé le « grand cauchemar des années 80 » (Lanuque, 2013). L'écriture de l'insurrection révolutionnaire, désactivée par l'arrivée au pouvoir de la gauche, y subit, selon cette analyse, un coup fatal, qui expliquerait peut-être aussi la conjugaison de ses motifs littéraires avec ceux de la fiction post-nucléaire. De même, la construction européenne, qui généralise la social-démocratie réformatrice, est diversement interprétée par la science-fiction ; pour Philippe Curval, elle appelle tôt ou tard une dystopie feutrée qu'il met en scène dès *Cette chère humanité* en 1976, et dont confirme l'entropie en 2009 dans *Lothar Blues*. Mais pour Georges Panchard, l'Europe et son idéologie sont carrément responsables d'une atroce guerre civile entre Européens et Musulmans dont la narration, à coups de récits de viols collectifs par les Barbus et d'atrocités urbaines, est l'un des fils rouges du roman *Forteresse* (2005) :

Il semble difficile de comprendre comment un courant de pensée aussi furieusement imbécile et suicidaire que la Correction politique a pu se développer. (...) La meilleure définition que l'on puisse donner de la Correction politique, c'est qu'elle fut le fascisme des bons sentiments. La Correction fut la concrétisation d'un puritanisme de gauche, prétendument centré sur des valeurs qu'il affirmait défendre alors qu'il ne cessait de les dévoyer, confondant allègrement éthique et censure, humanisme et candeur, progrès et régression.

En culpabilisant jusqu'à l'idée de résistance, en sapant le potentiel naturel de défense de la civilisation occidentale, la Correction a créé les conditions de la guerre (...) (Panchard, 2005 : 28)

Il n'est pas interdit de lire dans ces deux extrêmes l'indice d'une violence sociale marquant de plus en plus l'imaginaire futuriste. De fait, le cycle de Curval en reste à une vision de l'Europe de l'Union, mais lui fait accomplir en 33 ans une décomposition massive ; Panchard, ancré dans l'imaginaire actuel, met à la lutte (suivant l'exemple d'une brillante trilogie de Lehman) les formes d'organisation concurrentes de l'Union (Etats radicalisés, entreprises planétaires, mafias internationales) dans un roman polyphonique en forme de puzzle narratif qui compile aussi une sorte de répertoire de toutes les formes de guerre, du siège de la forteresse à la manipulation psychologique sur la longue durée.

L'année 1980, deux romans de science-fiction formulent deux écritures de la guerre très contrastées, et qui peuvent valoir comme transition vers la période de « l'extrême contemporain ». Pierre Pelot, d'une part, publie *La Guerre olympique*, dystopie organisant désormais les conflits entre Nations à travers des jeux meurtriers dont les gains et défaites se traduisent par des exécutions en masse dans les camps de prisonniers. Parfaitement peu plausible, cette allégorie ultraviolente du sport et de la guerre se construit sur un schéma géopolitique encore tendu entre blocs étatiques cohérents, et exploite le motif d'une classe dirigeante surpuissante assistée par des ordinateurs qui leur permettent de contrôler les peuples à travers les médias. Jugé simpliste à sa sortie, ce roman, qui prend le relais d'une longue tradition américaine, a anticipé avec justesse, non pas l'état du monde actuel (heureusement !), mais le succès médiatique des cycles comme *Hunger Games* (depuis 2008), qui y puise son inspiration.

D'autre part, Jean Hougron, connu pour son cycle de *La Nuit indo-chinoise*, mais dont le seul roman de science-fiction, *Le Signe du Chien* (1961) ne traitait pas cette matière, publie un *space opera*, *Le Naguen*, chez Plon, hors du circuit science-fiction. Affichant une parfaite maîtrise des codes du roman de guerre et d'espionnage, il suggère une lecture à clés, évoquant peut-être l'invasion de l'Afghanistan ; mais il exploite surtout, narrativement, une amnésie du héros, et une répartition sans manichéisme des idéologies entre les races combattantes. Vaste fresque de politique avant tout, ce roman de guerre stellaire marque un jalon vers le nouveau *space opera*, où l'on verra, dans les années 1990, se disloquer les idéologies trop simples et se multiplier les questionnements sur la guerre. L'Écossais Iain M. Banks, avec par exemple *Use of Weapons* (1990), met également en scène un amnésique, dans un roman où les chapitres de combats sont comme les étapes d'une psychanalyse. J'ai montré ailleurs⁷ en quoi cette formulation pouvait se lire comme une écriture de la mauvaise conscience du *space opera* après le simplisme militariste ; deux branches de la science-fiction française illustrent comment *Le Naguen* peut faire transition.

Dans l'une, l'écriture de la guerre se coule dans une spiritualisation marquée et un héroïsme d'équipe qui portent son développement superlatif. C'est le cas dans *Les Guerriers du silence* de Bordage (1993), qui narre en 1636 pages la longue marche et convergence de 12 « guerriers inddiques » destinés à combattre « l'Incréé » dans un brillant récit de *space fantasy* sans rapport avec notre univers, mais constamment émaillé de références religieuses. Une spiritualisation comparable du lien soudant les

⁷ Voir Langlet, 2006 : 213-226.

soldats, mais totalement athée cette fois, est à l'oeuvre dans le cycle de *F.A.U.S.T.* de Serge Lehman (1996-1997), qui raconte comment se déroulent les conflits sur une Terre désormais gouvernée, bien avant Panchard, autant par les Puissances (industrielles) que par les Etats (réduits à rien) ou les Fédérations (notamment celle d'Europe). Par contre, chez Maurice Dantec, c'est l'individualisme du guerrier solitaire qui est exalté dans *Babylon Babies* (1999). Ayant élevé la guerre au rang d'un art, présenté comme poète et assassin dans une figure romantique, puissante et morbide, le héros Toorop se voit consacrer toute une première partie intitulée « Celui qui cherche et qui détruit »⁸, qui est comme un long poème de guerre en Europe et Asie Centrale en ouverture d'un roman qui ne verra ensuite s'affronter que des *bikers* montréalais. En totale opposition avec cette idéologie individualiste et cynique, un roman comme *La Zone du dehors*, d'Alain Damasio, inscrit en 1999 un roman utopique et insurrectionnel comme la NSFFP en aurait rêvé. On y découvre, entre mille discours deleuziens et flashes mémoriels complexifiant le fil narratif, une sorte de révolution orbitale et l'installation d'une communauté « en-dehors » de la zone protégée. Signalons toutefois que ce roman, passé tout à fait inaperçu, n'a reçu un véritable public qu'après l'extraordinaire succès de *La Horde du Contrevent* (2004) dont quelques chapitres formulent avec fascination la force brute et la violence extrême (des hommes ou de la nature), et ne dépareraient pas chez Dantec.

Dans la science-fiction française toutefois, une écriture comme celle de Dantec, tendue vers l'objectif de révéler le sens du monde et de la vie à travers la violence de la guerre, est concurrencée par des oeuvres comme *Etoiles mortes* de Dunyach (1991) ou *Aucune étoile aussi lointaine* de Lehman (1998), qui mettent en place une

logique de disqualification de la violence [qui] informe les récits d'aventures spatiales (...) Même s'il s'agit de représenter des aventures exotiques et même des guerres interstellaires, le message général des romans de science-fiction de cette époque est que la violence n'est pas une solution. Les voies de la guerre et de la destruction se révèlent moins efficaces que la recherche de l'équilibre et de l'harmonie, ainsi qu'il apparaît dans la trilogie des Guerriers du silence (...) Les visées militaires sont systématiquement disqualifiées [dans] les *AnimauxVilles* de Jean-Claude Dunyach (...) Lehman revisite toutes les thématiques guerrières du *space opera* au cours de l'initiation d'un jeune homme se rêvant en héros de l'espace. L'artefact immensément destructeur qu'il poursuit se révèle doté de conscience (...) et finit par renoncer à la violence, si bien que l'aventure du héros se révèle être une quête de sens et non une opération militaire. (Bréan, 2012 : 257-258)

⁸ Allusion transparente à la stratégie militaire généralisée dans les guerres contemporaines après la guerre du Vietnam : « Search and Destroy ».

Bibliographie

- ALTAIRAC, Joseph (2009). « Postface », in Spitz Jacques (2009). *Joyeuses apocalypses*. Bragelonne. Pp. 417-430.
- ANDREYON, Jean-Pierre, dir. (1979). *Avenirs en dérive*. Berne : Kesselring. coll. Ici et maintenant - Collectif n°5.
- ANDREYON, Jean-Pierre (1969). *Gandahar*. Paris : Denoël. coll. Présence du futur. coll. Folio SF n°13.
- BARBET, Pierre (1971). *Azraëc de Virgo*. Paris : Fleuve Noir. coll. « Anticipation » n° 471.
- BLANC, Bernard (1978). *Pourquoi j'ai tué Jules Verne*. Paris : Stock.
- BORDES, Georges (1996). « A propos de l'origine de *Ce monde est nôtre...* », in Carsac Francis (1996). *Oeuvres complètes 1*. Bruxelles : Lefrancq. Pp. 687-697.
- BREAN, Simon (2012). *La Science-fiction en France. Théorie et histoire d'une littérature*. Paris : Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. Lettres françaises.
- BRUSS, René Bonnefoy (1971). *Et la planète sauta...* Paris : Robert Laffont.
- CARSAC, Francis (1996). *Oeuvres complètes 1*. Bruxelles : Lefrancq.
- Ciel lourd béton froid* (1977). Berne : Kesselring. Collectif n°1.
- GOIMARD, Jacques (1985). « Préface », in *Histoires de guerres futures*. Paris : Livre de poche.
- GOUANVIC, Jean-Marc (1999). *Sociologie de la traduction. La science-fiction américaine dans l'espace culturel français des années 1950*. Arras : Artois Presses Université.
- GUIOT, Denis (1987). « Guerre », in *Le Monde de la Science-fiction*. M.A. éditions. En ligne, URL : <http://www.noosphere.org/icarus/articles/article.asp?numarticle=762> (consulté le 30 mai 2015)
- HUZ, Aurélie (2015). « À travers les supports, par-delà les publics : les voyages de *Gandahar* dans la science-fiction médiatique française », in Letourneux, Matthieu, ed. *La littérature de jeunesse dans le jeu des cultures matérielles et médiatiques: circulation, adaptations, mutations*, à paraître.
- KLEIN, Gérard, dir. (1976). « Préface », in *En un autre pays*. Paris : Seghers.
- KLEIN, Gérard (1971). *Les Seigneurs de la guerre*. Paris : Laffont. coll. Livre de poche n° 7141/

LANGLET, Irène (2010). « Les *Mythologies* au miroir du temps futur », in *Recherches & Travaux*. N°77. Pp. 105-117.

LANGLET, Irène (2006). *La science fiction. Lecture et poétique d'un genre littéraire*. Paris : Armand Colin.

LANUQUE, Jean-Guillaume (2013). « La science-fiction française face au « grand cauchemar des années 1980 » : une lecture politique, 1981-1993 », *ReS Futurae* [En ligne], 3 | 2013, mis en ligne le 01 décembre 2013, consulté le 30 mai 2015. URL : <http://resf.revues.org/430>

LETOURNEUX, Matthieu, ed. (2015). *La littérature de jeunesse dans le jeu des cultures matérielles et médiatiques: circulation, adaptations, mutations*, à paraître

PANCHARD, Georges (2005). *Forteresse*. Paris : Robert Laffont.

Spitz Jacques (2009). La Guerre mondiale n°3, in *Joyeuses apocalypses*. Bragelonne. Pp. 237-343.

VOLODINE, Antoine (1985). *Biographie comparée de Jorian Murgrave*. Paris : Denoël. coll « Présence du Futur ».

WUL, Stefan (1972). *Oms en série*. Paris : Denoël. coll « Présence du Futur ». coll. Folio SF n°11.

LA COMMUNAUTÉ MONSTRUEUSE : ÉCUEILS ET POSTULATS

MARIE-HÉLÈNE LAROCHELLE
Université York
mlarochelle@glendon.yorku.ca

Résumé : À l'origine de cet article se trouve un questionnement sur la possibilité d'une, ou plusieurs, communauté(s) de monstres. Issu du chaos et ne pouvant donc pas être conforme, le monstre subit pourtant différentes tentatives de classification. Un passage du désordre à l'ordre altère-t-il la monstruosité ? Quelles conditions du conflit doivent être rencontrées pour que s'établissent ces communautés ? Ce sont ces postulats et ces écueils que cette étude propose d'explorer afin de contribuer à une meilleure définition du monstre dans le contexte littéraire francophone.

Mots-clés : monstre, communauté, conflit, littérature, violence

Abstract : This article questions the possibility of one, or more, community (ies) of monsters. Born from chaos, the monster yet undergoes various attempts of classification. Does order alter monstrosity ? What kind of conflict settled these communities ? This study proposes to explore those limits in order to contribute to a better definition of the monster in the francophone literary context.

Keywords : monster, community, conflict, literature, violence

Par définition, la communauté se fonde sur une interaction et un environnement commun. Par extension, il est possible de l'envisager comme un rassemblement impliquant une nécessité ou un objectif commun. Elle s'oppose dès lors à l'expression de l'individuel.

Plus homogène que la société, la communauté s'organise comme une unité collective effective, mais le regroupement peut également être de nature idéologique. La construction de communautés monstrueuses occupera la présente étude qui veut comprendre comment un certain pan du littéraire encourage ces alliances marginales. La communauté monstrueuse est-elle le résultat d'une situation conflictuelle ou au contraire en constitue-t-elle une forme d'apaisement ? Les communautés dont il sera question sont imaginaires, ainsi seront exclues de cette étude les communautés déclarées, cénacles et autres sectes monstrueuses.

Le monstre est une entité marginalisée, exclue, mais il n'en demeure pas moins que les cirques, comme les cabinets de curiosité, ont compris que sa récupération peut être payante. Avec *L'invention collective* (1935)¹, Magritte montre ces limites de l'intégration du monstre. Si la sirène, perçue comme une créature érotique, est un monstre désirable, le poisson-femme en est un qui inverse le mythe, et le fait définitivement échouer.

Cet être échoué, cet échec, que représente Magritte figure le monstre qui ne peut être récupéré, dont on ne peut tirer aucun cirque. Les quelques outils d'analyse présentés dans cet article entendent identifier les communautés monstrueuses qui se construisent dans le littéraire en gardant en tête cet écueil, ou cet idéal, que peint Magritte.

Mais quel est l'intérêt de parler de communauté monstrueuse plutôt que de marginalité ou d'écrivain maudit ? Pourquoi proposer une nomenclature de plus, une autre forme de classement ?



Le monstre porte une violence qui semble utile pour comprendre un mouvement que génère la littérature. La fiction coordonne différentes tensions qui aboutissent parfois à de brutales exclusions. L'isolement du monstre est le résultat d'une de ces situations agressives, mais qu'advient-il de lui ensuite dans ce hors-lieu ? Parler de communauté monstrueuse a l'avantage de proposer une typographie tout en préservant le dynamisme de certains vecteurs qui animent le littéraire. Le monstrueux établit des catégories sans les figer.

Depuis le XIXe siècle, diverses encyclopédies, cosmographies, traités, tentent de répertorier, classer et définir les monstres. De fait, « Dans les années 1860, l'anthropologie raciale affine ses méthodes, ses techniques, acquiert son autonomie disciplinaire et s'institutionnalise autour de la Société et de l'École d'anthropologie de Paris » (Caiozzo et Demartini, 2008 : 101). Il ne s'agit pas de jouer maintenant les anatomistes, d'appliquer une sorte de craniologie au littéraire, d'en tâter approximativement les contours pour obtenir une silhouette normative qui permette de déterminer au toucher le bon livre du mauvais (distinguer la créature et l'œuvre). Notre ambition est plutôt d'établir les processus de constitution de certaines communautés monstrueuses et de déterminer les limites de ces typographies.

Issu du chaos et ne pouvant donc pas être conforme, le monstre subit pourtant différentes tentatives de classification. La pensée lui impose constamment son rationalisme :

le monstre a fait très tôt l'objet d'une appréhension scientifique dans la philosophie occidentale : Aristote est l'initiateur de cette approche rationaliste des monstres, et se distingue par sa volonté obstinée, mais prudente, de rendre compte des phénomènes de l'anomalie physique des êtres vivants, en les classant et sans rattacher leur existence à des interventions divines. Et quand bien même les informations de son traité *De la génération des animaux* sembleront lacunaires à un honnête homme du début du XXI^e siècle, il se signale par un souci admirable d'aborder empiriquement la question (Audeguy, 2007 : 45).

L'intrusion du monstre renverse et agite la hiérarchie sociale qui lui oppose ses systèmes de classement. Ainsi l'affirme Patrick Tort :

Les monstres sont, par les ressemblances qui, au même titre que les autres êtres organisés, les réunissent en groupes naturels, passibles d'une classification en *genres*. Des différences de moindre amplitude coexistant avec les ressemblances génériques constituent en outre,

comme dans les groupes normaux, des divisions de rang inférieur ou espèces (Tort, 1982 : 14).

Un passage du désordre à l'ordre s'effectue alors, opération qui, peut-on le craindre, altère la monstruosité. De fait, le monstre est celui qu'on exclut de la Cité pour sa différence, on le veut ou on le voit comme unique, et stérile. Il ne peut se reproduire : il est seul et le restera. De ce point de vue, le monstre, individualité absolue, s'oppose par essence à la communauté. Son identification résout un conflit spécifique qui risquait de mettre en péril le social. Mais que se passe-t-il si la Cité exclut un grand nombre d'individus ? Ces marginaux ne deviennent-ils pas une communauté ? Ne risquent-ils pas alors de se reproduire et de faire resurgir la violence ? La communauté monstrueuse est-elle un paradoxe qui dissout la définition ? Ce sont les questions qui seront maintenant explorées.

Divers philosophes, biologistes, penseurs, ont établi des critères pour classer les monstres. Empédocle par exemple dans l'Antiquité tardive impose une typologie largement reprise et adaptée; il prétend que les monstres naissent soit 1- par excès de semence; 2- par manque de semence; 3- par perturbation du mouvement; 4- par division; 5- par déviation. Afin de comprendre la formation de communautés littéraires monstrueuses, mais imaginaires (en ce sens qu'il ne s'agit pas de communautés effectives, mais idéologiques), proposons une typologie en quatre catégories qui permette de cerner (non de circonscrire) différents paramètres donnant naissance à la monstruosité dans la littérature, soit 1) les personnages monstrueux; 2) les éditeurs monstrueux; 3) les auteurs monstrueux ;4) les lecteurs monstrueux. L'expérience se veut, il faut le comprendre, ludique dans une certaine mesure, mais prétend néanmoins éclairer les principaux rouages de la construction du subversif en littérature.

1) La communauté des personnages monstrueux

Frankenstein, Dracula, Jean-Baptiste Grenouille, pourraient tous servir de modèle pour définir le héros monstrueux. La présence d'un protagoniste monstrueux est probablement le premier critère d'identification de l'objet monstre dans la littérature. Dans cette première catégorie entrent de façon spécifique (mais non exclusive) la littérature qui met en scène un monstre, ce qui ne signifie pas nécessairement que l'écriture ou l'auteur qui supportent le personnage soit à son image.

En introduction du *Roi des Aulnes*, le narrateur de Michel Tournier s'interroge :

Et d'abord qu'est-ce qu'un monstre ? L'étymologie réserve déjà une surprise un peu effrayante : *monstre* vient de *montrer*. Le monstre est ce que l'on montre du doigt, dans les fêtes foraines, etc. Et donc plus un être est monstrueux, plus il doit être exhibé. Voilà qui me fait dresser le poil, à moi qui ne peux vivre que dans l'obscurité et qui suis convaincu que la foule de mes semblables ne me laisse vivre qu'en vertu d'un malentendu, parce qu'elle m'ignore.

Pour n'être pas un monstre, il faut être semblable à ses semblables, être conforme à l'espèce, ou encore être à l'image de ses parents. Ou alors avoir une progéniture qui fait de vous dès lors le premier chaînon d'une espèce nouvelle. Car les monstres ne se reproduisent pas. Les veaux à six pattes ne sont pas viables. Le mulet et le bardot naissent stériles, comme si la nature voulait couper court à une expérience qu'elle juge déraisonnable (Tournier, 1970 : 14).

Le monstre est celui qui ne ressemble pas à ses parents, qui se distingue par son physique ou sa pensée, et qui met en péril l'héritage. Plutôt que de se développer de façon verticale (en cohérence avec la tradition), il se développe de façon horizontale (s'écarte des attentes) (Roux, 2008 : 35). De ce point de vue, explique Olivier Roux « Une certaine conception symbolique place la femme – ou son utérus – dans un rôle assimilé à un miroir. Le mari s'y reflète, y reproduit son image et le schéma idéal est donc un fils qui ressemble à son père » (Roux, 2008 : 36). La matrice littéraire pond périodiquement ce type de monstre : personnage monstrueux par son physique, ou par sa morale, qui contamine le récit surtout s'il en est le héros. Entité polémique, ou élément perturbateur, il est attendu que le monstre demeure confiné dans le rôle de l'opposant. Porteur du conflit, le monstre doit être maîtrisé. Tout un versant du littéraire refuse pourtant cet ordre ou cette logique, faisant du conflit le moteur de la création.

La puissance de ces personnages fait souvent en sorte que la créature échappe à son créateur, de fait, plusieurs de ces monstres en sont venus à vivre d'eux-mêmes, faisant oublier l'auteur qui les a fait naître et étant par ailleurs souvent récupérés, réinventés par d'autres. Les exemples pour illustrer cette catégorie pourraient se multiplier. Prenant le champ réduit de la littérature québécoise, une première communauté, dans laquelle se formeraient forcément des sous-ensembles, pourrait se composer des marginaux de Réjean Ducharme, de la petite fille qui aimait trop les allumettes de Gaétan Soucy, des travestis de Michel Tremblay; des enfants du sabbat d'Anne Hébert, des créatures d'Ook Chung, des femmes objet de Nelly Arcan.

Ces personnages épars forment-ils une communauté ? Postulons que oui. D'une part, leur construction en fait des types forts qui instaurent des modèles auxquels on tend à associer, ou à ramener, les personnages monstres nouvellement créés. D'autre part, ils deviennent des facteurs de liaison entre les œuvres (ainsi a-t-on pu établir par exemple l'importance du personnage incestueux dans la littérature québécoise).

La littérature aurait ainsi son cirque de monstres qui varient selon les sociétés et les époques, mais dont les types sont limités, puisque certaines sources sont particulièrement fortes et ne font que renouveler une même figure (le bossu, l'avorton, le criminel, le pervers, etc.). De fait, il n'est pas aisé de penser un personnage dont la monstruosité soit vraiment nouvelle, unique. De ce point de vue, on peut penser que ces personnages monstrueux ne sont que peu fertiles, le développement tant vertical, qu'horizontal étant assez limité, quoiqu'il ne soit pas impossible que la littérature fasse naître une nouvelle souche de monstres.

Dans cette première catégorie du monstrueux, il faut isoler une situation fictionnelle particulière : celle où le personnage monstre évolue dans un monde dépourvu de normes. C'est la situation qu'a étudiée Sylvain David dans les romans d'Antoine Volodine. Il explique :

dérogation à une norme, que celle-ci soit biologique, esthétique, ou morale. On est moins « monstrueux » en soi que perçu comme tel par le regard de l'autre. De fait, la notion de « monstruosité » s'avère contingente, historique, sociale. Mais peut-elle exister sans la contrepartie d'une altérité sous-jacente ? Le monstre a-t-il sa raison d'être dans un univers désormais dépourvu de toute forme de dialectique ? Peut-on qualifier de « monstrueuse » une collectivité où chacun serait également *a-normal*, dégradé ? (David, 2008 : 225)

Qu'en est-il de la figure du monstre dans un tel état de société ? Chez l'auteur québécois Réjean Ducharme, par exemple, la norme paraît également se réduire à un espace de conformité extraordinairement étroit : « Le monde est fou, il jette tout » (Ducharme, 1994 : 171), écrit-il. Ses « radas », rassemblés en communauté élective, ne se contentent pas d'invertir la tare et la norme, ils mettent à nu les roueries de l'examen. Être maudit est un luxe que ce type de héros ne peut même pas se permettre. Cet état suppose que le conflit a intégré le social au point de le dominer, produisant un nouvel ordre des choses.

Il s'agirait là d'un cas particulier de la communauté des personnages monstrueux : celui où le personnage est mis en fiction dans un monde lui-même monstrueux.

Étudier le monstre permet de comprendre les articulations de la construction identitaire. Le rejet qu'il constitue éclaire la construction de la norme dans la société qui l'écarte. Et au niveau de la structure sociale, le monstre provoque une métamorphose, car il la modifie en s'y incarnant. Aussi les monstres apparaissent-ils comme des signes, des présages, des avertissements (le nom venant du latin *monere*) : ils sont liés à un devenir, puisque leur identification abîme déjà un ensemble normé.

Mais qu'en est-il de la situation où la majorité est présentée comme monstrueuse ? Pour obtenir ce cas de figure il faut que se présente un regard extérieur. Alors que dans le premier cas qu'on vient d'observer (celui du personnage monstre) un individu se distingue et tranche avec le reste de sa société, cette fois c'est le regard extérieur qui fait d'une société, ou d'une part de la société, une monstruosité. C'est le type de communautés monstrueuses que peignent aussi par exemple les premiers récits de voyage. Celui qui découvre un nouveau lieu voit souvent dans les singularités/différences de l'indigène une monstruosité. Cette vision du monde est fondée sur des dichotomies.

On sait que les conditions de réception de la monstruosité varient selon les sociétés. On juge ici irrecevable ce qu'ailleurs on accepte, parce que les critères d'interprétation y sont différents. Et, chaque société tend à valider ses systèmes de normes en rejetant ceux d'autrui :

Toute société se définit elle-même comme mère ou fille de la civilisation. Elle rejette, par conséquent, le barbare de l'autre côté d'une frontière symbolique, ce qui induit le postulat suivant : une société, une nation, une communauté, pour civilisée qu'elle se croit, est toujours barbare pour une autre (Caland, 2008 : 20).

Outre le cas des *Anges mineurs* et celui des romans ducharmiens, on peut s'arrêter ici au cas particulier de romans mettant en fiction un héros nazi comme *La mort est mon métier* de Robert Merle ou *Les bienveillantes* de Jonathan Littell dans lesquels le personnage monstrueux évolue dans une société ayant elle-même versée dans la monstruosité. Quand l'imaginaire de la guerre règle la fiction tous les codes se trouvent renversés.

On peut également penser à un roman comme *L'expérience interdite* de l'auteur québécois Ook Chung qui raconte l'ambition monstrueuse d'un entrepreneur qui encage

des hommes pour en faire des écrivains maudits et donc productifs dans une société de consommation rendue monstrueuse jusque dans les sphères littéraires.

Claude-Claire Kappler explique que « Si le lieu où elle se trouve est la première raison d'être de toute chose, c'est là aussi que réside l'explication du monstre : il est littéralement produit par la terre qui le porte » (Kappler, 1980 : 32), le monstre reflète les exigences et les limites du social. Notion doxique, le monstre

[...] donne accès à l'envers d'une société, où sourdent ses angoisses et où se fabriquent ses cauchemars. Il en révèle aussi l'endroit, l'humanité scandaleuse, l'« inquiétante étrangeté » de l'autre, au sens freudien (*unheimlich*), la possible transgression des lois se faisant négatif des normes partagées et miroir inversé des rêves de perfection de la forme, du désir d'ordre et de la sûreté de la conscience de soi. Le monstre, assurément, est au cœur de l'expérience anthropologique ordinaire, au cœur des questions que l'homme se pose dans son rapport à soi, à ses semblables et au monde dans lequel il vit » (Kappler, 1980 : 24).

Comprendre le monstre, c'est comprendre les processus du jugement. Quand la société toute entière dérape, le monstre ne se présente plus comme une infraction. Il s'agirait du cas où la communauté prend le sens le plus large au point de se confondre avec la société, voire la nation. On comprend qu'il s'agit là d'une limite qui, si elle ne fait pas avorter la définition, la pousse dans ses retranchements.

Il faut également envisager le cas où c'est la réception qui crée la monstruosité de la représentation. Je pense par exemple à la première réception des œuvres des *Belles-sœurs* du dramaturge Michel Tremblay qui a amené le critique Jean Basile à déclarer au moment de la parution de la pièce en 1968 « c'est l'exposé brutal, vulgaire, net, froid de la lugubre solitude canadienne-française ». Ici, tout le Québec semble monstrueux. Les belles-sœurs, monstres de vulgarité dans un ensemble qui n'a plus de classe, sont une communauté qui contamine tout le social. L'expression de l'ensemble social que propose Michel Houellebecq suscite souvent aujourd'hui une réception semblable, notamment dans son dernier *Soumission* où les extrêmes deviennent des évidences acceptables.

Dans les cas rassemblés dans cette catégorie, le monstre corrompt le social et c'est précisément cette invasion qui construit la communauté.

2) La communauté des éditeurs monstrueux

Au-delà de l'esthétique, ce sont des problèmes légaux que pose le monstre. Si depuis l'Antiquité et le Moyen Age on s'est intéressé au monstre c'est parce que se posaient avec lui les questions du droit à l'héritage, aux bénéfices sociaux, au mariage, au baptême, etc. Ceci amène à interroger une dimension légale spécifique du texte monstrueux soit sa dimension éditoriale. Qui accueille, qui héberge, ces textes et leur permet d'exister ? Quels sont ces éditeurs qui bravent les lois (morales, mais parfois aussi civiles) et donnent le souffle de vie aux monstres littéraires ?

Prenons le cas de la Série noire chez Gallimard. Son véritable départ a lieu en 1948, sous l'impulsion de Claude Gallimard. Les grandes tendances du roman noir américain et français y sont représentées. Voici comment Gallimard présente sa collection :

Que le lecteur non prévenu se méfie : les volumes de la "Série noire" ne peuvent pas sans danger être mis entre toutes les mains. L'amateur d'énigmes à la Sherlock Holmes n'y trouvera pas souvent son compte. L'optimiste systématique non plus. L'immoralité admise en général dans ce genre d'ouvrages uniquement pour servir de repoussoir à la moralité conventionnelle, y est chez elle tout autant que les beaux sentiments, voire de l'amoralité tout court. L'esprit en est rarement conformiste. [...] À l'amateur de sensations fortes, je conseille donc vivement la réconfortante lecture de ces ouvrages, dût-il me traîner dans la boue après coup. En choisissant au hasard, il tombera vraisemblablement sur une nuit blanche.»
(Présentation de la collection par Marcel Duhamel)

On flaire la stratégie de marketing, mais c'est bien ici l'aspect légal qui est mis en avant : la lecture est risquée, dangereuse, tant pour le lecteur que pour l'éditeur si on comprend que traîner dans la boue c'est aussi traîner en justice. Nous n'aborderons pas ici le cas du *Charly Hebdo*, qui demanderait une autre délicatesse dans l'analyse, mais on comprend bien quels sont les risques réels encourus par les éditeurs monstrueux.

Publications en marge de la grande collection, les œuvres noires sont par ailleurs souvent condamnées à être éditées par des maisons elles-mêmes marginales, voire obscures (ce qui n'est évidemment pas la position d'une collection comme la noire de Gallimard ni celle des Actes noirs chez Actes Sud). Pensons aux éditions des Herbes rouges par exemple au Québec qui ont édité dans les années 70 l'avant-garde littéraire québécoise et des auteurs très polémiques comme Josée Yvon. Ces éditeurs fondent leur politique sur le conflit, le désirent et l'appellent même dans une certaine mesure. Il faut par ailleurs

penser ici le cas de l'œuvre dont le contenu et le propos ne sont pas forcément à teneur monstrueuses mais dont la publication en fait un monstre, que ce soit parce qu'elle se trouve frappée d'un interdit ou parce qu'elle porte la tache de l'éditeur.

Le livre étant une marchandise, cette appartenance a des conséquences légales. Le livre-monstre a-t-il accès aux prix littéraires ? Aux subventions ? Peut-il devenir canonique ? Et si c'est le cas, son statut premier se dilue-t-il ? Quand le conflit devient un vecteur de vente, l'œuvre ne se trouve-t-elle pas du même coup exclue de la communauté monstrueuse ?

3) La communauté des auteurs monstrueux

Lorsque le *monstrum* relève du *prodigium* on reconnaît de l'extraordinaire dans le monstre, voire des dons surhumains. L'auteur peut donc trouver dans la monstruosité une position enviable.

Toute souffrance n'est pas « innocente », surtout la littéraire et celle des littérateurs ; mise en prose ou en trope, elle peut être chargée de désigner, outre une douleur réelle et un désespoir qui n'a rien de fictif, une posture de création qui, elle participe bel et bien de la fiction.

On est ainsi conduit à poser l'idée que le malheur ne va pas de soi dans un univers où la souffrance est le signe d'une élection, où l'occupation de la marge est la condition d'accès à la vérité [...] et à la création [...], et où l'échec peut se convertir en réussite [...] (Brissette, 2005 : 21).

Être maudit est souvent une forme d'élection. « Création collective des lecteurs, des médias et de la critique savante, l'auteur moderne sait plus qu'en tout autre temps qu'il entre en littérature sous le regard d'autrui » (Meizoz, 2007 : 187). Pour décrire sa position dans le champ littéraire, Louis-Ferdinand Céline, écrit dans son roman *D'un château l'autre*, en 1957 : « [...] je me ferais traiter d'encore plus abject, étron des Pléiades, et on ne me vendrait plus du tout... » (Céline, 2002 [1957] : 195). Céline fait de l'abjection un titre de gloire, selon une posture qu'il ne manque pas d'adopter également dans la vie. Houellebecq joue aujourd'hui le même jeu, faisant coller son image publique à sa réputation monstrueuse. L'écrivain provocateur, conflictuel, trouve sa place dans une société avide de sensationnalisme.

Les études sur l'auteur maudit sont riches et nombreuses, aussi attardons-nous plutôt sur le cas spécifique d'une communauté auctoriale monstrueuse : celle des plagiaires. Un fantasme de l'autoengendrement anime le littéraire; comme le dit Artaud : « Moi, Antonin Artaud, je suis mon fils, mon père et ma mère, et moi ». On sait que cet idéal est mis à mal par les réseaux d'influences et les diverses filiations qui sont à l'origine des œuvres. L'exigence de l'originalité, de l'inédit, permet néanmoins de condamner le plagiaire. Dans *Rapport de police*, Marie Darrieussecq réfléchit aux limites et à l'actualité de cette exigence, discutant les accusations de plagiat qui planent contre elle, de la part de Camille Laurens et Marie Ndiaye. Elle explique que certains auteurs voient le thème, l'idée, voire certains traits du style comme une propriété, alors qu'elle-même se dit flattée si elle provoque ou inspire une postérité. « L'originalité, superposée à l'authenticité, devient le lieu commun centré sur une certaine idée du Moi, garant d'une parole sûre, tenant d'une vérité vraie, et pur, de son incomparable douleur » (Darrieussecq, 2010 : 197).

Sorte de cannibalisme ou de vampirisme littéraire, le plagiat serait le crime d'une certaine catégorie d'auteurs monstres qui, partageant la même cellule, constituerait une communauté criminelle particulièrement détestable. Les conflits entre auteurs génèrent des procès particulièrement indésirables pour les éditeurs, contrairement aux procès pour atteinte aux bonnes mœurs qui eux garantissent en général une belle publicité. Et cette communauté, d'après Darrieussecq, serait peuplée puisque les plagiaires, ou du moins ceux qui s'en trouvent accusés, sont nombreux. Si l'auteur maudit peut être figuré en sirène, le plagiaire échoue définitivement sur le rivage avec le poisson-femme.

4) La communauté des lecteurs monstrueux

S'il est des auteurs qui écrivent des horreurs, des éditeurs pour prendre le risque de les publier, c'est qu'il y a un lectorat pour participer au sabbat. Cette communauté de lecteurs, bien qu'elle ne se rassemble pas forcément dans le réel, partage un goût pour le monstrueux. Groupes de lecture, blogs littéraires, amis, fans, ou lecteur solitaire qui se reconnaît dans les goûts d'autrui, le lectorat monstrueux est une unité qui tient du fantasme : celle que l'auteur envisage en écrivant, celle qui le lira ou le fera découvrir. On pourrait certainement dresser un portrait de chacun de ces lectorats spécifiques à une œuvre ou à un auteur monstre en fonction de l'âge, du sexe, de l'origine sociale et économique et tenter de parvenir à une certaine cohérence. Mais surtout, pour qu'il soit

pensé comme monstrueux quelles conditions ce lectorat devrait-il rencontrer : lire un auteur jugé monstrueux ? Être en nombre réduit ? Car on peut penser que si la communauté des lecteurs est trop vaste c'est que l'œuvre fait consensus et donc ne peut probablement plus être envisagée comme monstrueuse. Ou est-ce une question de proportion ? Faut-il qu'une œuvre ait davantage de détracteurs que d'amateurs pour être envisagée comme monstrueuse ? L'œuvre de Sade par exemple, lue, diffusée, enseignée, admirée, peut-elle être encore dite monstrueuse ? Si l'œuvre monstrueuse ne suscite plus de conflits on peut penser qu'elle perd beaucoup de sa charge d'influence. À terme, il faut admettre que la dynamique agressive est la condition de réception essentielle du monstrueux.

Conclusion : la communauté comme équation

Réfléchir à la communauté monstrueuse pose la question du nombre auquel s'oppose le particulier. La communauté suppose un groupement (comptant au minimum combien d'unités : 4? 10?), alors que la définition du monstre exige de tendre vers l'unique (quel chiffre garantit l'exception ? Le 1 forcément, mais tout de même on peut imaginer une acception un peu plus souple. Combien peuvent se targuer, de concert, d'être exceptionnels ?). Ceci nous amène à demander si les catégories que nous avons envisagées ne devraient pas plutôt être croisées pour identifier les quelques cas de figure qui répondraient véritablement à la définition de la communauté monstrueuse (avec tous les paradoxes qu'implique cette formule, envisagée maintenant comme une équation).

Le cabinet de curiosités constitué dans cet article identifie-t-il une communauté monstrueuse suprême ? Celle qui joindrait toutes les autres ? Faut-il penser que les sujets se retrouvant dans cette intersection constituent la crème du monstrueux ? Comme le poisson-femme qui fait échouer toutes les attentes, le littéraire attend la représentation de l'unique, de l'inimitable. On peut même penser que cette ambition du monstrueux est foncièrement au cœur de tout projet créateur. Chacun cherche sa créature.

Bibliographie

- AUDEGUY, Stéphane (2007). *Les monstres si loin et si proches*. Paris : Gallimard.
- BRISSETTE, Pascal (2005). *La malédiction littéraire : du poète crotté au génie malheureux*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- CAIOZZO, Anna et DEMARTINI, Anne-Emmanuelle (dir.) (2008). *Monstre et imaginaire social*. Paris : Creaphis.
- CALAND, Fabienne Claire (2008). *En diabolie. Les fondements imaginaires de la barbarie contemporaine*. Montréal : VLB éditeur.
- CELINE, Louis-Ferdinand (2002 [1957]). *D'un château l'autre*. Paris : Gallimard.
- DARRIEUSSEQ, Marie (2010). *Rapport de police*. Paris : Gallimard.
- DAVID, Sylvain (2008). « Dé-monstration formelle. Tératologie, post-historicité et esthétique de l'a-normal », in Marie-Hélène Larochelle (dir.), *Monstres et monstrueux littéraires*. Québec : Presses de l'Université Laval (PUL).
- DUCHARME, Réjean (1996 [1994]). *Va savoir*. Paris : Gallimard.
- KAPPLER, Claude-Claire (1980). *Le monstre, pouvoirs de l'imposture. Essai sur le monstrueux au XXe siècle*. Paris : Presses Universitaires de France.
- MEIZOZ, Jérôme (2007). *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur. Essai*. Genève: Slatkine.
- ROUX, Olivier (2008). *Monstres*. Paris : CNRS éditions.
- TORT, Patrick (1982). « La logique du déviant (Isidore Geoffroy Saint-Hilaire et la classification des monstres) », *Revue des sciences humaines*, tome LIX, n° 188, octobre-décembre, pp. 13-19.
- TOURNIER, Michel (1970). *Le roi des Aulnes*. Paris : Gallimard.

« **MAL FOU ARDA NERBONA** »

La violence épique : un imaginaire ambigu

MATHIEU DIJOUX

Université Stendhal-Grenoble 3

Matthieu.Dijoux@doctorant.univ-grenoble.fr

Résumé : Fondé sur un commentaire de la prise de Narbonne telle que la rapporte la seule version vénitienne (V4) de la *Chanson de Roland*, le présent article entend étudier la part d'ombre de la violence que révèle la chanson de geste. Contrepoint manifeste à la célébration de la bravoure héroïque, l'épisode s'attache à condamner la froide brutalité des guerriers chrétiens et invite par là même à une réévaluation de l'imaginaire épique de la violence. De fait, dans l'ensemble des sept versions formant le corpus français de la *Chanson de Roland*, l'éloge des prouesses guerrières n'occulte jamais la face inquiétante de la violence. La réévaluation ici entreprise conjuguera deux approches anthropologiques qu'*a priori* tout oppose : les théories de Georges Dumézil et de René Girard permettent en effet d'appréhender, sous des angles dissemblables mais complémentaires, un imaginaire ambigu qui s'incarne de manière particulièrement sensible dans le personnage du héros éponyme.

Mots-clés : Chanson de geste, épopée, violence, Georges Dumézil, René Girard

Abstract : By commenting the capture of Narbonne as related in the Venetian version (V4) of the *Chanson de Roland* only, this paper intends to study the dark side of violence as revealed by the chanson de geste. An obvious counterpoint to the celebration of heroic bravery, the episode endeavours to condemn the brutality of Christian warriors and thereby encourages the reassessment of the epic imaginary of violence. Actually, in the French corpus of the *Chanson de Roland*, the praise of war never conceals the disturbing face of violence. The reassessment undertaken in this paper will combine two anthropological approaches: the theories of Georges Dumézil and René Girard, although very different, enable the appraisal of an ambiguous imaginary, overtly embodied by the hero, from dissimilar but complementary angles.

Keywords : Chanson de geste, epic, violence, Georges Dumézil, René Girard

Dans sa célèbre pièce 37, « *Be m platz lo gais temps de pascor* », Bertran de Born ne dissimule pas le plaisir que lui procure la vue des corps mutilés des guerriers morts dans la mêlée, sublime spectacle dont la jouissance surpasse, de l'aveu même du poète, le bonheur élémentaire de manger ou de boire. Quelle que soit la manière dont les commentateurs interprètent une telle célébration de la violence par le troubadour (Mancini, 1993 ; Gouiran, 1994), nul ne contesterait que cet enthousiasme soit étroitement solidaire de l'esthétique des chansons de geste. L'affaire semble entendue : la mort violente, dans l'épopée médiévale, est une fête dont le chevalier est le maître de cérémonie.

Or, la réalité nous paraît plus complexe et nous défendons l'idée que l'imaginaire épique de la violence au Moyen Age est bien plus ambigu qu'on ne l'affirme généralement. Nous n'entendons absolument pas minimiser, par exemple, l'importance dans l'économie de la *Chanson de Roland* d'une « poétique du génocide joyeux » - selon l'énergique et heureuse formule de Jean-Charles Payen (1980), mais il nous paraît également important de nous montrer attentif aux dissonances présentes dans le chant.

Chant et contre-chant

Nous retiendrons comme point de départ de notre démonstration l'épisode de la Prise de Narbonne, tel que le rapporte la seule version vénitienne (V4), de la laisse 285 à la laisse 319¹. Nous ne nous appesantirons pas outre mesure sur la modalité selon laquelle le chant intègre une matière qui lui est *a priori* étrangère : tout porte à croire qu'il s'agisse en la circonstance d'une jonction cyclique, pour reprendre une terminologie élaborée par d'autres que nous (Heintze, 1994 et Suard, 2011). En effet, ce développement original présente à nos yeux l'intérêt majeur de constituer une véritable palinodie, manifestant au grand jour la dimension négative de la violence.

De fait, l'épisode procède à l'inversion systématique de la structure narrative de la *Chanson de Roland* et doit se comprendre comme un contre-chant interne. Ce travail d'inversion procède à un triple renversement : l'ouverture de la séquence (laissez 285-289) constitue une reprise inversée de la conclusion de la guerre en Espagne (laisse 283) et le poème semble donc suivre un cours rétrograde selon un axe de symétrie

¹ Nous respectons les sigles usuellement retenus pour désigner les versions françaises de la *Chanson de Roland* (O = Oxford ; V4 = Venise ; C = Châteauroux ; V7 = Venise-Châteauroux ; T = Cambridge ; P = Paris ; L = Lyon). Nous retenons comme édition de référence du corpus français l'édition de Duggan (2001), d'après laquelle nous citerons le texte en langue originale. Conformément aux spécificités de la poésie médiévale (Zumthor, 1972 ; Cerquiglini, 1989), nous considérerons chaque version comme aussi légitime que les autres. Sacrifiant à l'usage, nous nous référerons de préférence, quand les leçons concordent, au manuscrit oxonien.

symbolisé par la laisse 284 ; le développement de la séquence (laises 290-295), quant à lui, renverse l'ouverture du chant (laises 14-17) ; la conclusion (laises 296-318), enfin, forme le contrepoint du développement du poème de Roncevaux. Mais la structure narrative n'est pas la seule à être affectée, puisque l'idéologie même du chant est subvertie et que c'est en cela surtout que l'épisode mérite d'être qualifié de palinodie.

Respectant l'ordre de la séquence, nous considérerons en premier lieu les oppositions systématiques entre la prise de Saragosse et celle de Narbonne, en gardant à l'esprit que ces deux événements se succèdent immédiatement en V4. L'opposition est bien évidemment géographique, car la cité gouvernée par Marsile se situe au-delà de la frontière pyrénéenne alors que Narbonne se situe en-deçà de cette même frontière. Mais c'est la modalité même de la capture qui attire notre attention : Saragosse ne tombe qu'après une longue et épuisante guerre, quand Narbonne s'effondre en quelques laisses, « *sença plus delae* » (vers 3912), c'est-à-dire sans plus de retard que la longue prière adressée par Charles à Dieu. Ces deux déplacements demeureraient bien anecdotiques s'ils ne favorisaient une inversion ultime, en ce sens que la victoire des guerriers Francs est envisagée comme un événement malheureux. Alors que la prise de Saragosse est placée sous le signe de la foi – le narrateur rappelle au vers 3829 que « *li rei cree in Deo, far vol so servisie* » et la guerre s'achève par un baptême général – et d'une violence virtualisée autant que possible – la conversion fait l'économie du sang versé² – la chute de Narbonne se caractérise par la frénésie meurtrière des hommes de l'empereur. De fait, bien que la cité soit prise sans coup férir grâce au miracle divin qui en a fait s'écrouler les murailles, les Francs laissent libre cours à leur brutalité sanguinaire. Le vers 3911 est particulièrement éloquent à cet égard : « *Brusa les femes, les enfant ont trençé* » (« Ils brûlent les femmes, ils ont mis en pièce les enfants »). La célébration de la violence purificatrice et civilisatrice, habituelle dans le chant, s'efface devant le blâme d'une action sacrilège. Le vers orphelin est à cet égard particulièrement éloquent, dans la mesure où il condamne sans appel une victoire obtenue par les champions de la sainte cause : « *Mal fou arda Nerbona* » (« D'un mauvais feu brûla Narbonne »).

La violence est donc envisagée comme une souillure désormais, et la mutation est aussi radicale qu'elle est soudaine. Cette rupture se prolonge logiquement dans le deuxième mouvement, qui inverse l'ouverture du poème de Roncevaux. De fait, la

² Les vers consacrés aux éventuels récalcitrants ne précisent pas leur sort (prison, pendaison ou bûcher), ni surtout leur nombre, dont le lecteur comprend qu'il est nécessairement infime. La violence est virtualisée, autant qu'il est possible.

chanson commence sur la compétition mettant aux prises Naimés, Roland, Olivier et Turpin : les quatre héros rivalisent d'enthousiasme pour obtenir le privilège de se rendre seul dans une ville ennemie afin de négocier la paix avec un roi perfide. Quant à elle, la séquence se poursuit par une compétition inédite dans le genre épique, car les barons de Charles rivalisent pour ne pas rester seuls dans une ville conquise et la protéger par la guerre des attaques ennemies. Après qu'un silence général a répondu à l'interrogation de Charles, désireux de savoir lequel de ses hommes désirait recevoir la ville en fief, Richard, Ogier et Hernaut, pourtant sollicités nommément par l'empereur, déclinent tour à tour une proposition que la morale héroïque eût exigé de devancer³.

La séquence se referme sur un ultime renversement : Hernaut propose son fils légitime pour rester seul en territoire apparemment pacifié mais en réalité hostile, tandis que Ganelon avait désigné son beau-fils pour rester seul en Espagne, terre dont la pacification n'est qu'illusoire. Si la manœuvre du traître était frauduleuse et permettait de tendre une embuscade à Roland, projet motivé par l'antagonisme qui oppose les deux personnages, celle de Hernaut s'explique par l'intention louable d'assurer un fief à Aymeri. Ce nonobstant, la proposition, dont le principal intéressé est ravi, suscite un antagonisme virulent entre le père et le fils. Emporté par un élan véritablement héroïque, Aymeri désire se présenter lui-même devant l'empereur et refuse obstinément que son père l'introduise en cour : le conflit dégénère au point que Hernaut affiche la ferme intention de le décapiter. La menace, fort heureusement, n'est pas mise à exécution, mais le spectre de la violence mauvaise n'en entre pas moins une nouvelle fois en scène.

L'épisode détruit donc, de manière spectaculaire, les valeurs héroïques sans lesquelles la chanson de geste perd non seulement tout sens, mais encore toute possibilité d'existence. Le génocide joyeux auquel chaque guerrier digne de ce nom rêve de contribuer devient, pendant l'espace de quelques lignes, une souillure sanglante dont les barons de Charles entendent désormais se tenir éloignés ; inversement, la solidarité entre membres d'un même lignage, notion fondamentale dans l'épopée médiévale, est occultée par le motif scandaleux du parricide. La question se pose dès lors de savoir quelle portée revêt la palinodie : s'agit-il d'un simple exercice rhétorique, né de la fantaisie d'un jongleur ou d'un copiste, ou bien faut-il considérer qu'elle révèle la part d'ombre de la violence épique ? Il nous semble incontestable que la prise de

³ Nous passons sous silence une seconde inversion, qui garantit toutefois que les effets de symétrie soient savamment calculés : quand, dans le chant, Ganelon est désigné paradoxalement, puisqu'il n'était nullement volontaire, le traître prend la parole de manière impromptue dans le contre-chant dans le but d'indiquer à Charles la forme idoine que devrait prendre son châtement.

Narbonne permette de saisir la complexité et l'ambiguïté d'un imaginaire, trop souvent réduit à son aspect le plus évident.

Le pire des Francs

Si le feu mauvais de la violence brûle sous le boisseau dans la chanson de geste, les lueurs que le lecteur peut entrevoir lui permettent de saisir la nature éminemment problématique de la violence épique. La question, en effet, n'est nullement marginale ; tout au contraire, elle se situe au cœur même du genre. Dans cette perspective, la *Croisade des Albigeois* représente la manifestation la plus frappante d'une ambiguïté constitutive de l'épopée médiévale, dont l'auteur ou les auteurs tirent les conséquences dernières⁴. Pour ce qui concerne la *Chanson de Roland*, il est intéressant de constater que le personnage du héros éponyme incarne les contradictions de l'univers héroïque.

La chose est connue, Roland mérite le titre de meilleur des Francs en vertu de sa prouesse et son courage⁵. Mais ces qualités précisément, parce que les lois de l'épopée exigent que le héros les incarne à un degré excessif, sont les raisons mêmes pour lesquelles le neveu de Charles mérite aussi le titre de pire des Francs. Roland, qui fait corps, littéralement, avec son épée, est un être de pure violence, ce qui signifie nécessairement, dans l'imaginaire épique, qu'il a partie liée avec la violence impure.

Le sort de Durandal, selon le témoignage de V7 et C, symbolise parfaitement ce discours négatif de la chanson de geste sur la violence héroïque. Au lieu en effet de dissimuler sous lui l'arme sacrée et d'ainsi la préserver des ennemis, Roland recourt à une solution alternative :

Si a choisi un fontenel rovent,
Plein de venin et plein d'entoschement.
Deus ne fist hom des lo tens Moisent,
S'il en bevoit, ne fust mort esrament.
Mout ert ardos et parfont et pullent.
La vint Rollant, corroços et dolent ;
Entor lui garde, n'i choisi nulle gent.
Durendal prist par son fier hardement ;
Dedenz la jete, car la mort le sosprent⁶.

4 Nous n'entendons évidemment pas trancher ici la question de savoir si la chanson occitane fut écrite ou non à quatre mains, ni déterminer les intentions présidant à une palinodie aussi fameuse. Seul importe à notre propos le fait que le contre-chant est une potentialité de la chanson de geste.

5 La référence à l'ouvrage de Grégory Nagy (1994) consacré à l'épopée homérique n'est pas innocente, en ce sens qu'y est magistralement démontrée l'ambivalence d'Achille, meilleur et pire des Achéens tout à la fois.

6 V7, laisse 236, vers 4224-4232 : « Il a vu une source teintée de rouge, / Emplie de venin et emplie de

Au lieu de débattre de l'interpénétration éventuelle des traditions épique et romanesque et de convoquer le spectre de Girflet jetant Excalibur dans un lac, nous préférons nous confronter aux significations d'une telle scène. La couleur rouge du cours d'eau, son bouillonnement ainsi que la souillure qui l'emplit nous semblent renvoyer tous trois à la dimension négative de la violence. L'assurance d'une mort prochaine pour tout humain étanchant sa soif dans le « *fontenel* » symbolise le destin inéluctable attendant qui succombe à l'attraction de la frénésie meurtrière. Certes, le caractère inquiétant de la source et la solitude qui règne alentour offrent l'apparence d'un sanctuaire inviolable dans lequel déposer Durandal, mais ils la disqualifient pour accueillir une épée contenant, comme le rappelle le poète deux laisses plus tôt, les reliques de sainte Sophie, saint Pierre et saint Denis. Le contraste donc entre le lieu et l'objet correspond précisément aux deux faces de la violence qui, dans le poème, suscite autant de respect que d'effroi. Selon la logique qui régit en profondeur la chanson, cette source constitue une terre d'élection pour l'arme de Roland.

Aussi n'y a-t-il nulle surprise à constater que le neveu de Charles soit le seul personnage à être au contact d'une eau qui rebuterait tout autre que lui. Si un rapprochement devait impérativement être établi avec une autre œuvre médiévale, il y aurait quelque pertinence selon nous à considérer la *Chanson de Guillaume*. Au cours de son agonie, Vivien – personnage dont l'héroïsme admirable rappelle étroitement l'ardeur rolandienne – ne trouve pour se désaltérer qu'un cours d'eau fangeux, rendu impur par le sang et la cervelle des combattants morts sur le champ de bataille⁷. La chanson ne s'embarrasse pourtant pas de cohérence et Guillaume retrouve le corps de son neveu étendu près d'une fontaine dont les eaux limpides chantent agréablement à l'oreille (vers 1989 et 2011). Les ressources de la philologie peuvent expliquer les accidents de la transmission textuelle et permettent de discerner strates et interpolations ; elles sont impuissantes à rendre compte des causes de la contradiction. Il nous semble, pour notre part, que la raison en tient à l'ambivalence constitutive du

poison. / Dieu ne fit homme depuis les temps de Moïse / Qui, s'il en eût bu, ne fût mort sur le champ. / Elle était très chaude et profonde et souillée. / Là vint Roland, irrité et souffrant ; / Il regarde autour de lui et ne voit personne. / Il saisit Durandal dans son farouche courage / Et la jette dans la source, car la mort le surprend. » Le texte de C (laisse 244, vers 4116-4124) est identique. La version de Cambridge rapporte une action similaire mais évoque simplement un « *russel* », une « *paluz* » sans autre précision (laisse 128, vers 1989 et 1991). Le terme « *paluz* » nous semble pourtant revêtir une valeur péjorative et devoir se traduire par « boue » plutôt que par « marais ». En ce cas, la proximité conceptuelle entre « *pullent* » et « *paluz* » confirmerait que les trois manuscrits suivent une tradition unique.

⁷ Vers 847-850 de l'édition établie par David Macmillan, reproduite pour partie dans *Le Cycle de Guillaume d'Orange* (Paris, Librairie Générale Française, 1996). Les vers incriminés sont consultables aux pages 622-623.

guerrier médiéval. La source impure est mentionnée dans un épisode où Vivien laisse libre cours à sa frénésie meurtrière et dévoile sa bestialité (le vers 860 précise qu'il « se redresse comme un sanglier furieux »⁸). La description du *locus amoenus*, quant à elle, intervient dans une scène où Guillaume bénit son neveu ; elle s'explique ainsi par la réintégration du guerrier dans la société humaine et, en l'occurrence, dans la communauté des chrétiens. Sur ce point, la rencontre entre les deux chansons de geste nous paraît concluante : Roland personnifie tout à la fois l'idéal héroïque et la souillure de la violence.

L'anecdote de la pomme offerte à l'empereur par son neveu conforte encore notre analyse. La critique l'a abondamment commentée, au point que le même acte a été tour à tour considéré comme une plaisanterie, un geste de séduction diabolique ou une invention du traître jouant subtilement des peurs de l'ennemi païen, réputé connaître une prophétie légendaire turque (Jenkins, 1965 ; Brault, 1971 et 1987 ; Hunt, 1980). Aucun commentateur pourtant n'a attaché d'importance aux circonstances dans lesquelles la pomme est offerte, bien que le texte ne soit pas économe de détails révélateurs :

Er main sedeit l'emperere suz l'umbre :
Vint i ses niés, out vestüe sa brunie
E out predét dejuste Carcasonie ;
En sa main tint une vermeille pume :
"Tenez, bel sire", dist Rollant a sun uncle,
"De trestuz reis vos present les curunes."
Li soens orgoiz le devreit ben cunfundre.
Kar chascun jur de mort sei abandunet.⁹

Les deux premiers vers créent en effet un contraste entre l'empereur et son neveu, en opposant l'inaction tranquille de l'un à l'ardeur guerrière de l'autre. À l'extrême limite, notre explication pourrait s'accommoder d'une lecture littérale de la chanson et admettre que le poème s'embarrasse de strictes considérations météorologiques. Il nous semble pourtant que cette retraite de Charles sous un arbre

8 Nous citons la traduction proposée par Dominique Boutet dans *Le cycle de Guillaume*, p. 623. La nécessité de traduire « *hardi sengler* » par « sanglier furieux » confirme la pertinence de notre approche fondée sur la dimension problématique de l'ardeur guerrière.

9 O, laisse 29, vers 383-390 : « Hier matin, le roi siégeait à l'ombre : / Son neveu vint à lui, il avait vêtu sa brogne / Et avait fait du butin autour de Carcassonne. / En sa main il tenait une pomme vermeille : / "Tenez, beau sire", dit Roland à son oncle, / "De tous les rois je vous présente les couronnes." / Son orgueil devrait bien le confondre, / Car chaque jour à la mort il s'abandonne. » L'anecdote est racontée en des termes proches en V4 (laisse 25), C et V7 (laisse 34). Dans le *Rolantslied* (vers 1839-1856), c'est Blancandrin qui rapporte la scène à laquelle il a assisté durant son ambassade.

signifie autre chose que le désir, bien compréhensible, de fuir « la chaleur qui est grande en été » (comme le précise le vers 585 de V7). La fournaise espagnole n'est pas sans rapport avec le feu de la violence et de la guerre, qui brûle sempiternellement Roland, comme en témoigne le fait qu'il soit armé de sa cotte de mailles. Certes, le roi chrétien n'est pas exactement ce que l'on appelle une figure pacifique, mais l'obsession belliqueuse n'affecte, dans la chanson, que le seul Roland. V7 et C précisent d'ailleurs qu'une grande partie des Francs entourent Charlemagne, ce qui suggère la singularité de Roland.

Afin d'apprécier pleinement l'anecdote, il convient de relever que le héros vient tout juste de livrer un combat victorieux et qu'il est, par conséquent, tout empli du *furor* guerrier. Ceci explique sans doute qu'il puisse transgresser de manière aussi frontale l'ordre établi : bien que le guerrier dépose l'univers entier dans la main de son seigneur, son geste traduit en réalité un souverain mépris pour la fonction royale. Ivre de sa toute-puissance, le preux prétend renverser ou établir selon son bon plaisir les monarchies. Il ne se contente pas de menacer Marsile ni même les rois païens. La formule employée (« *trestuz reis* ») est particulièrement éloquente et concerne en toute rigueur la personne de Charlemagne. Bien que Roland, dans les versions de Venise-Châteauroux et de Châteauroux, exprime son intention de créer un empire universel régi par son oncle, la glose de ses propos par Ganelon met en lumière l'abolition de la fonction royale qu'implique le *gab* :

E tuit li roi seront desherité
E les coronas lor toldra de son gré.¹⁰

Heur et malheur du guerrier médiéval

En ce point de notre analyse, le recours à la pensée de Georges Dumézil s'impose comme une évidence. Les deux faces, positive et négative, du héros de la chanson de geste ne sauraient en effet être justiciables de la seule interprétation psychologique. Il convient en effet de les replacer dans une perspective plus large et de les comprendre comme la manifestation d'un imaginaire de la fonction guerrière hérité de la pensée indo-européenne. De fait, dans l'ouvrage dont nous pastichons dans cette section le titre (1969), ce mythologue a magistralement démontré l'ambiguïté constitutive des guerriers mythiques dans l'aire indo-européenne. C'est ainsi que peut

10 V7, laisse 34, vers 594-595 : « Et tous les rois seront déshérités / Et il leur enlèvera les couronnes à son gré ».

s'appréhender la complexité de la figure d'Horace : sauveur de sa cité lors du combat qu'il livre aux Curiaces, dont le sort de Rome est l'enjeu, il s'avère une menace pour son peuple lorsqu'il laisse libre cours à son *furor* belliqueux et qu'il tue sa sœur à l'intérieur des enceintes de la ville¹¹. Le champion romain mérite donc la reconnaissance éternelle de son peuple et la peine de mort tout à la fois.

De Roland, nous pourrions légitimement écrire qu'il est un digne successeur du guerrier antique. Son ardeur au combat en fait le défenseur privilégié de l'empire qu'il a grandement contribué à constituer, si l'on en croit le catalogue des territoires soumis par son épée. L'énumération fameuse de la laisse 172 (O) manifeste un équilibre harmonieux entre service du roi et de sa communauté et plaisir pris dans l'exercice perpétuel de la violence. L'anaphore des vers 2322, 2324, 2327 et 2331 traduit à la perfection la rencontre entre les dimensions collective et individuelle de la fonction guerrière : l'hémistiche « Jo l'en cunquis » (« Par elle [Durandal] je conquis pour lui [Charlemagne]) célèbre une union rendue évidente par la juxtaposition des trois pronoms¹². Roland représente une pierre angulaire de l'empire, si bien qu'il semble être le seul chevalier irremplaçable, comme l'affirme Charles au vers 840 de O : « *Deus, se jol pert, ja n'en avrai escange !* » (« Dieu, si je le perds, je n'en trouverai jamais l'équivalent »). Récurrente dans l'ensemble des variantes françaises, la métaphore consistant à assimiler Roland au bras droit de Charles exprime sous la forme la plus symbolique et la plus remarquable cette harmonie entre le roi et le guerrier.

Pourtant, la tradition est témoin que le rapport entre les deux hommes est loin d'être aussi simple qu'une lecture rapide le laisserait croire. La *Karlamagnus Saga* propose d'ailleurs de multiples variations sur la relation fondamentalement conflictuelle qui unit l'empereur au chevalier : dans sa jeunesse encore, Roland transgresse une interdiction de son seigneur, action qui devrait lui valoir la peine de mort mais qui sera seulement sanctionnée par la punition symbolique d'avoir les ongles coupés ; lors de la prise de Nobles, Roland ne respecte pas l'ordre de ne pas mettre à mort le roi Forré et Charles lui donne « un coup de son gant sur le nez au point qu'il en saigna » ; dans une autre branche, Roland refuse de quitter le siège de Nobles pour affronter les Saxons et Charles l'invective puis le frappe de sorte que trois filets de sang coulent du nez du guerrier, qui se retient difficilement d'exercer une vengeance

11 Pour les besoins de la démonstration, nous simplifions à l'extrême les données du mythe romain et ne rentrons pas dans l'analyse de la comparaison entreprise par Dumézil avec les mythes irlandais et indiens.

12 La même anaphore se retrouve en V4 (laisse 188) mais P (laisse 144), T (laisse 126) et L (laisse 98) répètent toutes un hémistiche duquel Charles est exclu : « *J'en ai cunquis* » (« Par elle, j'ai conquis »). Il est intéressant de constater que la rupture de l'équilibre passe toujours par une accentuation de la dimension individuelle, et donc problématique, de l'ardeur guerrière.

sanglante ; plus tard, il compromet le succès des Francs lors d'une expédition hasardeuse ; dans la huitième branche, enfin, Charles prend « conscience que Roland était cause de tout cela » [du désastre de Roncevaux]¹³. Dans cette perspective, le siège de Noples semble avoir une valeur toute particulière, dans la mesure où, dans la *Chanson de Roland* également, il sert d'argument à Ganelon pour incriminer la frénésie meurtrière de son beau-fils qui osa contrevenir aux ordres du roi (laissez 134 de O, 182 de V7 et 98 de P).

En somme, la scène de la pomme offerte est rien moins qu'anecdotique, puisqu'elle rappelle l'extrême fragilité du lien unissant les représentants de la première et de la deuxième fonction indo-européenne, dans l'épopée en général – que l'on songe au conflit sur lequel s'ouvre l'*Iliade* – et dans la chanson de geste plus précisément. Roland y apparaît en effet comme une menace pour l'équilibre de l'univers civilisé, qu'il pourrait entraîner à sa suite dans le chaos de guerres sans cesse recommencées. Aussi Ganelon reformule-t-il sur un mode négatif l'éloge de Charles : si le meilleur des Francs est unique, c'est aussi parce qu'il est le pire des guerriers – nous entendons par-là le plus farouchement belliqueux – le seul qui défende le parti d'une guerre à outrance quand tous rêvent de paix. Alors que Blancandrin incrimine l'aveuglement dont les Francs font preuve pendant la guerre en Espagne, le traître prend en effet la peine de rectifier : « *Jo ne sai veirs nul hume / Ne mes Rollant* »¹⁴. L'emploi de la double négation revêt en l'occurrence une signification extrêmement forte, puisqu'elle elle souligne avec insistance la marginalité du héros. Si le travail stylistique est moins remarquable dans la variante portée par C et V7 (laissez 24), le sens demeure inchangé. Alors que Blancandrin incrimine les Francs en général pour leur grande fierté, qui les pousse à recourir à une violence susceptible de s'abattre sur les autres comme sur eux-mêmes, Ganelon attribue la responsabilité d'une attitude collective à son seul beau-fils : « *Ce fait Rollant !* » (« C'est Roland qui en est cause », vers 582 de V7).

Il nous faut insister en ce lieu sur un point essentiel : la nature problématique de la violence dans l'épopée médiévale n'est pas le produit d'une lecture cléricale ultérieure, de même que la prise en considération des propos de Ganelon ne constitue en aucun cas une trahison, fût-elle intellectuelle, comme le postule Bernard Cerquiglini (1981). Le guerrier archaïque, dès l'origine, apparaît comme une figure complexe, que

13 Nous retenons comme référence l'édition établie par Daniel Lacroix (*La Saga de Charlemagne*, Paris, Librairie générale française, 2000), dont nous reproduisons la traduction. Les heurts surgissent respectivement aux chapitres 39 (p. 114-117) et 52 (pp. 131-132) de la première branche, aux chapitres 1 (pp. 543-544) et 18 (p. 570-572) de la cinquième branche et au chapitre 39 (p. 812-814) de la huitième branche. Comme le remarque Daniel Lacroix dans l'introduction à la cinquième branche, « le véritable ennemi des Francs est en eux et Roland paraît plus que jamais mis en cause » (p. 525).

14 O, laisse 29, vers 381-382 : « Je ne sache pas que cela soit vrai de nul homme / Si ce n'est de Roland ».

la pensée chrétienne réinterprète selon les perspectives qui lui sont propres, sans créer toutefois ni effacer une ambivalence plus ancienne. Ainsi, quand Bernard de Clairvaux, jouant sur l'homonymie réputée significative entre *militia* et *malitia*, condamne sans autre forme de procès la classe guerrière dans son ensemble, Jean de Salisbury affirme que le métier des armes fut institué par Dieu et que, par conséquent, il est digne d'estime et d'approbation¹⁵. Nous retrouvons donc, dans ce débat contemporain de l'apparition des premiers manuscrits des chansons de geste, les deux faces présentées par le combattant tel que le conçoit la pensée indo-européenne. L'épopée médiévale reformule en termes chrétiens la question du statut du guerrier et de sa frénésie meurtrière, sans que son enjeu fondamental ne soit modifié.

Aussi est-il fort logique que la tradition selon laquelle Roland aurait jeté Durandal dans un cours d'eau entretienne une relation étroite avec le mythe ossète de Batradz, comme l'a démontré Joël Grisward (1969). Les données essentielles motivant la comparaison sont au nombre de quatre :

- Roland est le meilleur guerrier franc, tout comme Batradz est le plus éminent représentant de la caste guerrière des *Æhsærtæggatæ*.

- Roland meurt immédiatement après avoir jeté son épée dans un cours d'eau ; Batradz ne peut mourir qu'après que son épée aura été jetée dans un lac.

- Un ennemi tente en vain de s'emparer de Durandal ; les Nartes s'efforcent vainement de faire accroire à Batradz qu'ils ont jeté son épée.

- Roland jette son épée dans une eau bouillonnante et rouge ; la mer devient bouillonnante et rouge lorsque l'épée de Batradz y est réellement jetée.

Afin que l'homologie prenne son sens véritable, il convient de rappeler que le destin de Batradz semble parallèle à celui de Roland. Présenté dans certains récits comme le meilleur des Nartes, le guerrier représente en même temps une menace redoutable pour sa communauté, puisqu'il lui arrive de laisser libre cours à sa violence contre ceux qu'il protège et défend de ses armes. Le destin de son épée, comme celui de Durandal, symbolise l'ambivalence de la fonction guerrière dans l'idéologie indo-européenne, ce que permettent de comprendre les études consacrées à cette question par Georges Dumézil. Il n'est pas interdit toutefois d'interroger plus longuement l'imaginaire de la violence épique en recourant à l'anthropologie de René Girard, dont l'un des mots d'ordre aura justement été de comprendre ce qui est en jeu derrière le

15 Jean Flori (1984) s'appuie sur le dialogue entre ces deux penseurs influents du XII^e siècle pour démontrer combien la chevalerie forme une classe difficile à apprécier pour les hommes du Moyen Âge et, par conséquent, pour le chercheur contemporain. Dominique Boutet (2011) montre comment, à travers les siècles, la représentation littéraire du chevalier oscille entre christianisation et sécularisation.

« nom sonore d'ambivalence » (1988 : 9), si généreusement prodigué par la critique, au point de sembler le dernier mot de l'analyse.

La bête sauvage, l'autre visage du combattant épique

Bien que la théorie mimétique ait rarement été mobilisée par les médiévistes, elle constitue à double titre une ressource précieuse pour le commentaire des chansons de geste : en effet, elle permet d'une part d'éclairer sous un jour nouveau la nature collective de la violence dans le genre et, d'autre part, de penser solidairement les questions de la violence et du double, fondamentales pour la compréhension de l'épopée médiévale¹⁶.

Le lecteur le moins attentif de la *Chanson de Roland* aura remarqué que le poème est saturé de représentations mimétiques, qui ont partie étroitement liée avec la violence. Tous les personnages désirent se conformer au modèle héroïque que leur propose Roland, c'est-à-dire à un modèle de violence. L'illustration la plus saisissante de notre propos se rencontre sans doute dans la laisse 65 de la version de Lyon, au moment où Roland mutile le bras droit de Marsile. Chaque guerrier franc a pareillement mutilé son adversaire particulier ; le coup porté par Roland a donc été répété treize mille fois et a engendré treize mille fois la même blessure. Mais le texte procède par ellipse et passe sous silence les treize milles coups ; il juxtapose le coup unique et la mutilation de chaque guerrier sarrasin – procédé poétique qui permet de mettre en évidence le fonctionnement de l'imitation violente. L'adéquation est parfaite entre le geste inaugural et les répétitions simultanées qu'il entraîne, ou, pour le dire dans les termes de René Girard, « dès que les jumeaux de la violence apparaissent, ils se multiplient avec une rapidité extrême, par scissiparité, semble-t-il » (1988 : 69).

En l'occurrence, l'imitation violente est ouvertement envisagée sous un angle positif, car elle favorise le massacre des ennemis, exploite de nature à enthousiasmer l'auditoire. Mais elle possède souvent, dans la chanson de geste, un caractère éminemment problématique, dans la mesure où elle se manifeste sous la forme de la rivalité mimétique. Dans la *Chanson des Saisnes*, par exemple, la compétition pour la gloire, régime sous lequel vivent les personnages épiques, oblige Charles à traverser seul la Rune afin de rétablir son autorité malmenée par ses deux meilleurs guerriers,

¹⁶ Sarah Kay (1994) a insisté avec raison sur la dimension collective de la violence dans la chanson de geste, qu'elle oppose à sa dimension unilatérale dans les romans de chevalerie et les hagiographies. Philippe Haugeard a quant à lui défendu le recours à la théorie girardienne par l'importance dans les chansons de geste par « la permanence (...) d'un imaginaire de la violence collective » et par la présence remarquable du motif « à la fois anthropologique et esthétique (...) du double » (2012 : 81 et 89).

frustrés dans leur désir de combattre. La même compétition avait déjà conduit Bérard et Baudoin à s'affronter dans un duel qui aurait pu s'avérer fatal, bien que les deux chevaliers d'élite soient compagnons. Il n'est pas exclu que le motif du compagnonnage épique recouvre souvent une rivalité mimétique : si l'on renoue les fils épars de la tradition, du *Girart de Vienne* au *Saragoza* se devine un cycle épique fondé sur l'antagonisme virulent opposant Roland et Olivier, tous deux désireux de conquérir le titre de meilleur des Francs. La *Chanson de Roland* n'ignore d'ailleurs pas cette tradition, comme l'attestent les célèbres scènes du cor et le coup violent porté par Olivier à Roland. Le coup n'est certes ni volontaire ni mortel, mais il intéresse de près notre propos, en ce sens qu'il est porté par un guerrier littéralement aveuglé par sa frénésie meurtrière et son envie de vengeance¹⁷.

Or l'articulation entre violence et indifférenciation, contribution majeure de René Girard à l'histoire des idées (1972, 1982) permet d'appréhender avec plus de finesse l'imaginaire ambigu de l'épopée médiévale. Il importe ici de rappeler que le chemin se parcourt dans les deux sens : de vouloir imiter le modèle jusque dans son désir, le disciple devient un rival ; d'accomplir des actions symétriques et de vivre toujours sur le mode de la réciprocité violente, les adversaires deviennent des jumeaux. À la croisée exacte des deux parcours surgit le monstre, hypostase du double conflictuel.

Considérons à la lumière de cette hypothèse le portrait des « *Alemant* » qui forment la quatrième échelle de Charles. Les laisses que leur consacrent O, V4 et T (219, 238 et 171) sont purement laudatives : elles vantent des guerriers courageux, préférant la mort à la honte de la retraite. V7 et C en donnent une image beaucoup plus ambiguë. Certes, leur valeur militaire continue d'être louée par Naines :

Cil fesront bien de lor trenchant espees,
Deci as elz seront ensangletees.
Encui prenont paien tante coles,
A duel moront par cez amples valees.¹⁸

Mais, d'une part, la célébration de la bravoure importe moins que celle de la brutalité et, d'autre part, elle ne fait qu'atténuer la portée péjorative de l'introduction.

17 Ainsi, Olivier tranche indistinctement hommes et objets, ennemis et amis : les représailles sanglantes qu'il exerce s'accroissent de victimes indéfinies.

18 C, laisse 280, vers 5013-5016 : « Ils frapperont bien de leurs tranchantes épées, / Du haut jusqu'à la garde elles seront ensanglantées. / Ce jour les païens recevront tels coups / Qu'ils mourront de douleur dans ces larges vallées. » Les vers 5126-5129 de V7 (laisse 272) répètent de manière quasi-littérale le texte de C.

Naines commence en effet à présenter les « *Alemant* » à Charles comme une « *gent desfaee* » avant de s'étendre sur leur pilosité anormale. L'insistance du conseiller sur cette particularité physique crée une proximité étroite entre ces soldats chrétiens et les monstres sarrasins, l'assimilation des uns aux autres étant rendue possible par le statut du guerrier, problématique dans la chanson de geste.

De fait, la description des hommes de Charles ne manque pas d'éveiller dans l'esprit du lecteur l'image des *berserkir* : le tableau que dressent de ces guerriers mythiques les chapitres 6-7 de la *Ynglingasaga* pourrait parfaitement s'appliquer aux « *Alemant* » comme aux guerriers d'Occiant qui « *n'unt soing de elme ne d'osberc* » puisque leurs « *quirs* » sont durs « *ensement cume fer* » :

Ses hommes à lui [Odin], en revanche, allaient sans cuirasse, sauvages comme des loups ou des chiens. Ils mordaient leurs boucliers et ils étaient forts comme des ours ou des taureaux. Ils tuaient les hommes et ni le feu ni l'acier ne pouvaient rien leur faire. On appelait cela "*Berserksgangr*".¹⁹

Le Sarrasin ne diffère pas du Franc en nature mais en degré : la relation à l'animalité n'est pas métonymique (posséder un cheval hennissant ou revêtir une peau d'ours) mais synecdochique (hennir ou avoir le cuir dur comme celui d'un ours). La constitution des jumeaux présente sur un plan anthropologique l'intérêt d'exprimer les deux visages de la violence. Il est édifiant, à cet égard, que Joseph Duggan signale au lecteur la proximité entre les « *Alemant* » et les *berserkir* par une note (p. III/502 de l'édition de référence), alors qu'il ne le fait pas pour les guerriers d'Occiant, comme si les hommes de Baligant étaient coupés de toute éternité de l'imaginaire occidental. Il est difficile, il est vrai, de ne pas succomber aux effets d'optique créés par le poème et de mettre en relation des constructions données comme antithétiques.

Dans cette perspective, la version de Paris possède le précieux avantage de proposer une synthèse des contraires. Tel est le portrait qu'elle dresse des chevaliers enrôlés dans la quatrième échelle :

Alemans orent, gens moult desmesuree ;
A vint mil furent de gent bien aesmee.
Celle compaigne fu forment aïree.
La veissiez tante broingne saffree,
Tant bons escus, tante lance aceree
Et tant destrier a la crope triulee !

¹⁹ Nous citons la traduction proposée par Georges Dumézil (1959 : 43).

De cleres armes luist toute la contree.²⁰

La succession des deux hémistiches finaux « *gens moult desmesuree* » et « *de gent bien aesmee* » cesse de surprendre si l'on conserve à l'esprit l'ambivalence sans cesse réaffirmée de la classe guerrière. Le glissement de l'une à l'autre épithète est fonction de la maîtrise ou non par les hommes d'Herman de leur fureur. « *Forment aïree* », cette tribu mérite le respect, car elle est emplie de l'ardeur belliqueuse nécessaire à l'accomplissement de grands exploits, et dont l'éclat des armes est le reflet extérieur. Toutefois, et pour cette raison même, elle revêt un caractère effrayant. L'intensité de la frénésie est en soi une démesure, qui laisse présager les plus effroyables massacres. Comme l'échelle appartient aux troupes chrétiennes, la dimension positive l'emporte et le poète conclut avec emphase en chantant la beauté et la qualité des armes alémaniques. Il n'en a pas moins ouvert un gouffre dans lequel risque de disparaître la part d'humanité des Francs. Sort le guerrier, entre la bête fauve : la capacité de métamorphose que prête aux *Berserkir* la tradition nordique est la traduction mythique d'un équilibre instable entre deux pôles antinomiques.

L'enthousiasme avec lequel Naimes enrôle des hommes proches de bêtes fauves dans l'armée de Charles ou, à l'inverse, les propos dépréciatifs qu'il tient sur de valeureux compagnons de bataille s'expliquent donc par l'impossibilité d'attribuer fixement une valeur positive ou négative au guerrier. La description mouvante des Alamans n'est pas sans rapport avec la complexité du personnage de Roland. Des trois épithètes qui se rapportent à cette peuplade dans P, c'est évidemment la première qui retient notre attention. « *Desmesuree* » évoque inévitablement les interrogations des critiques sur l'éventuelle démesure du neveu de Charles²¹. Il ne saurait être question, pour nous, d'une simple coïncidence mais, au contraire, d'une convergence signifiante.

Il convient toutefois de préciser que ne figure pas dans P le vers fameux attesté par quatre versions : « *Mielz valt mesure que ne fait estultie* » (O, vers 1725 : « Mieux vaut mesure que folle témérité »). L'on pourra déplorer l'absence de l'écho interne, mais qui nierait que l'épithète « *desmesuree* » entre en résonance avec la tradition rolandienne ? D'une part, en effet, P conserve l'accusation de « *legerie* » portée par Olivier contre Roland, et ce vers porte virtuellement en lui le premier, avec lequel il

20 Laisse 192, vers 3443-3449 : « Ils prirent les Alamans, peuple emplie de démesure ; / Il y en eut vingt mille de ce peuple honorablement respecté / Cette troupe était furieuse au plus haut degré. / Vous auriez pu voir là tant de cottes de maille d'or froi brodées, / Tant de bons écus, tant de lances acérées, / Tant de destriers à la croupe couleur de tuile. / De leurs claires armes toute la contrée reluit. »

21 Mentionnons, outre l'article fondateur de Foulet (1958), les études de Christ (1974) et de Cerquiglini (1981).

forme distique dans O, V4, C et V7²². Par-delà cette seule chanson de geste, l'utilisation de distiques similaires est fréquemment attestée dans la poésie médiévale, et il revient au même pour notre propos qu'il s'agisse là de l'influence de la *Chanson de Roland* ou du résultat d'un procédé mnémotechnique employé par des jongleurs²³. D'autre part, et surtout, cette épithète est combinée à un second élément qui fait irrésistiblement songer à Roland. De fait, l'adjectif « *aïree* », qui dans ce contexte exprime la frénésie guerrière, est un strict équivalent du « *curages mult pesmes e fiers* » de Roland qui anime le neveu de Charles (O, laisse 18, vers 256) et qui, à l'heure du massacre, le rapproche d'une bête fauve :

Quant voit Rollans que la bataille avra,
Tant par fu fiers que lyon resambla.²⁴

En outre, dans V7 et C, les deux autres versions travaillant l'ambivalence des guerriers venus « *d'outre les monz* », Naimes garantit la qualité de leurs coups en des termes qui, encore, évoquent Roland. La promesse d'épées ensanglantées jusqu'à la garde réactive la vantance du héros lors de la première scène du cor, répétée deux fois dans ces versions :

Anz i ferai de Durendal m'espee :
Deci q'al poing sera ensanglantee. (...)
Plus de mill colps ferrai a l'assembler (...)
Tot en vesrez lo brant ensanglenter.²⁵

La régularité des rencontres autorise à affirmer la solidarité profonde entre les gens d'Herman, la peuplade d'Occiant et le chevalier franc. Dans le cas des monstres sarrasins, la frontière entre humanité et bestialité a été abolie une fois pour toutes ;

22 Nous renvoyons respectivement aux laisses 131, 142, 186 et 177 des différentes versions.

23 C'est ainsi qu'à l'entrée « *estoultie* », le *Dictionnaire de l'ancienne langue française* de Godefroy (Paris, Librairie des Sciences, 1937-1938) comporte l'exemple très significatif des vers 4385-4386 de *La Chevalerie Ogier de Danemarche* : « *Or me requiert par sa grant legerie, / Par sun orguel, par sa grant estoltie* ». L'article cite également le *Roman de Brut* (vers 3135-3136) et le *Pèlerinage de Charlemagne* (vers 628-629) où *legerie* est associée à *folie* dans la formation de distiques.

24 P, laisse 22, vers 419-420 : « Quand Roland voit que la bataille aura lieu / Il devint si farouche qu'il ressembla à un lion. » Si Dumézil s'est attaché à distinguer l'aristie de la fureur des *berserkir* (1980), il n'en demeure pas moins que, dans *Illiade* déjà, la mauvaise rage représente la ligne de fuite de la fougue héroïque.

25 V7, laisse 109, vers 1850-1851 et 110, vers 1865 et 1868 : « Je frapperai d'abord de Durandal : / D'ici jusqu'à la poignée elle sera ensanglantée. / (...) Je frapperai plus de mille coups dans la mêlée, / (...) Vous en verrez toute la lame ensanglantée. » Voir C, laisses 118 (vers 1901-1902) et 119 (vers 1914-1920). Précisons que P comporte également cette répétition (laisses 17 et 19). La frénésie guerrière y est exprimée par une variation subtile : Roland promet la première fois que son épée sera toute ensanglantée et, la seconde fois, qu'elle sera tôt ensanglantée.

pour ce qui concerne Roland et les « *Alemant* », l'héroïsme tend à se confondre en animalité altérée de sang. Si démesure rolandienne il y a, elle réside donc dans la tentation de la métamorphose qui anime le guerrier, dans cette chevauchée héroïque et folle vers le point où la comparaison avec la bête fauve cesse d'être une figure de style et se réalise effectivement. Cette démesure n'est en rien une essence, mais constitue une tension, un élan incontrôlable et incontrôlé. Un espace est ainsi ouvert, dans lequel se déploie l'imaginaire ambigu de la violence épique. De manière rapprochée, le poète emploie le même verbe, « *braire* », pour traduire d'abord les cris de souffrance poussés par les chevaliers francs et sarrasins, puis exprimer les hurlements bestiaux des monstres païens (O, laisses 253 et 255) : nulle part ailleurs dans la chanson de geste ne se laisse entendre aussi distinctement le langage de la violence, tout à la fois limpide et inaudible, pathétique et inquiétant.

Bibliographie

Corpus primaire

BERTRAND DE BAR-SUR-AUBE, *Girard de Vienne* (éd. Wolfgang van Emden, Paris : Picard, 1977).

BODEL, Jean, *La Chanson des Saisnes* (éd. Anne Brasseur, Genève : Droz, 1989).

Chanson de Guillaume (éd. François Suard, Paris : Librairie générale française, 2008).

Chanson de Roland (The song of Roland : the french corpus, Joseph J. Duggan, éditeur général ; Karen Akiyama, Ian Short, Robert F. Cook et *alii*, Turnhout : Brepols, 2005 (trois volumes).

GUILLAUME DE TUDELE, *La Chanson de la Croisade albigeoise* (éd. Eugène Martin-Chabot, Paris : Librairie générale française, 1989).

Karlamagnus Saga (La Saga de Charlemagne, éd. Daniel Lacroix, Paris, Librairie générale française, 2000).

Rolandslied (éd. Dieter Kartschoke, Stuttgart : Reclam, 1993).

Saragoza (Le Roland occitan, éd. Gérard Gouiran et Robert Lafont, Paris : Christian Bourgois, 1991).

Corpus secondaire

BOUTET, Dominique (2011). « Le sens de la mort de Roland dans la littérature des XII^e et XIII^e siècles. *Chanson de Roland, Chronique de Turpin, Chronique rimée de Philippe Mousket* », in Martin Aurell et Catalina Gibbea (éds.). *Chevalerie et christianisme aux XII^e et XIII^e siècles*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

BRAULT, Gérard (1971). « Ganelon et Roland : deux anecdotes du traître concernant le héros », *Romania*, 92, 1971, pp. 392-405.

BRAULT, Gérard (1987). « Le portrait des Sarrasins dans les chansons de geste, image projective ? », *Senefiance*, 21, tome 1, p. 301-311.

CERQUIGLINI, Bernard (1981). « Roland à Roncevaux, ou la trahison des clercs », *Littérature*, 42, pp. 40-56.

CERQUIGLINI, Bernard (1989). *Éloge de la variante*. Paris : Le Seuil.

CHRIST, Larry (1974). « À propos de la "démésure" de Roland : quelques propos (démésurés ?) », *Olifant*, 1, pp. 10-20.

DUMEZIL, Georges (1959). *Les Dieux des Germains*. Paris : Presses universitaires de France.

DUMEZIL, Georges (1969). *Heur et malheur du guerrier : aspects mythiques de la fonction guerrière chez les Indo-européens*. Paris : Presses universitaires de France.

DUMÉZIL, Georges (1980). « Fury and Rabies, μένος and λύσσα in the *Iliad* », *Yearbook of Comparative Criticism*, 9, pp. 181-191.

FLORI, Jean (1984). *L'essor de la chevalerie (XI-XII^e siècles)*. Genève : Droz.

FOULET, Alfred (1958). « Is Roland guilty of *desmesure* ? », *Romance philology*, pp. 145-148.

GIRARD, René (1982). *Le Bouc émissaire*. Paris : Grasset.

GIRARD, René (1988). *La Violence et le sacré*. Paris : Hachette (Grasset, 1972 pour l'édition originale).

GOUIRAN, Gérard (1994). « Bertran de Born, poète de la violence ? », *Senefiance*, 34, pp. 235-251.

GRISWARD, Joël (1969). « Le motif de l'épée jetée au lac : la mort d'Arthur et la mort de Batraz », *Romania*, 9, pp.289-340.

HAUGEARD, Philippe (2012). « Envie, violence et sacré dans *Girart de Roussillon*. Lecture anthropologique et interprétation politique d'une chanson de geste », in Hubert Heckmann et Nicolas Lenoir (éds.). *Mimétisme, violence, sacré. Approche anthropologique de la littérature narrative médiévale*. Orléans : Paradigme, pp. 75-96.

HEINTZE, Michael (1994). « Les techniques de la formation des cycles dans les chansons de geste », in Bart Besamusca, William P. Gerttisen, Corry Hogettorn and Orlanda S. H. Lie (éds.). *Cyclification. The development of narrative cycles in the Chansons de Geste and the Arthurians Romances*. Amsterdam : Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen Verhandelingen, pp. 21-58.

HUNT, Tony (1980). « Roland's "Vermeille Pume" », *Olifant*, 7, pp. 203-211.

KAY, Sarah (1994). « The Life of the Dead Body : Death and the Sacred in the *chansons de geste* », *Yale French Studies*, 86, pp. 94-108.

MANCINI, Mario (1993). *Metafora feudale : per una storia dei trovatori*. Bologne : Il Mulino.

NAGY, Grégory (1994). *Le Meilleur des Achéens. La fabrique du héros dans la poésie grecque archaïque*. Paris : Le Seuil.

PAYEN, Jean-Charles (1980). « Une poétique du génocide joyeux : devoir de violence et plaisir de tuer dans la *Chanson de Roland* », *Olifant*, 6, pp. 226-236.

SUARD, François (2011). *Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire (XI°-XV°)*. Genève : Droz.

ZUMTHOR, Paul (1972). *Essai de poétique médiévale*. Paris : Le Seuil.

GUERRE TOTALE ET GUERRE SACRÉE

Les métamorphoses de la Grande Guerre dans *La Chanson de Vaux-Douaumont*

OLIVIER WICKY
Université de Lausanne
Olivier.wicky@unil.ch

Résumé : Alors que beaucoup d'auteurs ont dépeint la Première Guerre mondiale comme un affreux carnage dénué de sens, certains lui ont conféré une signification spirituelle et tentèrent de la présenter comme un combat pour les plus hautes valeurs de l'humanité. *La Chanson de Vaux-Douaumont*, par l'auteur catholique français Henry Bordeaux est une illustration parfaite de cette tendance : décrivant les combats de 1915 dans les environs de Verdun pour le contrôle des forts de Vaux et de Douaumont, il les montre comme les étapes d'une guerre sainte et compare la victoire française à la revanche de Charlemagne après Roncevaux. Cette contribution se concentrera sur les trois principaux arguments utilisés par Bordeaux dans ce processus : ses références au Moyen Âge, ses commentaires sur la mort des soldats au champ d'honneur et le portrait qu'il dresse des Allemands en tant qu'ennemis désespérés mais féroces, combattant pour un empire oppressif et cruel devant être terrassé par la Vertu de la France et de ses alliés.

Mots-clés : Première Guerre mondiale, Verdun, Moyen-Âge, Mort, Roland

Abstract : While many authors used to depict the World War I as a senseless and gruesome carnage, some gave it a spiritual meaning and tried to show it as a fight for the highest values of humanity. *La Chanson de Vaux-Douaumont*, by French catholic writer Henry Bordeaux is a perfect illustration of this tendency : describing the fights around Verdun in 1915 for the control of the Fort de Vaux and the Fort of Douaumont, he presents them as parts of a holy war, comparing the French victory to Charlemagne's revenge after the last stand of Roland at Roncevaux. This contribution will focus on the three main arguments used by Bordeaux in this process: his references to the Middle Age, his comments about the death of the soldiers on the battlefield, and the depicting of the Germans as desperate yet feral enemies, fighting for an oppressive and cruel empire who needs to be defeated by the Virtue of the French and their allies.

Keywords: World War I, Verdun, Middle Ages, Death, Roland

Écrivain catholique parfois mal considéré par la censure ecclésiastique, chantre de la terre savoyarde mais grand voyageur, académicien nourrissant une vaste correspondance avec les figures majeures de son temps mais presque oublié de nos jours : le profil d'Henry Bordeaux a de quoi surprendre par sa richesse et sa complexité. Ce polygraphe prolifique – dont les convictions sont souvent rapprochées de celles des fameux auteurs « en B » de la littérature conservatrice (Barrès, Bourget, Bazin...) – a laissé derrière lui une œuvre immense, riche de plus de 250 titres, dont d'innombrables romans, plusieurs études critiques et historiques ainsi que 13 volumes de mémoires, consacrant le romancier et essayiste savoyard comme un des acteurs majeurs du champ littéraire de la première moitié du XX^e siècle.

Né en 1870, mort en 1963, Bordeaux connut également de près bien des vicissitudes historiques, dont trois guerres qui marquèrent profondément son existence :

(...) il avait quelques mois lorsque son père partit en octobre 1870 ; la dernière de ses filles avait deux ans quand il fut mobilisé ; enfin, début septembre 1939, il tenait sur ses genoux un petit-fils de neuf mois dont le père venait de partir, comme lieutenant d'artillerie. (Buttin, 1990 : 40)

C'est donc durant la Première Guerre mondiale que Bordeaux mit parallèlement au service de la France ses compétences militaires et ses talents littéraires: officier dans l'armée territoriale en raison d'une blessure, il va en effet demander à être versé dans l'armée active et sera nommé « officier de liaison à Verdun, chargé de rédiger un historique destiné aux ambassades, missions à l'étranger et à l'état-major. » (Buttin, 1990 : 41). De cette expérience, Bordeaux tirera de nombreux textes, dont *La Chanson de Vaux-Douaumont*, récit en deux volumes consacré aux combats qui se déroulèrent dans la Meuse pour le contrôle de différentes fortifications. Le premier tome, intitulé *Les derniers jours du fort de Vaux*, dédié « Aux soldats de Verdun », relate la perte des forts de Vaux et Douaumont, pris respectivement par les Allemands le 25 février et le 7 juin 1916 ; le second volet, *Les Captifs délivrés* – cette fois dédié au Général Pétain¹ – raconte quant à lui la reprise de ces édifices, sur une période allant du 21 octobre au 3 novembre 1916.

Enrichis de cartes, de lettres et de rapports divers, fournissant une description minutieuse des événements, ces deux documents représentent un témoignage

¹ Philippe Pétain, colonel d'infanterie proche de la fin de carrière en 1914, sera ensuite nommé général et prendra la tête de la II^e armée en juin 1915. Envoyé à Verdun le 25 février 1916, il va y acquérir une immense popularité et sera nommé Maréchal en décembre 1918.

d'exception aussi bien d'un point de vue factuel qu'idéologique, de nombreuses considérations historiques, politiques et spirituelles se retrouvant au fil du récit. Bordeaux déploie en effet toute une stratégie argumentative pour donner une coloration héroïque aux combats et une dimension métaphysique à l'ensemble du conflit, faisant de la Grande Guerre une croisade destinée à briser une fois pour toutes les ambitions allemandes. Profondément blessé par la défaite de 1870, l'auteur appartient à cette génération qui, bercée par la complainte des provinces perdues et désireuse de venger Sedan, attend l'heure où la France pourra enfin laver l'affront de sa capitulation passée.

Même si les partisans de la Revanche n'ont été de 1871 à 1914 qu'une minorité selon l'historien Bertrand Joly, il ne faut pas oublier leur grande influence dans la société ni l'important soutien dont ils bénéficièrent; « le pays, si pacifique qu'il fût, leur reconnaissait malgré tout une certaine représentativité et leur déléguait tacitement une fonction protestataire et commémorative jugée indispensable » (Joly, 2012 : 150). De fait, on peut, sans trop extrapoler, considérer que les opinions développées par Bordeaux reflètent celles de toute une frange de l'armée², de la classe politique et de la population. « Commandant, vous nous avez réconfortées dans la guerre », diront d'ailleurs bien des années plus tard de jeunes lectrices belges à Bordeaux, expliquant que la *Chanson* fut saisie et brûlée par les Allemands avant de reparaître, vraisemblablement dans la clandestinité (Bordeaux, 1960 : 82). Mais alors que beaucoup de récits de guerre rejettent avec une même vigueur héroïsme et patriotisme – songeons au cri de Bardamu : « Moi, quand on me parlait de la France, je pensais irrésistiblement à mes tripes » (Céline, 2006: 59) – *La Chanson de Vaux-Douaumont* s'inscrit dans une logique inverse ; refusant l'absurdité de la guerre, elle cherche à transcender les souffrances en leur donnant un sens et un but de nature quasiment religieuse.

Mais comment se traduit cette volonté de changer cette guerre en un véritable « choc des civilisations » pour reprendre le titre du célèbre essai de Samuel Huntington ? Par quels processus est-on parvenu à sacraliser le combat contre l'Allemagne, elle-même dépeinte comme une entité infernale ? Sur quels arguments s'est construite la dialectique belliciste d'une Revanche attendue pendant plus de 40 ans et enfin concrétisée ? Pour répondre à ces questions, je commencerai par analyser brièvement les liens établis par Bordeaux entre Verdun et le Moyen Âge – en particulier

² Le paratexte éditorial des *Captifs délivrés* nous apprend ainsi que mille exemplaires ont été offerts à l'armée par les éditeurs et l'auteur; ce dernier a d'ailleurs renoncé à ses droits sur cinq mille autres exemplaires afin de reverser les bénéfices à différentes associations d'entraide pour les familles de soldats.

la *Chanson de Roland* – avant de m'intéresser à la façon dont il aborde le thème de la mort au combat. Enfin, je reviendrai sur l'usage de la parole de l'ennemi et les différentes manières de l'exploiter pour servir l'argumentation de l'auteur.

De Roncevaux à Verdun

L'idée d'associer les terribles vicissitudes de la bataille de Verdun avec le Moyen Âge semble s'être imposée de manière naturelle à plusieurs écrivains, mettant ainsi en place un véritable *topos* au sein de la littérature de guerre ; relevons toutefois que ce lien n'implique pas forcément de connotation idéologique bien définie et que cette comparaison polysémique sera utilisée de manière aussi bien dépréciative qu'élogieuse. Par conséquent, la symbolique médiévale est tantôt exploitée pour souligner l'horreur de la guerre ou au contraire pour magnifier sa dimension épique. Mais sur quels éléments s'appuie ce rapprochement, alors que l'on prête volontiers un caractère éminemment moderne à la Première Guerre mondiale? Que ce soit par la nature des armes utilisées – en particulier l'artillerie ou les chars d'assaut – ou les stratégies mises en place, tout porte à penser qu'il s'agit d'un événement unique, rendu possible par les avancées technologiques de l'époque moderne et sans nul autre précédent historique. Si, comme l'affirme l'historien Jean-Yves le Naour, « le XX^e siècle était décidément un enfant de la Grande Guerre » (Le Naour, 2012 : 7), l'inverse est tout aussi vrai et cette sinistre filiation peut difficilement être remise en question.

Chez Bordeaux, le rapprochement des deux périodes renvoie avant tout à une idée chevaleresque de la guerre, où le courage est tenu en haute estime et où l'on affronte un ennemi souvent supérieur par la force et le nombre mais toujours inférieur sur le plan moral.

Le titre même de ce diptyque littéraire ne plaide-t-il d'ailleurs pas en faveur d'une telle conception ? En reprenant cette dénomination, Bordeaux place ces deux récits dans le vaste corpus des chansons de geste qui, de la chanson d'Antioche à celle de la croisade albigeoise, raconte les exploits des héros d'antan. Dès les premières lignes de son cycle, l'auteur précise en outre que « [l]a défense [du fort de Vaux] évoque, par delà nos siècles tout dorés de splendeur militaire, nos vieilles chansons de geste, une *Chanson de Roland* dont le premier personnage, invisible et toujours présent, est l'honneur français. » (Bordeaux, 1916 : 3). Roland est en effet un personnage clé dans l'imaginaire collectif de la 3^e République, qui voit en lui « un mélange du Christ et de Leonidas » (Schivelbusch, 2006 : 134) : vaincu sans avoir perdu son honneur, résistant sans fléchir aux assauts, et sacrifiant enfin sa vie pour une

noble cause, il incarne pleinement la France meurtrie de 1870 et ses espoirs de revanche³.

Or, si Bordeaux compare volontiers le défunt guerrier aux forts captifs, il va plutôt se concentrer sur la figure de l'empereur et c'est d'ailleurs dans le chapitre intitulé *Les trompettes de Charlemagne* qu'il décrira de façon détaillée le lien unissant Roncevaux à Verdun. Il ne s'agit pas ici de simples allusions : à plusieurs reprises, il cite le texte original de la *Chanson de Roland* – dont l'auteur est appelé affectueusement « le vieux poète » – et mêle étroitement les deux récits dans un même souffle épique. Néanmoins, ce n'est pas l'agonie superbe de Roland qui va retenir son attention, mais bien plutôt la « sainte tâche des représailles » (Bordeaux : 1917, 40), puisque selon lui, la délivrance des deux forts « évoque le retour de Charlemagne sur le champ de bataille de Roncevaux et la vengeance de l'empereur » (39). Et pour l'accomplir, les Français pourront compter sur « plus de 600 bouches à feu » (41) qui, à l'image des trompettes de Charlemagne, vont annoncer aux Allemands l'imminence de leur défaite : nous sommes ici bien loin des réceptions romantiques du XIX^e siècle, comme le fameux poème du *Cor* de Vigny qui ne s'attachait qu'à la mort tragique du héros sans guère se soucier du châtement des Maures!

Mais ce parallélisme implique aussi une similitude dans les rangs adverses: les Allemands sont par conséquent confondus avec de nouveaux Sarrasins, antagonistes héréditaires de la chrétienté et de l'Occident. Avec ces références à l'épopée de Roland, un premier pas est donc franchi vers la diabolisation de l'ennemi.

La mort transfigurée

On remarque cependant que l'association entre Grande Guerre et période médiévale est aussi souvent liée aux aspects les plus tragiques du conflit. Devant l'ampleur des carnages, les témoins sont ainsi tentés d'évoquer le Moyen Âge, qui reste en ce début de siècle perçu comme une période sombre et sanglante⁴. Certes, ce genre de réflexion repose bien souvent sur une vision fantasmée de l'époque, presque entièrement réduite à sa part de noirceur, mais ne manque néanmoins pas de pertinence, ne serait-ce qu'en ce qui concerne le rapport du soldat à la mort, devenue compagne familière en raison des nouvelles règles adoptées par les belligérants :

³ Sur cette question, voir par exemple la leçon inaugurale de Gaston Paris au Collège de France, le 8 décembre 1870 : *La Chanson de Roland et la nationalité française*, in Toubert, Pierre & Zink, Michel (2009), *Moyen Âge et Renaissance au Collège de France*, Paris : Fayard, pp.105-118.

⁴ Souvenons-nous de la fameuse « nuit du Moyen âge » évoquée en 1902 par Léon Bloy dans son *Exégèse des Lieux Communs*...

Il est par ailleurs impossible aux combattants en ligne d'échapper aux visions macabres, celles des corps gisant dans le no man's land ou sur les « séchoirs » [barbelés], ou encore celles des dépouilles qui ont été sommairement enterrées et exhumées par des obus. (...) Si de nombreux tués gisent ainsi entre les lignes pendant des semaines ou des mois, c'est que, contrairement à la plupart des guerres de siège du passé, les trêves pour le ramassage et l'ensevelissement des morts – qu'elles soient improvisées ou organisées – ne sont plus que très rarement observées. (Hardier, 2012 : 352-353)

Dans de telles conditions, il n'est guère étonnant que les vivants soient durement confrontés à leur statut de mortels et comme le confirme l'historien Thierry Hardier : « (...) ces spectacles macabres marquent les esprits ; ces cadavres, de façon spéculaire, renvoient ceux qui les regardent à leur propre fin. » (Hardier, 2012 : 352). Par le biais de ce *memento mori* imposé, le poilu de 14-18 renoue ainsi avec une pensée paradigmatique courante au Moyen Âge, où la représentation – souvent repoussante – de la Faucheuse ou du cadavre pourrissant sert de prétexte à une introspection et à une confrontation avec l'imminence de son propre trépas. La mort, rendue lointaine par les progrès de la médecine et le recul des croyances religieuses apparaît soudain comme une réalité glaçante qui ne peut que renvoyer au Moyen Âge dont les artistes et poètes n'hésitaient pas à représenter la décomposition des chairs avec une dérangeante précision. Avec la Grande Guerre, c'est en quelque sorte le retour de ces danses macabres, courantes entre le XIV^e et le XV^e siècle, où des corps putréfiés emmènent à leur suite toutes les classes de la population pour mieux symboliser l'empire absolu de la mort :

Quoique les circonstances permettent parfois d'éviter ces affreuses exhibitions, les procédures d'ensevelissement n'en restent pas moins inhabituelles et effrayantes : en effet, « l'emploi des fosses communes pouvant contenir jusqu'à 100 corps, rappelant les mesures prises lors des grandes épidémies du Moyen Âge et de l'époque moderne, est prescrit par le GQG français dès le début de la guerre. » (Hardier, 2012 : 356-357)

Non seulement la guerre rend la mort habituelle, mais elle bouleverse profondément les rapports que l'homme entretient avec elle. Le respect qui l'entoure cède le pas à une familiarité grossière tandis que la peur inspirée se combat tant bien que mal par un cynisme morbide. Ainsi, dans *Prélude à Verdun*, Jules Romains prête à un de ses personnages, Jerphanion, le discours suivant, où les ébranlements de la morale se confondent avec une série de lieux communs sur la période médiévale :

Moi je vois plutôt ça dans le style Moyen Âge. Nous sommes en train de retrouver des états d'esprit du Moyen Âge : l'irrévérence pour la carcasse humaine et pour la chair vivante ou morte ; l'énorme place qu'elles tiennent pourtant dans les préoccupations ; la complaisance ricanante pour les aspects où le corps se dégrade, comme l'excrément, la charogne, le squelette ; le côté danse macabre, ossuaire, gargouilles, bas-reliefs obscènes, latrines qui fermentent à l'ombre de la cathédrale, des grands siècles chrétiens. (Romains, 1958 : 106)

Vision réductrice d'une époque mais ô combien révélatrice d'un état d'esprit courant chez bien des auteurs : par cette sinistre litanie, Romains nous rappelle que la perception du Moyen Âge demeure très négative auprès du grand public, que ce soit en raison de ses massacres, ses épidémies ou ses superstitions. De fait, la guerre ouvre en quelque sorte une brèche dans le monde moderne, par laquelle vont s'infiltrer les ténèbres de ces siècles enfuis, synonymes de barbarie, voire même de puissance diabolique, comme l'avait illustré Huysmans dans *Là-bas*.

Pour prendre un autre exemple, nous retrouvons dans *La main coupée*, mémoires de guerre de Blaise Cendrars, une évocation quelque peu similaire, où l'idée de mort réactive aussi le *topos* médiéval ; mais au lieu d'un voisinage direct, c'est plutôt d'une mort intériorisée qu'il s'agit, inscrite dans les souvenirs de l'auteur et où les disparus de la Première Guerre mondiale viennent se confondre avec ceux de la Seconde :

La mémoire, quel cimetière ! Proches ou lointaines, les tombes se multiplient et dans une époque comme la nôtre, les morts jouent à saute-mouton et reviennent, fonçant des cieux ! Le Pilote de la Mort. Ce n'est pas un film, mais le prototype d'un nouveau moyen âge. Quelle fresque !... (Cendrars, 1946 : 68)

De son côté, Henry Bordeaux n'échappe évidemment pas à cette omniprésence de la mort, pas plus qu'au *memento mori* suscité par son spectacle, mais le récit qu'il en tire reste néanmoins assez éloigné des habituels saisissements d'effroi ou de l'indifférence qui marque parfois ces rencontres d'outre-tombe. Si elles sont pour lui une parenthèse dans la description des combats et l'occasion d'un discours moral, ce n'est pas pour dénoncer la guerre – comme on peut le voir chez Barbusse, Cendrars ou encore Céline –, mais plutôt pour la transcender et lui donner un sens vertueux. D'ailleurs, la haute estime dans laquelle il tient le Moyen Âge⁵ l'empêche d'avoir recours à cette période pour caractériser l'hécatombe, même, si, comme nous allons le

⁵ Henry Bordeaux consacra de nombreux textes à cette période, d'ailleurs souvent élogieux : parmi ceux-ci, on peut relever *Le mystère du roi saint Louis* ou encore *La nouvelle croisade des enfants*.

voir, ses commentaires sont profondément liés à une conception médiévale de la mort. Un épisode en particulier, explicitement intitulé *Méditation sur la mort*, occupe un chapitre entier des *Derniers jours du Fort de Vaux*, et prouve bien l'importance de cette réflexion dans sa démarche narrative.

Le passage en question, daté du 18 mars 1916, s'ouvre par un moment de repos, pris sur une « colline qui domine Verdun », par un « triomphal soir de printemps » (Bordeaux, 1916 : 113). L'auteur, étonné par le contraste entre le paysage paisible et la guerre qui y fait pourtant rage, décide de s'allonger un moment dans l'herbe avant de voir qu'un autre soldat se trouve près de lui « couché de tout son long » et ne « prêtant pas attention à [s]a venue ». Mais Bordeaux ne tarde pas à faire une tragique constatation, qui ne va pas sans rappeler la fin du *Dormeur du Val* de Rimbaud : « Je le regarde mieux : sa figure n'est qu'une plaie. Je m'approche : c'est un mort. On ne vient pas ici pour s'isoler et rêver. Rien ne s'accomplit ici que sous le manteau de la mort. » (Bordeaux, 1916 : 114).

La différence avec d'autres rencontres du même type dans la littérature de guerre est on ne peut plus flagrante : le cadavre est appréhendé de manière si détachée et lointaine qu'on aurait pu le prendre pour un homme endormi mais bel et bien vivant. Il est vrai que la blessure est évoquée – l'auteur suggère même qu'elle est effroyable – mais au lieu de s'attarder à sa description, il choisit d'évacuer tout le pathos de la scène pour se concentrer sur sa signification et amorcer la méditation annoncée par le titre. Là encore, s'il commence par reprendre le *topos* de l'incessante proximité du trépas – « Mais la mort avec la guerre a perdu de son importance. Elle est devenue familière. » (Bordeaux, 1916 : 114), ou encore « Oui, chacun s'est fait à l'idée de la mort (115) » –, il opère tout de même une distinction entre ce qu'il qualifie de mort « non glorieuse », c'est-à-dire celle qui est causée par les obus, celle qui est la conséquence d'une action hasardeuse ou anonyme de l'ennemi et n'implique pas de contact direct avec celui-ci, et la mort courageuse, illustrée quelques lignes plus loin avec l'exemple du capitaine D.... Cette antinomie entre deux types de décès était elle aussi fortement enracinée dans la pensée médiévale, où *bonne mort* et *male mort* symbolisaient les deux pôles d'une issue fatale, susceptibles de conditionner toute vie dans l'au-delà.

Si Bordeaux admet que la mort « sournoise et effroyable sous la forme d'un bloc de fer lancé à des kilomètres de distance (...) inspire le plus profond dégoût » (Bordeaux, 1916 : 114-115), il estime aussi qu'une certaine abnégation permet d'en atténuer l'horreur, voir même de la transcender totalement :

Si l'on ne se révolte pas contre elle, si on consent à l'accepter, voici qu'elle se transforme à la façon des sorcières de jadis dans les contes de fées. Le hideux squelette se recouvre de jeunes chairs qui sentent les fleurs. Le visage qu'elle approche est d'une beauté lumineuse. Dans le baiser qu'elle donne, passe la tendresse de la Patrie pour ses enfants. (Bordeaux, 1916 : 114-115)

Cet adoucissement de la mort, cette quasi érotisation reprend elle aussi un concept médiéval récurrent, que l'on retrouve par exemple dans les Lais de Marie de France et que Laurent Guyénot, dans son ouvrage sur la mort féerique, qualifie de « noces funèbres » (Guyénot, 2011 : 147) : aux derniers instants, une figure féminine, le plus souvent une fée, permet au mourant de rejoindre un autre horizon, séjour enchanteur assimilé aux Îles Fortunées ou à Avalon. Ces « figures psychopompes (...) incarnent la belle mort, vue comme une union amoureuse selon un symbolisme que connaissent bien toutes les traditions mystiques. » (Guyénot, 2011 : 147). Et dans la mystique patriotique de Bordeaux, l'acquiescement serein à l'arrêt du destin permet également un passage vers un autre monde – certes peu détaillé mais sans doute paradisiaque au vu des rares détails de cette métamorphose – tandis que le couple Mort-Patrie se substitue à l'image de la fée et devient l'amante du soldat ayant consenti au sacrifice suprême.

Avec cette première description d'une mort brutale et vaine, Bordeaux développe un point de vue radicalement opposé à celui d'autres écrivains confrontés aux cadavres de leurs frères d'armes. Prenons par exemple le cas d'Henri Barbusse : dans *Le Feu*, il raconte la pénible découverte d'un corps avec de puissants accents naturalistes propres à susciter un profond sentiment de dégoût chez le lecteur ; la scène s'ouvre d'ailleurs par un échange qui illustre l'incapacité de distinguer quoi que ce soit d'humain dans le trépassé :

- Je ne vois rien. La vue est bouchée. Qu'est-ce que c'est que ce paquet d'étoffes ?

- C'est lui, dit Paradis.

Ah ! c'était un cadavre, un cadavre assis dans un trou, épouvantablement proche. (...)

Reconnaissable, malgré ses yeux exorbités et opaques qui louchaient, le bloc de sa barbe vaseuse et sa bouche tordue qui montrait les dents. Il avait l'air, à la fois, de sourire et de grimacer à son fusil, embourbé, debout, devant lui. Ses mains tendues en avant étaient toutes bleues dessus et écarlates en dessous, empourprées par un humide reflet d'enfer. C'était lui, lavé de pluie, pétri de boue et d'une espèce d'écume, souillé et horriblement pâle, mort depuis quatre jours tout contre notre talus, que le trou d'obus où il était terré avait entamé. (Barbusse, 1917 : 235)

Altération des formes et des couleurs, déformations grotesques, abandon du corps aux éléments et stupeur de la macabre découverte : tels sont les arguments utilisés par Barbusse pour souligner la vanité de la mort au combat et faire avorter toute tentative de glorification patriotique. À l'inverse de Bordeaux qui pense d'abord que le soldat est endormi, le narrateur de Barbusse ne distingue même pas de forme humaine et là où le premier croit discerner la vie, l'autre n'est même plus capable de voir la mort, mais estime se trouver devant un simple paquet d'étoffes. Relevons aussi que le texte de Bordeaux, de par son caractère officiel et sa vocation patriotique, ne doit pas démoraliser ses lecteurs et souscrit donc à une forme de discours contraint, au sens où l'entend Jean Kaempfer dans sa *Poétique du récit de guerre*:

Autre reniement, dicté, celui-là, par la charité : aux familles qui écrivent « pour avoir des détails sur la mort d'un soldat », on offre systématiquement la représentation standard d'une fin digne et consolante – la mort instantanée, une balle en plein cœur ou au milieu du front...(Kaempfer, 1998 : 242)

Qu'en est-il alors de la mort glorieuse, celle que l'on reçoit au combat ? Bordeaux donne cette fois la parole au capitaine D..., blessé deux fois à Verdun, qui narre son ressenti à l'instant crucial où il gît à terre, touché à la poitrine :

Je pensais que j'allais mourir et j'étais dans un état de joie infinie. Mon amour pour ma femme et mon fils que je devais quitter n'en était nullement altéré. Je ne sais comment vous expliquer : rien ne me pesait plus et de mes plus chers sentiments je me sentais délivré. Comment rencontrerais-je jamais pareille occasion de mourir ? Tout, en moi, autour de moi, était léger, facile comme un vol d'oiseau. Je ne souffrais plus. Dans ma difficulté à respirer même, je trouvais une sorte de béatitude. Je me sentais soulevé vers Dieu comme une feuille par le vent. (Bordeaux, 1916 : 116-117)

C'est ici l'archétype même de la mort du juste, délivrance presque joyeuse qui résonne en écho parfait à l'antique *Dulce et decorum est pro patria mori* du poète Horace. C'est la mort calme du chevalier, des braves à Roncevaux (Ariès, 1975 : 21-23) dans l'abandon total à Dieu, sans ressentiment ni révolte. Cet exemple permet aussi la mise en place d'un modèle à suivre : la conduite de cet officier lui a valu ce bref instant de félicité et on apprend en effet au début de ce récit – d'ailleurs qualifié d'« enseignement » – que le capitaine en question et son ordonnance, « tous deux Bretons, tous deux croyants, (...) avaient communié le matin ensemble avant de partir à l'assaut. » (Bordeaux, 1916 : 116). En liant sa foi à la défense de la patrie, le chrétien

peut ainsi s'assurer une paix semblable, une *bonne mort*, tout comme celle qu'aurait pu connaître le capitaine D...

L'exercice rhétorique auquel se livre Bordeaux avec ces deux évocations s'apparente par conséquent à une forme d'exorcisme et délivre un message aussi clair que rassurant : quelle que soit la façon dont vous mourrez au champ d'honneur, vous n'avez rien à craindre. De fait, et malgré leurs différences, chacun de ces récits dépeint une mort héroïque, au sens où la définit Guyénot : « La mort du héros a généralement une portée exemplaire ; il doit avoir réussi sa sortie, c'est-à-dire son entrée dans l'autre monde. La façon dont il a trépassé doit être assimilable à une mort rituelle et sacrificielle. » (Guyénot, 2011 : 37). Chez Bordeaux, le spectacle de la mort a donc avant tout une vocation didactique et allégorique.

Au Moyen Âge, les danses macabres n'étaient pas que de simples représentations destinées à impressionner les fidèles ; à l'image du célèbre *Dit des trois morts et des trois vifs*, elles s'inscrivent dans une tradition morale et visent à susciter une action particulière, parfois la requête d'un sacrement : « On pourrait encore citer comme modèle contribuant à la genèse des danses macabres le sermon de Carême ou les poèmes de pénitence, dont les lamentations sur les péchés commis aboutissent à la confession et à des actes de contrition. » (Wetzel, Sziraky, 2011 : 17)

Il en va exactement de même avec l'image de la mort dans *La Chanson de Vaux*, image qui ne doit en aucun cas être le prétexte d'une remise en question du bien-fondé de la guerre et encore moins pour en illustrer l'absurdité ; elle doit au contraire pousser à l'effort, au dépassement, comme l'atteste la dernière phrase du chapitre : « Le sentiment de la mort ne nous demande pas en ce moment des méditations, mais de l'action... »

Avec cette dernière exhortation, nous sommes une fois de plus très éloignés de la rhétorique de Barbusse, chez qui le spectacle de la mort doit entraîner non pas une action, mais une défection, une fuite loin de l'obéissance aveugle. L'horrible anéantissement de l'existence est un appel qui trouve dans les cris de révolte des vivants, vers la fin du roman, une réponse adéquate :

- Ce serait un crime de montrer les beaux côtés de la guerre, murmura un des sombres soldats, même s'il y en avait !

(...) En réalité, le sacrifice des soldats est une suppression obscure. Ceux dont la multitude forment les vagues d'assaut n'ont pas de récompense. Ils courent se jeter dans un effroyable néant de gloire. On ne verra jamais accumuler même leurs noms, leurs pauvres petits noms de rien. (Barbusse, 1917 : 235)

Chez Bordeaux, la présence de la mort traduit au contraire un encouragement à poursuivre le combat et alors qu'elle déshumanise chez Barbusse – au sens propre comme au sens figuré – elle devient dans *La Chanson de Vaux* une porteuse d'humanité, comme l'affirme l'auteur dans le premier chapitre des *Captifs délivrés*, lorsqu'il rend hommage à « tous les morts (...) qui resteront à jamais couchés dans cette terre de Meuse dont leur chair aura fait une terre humaine. » (Bordeaux, 1917 : 30)

Finalement, en dépit de ces divergences considérables, la représentation de la mort occupe chez ces deux auteurs une place identique et reflète leur orientation idéologique ; puisqu'elle constitue une réalité de chaque instant et qu'elle incarne l'aspect le plus tragique de la guerre, il est somme toute logique qu'elle soit l'axe essentiel de toute considération pacifiste ou patriotique.

La parole de l'ennemi

Bien conscient du fait que cette sublimation de la mort et les discours héroïques qui l'accompagnent ne sont pas suffisants, Henry Bordeaux consacre le chapitre suivant à démontrer les conséquences réelles d'un tel engagement guerrier et cherche à illustrer son impact dans les faits, sur le terrain. « Quelle existence contraignons-nous le Boche à mener en face de nous ? » (Bordeaux, 1916: 120) demande-t-il ainsi en préambule à une vaste collection de lettres saisies sur les morts et les prisonniers allemands. Cette démarche fait inmanquablement penser à celle de Joseph Bédier, qui au début du conflit, avait reçu pour mission de publier des documents rassemblés dans des conditions semblables, non pour avoir un témoignage sur la vie quotidienne de l'ennemi mais pour mettre à jour ses ambitions destructrices et ses nombreux crimes de guerre. Le projet déboucha en janvier 1915 sur une brochure, *Les Crimes allemands d'après les témoignages allemands*, « aussitôt traduite par le Ministère de la Guerre dans les principales langues d'Europe et diffusée dans tout le continent » (Corbellari, 1997 : 426), bientôt suivie par un second volet intitulé *Comment l'Allemagne essaie de justifier ses crimes* : les deux publications seront ensuite reprises et prolongées sous le titre *Les Violations des lois de la guerre par l'Allemagne* et connaîtront aussi bien un « immense retentissement » qu'une « marée de polémiques » (Corbellari, 1997 : 427). Bien qu'ayant un objectif différent, l'entreprise de Bordeaux découle de la même logique : recourir à une source première, qui échappe à toute volonté de distorsion ou de dissimulation. En outre, le fait qu'il s'agisse de lettres souvent adressées à des membres de la famille ou des proches apparaît comme une indiscutable caution de sincérité. Mais la sélection des lettres, les commentaires qui les accompagnent,

l'alternance entre discours direct et anecdotes rapportées ainsi que le choix des thèmes abordés contribuent bien sûr à donner une vision très subjective des événements. Comme le fait remarquer Alain Corbellari au sujet de Bédier :

L'Allemand est l'ennemi et ne saurait, au premier degré, susciter que la haine ; il est l'agresseur et toute possibilité de l'absoudre est d'entrée de jeu exclue. Cependant, il n'est pas indifférent que le décryptage soit le fait d'un simple fonctionnaire ou d'un éminent philologue⁶. Se pose ici, radicalement, la question de la méthode et donc du *regard* qui doit guider la lecture. (Corbellari, 1997 : 431).

Dans le cas d'Henry Bordeaux, cette question du regard se pose exactement de la même manière : l'écrivain ne sera-t-il en effet pas porté à choisir des textes où résonnent certains accents romanesques ? Il est en tout cas certain que la plupart des lettres sélectionnées participent à une mise en scène tragique de la défaite allemande – que ce soit par le style pathétique ou la tonalité pacifiste – et tout concourt à dresser un tableau épouvantable de la situation sans toutefois susciter trop de pitié chez le lecteur. Alors que la tâche de Bédier était facilitée par le caractère abject des crimes évoqués, Bordeaux doit veiller à maintenir un difficile équilibre entre deux tendances : humaniser l'ennemi pour rendre crédibles ses souffrances tout en conservant intact le ressentiment vis-à-vis de l'envahisseur.

Pour commencer, le paratexte mérite notre attention: on relèvera par exemple l'en-tête d'une lettre datée du 20 mars 1916 et mentionnant *Strassburg (Prusse)* comme lieu de rédaction... Difficile de trouver symbole plus éloquent, surtout lorsqu'on connaît le rôle capital joué par les provinces perdues dans l'idéologie de la Revanche ! Les textes de Bédier sur les crimes allemands n'ont-ils d'ailleurs pas été publiés par Berger-Levrault, une maison d'édition alsacienne ? (Corbellari, 1997 : 427)

Afin de parfaire sa diabolisation de l'Allemand, Bordeaux va mêler récits dramatiques et clichés germanophobes : un exemple caractéristique de cette double tonalité se retrouve dans une lettre non datée, retrouvée sur un blessé allemand capturé en avril. Le soldat en question y démontre un profond pessimisme, avant d'enchaîner sur des considérations nettement plus terre-à-terre :

Et nous n'avons pas encore été ici devant l'ennemi, mais nous y allons demain et ce n'est pas une petite affaire. J'ai déjà abandonné tout espoir de vous revoir. Celui qui sortira d'ici entier pourra remercier Dieu. J'ai reçu votre paquet, ainsi que je vous l'ai décrit par carte postale et je l'ai consommé immédiatement, car je ne savais pas si je pourrais encore le faire plus tard. (Bordeaux, 1916: 126)

⁶ Son statut de médiéviste a sans doute aussi contribué à façonner son point de vue...

Cette lettre qui « mêle la religion et l'usage de comestibles » (Bordeaux, 1916: 126) est la parfaite illustration de ce que les auteurs nationalistes considéraient comme un trait caractéristique de la pensée allemande, à savoir l'intérêt quasi obsessionnel pour tout ce qui touche à la nourriture. L'accusation se retrouvera sous la plume de Barrès qui, dans sa trilogie des *Bastions de l'est*, stigmatise l'architecture germanique de Metz avec de semblables rapprochements : « Au sortir de la gare, on tombe dans un quartier tout neuf où des centaines de maisons chaotiques nous allèchent d'abord par leur couleur café au lait, chocolat ou thé, révélant chez les architectes germains une prédilection pour les aspects comestibles. » (Barrès, 1918 : 8)

Par extension, l'Allemand est donc fréquemment dépeint comme un pillard sans cesse affamé et surtout incapable de toute pensée supérieure, ce qui vient renforcer l'idée d'une guerre juste menée par la civilisation contre des barbares matérialistes. De même, Bordeaux ne manque pas l'occasion de souligner que l'ennemi est puni par où il pèche, une autre lettre affirmant qu' « il faut aller chercher le repas à 3 kilomètres en arrière aux cuisines roulantes, et là aussi, il y a danger de mort. Nous avons tous les jours des tués et des blessés parmi ceux qui vont chercher le repas... » (Bordeaux, 1916: 130)

Mais les Allemands ne se contentent bien sûr pas de songer au ravitaillement : sanguinaires et cruels, ils sont de surcroît moqueurs et cyniques, comme l'atteste une anecdote, au demeurant assez imprécise, où un « permissionnaire a vu passer un convoi de prisonniers français dans une gare allemande : des femmes se moquaient d'eux et les insultaient. »

La réplique d'un soldat français est sans appel : « Femmes allemandes, ne riez pas. Nous sommes prisonniers, c'est vrai, mais il y a devant Verdun des Allemands étendus par tas aussi hauts que ça. » (Bordeaux, 1916: 122-123)

Voilà qui suffit à faire taire les rieuses, confirmant de fait que l'arrogance allemande ne peut être contrée que par la violence, seul langage compris de l'ennemi. Ce postulat sert d'ailleurs de justification à l'effort de guerre français, dont l'ardeur est maintes fois mise en évidence dans les extraits choisis. Jugeons-en plutôt à l'aide de ces quelques exemples, démontrant tous la vaillance de l'adversaire : un combattant capturé le 9 mars affirme que « les hommes se sauvent et se défendent dans les maisons où les Français les massacrent à coup de grenades. Les prisonniers ont l'impression que toute la 13^e compagnie a été exterminée. » (Bordeaux, 1916: 121), tandis qu'un autre explique que « le reste [de sa compagnie] a dû être anéanti, les feux de barrage empêchant de fuir et de regagner les tranchées de départ. Ils ont d'ailleurs

vu tomber la plupart de leurs camarades. » (Bordeaux, 1916: 122). Quelques pages plus loin, dans un effet de gradation particulièrement efficace, les propos toujours plus elliptiques trahissent un désespoir absolu : « *Le 24 mars 1916, devant le fort de Vaux*. – Je n'ai pas besoin d'en écrire d'avantage. Tout le reste se comprend. Je veux cependant avoir de l'espoir. C'est amer ! bien amer ! Je suis encore si jeune ! A quoi bon ? Que sert de prier, de supplier ? Les obus ! les obus ! » (Bordeaux, 1916: 125)

Mais les lettres sélectionnées ne se limitent pas aux simples témoignages de soldats ; Bordeaux a pris soin d'y ajouter des correspondances envoyées par des familles allemandes à leurs proches au front, afin d'avoir un aperçu de la vie civile. Plusieurs documents font état de conditions catastrophiques : faim et misère sont le quotidien de l'arrière et la population n'est guère mieux lotie que l'armée.

Cependant, ce châtement, aussi dur soit-il, apparaît comme mérité et plusieurs passages laissent sous-entendre que les souffrances allemandes s'apparentent plus à une punition divine qu'à la conséquence d'opérations militaires : la conclusion apportée par l'auteur au terme de ce long catalogue se situe clairement dans une perspective eschatologique :

Que le soldat allemand qui se bat à Verdun connaisse par surcroît l'insécurité matérielle de ceux qu'il a laissés en arrière, c'est une trop juste punition de l'abominable fléau déchaîné par une nation, toute entière enivrée de sa force, qui ricanait quand Paris avait faim en 1870 et qui a voulu organiser la guerre de terreur, et c'est une brûlure de plus dans son enfer. (Bordeaux, 1916 : 133)

Le jugement est certes implacable, mais il reflète une longue tradition qui, des croisades à la guerre de Cent Ans, cherche à conférer une dimension spirituelle aux combats temporels pour les justifier ou les glorifier. Durant la guerre franco-prussienne de 1870, cette tendance fut surtout illustrée par Paul Déroulède, qui mêla considérations métaphysiques et rhétorique belliciste ; ainsi, dans ses *Nouveaux Chants du soldat*, parus en 1875, il place certains de ses poèmes à l'époque biblique ou médiévale, donnant ainsi à la Revanche une dimension sacrée et assimilant la France à un peuple élu combattant païens et Sarrasins. Dans le contexte passionné de la Première Guerre mondiale, Léon Bloy reprendra le même genre d'arguments, signant en 1915 *Jeanne d'Arc et l'Allemagne*, pamphlet où il n'hésite pas à qualifier l'Allemagne protestante de nation hérétique que doit combattre la France catholique...

Pures constructions subjectives, ces clichés tendent en définitive à établir des vérités universelles et immuables: lorsque Bordeaux décrit l'Allemand, il ne songe pas au Germain, au Prussien ou au soldat ennemi, mais à un type d'Allemand éternel dont

les caractéristiques traverseraient l'Histoire. Cherchant à conforter les soldats dans leurs convictions, il veut bâtir des certitudes et affermir l'idée d'une guerre juste et sacrée, menée au nom des plus hauts principes.

Pour conclure cette analyse, je souhaiterais poser une dernière question : le point de vue de Bordeaux a-t-il changé avec les années ? Il est certes difficile de le dire, mais dans un recueil de souvenirs daté de 1960, l'écrivain affirmait que la guerre avait laissé sur lui « des traces profondes », avant d'énumérer les titres de plusieurs de ses romans, parus entre 1919 et 1947, et abordant des thématiques liées au conflit (Bordeaux, 1960 : 83). Et si la plupart de ces textes reprennent les idées exposées dans la *Chanson de Vaux-Douaumont* sans les désavouer, c'est néanmoins avec plus d'émotion⁷ : les accents épiques sont toujours présents, mais on ressent parfois une certaine tristesse à l'évocation de « cette geste de Verdun et de la bataille de France où des cœurs humains, répandant leur sang pour le pays, triomphèrent de l'épouvante et de l'horreur de la guerre... » (Bordeaux, 1960 : 83).

Bibliographie

BORDEAUX, Henry (1924 [1916]). *La chanson de Vaux-Douaumont **, *Les derniers jours du Fort de Vaux (9 mars-7 juin 1916)*. Paris : Plon.

BORDEAUX, Henry (1917). *La chanson de Vaux-Douaumont ***, *Les captifs délivrés (21 octobre- 3 novembre 1916)*. Paris : Plon.

ARIES, Philippe (1975). *Essai sur l'histoire de la mort en Occident, Du Moyen Âge à nos jours*. Paris : Éditions du Seuil.

BARRES, Maurice (1916). *Dix jours en Italie*. Paris : Éditions Georges Crès & Cie.

BARRES, Maurice (1940 [1918]). *Colette Baudoche, Histoire d'une jeune fille de Metz*. Paris : Plon.

BARBUSSE, Henri (1917). *Le Feu*. Paris : Flammarion.

BORDEAUX, Henry (1960). *L'amour de la terre et de la maison*. Paris : Wesmaer-Charlier.

BUTTIN, Anne (1990). *Henry Bordeaux, romancier savoyard*. Chambéry : Mémoires et Documents XCII, Société Savoisiennne d'Histoire et d'Archéologie.

CELINE (2006 [1952]). *Voyage au bout de la nuit*. Paris : Gallimard.

CENDRARS, Blaise (2013 [1946]). *La main coupée*. Paris : Denoël.

⁷ C'est particulièrement le cas dans *La lumière au bout du chemin* (1948), roman qui évoque un jeune couple séparé par la guerre.

- CORBELLARI, Alain (1997). *Joseph Bédier, écrivain et philologue*. Genève : Droz.
- KAEMPFER, Jean (1998). *Poétique du récit de guerre*. Paris : José Corti.
- LE NAOUR, Jean-Yves (2012). *1914, La grande illusion*. Paris : Perrin.
- HARDIER, Thierry (2014 [2012]). « Mourir sur le Chemin des Dames : le traitement des corps, les sépultures et monuments pendant la guerre », in OFFENSTADT, Nicolas (dir.). *Le Chemin des Dames*. Paris : Tempus Perrin, pp.347-375.
- GUYENOT, Laurent (2011). *La mort féérique, Anthropologie du merveilleux, XII^e-XV^e siècle*. Paris : Gallimard NRF.
- JOLY, Bertrand (2012 [2004]). « *Le souvenir de 1870 et la place de la Revanche* », in AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane & BECKER, Jean-Jacques (dir.). *Encyclopédie de la Grande Guerre*. Tome I. Paris : Tempus Perrin, pp.137-159.
- SCHIVELBUSCH, Wolfgang (2006 [2001]). *La cultura dei vinti*. Bologna : il Mulino.
- TOUBERT, Pierre & ZINK, Michel (2009). *Moyen Âge et Renaissance au Collège de France*. Paris : Fayard.
- WETZEL, René, SZIRAKY, Anna (2011). *Danse Macabre : Incunable allemand, Mayence, Jacob Meydenbach, vers 1490*. Paris : Presses Universitaires de France.

UNE SECONDE TROIE

Andromaque de Racine ou l'art de refaire la guerre

GUILLAUME GOMOT
Centre de Recherche sur les Images et leurs Relations (Paris III)
Guillaume.Gomot@ac-strasbourg.fr

Résumé : Définis par leur ascendance illustre, les personnages d'*Andromaque*, premier chef-d'œuvre de Racine (1667), évoquent souvent la possibilité d'un « second Ilium ». Le dramaturge semble ainsi élaborer une tragédie de la répétition, fondée sur le souvenir d'images à la fois ressassées et cristallisées, sur la pesanteur d'un passé omniprésent et sur la reprise incessante de conflits antérieurs, d'ordre amoureux ou guerrier. Mais comment les figures tragiques résistent-elles à cette position intenable ? Il s'agira ici de suivre l'onde de choc provoquée par la guerre dans le poème racinien et de dessiner les linéaments composés par cette déflagration verbale qui permet à Racine d'animer avec puissance l'imaginaire du conflit.

Mots-clés : Racine, tragédie, *Andromaque*, guerre de Troie, répétition

Abstract : Defined by their well-known ancestors, the characters in *Andromache* (1667) – Racine's first masterpiece – often evoke the possibility of a “second Ilium”. In this play, the author develops the theme of repetition, thanks to memories of both hackneyed and crystallized images, an omnipresent and burdensome past and overused past conflicts about love and war. How can tragic figures resist this untenable position? It will be necessary to focus on war and the shock waves it provoked before sketching the outline of this verbal explosion that enabled Racine to voice out his powerful vision of war.

Keywords : Racine, tragedy, *Andromache*, the Trojan War, repetition

La liste des personnages d'*Andromaque*, premier chef-d'œuvre de Racine (1667), indique clairement le caractère singulier de cette pièce : les acteurs de la tragédie y sont tous, en effet, définis par leur illustre ascendance. Dès lors, l'Épire, qui tient lieu de décor à l'action, pourrait devenir « un second Ilion » (v. 564) et voir se rejouer le plus glorieux des conflits antiques qui, d'Homère à Virgile, a nourri maintes épopées fondatrices : la guerre de Troie.

Bellum ad infinitum : *Andromaque* semble attester l'existence d'un tragique de répétition, fondé sur le souvenir d'images à la fois ressassées et cristallisées, sur la pesanteur d'un passé omniprésent et sur la reprise incessante de conflits antérieurs, d'ordre amoureux ou guerrier. Mais comment les figures tragiques résistent-elles à cette position intenable, victimes d'une guerre achevée qui pourtant n'en finit pas ? Si *Andromaque* survit à cette guerre réitérée qui précipite Oreste dans la folie, Pyrrhus et Hermione, quant à eux, y succombent, perdus respectivement dans un massacre et un suicide.

Il s'agira donc ici de suivre l'onde de choc provoquée par la guerre dans le poème racinien, et de dessiner les linéaments composés par cette déflagration verbale qui permet au dramaturge d'élaborer un riche imaginaire du conflit. Prêtant attention à la matière textuelle et à sa mise en forme poétique, cette étude envisagera également les horreurs de la guerre telles que Racine les met en scène avec puissance : on analysera notamment ces célèbres hypotyposes où le témoin d'un événement terrible anime son récit ou sa description avec une telle énergie qu'il en fait une image vivante du passé.

Tragique de répétition

Les conflits sans fin qui agitent *Andromaque* démontrent le principe fondateur de cette tragédie : la *répétition*¹. La structure même de la pièce le confirme. En effet, Oreste et Pylade sont présents dans la première et la dernière scène, et la « mélancolie » initiale d'Oreste (v. 17) s'accomplit dans sa folie finale, achevant pleinement l'effet d'ironie tragique préparé par Racine dès le deuxième vers de la pièce, où il fait dire à un Oreste enthousiaste : « Ma fortune va prendre une face nouvelle ». (v. 2)

Mais point de nouveauté ici : l'alpha et l'oméga du poème racinien semblent se confondre, enserrant *Andromaque* dans le cercle de la répétition et du souvenir

1. Pour une histoire synthétique de la répétition littéraire, voir notamment Anne Tomiche (2008).

incessant. « Toujours » (v. 47), « tous les jours » (v. 48), « je me souvins » (v. 49), « chaque jour » (v. 111), « plus de cent fois » (v. 115) : la scène est, d'emblée, l'espace du ressassement, des actions redondantes et des attermoiements. Le malheur s'y répand par contagion² et c'est avec horreur que le passé s'y rejoue. Comme l'écrit Barthes (1991 : 52) : « La durée racinienne n'est jamais maturative, elle est circulaire, elle additionne et ramène sans jamais rien transformer (...). Ce temps-répétition est naturellement celui qui définit la vendetta, la génération infinie et comme immobile des crimes. »

Ces vers le prouvent :

Je l'ai vu dans leurs mains quelque temps se débattre,
Tout sanglant à leurs coups vouloir se dérober,
Mais enfin à l'autel il est allé tomber. (v. 1518-1520)

La mort de Pyrrhus, décrite ici par Oreste, reproduit à l'identique le meurtre de Priam, le vieux roi de Troie tué par Pyrrhus lui-même lors du sac de la ville. C'est ainsi que *L'Énéide* rapporte cette mort : « (...) il traîna au pied des autels le vieillard tremblant et qui glissait dans le flot de sang de son fils, il lui saisit la chevelure de la main gauche, et, de la droite, brandissant son épée étincelante, la lui enfonça dans le flanc jusqu'à la garde. » (Virgile, 1993 : 65)

De Troie à l'Épire et de Virgile à Racine, le sanguinaire Pyrrhus est devenu la victime que les Grecs assassinent, mais cette inversion ne rompt pas le cercle d'une violence constante : la guerre ne connaît aucune solution de continuité et le décor d'*Andromaque* pourrait servir à un « second Ilion » (v. 564). Cette « seconde Troie » (v. 230) confirmerait la puissance extrême d'un cycle perpétuel de la vengeance, ce « processus infini, interminable », pour reprendre les mots de René Girard (2008 : 28). La tragédie serait alors l'objet d'une sorte de *contrainte* ou de *compulsion de répétition* (la terminologie freudienne traduit ainsi *Wiederholungszwang*). En effet, la haine des Grecs pour Hector, malgré sa mort et l'outrage fait à son cadavre, « n'est pas encore éteinte » (v. 269) et ce feu belliqueux est avivé par la présence en Épire du fils d'Hector et Andromaque, Astyanax³.

Oui, les Grecs sur le fils persécutent le père ;
Il a par trop de sang acheté leur colère,
Ce n'est que dans le sien qu'elle peut expirer. (v. 225-227)

2. « Tu m'apportais, cruel, le malheur qui te suit », dit Hermione à Oreste (v. 1556).

3. Concernant le personnage d'Astyanax, voir notamment Gilles Declercq (2010).

Oreste, ambassadeur des Grecs, justifie ici que « leur colère » se déporte du père vers le fils et, par une habile syllepse, il conjoint le sang métaphorique de la lignée et celui qui fut versé lors des combats. Comme le fait remarquer Jean-Pierre Landry :

(...) la parole tragique enferme chaque personnage dans la nuit de son passé : ces êtres ne sont pas seulement solidaires de leurs aïeux, ils en sont les prisonniers et les otages, condamnés à revivre leur destin. (...) ils sont esclaves de cette violence héritée, qui devient leur violence propre. (Landry, 2000 : 68)

Quoi qu'il en coûte aux personnages, l'élan de la vengeance semble irréprouvable pour certains, même en matière amoureuse. Comme le déclare Hermione, délaissée par Pyrrhus : « Que je me perde ou non, je songe à me venger ». (v. 1256)

Et le succès considérable d'*Andromaque*, depuis sa création en 1667, doit beaucoup, à coup sûr, à cette alliance cardinale entre la guerre et l'amour, le tragique et la galanterie, qu'a réussie Racine. Phoenix, le gouverneur et confident de Pyrrhus, le prouve quand il souligne la profonde immixtion des intérêts amoureux et politiques d'Hermione : « La querelle des Grecs à la sienne est liée ». (v. 1390)

Sur la scène amoureuse, les combattants sont moins nombreux que devant les murs de Troie, mais la guerre qu'ils livrent est violente et cruelle. Et, grâce à son balancement et à sa symétrie rythmique, l'alexandrin classique, dont Racine développe toute la riche prosodie, est éminemment propice à faire résonner cet affrontement des cœurs, cette guerre en sourdine où mots et regards blessent comme des armes. Des soupirs aux vociférations, la parole des personnages s'imprime souvent de la métaphore du « combat » amoureux (v. 703). Ainsi Pyrrhus est-il las de « combattre » les « cruautés » d'*Andromaque* (v. 292) ; il « croit avoir en l'amour vaincu mille ennemis » (v. 636), après avoir repoussé la veuve d'Hector et choisi d'épouser Hermione. Mais, « brûlé de plus de feux » qu'il n'en a allumés (v. 320), il devra reconnaître que l'amour venge la défaite troyenne et qu'*Andromaque* est souveraine en son cœur.

Les ressources de l'imaginaire galant et son goût pour l'hyperbole trouvent donc un parfait accomplissement dans le lexique guerrier. Alliés aux mots, les regards sont aussi les acteurs d'une confrontation discrète mais féroce. « Je sais que vos regards vont rouvrir mes blessures » (v. 485), lance Oreste à Hermione, décrivant cette autre guerre, indicible, qui parcourt *Andromaque* et se fonde sur l'éloquence et la puissance du regard. Il s'agit, pour chacun, d'« armer [ses] yeux » (v. 459) puis d'éprouver « le

pouvoir de leurs armes » (v. 534), pour se faire aimer ou pour mettre un ingrat à la torture. Dès lors, comme le montre Paul Bénichou, l'amour se mue en « un désir jaloux, avide, s'attachant à l'être aimé comme à une proie » (Bénichou, 1992 : 182).

L'expression du dépit et de la souffrance des personnages emploie souvent des images tout à la fois crues et cruelles (ces deux adjectifs sont issus d'un étymon commun : le sang⁴). C'est le cas de ces vers où Hermione projette de tuer Pyrrhus avant de se suicider :

Je percerai le cœur que je n'ai pu toucher,
Et mes sanglantes mains, sur moi-même tournées,
Aussitôt, malgré lui, joindront nos destinées. (v. 1244-1246)

Ce rêve d'une union dans la mort recourt au « cœur » dans un double sens littéral et métaphorique, qu'on retrouve aussi dans ces mots d'Oreste :

L'ingrate mieux que vous saura me déchirer ;
Et je lui porte enfin mon cœur à dévorer. (v. 1643-1644)

C'est à Hermione, « l'ingrate », que pense Oreste dans ses dernières paroles sur scène, laissant retentir ensuite l'éclat barbare de cette image où l'amour semble une guerre à mort, achevée par la possession et la destruction physiques. Le substantif polysémique *cœur* est ainsi étendu, outré, dans un élan quasi baroque et l'on pourrait penser, par exemple, à certains poèmes de l'*Hécatombe à Diane*, où d'Aubigné mêle l'analyse des sentiments à des descriptions crues, comme dans celui-ci :

J'ouvre mon estommac, une tumba sanglante
De maux enseveliz ; pour Dieu, tourne tes yeux,
Diane, et voy au fons mon cueur party en deux
Et mes poumons gravez d'une ardeur violente, (...)

Au moins après ma fin que ton ame apaisée
Bruslant le cueur, le cors, hostie à ton courroux,
Prenne sur mon esprit un supplice plus doux,
Estant d'yre en ma vie en un coup espuisée. (Rousset, 1988 : 111)

Le conflit amoureux revêt ici l'aspect d'une guerre intestine qui dévaste et détruit le corps même du poète supplicié par l'amour, à la lettre et dans tous les sens.

4. En effet, *crudus* et *crudelis* sont reliés à *cruor*, le sang en latin.

Comme une échappatoire à la crise tragique, à la guerre des regards et au vertige de la destruction, certains personnages d'*Andromaque* postulent la nécessité d'une *rupture* qui pourrait clore le cycle de la répétition. Hermione veut se « séparer » de Pyrrhus (v. 420) mais pourtant n'y parvient pas, comme le montre ce vers où Pylade la décrit « Toujours prête à partir, et demeurant toujours » (v. 131). Le chiasme et l'antithèse donnent ici corps au paradoxe d'une sorte de rupture continue.

Mais c'est Pyrrhus qui représente, au premier chef, l'aboutissement du désir de rompre. Car cet « enfant rebelle » de la Grèce (v. 237), « qui ne se souvient plus qu'Achille était son père » (v. 990), est prêt à épouser Andromaque et à protéger le fils d'Hector. Malgré ses revirements et le choix temporaire d'une « solution conformiste »⁵, pour reprendre les mots de Barthes (1991 : 54), Pyrrhus poursuit sa révolte, rêvant « d'oublier le passé » (v. 1344) par une amnésie salvatrice, afin d'instaurer une nouvelle Épire où les conflits et les enjeux antérieurs seront « sortis de sa mémoire » (v. 1450). Il désire donc une « Légalité nouvelle (...) qui ne sera plus fondée sur le retour immuable des vengeances » (Barthes, 1991 : 78-79). Mais il le paiera de sa vie. En effet, nulle sécession ne peut entièrement s'accomplir dans *Andromaque*, tragédie de la fidélité et du souvenir. Et c'est en fait la catastrophe de la pièce qui en constitue le seul moment de rupture, détachant brutalement les personnages des liens qui les déterminaient et les précipitant dans la mort, la folie ou la solitude.

Vie des fantômes

Le principe de réitération propre à *Andromaque* met en scène les acteurs des conflits passés de manière à leur donner une présence singulière : c'est comme si les fantômes de Troie et de la Grèce étaient bien vivants et, sortis du royaume d'Hadès et de Perséphone, revenaient hanter l'espace tragique.

Les périphrases incessantes qui définissent les personnages réveillent le souvenir des héros de la guerre : Andromaque et Astyanax sont souvent désignés par leur lien avec Hector, dont ils sont respectivement la veuve et le fils. Hermione est ainsi rapprochée d'Hélène, Oreste d'Agamemnon et Pyrrhus d'Achille. L'identité des enfants est subsumée sous le nom glorieux de leurs parents et la généalogie détermine l'équation tragique qui constitue, pour Pyrrhus, le nœud d'*Andromaque* :

5. J'ai songé, comme vous, qu'à la Grèce, à mon père, / A moi-même, en un mot, je devenais contraire.
(v. 609-610)

Elle est veuve d'Hector, et je suis fils d'Achille :
Trop de haine sépare Andromaque et Pyrrhus. (v. 662-663)

Le premier alexandrin (v. 662), discontinu, repose sur un parallélisme syntaxique, accentué par la virgule à la césure. Sa double construction attributive fait déjà entendre, de manière implicite, l'impossible union de la « veuve d'Hector » et du « fils d'Achille », soumis à une discorde essentielle. Dans cette perspective, la conjonction « et » peut exprimer une relation d'opposition que le vers suivant (v. 663) développe et explique : « Trop de haine sépare Andromaque et Pyrrhus ». Mais le constat d'hostilité du premier hémistiche (« Trop de haine sépare ») est contredit par le second, qui isole et réunit dans l'espace clos de son hexamètre le couple « Andromaque et Pyrrhus ». En effet, à cet instant, Phœnix veut persuader Pyrrhus de renoncer à Andromaque et d'épouser Hermione, mais les paroles du roi d'Épire portent les signes d'une dénégation, comme l'atteste l'ordonnance métrique. Les propos de Pyrrhus sont démentis par la capacité paradoxale de ces vers à faire exister un couple dont la possibilité même est d'abord niée. Plus loin dans cette scène, Phœnix devra se résoudre à constater la toute-puissance de l'amour que Pyrrhus porte à Andromaque⁶. Mais le roi d'Épire, s'il décide d'oublier la haine guerrière qui devrait l'opposer à la veuve d'Hector, en subira finalement le choc en retour, qui le perdra, car la logique de la tragédie va l'immoler à sa mécanique infernale.

Les personnages d'*Andromaque* – tragédie des épigones – se comparent aux héros illustres de la guerre de Troie, pour vanter des similitudes ou désigner des dissemblances. Il est donc fréquent qu'on parle à Pyrrhus de son père Achille, et quand Oreste le rencontre (acte I, scène 2), il formule des compliments d'usage qui flattent cette ascendance célèbre, pour mieux rappeler Pyrrhus à son devoir en tant que Grec. Et Phœnix, croyant le roi d'Épire décidé à rejeter Andromaque et à épouser Hermione, proclame :

C'est Pyrrhus, c'est le fils et le rival d'Achille, (...)
Qui triomphe de Troie une seconde fois. (v. 630, 632)

La conformité à la légende lumineuse d'Achille est une vertu que Phœnix promeut. Jean-Pierre Vernant (1996 : 43) rappelle qu'Achille est, par surcroît, « voué par avance – on pourrait dire par nature – à la belle mort », car « il est de son vivant comme imprégné déjà par l'aura de la gloire posthume à laquelle il a toujours été

6. Vous aimez : c'est assez. (v. 685)

promis ». Et la figure inégalable d'un père mythique dont l'éclat animerait le fils est d'autant plus vive que Phoenix, avant d'être le gouverneur de Pyrrhus, avait été celui d'Achille. Jouant avec l'onomastique, on pourrait d'ailleurs voir en *Phoenix* l'emblème de la répétition, qui dédaigne la mort et les cendres. Mais, sans cesse comparé à un père héroïque, présent dans les paroles et les souvenirs des personnages, Pyrrhus devient son « rival » et court le risque de déchoir. Malgré la distance, le père et le fils entrent en concurrence l'un avec l'autre, comme dans cet alexandrin où l'on dit d'Oreste qu'« Il respecte en Pyrrhus Achille et Pyrrhus même » (v. 1466). La contiguïté des deux noms, de part et d'autre d'une césure effacée par l'enjambement interne, accentue la cohésion du couple père-fils : Pyrrhus ne peut échapper, malgré qu'il en ait, au poids de son *sang* et le nom de son père lui est irrémédiablement attaché. La « fidélité » à laquelle il est soumis lui fait éprouver, pour reprendre les mots de Barthes (1991 : 50), « l'horreur même d'un engluement : il est retenu dans sa propre antériorité comme dans une masse possessive qui l'étouffe ». C'est ce que montre précisément le vers de Racine : « (...) en *Pyrrhus Achille* (...) ».

Plus qu'Achille encore, l'ombre d'un guerrier défunt recouvre la tragédie de la première à la dernière scène : c'est Hector, à qui la pièce de Racine redonne vie⁷. Déplorant la ruine de Troie, Andromaque chante sa douleur :

Non, vous n'espérez plus de nous revoir encor,
Sacrés murs que n'a pu conserver mon Hector ! (v. 335-336)

Pleurant son époux, elle ranime sa gloire et contredit le sens apparent de ces deux vers fondés sur des tournures négatives. La rime dévoile alors le dessein véritable du poème racinien qui, refusant sa disparition, rappelle sur scène le prince troyen : « encor / Hector ». Les stratégies rhétoriques et dramaturgiques qui donnent corps à ce fantôme sont multiples. Ainsi, lorsqu'Andromaque fait comprendre qu'elle pourrait choisir de mourir, elle prétend « revoir » (v. 378) et « rejoindre [son] époux » (v. 924), confirmant par ces verbes concrets sa conviction d'une présence réelle d'Hector. Cette dernière est renforcée par les passages où Andromaque s'adresse directement à son époux défunt (v. 940-946) puis rapporte ses paroles, faisant entendre sur scène la voix du guerrier (v. 1021-1026). A la fin de l'acte III, balançant et ne sachant quelle décision prendre –« périr ou régner » (v. 968), selon les mots de Pyrrhus – c'est vers Hector qu'Andromaque se tourne, achevant l'acte par cet alexandrin : « Allons sur son tombeau consulter mon époux ». (v. 1048)

7. La première mention apparaît au vers 71 et la dernière au vers 1592.

Après une mystérieuse délibération auprès du cénotaphe d'Hector, ce tombeau vide érigé à la mémoire de l'absent-présent, Andromaque réapparaît, au début du quatrième acte, sûre du choix que son époux lui « a commandé lui-même » (v. 1098). Jean Rohou (1991 : 61) souligne ainsi la puissance de cette figure à la fois tutélaire et dominatrice : « Oreste, Hermione, Pyrrhus croient agir sans voir que, de fil en aiguille, ils sont tous conduits par l'attrait irrésistible qu'à travers Andromaque exerce sur la chaîne entière Hector, le mort, lieu de la valeur inaccessible en ce monde. »

Dans la guerre continue d'*Andromaque*, Hector joue donc un rôle actif, vivant à travers sa veuve⁸, représentant « le souvenir de Troie » (v. 1438) et de ses morts. Mais son fils Astyanax, qu'on ne voit jamais sur scène, est lui aussi consubstantiel à cet *art de refaire la guerre* dont *Andromaque* serait le traité poétique. Son nom signifie d'ailleurs « maître de la cité » : par lui Troie peut continuer. Voici comment Oreste le définit :

(...) l'ennemi de la Grèce,
Astyanax, d'Hector jeune et malheureux fils. (v. 70-71)

On remarque que « d'Hector », le complément du nom « fils », est délibérément antéposé, pour rejoindre « Astyanax » dans le premier hémistiche et créer de cette manière un effet d'assimilation. La proximité phrastique d'« Hector » et de « jeune », que sépare avec ténuité une césure enjambée, renforce en outre la comparaison. Jean Starobinski l'énonce avec clarté : « En Astyanax, Andromaque revoit Hector ; tout le passé redevient présent » (2008 : 79). Car Astyanax est « l'image d'Hector » (v. 1016), et dans le regard de sa mère, la confusion est parfois entière, comme le souligne Pyrrhus qui rapporte ici les paroles d'Andromaque :

C'est Hector, disait-elle, en l'embrassant toujours ;
Voilà ses yeux, sa bouche, et déjà son audace ;
C'est lui-même ; c'est toi, cher époux, que j'embrasse. (v. 652-654)

Cette similitude fantasmatique, qui superpose deux images et nie toute loi historique, semble soustraire Astyanax aux contraintes temporelles et autorise Andromaque à déclarer, sans crainte des connotations incestueuses, qu'il lui « aurait tenu lieu d'un père et d'un époux » (v. 279). Astyanax, en qui survivent « tous ses aïeux » (v. 1028) et qui pourrait à l'avenir venger Troie, constitue le *point de fuite* de la

8. Quoi donc ? as-tu pensé qu'Andromaque infidèle / Pût trahir un époux qui croit revivre en elle (...) ? (v. 1077-1078)

tragédie. Cette figure du point de fuite peut être lue de diverses manières. En effet, si l'on réunit les dimensions spatiales et temporelles, Astyanax, vivant mais exclu de la scène présente, est bien le point d'intersection des lignes de fuite de la tragédie : il est l'enjeu des tensions dramatiques, *casus belli* à lui seul, mais il concentre aussi l'idée même d'un *avenir*, d'un temps neuf, affranchi des lois pesantes de la répétition et de la guerre. Étymologiquement, l'enfant Astyanax – *in-fans* sans parole – échappe à la fatalité tragique, au *fatum* – ce qui a été prédit⁹. Il porte en lui l'espoir d'une nouvelle royauté et Racine s'est certainement rappelé que le fils d'Hector, d'après la *Franciade* de Ronsard, aurait été à l'origine de la monarchie française.

Si Hector tient lieu de *point de vue* dans *Andromaque*, en tant que regard extérieur qui préexiste à la tragédie et la détermine, Astyanax en est aussi le *point de fuite* pour une autre raison. En effet, Daniel Arasse (1999) a brillamment montré que, dans les tableaux de la Renaissance italienne représentant l'Annonciation, la science de la perspective ouvre l'espace à la transcendance divine et à l'avènement futur du Christ, qu'elle préfigure souvent dans l'image, notamment par le point de fuite ; et c'est donc grâce aux ressources de l'esthétique que l'on pourrait comprendre, dans sa plus large extension, cette notion du point de fuite littéraire. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si *Andromaque* a parfois été considérée comme une figure mariale, Astyanax étant lui-même comparé au Sauveur.

Si des personnages absents – Achille, Hector, Astyanax – occupent pourtant la scène, on peut noter également que certains acteurs de la tragédie la quittent en fantômes : c'est le cas de Pyrrhus et d'Hermione, dont les images hantent l'esprit perdu d'Oreste dans la dernière scène. Cette traversée des mondes est réciproque et elle éclaire une dernière fois la vie des fantômes raciniens.

Poétique des ruines

L'imaginaire de la guerre, dans *Andromaque*, donne une forme littéraire aux *ruines*. Et l'évocation d'une *poétique des ruines* renvoie, bien sûr, aux réflexions de Diderot face aux œuvres d'Hubert Robert, notamment dans le *Salon de 1767* – un siècle exactement après la création d'*Andromaque*. Pour Diderot, « la peinture des ruines (...) a sa poétique » (2000 : 700) et elle suscite maintes considérations philosophiques :

Les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe, il n'y a que le monde qui reste, il n'y a que le temps qui dure. Qu'il est vieux, ce

9. Ces deux mots, *enfant* et *fatalité*, proviennent du latin *fari*, qui signifie *parler*, *dire*.

monde ! Je marche entre deux éternités. De quelque part que je jette les yeux, les objets qui m'entourent m'annoncent une fin et me résignent à celle qui m'attend. (Diderot, 2000 : 701)

Mais comment *Andromaque* développe-t-elle sa poétique des ruines ? Décombres de Troie, débâcle amoureuse, chute des êtres : Racine invente une tragédie des vestiges et des *restes*. Pour Barthes (1991 : 45-46), c'est le concept de *revirement* qui s'impose, défini de la sorte : « il met les choses de haut en bas, la chute est son image (il y a probablement chez Racine une imagination *descensionnelle*) ». Une rapide enquête lexicale démontrerait la fréquence et la force de ce substantif – *reste* – dans cette pièce de l'après-guerre. En effet, Astyanax est décrit comme le « Reste de tant de rois sous Troie ensevelis » (v. 72). En position initiale, « Reste » informe l'alexandrin, en provoquant la répétition du groupe consonantique [rst] dans « rois sous Troie » et en accompagnant les échos sémantiques (avec « ensevelis ») et sonores (entre « rois » et « Troie »). *Andromaque* présente ailleurs son fils comme « Le seul bien qui [lui] reste et d'Hector et de Troie » (v. 262). Accentué à la césure et employé ici sous sa forme verbale, c'est le même mot qui figure l'idée des vestiges, à de nombreuses reprises dans la tragédie, avec des analogies de construction parfois frappantes (« (...) Sauve tout ce qui reste et de Troie et d'Hector », v. 599) ou des répétitions insistantes, comme dans ces trois alexandrins décrivant Astyanax :

Il est du sang d'Hector, mais il en est le reste ;
Et pour ce reste enfin j'ai moi-même, en un jour,
Sacrifié mon sang, ma haine, et mon amour. (v. 1122-1124)

On peut aussi remarquer que le discours amoureux lui-même fait usage du terme, dans des expressions comme « un reste de tendresse » (v. 477 et 702) ou « un reste d'espérance » (v. 498).

Disséminés dans le poème racinien, les *restes* de l'amour et de la guerre avivent le souvenir de la destruction de Troie, un an auparavant, qui traverse plusieurs scènes. Ainsi, comme l'écrit Marcel Gutwirth (1970 : 48), « Troie flambe une dernière fois, dans *Andromaque*, dans le cœur de ceux qui n'en recueillent la succession sanglante que pour en revivre le bilan désastreux ». Pyrrhus, le premier, rappelle ces instants où « La victoire et la nuit (...) excitaient au meurtre » les Grecs (v. 211-212) et développe l'imaginaire des ruines de Troie :

Je ne vois que des tours que la cendre a couvertes,

Un fleuve teint de sang, des campagnes désertes,
Un enfant dans les fers ; et je ne puis songer
Que Troie en cet état aspire à se venger. (v. 201-204)

Les visions de la ville détruite, abandonnée, et des conséquences de la guerre précédent, dans la pièce, celles de la chute de Troie et des massacres qu'elle causa. Remontant ensuite jusqu'à la source vive et sanglante de la tragédie, Andromaque, fidèle à la mémoire de Troie et meurtrie par l'idée d'épouser un Grec, fait revivre ces heures terribles. Dès lors, c'est, pour reprendre l'image de Jean Rousset (1953 : 247), le « bassin des années profondes qui se débonde » et répand sur scène l'horreur « d'un passé monstrueusement amassé et tendu à éclater » :

J'ai vu mon père mort et nos murs embrasés ;
J'ai vu trancher les jours de ma famille entière,
Et mon époux sanglant traîné sur la poussière. (v. 928-930)

C'est la force du regard d'Andromaque – *œil vivant* créé par la puissance poétique de Racine – qui *dit la guerre*. Le chant de douleur de la veuve d'Hector¹⁰ alterne des moments de déploration élégiaque¹¹ et de grande violence. Le poème devient furieux quand le souvenir des dévastations éclate sans retenue :

Dois-je oublier Hector privé de funérailles,
Et traîné sans honneur autour de nos murailles ?
Dois-je oublier son père à mes pieds renversé,
Ensanglantant l'autel qu'il tenait embrassé ?
Songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle
Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle ;
Figure-toi Pyrrhus, les yeux étincelants,
Entrant à la lueur de nos palais brûlants,
Sur tous mes frères morts se faisant un passage,
Et de sang tout couvert échauffant le carnage ;
Songe aux cris des vainqueurs, songe aux cris des mourants,
Dans la flamme étouffés, sous le fer expirants ;
Peins-toi dans ces horreurs Andromaque éperdue :
Voilà comme Pyrrhus vint s'offrir à ma vue. (v. 993-1006)

10. Ô cendres d'un époux ! ô Troyens ! ô mon père ! / Ô mon fils, que tes jours coûtent cher à ta mère !
(v. 1045-1046)

11. Concernant le ton élégiaque d'Andromaque, proche de celui des *Héroïdes* d'Ovide, voir Georges Forestier (2000 : 303-306).

Si Andromaque semble alors s'abandonner à son souvenir, saisie par un vertige mémoriel, il n'est pas moins vrai que, d'emblée, son trouble s'exprime ici avec une grande clarté. Comme le note Leo Spitzer (1993 : 279), c'est « un égarement qui n'oublie pas d'ajuster artistement les plis de l'éloquence », avec une musicalité réglée et une ordonnance proprement classique.

Cette célèbre hypotypose est parcourue par l'onde de choc de la « nuit éternelle » qu'Andromaque se remémore. « Des visages qui apparaissent dans la nuit, à la lumière des flammes : il semble que ce soit là un thème favori de la rêverie racinienne », écrit Jean Starobinski (2008 : 81), dont l'observation trouve ici un exemple accompli et terrible. A l'horreur du massacre correspond l'éclat verbal et prosodique qui anime ces vers. Les répétitions et les modulations lexicales renforcent un effet de saturation exceptionnel, qui n'est pas pour rien dans la gloire unique de cet extrait : au cœur d'une nuit déchirée par les flammes et teintée de sang résonnent les cris réunis « des vainqueurs » et « des mourants », dans un vers dont l'ampleur volumétrique semble d'ailleurs imiter la prodigieuse intensité du son. L'acuité visuelle et sonore d'Andromaque est telle qu'elle en devient douloureuse. Et cet excès sensible, qui ravive la ruine de Troie, donne à ce tableau l'aspect d'une épouvantable fantasmagorie, dans tous les sens du terme. En effet, scandé par des impératifs (« Songe, Figure-toi, Peins-toi »), ce passage projette avec éclat, sur la surface textuelle et sur ses « grands pans de nuit » (Foucault, 1988 : 263), des images effrayantes qui blessent Andromaque à nouveau, tandis qu'elle les profère. La richesse harmonique de ces vers et la vigueur de leur cadence accentuent ainsi l'efficace du discours d'Andromaque, autrement dit « les plis de l'éloquence ». La reprise régulière et l'entrelacement de groupes consonantiques¹² constitués d'une occlusive et d'un « r » forment, en outre, une sorte de basse continue qui dit l'horreur de la « nuit cruelle », dont le grondement, comme une sourde vibration, est encore perceptible.

Et c'est tout l'art de l'*actio* oratoire qui permettra ensuite aux vers de Racine de s'animer sur scène, déployant alors leur forme essentiellement dramatique. Mais on constate aisément que le poème racinien possède tous les caractères d'une « écriture à haute voix », pour employer une formule de Barthes (2000 : 128). Il n'attend plus qu'une actrice capable de l'incarner, en suivant tous ses « incidents pulsionnels », en prêtant son corps et sa voix à ce « langage tapissé de peau » où l'on peut « entendre le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde » (*ibid.* : 128).

12. Par exemple : « **privé, traîné, figure, brûlants, cris** ».

Mais le chant des ruines obéit parfois, dans la pièce, à une visée rhétorique différente. Quand Hermione décrit les horreurs de la guerre, le lamento cristallin et les airs pathétiques d'Andromaque font place à une violente dénonciation ironique :

Du vieux père d'Hector la valeur abattue
Aux pieds de sa famille expirante à sa vue,
Tandis que dans son sein votre bras enfoncé
Cherche un reste de sang que l'âge avait glacé ;
Dans des ruisseaux de sang Troie ardente plongée ;
De votre propre main Polyxène égorgée
Aux yeux de tous les Grecs indignés contre vous :
Que peut-on refuser à ces généreux coups ! (v. 1333-1340)

Désirant outrager le « perfide » (v. 1375) Pyrrhus, qui ne l'épousera pas, Hermione développe ici, et dans toute la scène, un discours fondé sur de nombreuses antiphrases. Elle renverse les valeurs héroïques relatives à la guerre : le prestige des hauts faits (les *gesta*) n'est que lâcheté sanguinaire ; et les « généreux coups » de Pyrrhus ne démontrent qu'une cruauté aveugle. La colère d'Hermione, qui démythifie la guerre de Troie, suscite ainsi une ironie venimeuse dont on trouvera de semblables exemples chez Voltaire.

Le souvenir du sac de Troie, qui diapre d'un terrible éclat les vers d'Andromaque et d'Hermione, pourrait, par ailleurs, nous faire songer à ces « énigmatiques tendances masochistes du moi » dont Freud dessine les contours dans *Au-delà du principe de plaisir* (2001b : 57). Fondant notamment ses analyses sur les névroses traumatiques des vétérans de la Grande Guerre, Freud constate, en effet, que « la compulsion de répétition ramène aussi des expériences du passé qui ne comportent aucune possibilité de plaisir » (*ibid.* : 66), comme semble le démontrer Andromaque, rappelant son malheur, la mort d'Hector et la ruine de Troie, à la manière des cauchemars qui hantent les rescapés. Empreintes de fascination et de dégoût, des réminiscences guerrières semblables sont également étudiées par Freud dans ses *Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort*, où il remarque, en 1915, que le conflit mondial « nous dépouille des couches récentes déposées par la civilisation et fait réapparaître en nous l'homme des origines » (2001a : 46), dont l'inconscient « est plein de désirs meurtriers sanguinaires » (*ibid.* : 45). Les combattants déchaînés deviennent « une bande d'assassins » (*ibid.* : 43) et, comme Pyrrhus à Troie, courent le risque de l'inhumain : « Cette guerre a suscité notre désillusion pour deux raisons : la faible moralité, dans leurs relations extérieures, des États qui se comportaient à l'intérieur

comme les gardiens des normes morales et, chez les individus, une brutalité de comportement, dont on n'aurait pas cru que, participant de la plus haute civilisation humaine, ils fussent capables. » (*ibid.* : 18)

On pourrait aussi, dans cette perspective, penser à la pièce que Hofmannsthal publie à l'issue de la guerre, *L'Homme difficile* (1919), où la dramaturgie est minée par le retour insidieux du conflit. « *Draußen* » : c'est ainsi que Hofmannsthal désigne le champ de bataille et les tranchées¹³. Le souvenir est donc spatialisé, tel un décor, un double fond scénographique dévoilant par instants son horreur. Sur cette scène *difficile*, le langage même est attaqué : l'interlocution se délite, les signes s'opacifient et les mots se font *flatus vocis*, au contraire de la langue racinienne, qui conserve splendeur et maîtrise même pour dire l'innommable.

Et si Racine prouve que l'épopée troyenne fut un carnage, il laisse toutefois sourdre à plusieurs reprises dans la pièce l'idée d'une *relève* de Troie. Oreste déclare qu'on voit Pyrrhus « du sang troyen relever le malheur » (v. 152), car le jeune Astyanax, sauvé de l'écrasement et du massacre, pourrait « voir avec lui renaître tant de rois » (v. 1071) s'il régnait un jour. Le fils d'Achille le confirme à Andromaque :

Votre Iliion encor peut sortir de sa cendre ;
Je puis, en moins de temps que les Grecs ne l'ont pris,
Dans ses murs relevés couronner votre fils. (v. 330-332)

L'emploi réitéré de ce verbe, que l'on trouve aussi dans « je relevais Troie » (v. 611) et « Il veut que Troie encor se puisse relever » (v. 1051), montre son importance dans la tragédie. Relever Troie, la faire « sortir de sa cendre » et conjurer son effondrement, c'est procéder, *mutatis mutandis*, à une sorte d'*Aufhebung*¹⁴ des ruines de la guerre. Ce célèbre concept hégélien, appliqué à l'univers tragique de Racine, fait entendre la polysémie d'un substantif qui a d'ailleurs pu être rendu en français par l'idée de *relève*, notamment sous la plume de Jean-Luc Nancy¹⁵.

Si Astyanax, point de fuite de la tragédie, est l'espoir d'une nouvelle Troie, il n'est toutefois pas moins vrai que la figure de la chute détermine *Andromaque*. La *ruine des êtres* est révélée par le sentiment de déchéance propre à plusieurs acteurs du drame : Oreste ne peut rivaliser avec Agamemnon, ni même Pyrrhus avec Achille ; quant à Hermione, elle déplore amèrement la faiblesse de son empire sur les autres

13. Jean-Yves Masson a choisi de traduire ce mot, qui signifie *dehors*, par *là-bas*.

14. Sur les sens contraires d'*aufheben*, qui peut signifier à la fois *conserver* et *supprimer*, voir Hegel (1972).

15. Voir Jean-Luc Nancy (1973).

personnages, alors que sa mère Hélène « en sa faveur arma la Grèce entière » (v. 1478) et provoqua « dix ans de combats » (v. 1479). Elle doute même de sa propre volonté et, dans un passage relevant d'un jeu dialectique entre la contrainte et la liberté personnelle, elle se demande si elle désire vraiment le meurtre de Pyrrhus : « (...) le vouloir ? Hé quoi ? c'est donc moi qui l'ordonne ? » (v. 1421)

Le sujet tragique – « moi » – est lui aussi soumis à la poétique des ruines. Il court le risque de l'écroulement et de la décomposition. Et Racine développe alors, pour reprendre les mots de Jean Rohou (1991 : 63), ce « tragique de déchéance avide et impuissante analysé par Pascal dès 1660 et qui exprime la vision qu'ont de l'homme la grande majorité des écrivains à partir de 1666 ». Si Oreste, dès la première scène, est présenté comme une « âme ensevelie » (v. 18) sous le poids de la « mélancolie » classique (v. 17), c'est qu'il constitue l'exemple absolu de la perte de soi et des ravages de la *fureur* qui met en pièces l'identité. Son ami Pylade le lui fait remarquer :

Modérez donc, Seigneur, cette fureur extrême.

Je ne vous connais plus ; vous n'êtes plus vous-même. (v. 709-710)

Comme l'écrit Michel Foucault (1988 : 267), Oreste démontre, « dans le Délire », la vérité d'une « passion qui a trouvé avec la folie la perfection de son achèvement ». Dans la scène finale, tandis qu'il « perd le sentiment » (v. 1645) et que sa conscience se trouble (« (...) suis-je Oreste enfin ? », v. 1568), des visions l'assaillent, où le sang du meurtre de Pyrrhus et du suicide d'Hermione semble s'agréger à celui des massacres de la guerre :

Dans leur sang, dans le mien, il faut que je me noie. (...)

Dieux ! quels ruisseaux de sang coulent autour de moi ! (v. 1622, 1628)

Perdu dans la nuit de la folie et pourchassé par les terrible Érinées, ces divinités vengeresses aux cheveux entrelacés de serpents, Oreste clôt la pièce par l'image d'une scission définitive, d'un délabrement majeur, celui des décombres de son être.

Au terme de cette étude, il convient d'insister sur la puissance poétique d'*Andromaque* qui, en 1667, constitue le premier sommet du théâtre racinien. L'art de *dire la guerre* et de la refaire continuellement est soutenu par le tissage serré, dans l'étoffe du texte, des mêmes motifs et des mêmes matières : les larmes, le sang, le feu et la cendre.

Plutôt que d'appauvrir la pièce, la simplicité lexicale d'*Andromaque* en fait, au contraire, une œuvre incantatoire et pure, et le premier exemple achevé, chez Racine, de *poésie élémentaire*. Pour Jean Rohou (2000 : 79-80), cette « sobriété » entraîne des répétitions qui favorisent « (...) l'ambivalente polysémie de la langue classique : un mot utilisé au sens figuré reste encore imprégné de son emploi au sens propre peu auparavant, surtout quand cette contamination est renforcée par la constante comparaison entre les deux domaines ».

Parmi d'autres, la quatrième scène du premier acte montre ainsi l'imbrication de ces figures poétiques essentielles et les riches relations de sens qu'elles créent : le schème liquide qui définit Andromaque (« pleurer mon époux », « vos larmes », « en repassant les eaux », « les pleurs qu'ils ont versés ») contraste avec la tonalité guerrière du discours de Pyrrhus¹⁶, où domine la substance ignée (« Leur haine (...) n'est pas encore éteinte », « voir mon palais en cendre », « de regrets consumé », « Brûlé de plus de feu que je n'en allumai », « tant d'ardeurs inquiètes »). L'imaginaire racinien semble alors conjoindre les larmes et le feu dans le *sang* qui parcourt la scène. Le sang, où coexistent la liquidité des larmes et l'ardeur rougeoyante du feu, signe obsédant des combats et de la chute de Troie, circonscrit la tragédie de sa marque vermeille : il envahit l'âme d'Oreste en coulant par ruisseaux lors de son hallucination finale (acte V, scène 5), mais hantait déjà Pyrrhus au début de la pièce, à travers la double image du « fleuve teint de sang » (v. 202) – souvenir de Troie – et de l'assassinat éventuel d'Astyanax (« Que (...) Dans le sang d'un enfant je me baigne à loisir ? », v. 215-216). Et la force du poème est amplifiée par les liens féconds noués par Racine entre le sens littéral et le sens métaphorique de ces vocables premiers, confondus parfois dans de brillantes syllepses. Les vers qui suivent relient ces images élémentaires ; Andromaque y renvoie Pyrrhus vers Hermione :

Troie, Hector, contre vous, révoltent-ils son âme ?
Aux cendres d'un époux doit-elle enfin sa flamme ?
Et quel époux encore ! Ah ! souvenir cruel !
Sa mort seule a rendu votre père immortel ;
Il doit au sang d'Hector tout l'éclat de ses armes,
Et vous n'êtes tous deux connus que par mes larmes. (v. 357-362)

16. Son nom même est lié au feu puisqu'il signifie « le roux ».

Cendres-sang, flamme-éclat-larmes : les paronomases tendent à unifier ces figures tragiques qui donnent à *Andromaque* sa lumineuse cohésion et en font un *chant de ruines*.

En définitive, pour Racine, *l'art de refaire la guerre* consiste en une reprise et une recréation des souvenirs de Troie. Poussées à leur point d'incandescence et soutenues par une langue maîtrisée mais incendiaire, ces images produisent le premier grand « flamboiement tragique » du théâtre racinien (Starobinski, 2008 : 82), qui, dès lors, ne cessera plus de se développer, jusqu'à *Athalie*. La puissance d'embrasement des tragédies de Racine n'a donc pas fini, pour reprendre en la détournant la critique de Bossuet, de mettre « en feu tout le parterre et toutes les loges » (Bossuet, 1818 : 542) !

Bibliographie

- ARASSE, Daniel (1999). *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*. Paris : Hazan.
- BARTHES, Roland (1991). *Sur Racine* [1963]. Paris : Seuil.
- BARTHES, Roland (2000). *Le Plaisir du texte* [1973] précédé de *Variations sur l'écriture*. Paris : Seuil.
- BENICHO, Paul (1992), *Morales du grand siècle* [1948]. Paris : Gallimard.
- BOSSUET, Jacques-Bénigne (1818). *Maximes et réflexions sur la comédie* [1694], in *Œuvres*, tome XXXVII. Versailles : J. A. Lebel, pp. 535-621.
- DECLERCQ, Gilles (2010). « Astyanax : *Qui moriturus...* », in Georges Banu (éds.) *L'Enfant qui meurt. Motif avec variations*. Laverune : Éditions L'entretemps, pp. 81-97.
- DIDEROT, Denis (2000). *Salon de 1767*, in *Œuvres*, tome IV, Édition de L. Versini. Paris : Robert Laffont.
- FORESTIER, Georges (2006). *Jean Racine*. Paris : Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1988). *Histoire de la folie à l'âge classique* [1972]. Paris : Gallimard.
- FREUD, Sigmund (2001a). *Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort* [1915], in *Essais de psychanalyse*. Paris : Payot, pp. 9-46.
- FREUD, Sigmund (2001b). *Au-delà du principe de plaisir* [1920], in *Essais de psychanalyse*. Paris : Payot, pp. 47-128.
- GIRARD, René (2008). *La Violence et le sacré* [1972]. Paris : Hachette Littératures.

- GUTWIRTH, Marcel (1970). *Jean Racine. Un itinéraire poétique*. Presses de l'Université de Montréal.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1972). *Science de la logique* [1812]. Paris : Aubier-Montaigne.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von (2007). *L'Homme difficile* [1919]. Lagrasse : Verdier.
- LANDRY, Jean-Pierre (2000). « *Andromaque* ou le devoir de mémoire », in Jean-Pierre Landry et Olivier Leplatre (éds.). *Présence de Racine*. Lyon : C.E.D.I.C., n°16, pp. 67-78.
- NANCY, Jean-Luc. (1973). *La Remarque spéculative (un bon mot de Hegel)*. Auvers-sur-Oise : Galilée.
- RACINE, Jean (1999). *Œuvres complètes*, tome I, Édition de Georges Forestier. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- ROHOU, Jean (1991). *L'Évolution du tragique racinien*. Paris : SEDES.
- ROHOU, Jean (2000). *Jean Racine : Andromaque*. Paris : PUF.
- ROUSSET, Jean (1953). *La Littérature de l'âge baroque en France – Circé et le paon*. Paris : José Corti.
- ROUSSET, Jean. (1988), *Anthologie de la poésie baroque française* [1961], tome 2. Paris : José Corti.
- SPITZER, Leo (1993). « L'effet de sourdine dans le style classique : Racine » [1931], in *Études de style*. Paris : Gallimard, pp. 208-335.
- STAROBINSKI, Jean (2008). « Racine et la poétique du regard » [1957], in *L'Œil vivant*. Paris : Gallimard, pp. 71-92.
- TOMICHE, Anne (2008). « Histoire de répétition », in Jean-Paul Engélibert et Yen-Mai Tran-Gervat (éds.). *La Littérature dépliée : reprise, répétition, réécriture*. Presses Universitaires de Rennes, pp. 19-31.
- VERNANT, Jean-Pierre (1996). « La belle mort et le cadavre outragé » [1982], in *L'Individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*. Paris : Gallimard, pp. 41-79.
- VIRGILE (1993), *L'Énéide*. Paris : Garnier.

QUAND ON REFUSE ON DIT NON D'AHMADOU KOUROUMA

Une lecture identitaire des origines de la guerre de Côte d'Ivoire

ARSENE BLE KAIN
Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
blekain1@yahoo.fr

Résumé : Dans une perspective socio-sémiotique, la présente contribution tente de faire ressortir les présupposées origines identitaires de la guerre de Côte d'Ivoire telles que relatées dans le roman posthume de l'écrivain ivoirien Ahmadou Kourouma. À partir d'une littérisation de ce conflit, perçu à travers une dislocation du récit qui se fond dans une narration fragmentée et exprimée dans une langue d'écriture de la dégénérescence du français conventionnel, Kourouma révèle comment le concept d'ivoirité, qui se traduit par la quête effrénée d'une citoyenneté ivoirienne pure, a plongé le pays dans le chaos. En lieu et place de cette ivoirité-racine anthropique, il préconise une ivoirité-rhizome thérapeutique, véritable reflet d'une Côte d'Ivoire cosmopolite.

Mots-clés : Origines identitaires de la guerre, Littérisation de la guerre Ivoirité-racine anthropique, Ivoirité-rhizome thérapeutique, Côte d'Ivoire cosmopolite

Abstract : From a socio-semiotic perspective, this article aims to contribute to highlight the presupposed identitarian origins of war in Côte d'Ivoire as described in the posthumous novel of the Ivorian writer Ahmadou Kourouma. Resorting to a literalization of this conflict perceived through a dislocation of the narrative which melts into a fragmented story told in terrible French, Ahmadou Kourouma shows how the concept of "Ivoirité" resulting in excessive quest for a pure Ivorian citizenship threw the country into chaos. Instead of this anthropogenic "Ivoirité-racine", he advocates for a therapeutic "Ivoirité-rhizome", a true reflection of a cosmopolitan Côte d'Ivoire.

Keywords : Identitarian origins of war, Literalization of war, anthropogenic "Ivoirité-racine", Therapeutic "Ivoirité-rhizome", Cosmopolitan Côte d'Ivoire

Introduction

Le partage de l'Afrique à la conférence de Berlin de 1885 ne s'est pas fait dans un souci d'homogénéité culturelle. Les États africains actuels se trouvent ainsi circonscrits dans des frontières artificielles qui regroupent, en réalité, des populations multiculturelles. Cette situation génère des conflits identitaires dès l'instant où certains groupes sociaux se persuadent, à tort ou à raison, qu'ils sont menacés de disparaître, que leur survie réelle ou fantasmatique est en jeu, qu'ils sont dépossédés de leur droit de vivre, de leur spécificité, de leur identité (Sarr, 2008).

Une telle lecture est, du reste, au principe de *Quand on refuse on dit non* (Kourouma, 2004). Ce récit de guerre tente, à sa façon, de révéler les présupposées origines du conflit militaire qui a secoué la Côte d'Ivoire dès la nuit du 18 septembre 2002. Quels sont les ferments de discorde et de haine qui se trouveraient au commencement de cette conflagration dans un pays où, depuis l'indépendance, l'unité nationale est pourtant apparue comme le leitmotiv de tous les discours politiques ?

Se fondant sur la perspective d'une approche socio-sémiotique de l'œuvre littéraire, la présente contribution se noue autour de deux points essentiels dont le premier analyse le récit de guerre comme la littérisation tous azimuts d'un conflit identitaire quand le second, par le refus de l'enfermement dans le *ghetto identitaire*, exprime l'idéologie kouroumaïenne de sublimation d'une ivoirité-racine anthropique pour une ivoirité-rhizome thérapeutique.

1-Le récit de guerre : une littérisation tous azimuts d'un conflit identitaire

Longtemps reconnue pour sa stabilité sociopolitique, la Côte d'Ivoire traverse depuis plus d'une décennie l'une des crises les plus sévères de son histoire avec la guerre qui s'y est déclenchée depuis la nuit du 18 au 19 septembre 2002. Cette crise aux causes complexes qui s'entrecroisent à la fois dans l'espace et dans le temps constitue la trame de *Quand on refuse on dit non* de l'écrivain ivoirien Ahmadou Kourouma. Dans ce récit de guerre, Kourouma procède à une littérisation tous azimuts de ce conflit à travers une esthétique de la déconstruction textuelle qui s'exprime par la désagrégation du récit, une narration fragmentée et l'altération de la langue d'écriture.

1-1-La désagrégation du récit

Au sens où l'entend Gérard Genette, le récit est « la succession d'événements, réels ou fictifs, qui font l'objet de discours, et leurs diverses relations d'enchaînement, d'opposition, de répétition » (Genette, 2007 : 13). Le récit est ainsi la mise dans un ordre spécifique des faits liés à une histoire. Cette conception genettienne du récit est cependant travestie dans *Quand on refuse on dit non* de Kourouma. Au lieu d'une seule et même histoire, ce roman fait place à deux récits.

Dans la note sur cette œuvre, Gilles Carpentier qui a établi la version définitive du manuscrit de Kourouma précise à cet effet :

Il s'agit de retracer l'itinéraire parcouru par petit Birahima, l'enfant-soldat de *Allah n'est pas obligé* désormais démobilisé, accompagnant la belle Fanta dans sa fuite, après un massacre dans sa ville de Daloa. Direction Bouaké, où l'on espère être protégés (sic) par les siens. Chemin faisant, Fanta entreprend de faire l'éducation de son jeune compagnon. Elle lui raconte l'histoire de la Côte d'Ivoire, des origines à... des jours qui se rapprochent dangereusement (Kourouma, 2004 : 146)

Quand on refuse on dit non est ainsi composé d'un double récit portant l'un sur la guerre qui vient d'éclater en Côte d'Ivoire et l'autre sur l'histoire et la géographie de ce pays depuis ses origines jusqu'à la situation conflictuelle du moment. Ces deux récits qui évoluent parallèlement dans les trois grands chapitres qui composent le roman se relaient sans discontinuité de bout en bout du texte. Cette dislocation du récit, mieux cette démultiplication des récits conduit à une fragmentation de la narration.

1-2-Une narration fragmentée

La discursivisation romanesque de Kourouma favorise la mise en place de voix narratives démultipliées. Ce roman laisse voir, en effet, deux principaux narrateurs : Birahima, narrateur-personnage, et Fanta, personnage-narrateur. De l'incipit à l'excipit, Birahima s'affiche comme l'instance principale qui prend en charge le récit-prétexte du roman : la guerre de Côte d'Ivoire. Il s'exprime à la première personne : « Je ». C'est lui qui commence la narration du roman : « Quand j'ai su que la guerre tribale avait atterri en Côte d'Ivoire (...) Quand j'ai su que la guerre tribale y était arrivée, j'ai tout laissé tomber et je suis allé au maquis. » (Kourouma, 2004 : 11) C'est

encore lui qui clôt les propos de l'œuvre : « Quand nous nous sommes réveillés le matin nous n'étions plus loin de Bouaké. Et il y avait des gbagas pour Bouaké » (Kourouma, 2004 : 140).

Parallèlement à cette narration autodiégétique de Birahima, l'on découvre celle homodiégétique de Fanta que ce dernier accompagne dans sa fuite de Daloa pour la ville de Bouaké. Chemin faisant, Fanta décide d'instruire son compagnon sur l'histoire et la géographie de la Côte d'Ivoire depuis ses origines. C'est d'ailleurs Birahima qui se charge d'introduire la nouvelle narratrice : « Elle a commencé par m'annoncer quelque chose de merveilleux. Pendant notre voyage, elle allait me faire tout le programme de géographie et d'histoire (...). Je connaissais la Côte d'Ivoire comme l'intérieur de la case de ma mère (...). Et elle a commencé » (Kourouma, 2004 : 41).

C'est toujours Birahima qui, à la façon d'un agent rythmique, signale les apparitions narratives de Fanta : « Et Fanta de reprendre ses leçons » (Kourouma, 2004 : 45), « Comme je ne comprenais rien à rien, Fanta s'est arrêtée et m'a donné de longues explications » (Kourouma, 2004 : 51), « Après de longues minutes de silence, Fanta reprit son enseignement de l'histoire de la Côte d'Ivoire... » (Kourouma, 2004 : 62), « Nous avons repris pied la route et Fanta a repris son enseignement sur l'histoire de la Côte d'Ivoire » (Kourouma, 2004 : 101), « Le lendemain matin nous avons pris pied la route et Fanta a recommencé à enseigner l'histoire de la Côte d'Ivoire » (Kourouma, 2004 : 124).

La narration du roman de Kourouma repose ainsi essentiellement sur les personnages de Birahima et de Fanta. Cette fragmentation des voix narratives permet de découvrir les origines identitaires du conflit qui embrase la Côte d'Ivoire : « Je comprendrais les raisons et les origines du conflit tribal qui crée des charniers partout en Côte d'Ivoire » (Kourouma, 2004 : 41). La situation conflictuelle décrite dans le roman influence, du reste, sur la langue d'écriture de Kourouma, une langue de la dégénérescence scripturale.

1-3- Une langue d'écriture de la dégénérescence du français

La langue dans laquelle s'exprime Birahima, le narrateur-personnage principal, est une langue totalement en conflit avec le français académique. Birahima l'annonce dès la présentation qu'il fait de lui-même au début du roman : « Je parle mal, très mal le français, je parle le français de vrai petit nègre d'un enfant de la rue d'Abidjan » (Kourouma, 2004 : 15). Pour permettre au lecteur de le suivre, Birahima utilise quatre dictionnaires :

Le *Harraps* pour le pidgin (le pidgin est une langue composite née du contact commercial entre l'anglais et les langues indigènes (...) *Le Larousse* et *Le Petit Robert* permettent d'expliquer le vrai français français aux noirs animistes d'Afrique noire. L'inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire essaie d'expliquer aux vrais Français français les barbarismes animistes des noirs d'Afrique (Kourouma, 2004 : 19)

Le narrateur-personnage principal du roman s'exprime dans une variété de français différente du français académique et qui, à bien des égards, demeure typique à la Côte d'Ivoire. Selon Jérémie Kouadio « Le français (...) ivoirien est une espèce de sabir franco-ivoirien qui utilise des mots français (phonétiquement déformés) sur des structures syntaxiques des langues ivoiriennes » (Kouadio, 1983 : 44).

L'on retrouve, de fait, dans le roman, des mots et expressions procédant du malinké, voire des phrases entières construites selon la syntaxe malinké : « aboyer les destinations des gbagas » (Kourouma, 2004 : 19), « Et nous avons pris notre pied la route vers le Nord, direction Zénoula » (Kourouma, 2004 : 85), « Mon secret, je l'ai sorti d'une seule bouche » (Kourouma, 2004 : 137).

À côté de ces constructions infléchies sur le modèle de la langue malinké, se découvrent des mots issus du malinké comme « faforo » (Kourouma, 2004 : 49), « gnamokodé » (Kourouma, 2004 : 104), des termes procédant du français populaire parlé en Côte d'Ivoire tels que « bangala » (Kourouma, 2004 : 26), « carburger » (Kourouma, 2004 : 48) et surtout de nombreux emplois de mots et expressions nouchi, une langue métisse amalgamant le français à divers idiomes ivoiriens : « fais-moi, fais ; fais un geste ; fais le geste national ; mouille ma barbe ; coupe mes lèvres ; ferme ma bouche » (Kourouma, 2004 : 92).

Le français académique est ici phagocyté par de nombreux ivoirismes langagiers. Cette déconstruction de l'identité classique du roman africain de langue française se présente, par conséquent, comme l'aspectualisation formelle du conflit armé dont il est question dans le roman. Elle informe la situation socio-politique de la Côte d'Ivoire installée dorénavant dans un désordre identitaire qui *s'ensource* dans le concept de l'ivoirité¹, une ivoirité-racine anthropique, pour Kourouma, et à la place de laquelle il préconise une ivoirité-rhizome thérapeutique.

¹ L'« ivoirité » est un terme qui a défrayé la chronique en Côte d'Ivoire. Il voudrait souligner la qualité de ce qui est intrinsèquement ivoirien, au sens culturel et identitaire.

2-D'une ivoirité-racine anthropique à une ivoirité-rhizome thérapeutique

La déconfiture apparente du texte d'Ahmadou Kourouma est, à y regarder de près, le reflet textuel d'une société ivoirienne en déliquescence. *Quand on refuse, on dit non* explique, de fait, les origines de la guerre de Côte d'Ivoire telles que perçues par Kourouma. Dans sa relation au conflit ivoirien, il prend position dans le débat sur les différentes conceptions de l'ivoirité en s'opposant à l'idée d'une identité ivoirienne pure, une ivoirité-racine, pour affirmer le principe d'une ivoirité-rhizome que revêt, à son sens, la véritable citoyenneté ivoirienne actuelle.

2-1-Une ivoirité-racine anthropique

Il n'y a pas de création ex-nihilo, a-t-on coutume de dire. Aussi, en écrivant leurs œuvres, de nombreux auteurs africains se réfèrent-ils à des faits se ressourçant dans leur vie quotidienne, dans leur environnement proche. Si, avec la colonisation, il s'agissait de flétrir les exactions commises sur les colonisés, aujourd'hui, avec l'apparition de nouveaux fléaux comme la guerre, les écritures africaines postcoloniales informent des préoccupations nouvelles. *Quand on refuse on dit non* d'Ahmadou Kourouma s'intéresse ainsi ouvertement à la guerre de Côte d'Ivoire.

Si, aux dires de certains historiens, les guerres tirent leur origine de trois principales raisons que sont l'économique, le religieux et l'ethnique, la guerre de Côte d'Ivoire s'inscrit, dans la vision kouroumaïenne, dans une perspective identitaire traduite à travers le concept d'ivoirité qui est lui-même la conséquence d'une autre politique, celle-là sociale et qualifiée par l'expression de « retour à la terre ». La politique dite de « retour à la terre » et les conflits liés au *foncier rural*² constituent pour Kourouma les principales raisons sociales de la guerre de Côte d'Ivoire.

La forte crise économique mondiale sur les matières premières (café et cacao) survenue dans les années 1980 a fortement bouleversé la vie socio-économique et politique de la Côte d'Ivoire. Cette crise mondiale asphyxie le pays au point que les autorités tentent de revoir la stratégie de réinsertion des jeunes dans le tissu social. Face à cette situation galopante, le gouvernement met en place la politique de *retour à la terre* pour encourager les jeunes à s'adonner aux activités agricoles.

Cette politique de réinsertion se trouve confrontée à des difficultés de surfaces cultivables, car les jeunes (déscolarisés et sans emploi) qui se rendent dans leur village

² Le *foncier rural* est le raccourci utilisé en Côte d'Ivoire pour parler du domaine foncier rural.

pour mettre à profit cette volonté politique réalisent très vite que leurs patrimoines fonciers familiaux sont occupés par des migrants qui les auraient obtenus par achat ou par don. Ce retour des jeunes dans les campagnes aboutit ainsi à des conflits fonciers.

Quand Birahima, le personnage-narrateur affirme qu'« un Dioula mort, (...) ça faisait une réclamation de terre vendue et reprise en moins » (Kourouma, 2004 : 25-26), il évoque en fait la situation conflictuelle du *foncier rural* qui mine la Côte d'Ivoire. Il y fait encore plus allusion quand il fait rejoindre Fanta et Birahima par un couple de Burkinabés qui viennent d'être expulsés de leur plantation de cacao par les Bétés (Kourouma, 2004 : 61).

Pendant la colonisation, les atouts forestiers de la Côte d'Ivoire ont, de fait, suscité une politique d'exploitation agricole extensive. Ce mode d'exploitation qui mobilise une main d'œuvre sous régionale massive recrutée dans l'espace AOF depuis les années 1930 permet aux colonisateurs de développer de grandes plantations agricoles de café et de cacao... Au lendemain de l'indépendance en 1960, les autorités politiques nationales poursuivent le même système socio-économique basé sur l'agriculture. Cette politique encourage le flux migratoire tant interne (populations des régions de savanes vers les régions forestières) qu'externe (les populations non ivoiriennes vers les régions forestières de la Côte d'Ivoire) et entraîne une occupation des terres. Cet état de fait engendre non seulement des conflits fonciers violents entre autochtones et allochtones d'une part, et entre autochtones et allogènes, de l'autre, mais il accouche aussi d'une crise politique liée à l'épineuse question de l'ivoirité.

Apparu dans les années 1970 avec Niangoranh Porquet³, le concept de l'ivoirité est, à l'origine, culturel. Il apparaît comme la synthèse féconde et harmonieuse des valeurs culturelles ivoiriennes. Récupéré par les hommes politiques, et notamment par Henri Konan Bédié⁴ en 1995, il garde toujours, dans sa définition l'approche fédératrice. Certains auteurs et critiques comme Colette Braeckman (2005 : 80) le rapprochent ainsi du concept de préférence nationale. Mais cette fois, ce terme ne semble plus faire l'unanimité et ses détracteurs lui attribuent très rapidement une connotation nationalitaire et xénophobe (Boa, 2003 : 7), ce qui conduit à une vive polémique et à des affrontements dont le point culminant est la guerre.

Pour le narrateur-personnage principal, Birahima, la question de l'ivoirité qui tire principalement sa source du problème du *foncier rural* engendre la situation

³ Professeur certifié de français et enseignant à l'École normale supérieure (ENS) d'Abidjan, Dieudonné Séraphin Niangoranh Porquet est le concepteur de la 'Griotique', un art inspiré de celui du griot et qu'il définit comme un « théâtre total » intégrant, de manière méthodique et harmonieuse, le verbe et l'expression corporelle, la musique, la danse, la poésie et le récit...

⁴ Henri Konan Bédié est un homme d'État, président de la République de Côte d'Ivoire de 1993 à 1999.

politique délétère qui prévaut en Côte d'Ivoire. Se référant à cette ivoirité, il expose la situation du Burkinabé et de sa famille chassés de leur plantation de cacao par les Bétés :

Mais voilà qu'étaient arrivées l'ivoirité et la présidence de Gbagbo. Ses amis villageois (les amis bété du Burkinabé) étaient venus lui dire de partir, d'abandonner sa terre, sa plantation, tout ce qu'il possédait. Il avait refusé, carrément refusé. Mais, ce matin même, les villageois s'étaient fait accompagner par des gendarmes. Les gendarmes lui avaient demandé de partir immédiatement... (Kourouma, 2004 : 61).

Cette ivoirité culturelle devient politique avec la course au contrôle de l'appareil d'État de deux leaders politiques. L'analyse de ce qui constitue pour Birahima le motif réel de l'ivoirité culturel débouche ainsi sur l'ivoirité politique.

Dans son désir de garder le pouvoir d'État, le président Bédié s'approprie, selon Birahima, l'idéologie de l'ivoirité en barrant la voie présidentielle à Alassane Ouattara, son adversaire politique : « Bédié fit sienne l'idéologie de 'l'ivoirité' (...). En Côte d'Ivoire, l'idéologie de l'ivoirité devient la doctrine de l'État (...) L'ivoirité permet surtout d'éloigner définitivement son adversaire politique, Alassane Ouattara, en le taxant de Burkinabé. » (Kourouma, 2004 : 107)

Dans cette course au contrôle du pouvoir d'État, et aux dires de l'opinion publique adverse, Bédié va jusqu'à utiliser des méthodes illégales pour éloigner les sympathisants de son adversaire du jeu électoral en faisant confisquer ou détruire leurs pièces d'identité.

C'est dans cette veine que Birahima affirme :

On ne peut prêcher l'ivoirité sans faire la chasse aux nombreux, aux très nombreux étrangers possédant de 'fausses et vraies' cartes d'identité (...) Mais comment les arracher, comment les récupérer alors que les porteurs de ces cartes d'identité avaient les mêmes noms et prénoms que les vrais Ivoiriens musulmans du Nord ? (...) Beaucoup d'Ivoiriens du Nord devinrent des 'sans-papiers' dans leur propre pays (Kourouma, 2004 : 107-109).

La guerre qui vient d'éclater en Côte d'Ivoire et dont les origines semblent, pour Kourouma, s'enraciner dans la question identitaire permet ainsi à l'auteur de révéler le caractère lacunaire de cette ivoirité-souche pour en appeler à une ivoirité-rhizome à caractéristique cosmopolitique.

2-2-Une ivoirité-rhizome thérapeutique

L'époque contemporaine, au cours de laquelle les identités collectives sont sommées de se transformer de plus en plus vite, est aussi celle où les groupes adoptent une attitude de plus en plus défensive, en revendiquant farouchement leur identité d'origine (Todorov, 2008 : 89).

La guerre de Côte d'Ivoire s'inscrit dans cette optique, puisqu'elle oppose deux conceptions de la nationalité et de la citoyenneté ivoiriennes : l'une fondée sur une idéologie de l'autochtonie, apparemment porteuse d'exclusion de tout métissage et désignée sous le terme d'« ivoirité » et l'autre, ouverte, cosmopolite, prenant en compte le melting-pot de l'espace social ivoirien.

S'appropriant cette dernière conception, Kourouma affirme, sans ambages, que « L'ivoirité est une absurdité (...) qui nous a menés vers ce désordre [la Côte d'Ivoire] » (Djian, 2010 : 130). Pour lui, la nation ivoirienne doit être envisagée selon une perspective cosmopolitique du fait des multiples ethnies qui la composent et au regard des innombrables immigrants qui ont contribué à son développement.

Cette perception des choses fait penser à l'image du rhizome empruntée par Édouard Glissant à Gilles Deleuze et Félix Guattari pour qualifier sa conception d'une identité plurielle qui s'oppose à l'identité-racine unique. Par opposition au modèle des cultures ataviques, la figure du rhizome place l'identité en capacité d'élaboration de cultures composites par la mise en réseau des apports extérieurs, là où la racine unique l'annihile (Glissant, 2004).

Alors que l'identité-racine est héritée des ancêtres, localisable dans un lieu géographique et une histoire familiale, l'identité-rhizome reste à se construire au présent. À partir des autres et par un processus d'identification et de différenciation, l'individu élabore son propre schéma identitaire qu'il fonde en fonction des images que les autres renvoient de lui, ainsi que des perceptions qu'il en a (Gomez-Bellomia, 2009 : 127). Cette vision identitaire que Jean-Frédéric Huenny qualifie de « déterritorialisation de l'identité » à travers les concepts de « voyageur professionnel », d'« embabelisation de la langue » et d'« identité diasporique » (Huenny, 2007 : 539) participe du cosmopolitisme.

Le cosmopolitisme est, en effet, le mélange de plusieurs identités et le sentiment d'être un citoyen du monde au-delà des nations, sans être rivé à l'une d'elles. Il exprime la possibilité d'être natif d'un lieu et de toucher à l'universalité, sans renier sa particularité. Il ne faut pas le confondre avec le métissage, qui est un mélange de

plusieurs cultures. Il est également à distinguer du multiculturalisme qui consiste en une simple juxtaposition de cultures hétérogènes.

Quand on refuse on dit non est un véritable roman de la redéfinition de la citoyenneté ivoirienne à travers un retour à la vision cosmopolitique que le président Félix Houphouët-Boigny⁵ se faisait de la nation ivoirienne. Envisageant la Côte d'Ivoire sous la forme d'un melting-pot, pour Houphouët-Boigny, la notion de citoyen se trouvait vidée de son contenu dans la mesure où les étrangers bénéficiaient de la citoyenneté ivoirienne et du droit de vote sans grand effort. C'est à cette réalité que Bراهيم fait allusion quand il affirme que :

On ne peut prêcher l'ivoirité sans récupérer les nombreuses cartes d'identité que Houphouët-Boigny a fait distribuer tous les cinq ans aux nombreux étrangers à l'occasion de l'élection présidentielle. Le 'vieux' avait une conception large et généreuse de la nationalité ivoirienne. Devenait automatiquement ivoirien tout étranger de l'Afrique noire ayant effectué un séjour de cinq ans en Côte-d'Ivoire. L'étranger recevait une carte d'identité et participait aux élections quinquennales présidentielles, législatives et régionales (Kourouma, 2004 : 108).

Cette vision cosmopolitique de la nationalité ivoirienne que promeut Kourouma fait dire à Fanta que « toutes les ethnies se sont trouvées ivoiriennes le même jour, en 1904, lorsque dans le cadre de l'AOF, le colonisateur européen a précisé les frontières de la Côte d'Ivoire » (Kourouma, 2004 : 57). Une telle conception de la nationalité ivoirienne autorise l'amalgame que semble faire Kourouma entre les populations devenues ivoiriennes depuis la colonisation et celles arrivées en Côte d'Ivoire après les indépendances, car ces dernières possédaient non seulement des cartes d'identité ivoiriennes, mais avaient aussi les mêmes noms que les Ivoiriens du Nord (Kourouma, 2004 : 108).

Kourouma croit d'ailleurs que les étrangers méritent la nationalité ivoirienne. Il justifie cette opinion en évoquant l'engagement dont ont fait preuve ces derniers dans la construction de la Côte d'Ivoire. Ainsi trouve-t-il que la reconstitution de l'actuel Burkina, appelé alors Haute volta, « eut pour effet de faire perdre aux Burkinabés le bénéfice des sacrifices qu'ils avaient consentis pour la construction de la basse Côte-d'Ivoire⁶ » (Kourouma, 2004 : 72-73). Quand Kourouma affirme que « c'est la main d'œuvre du Nord mobilisée dans le cadre des travaux forcés qui a bâti les routes, les

⁵ Félix Houphouët-Boigny est le premier président de la République de Côte d'Ivoire.

⁶ Le Burkina Faso et la Côte d'Ivoire partagent une histoire commune. En 1933, les deux territoires sont organisés en basse Côte d'Ivoire et haute Côte d'Ivoire. Ce n'est qu'en 1947 que sera reconstituée la Haute-Volta, actuel Burkina Faso.

ports, les chemins de fer, les bâtiments du Sud » (Kourouma, 2004 : 65), il considère dans cette main d'œuvre aussi bien les Ivoiriens du Nord que les populations au Nord de la Côte d'Ivoire telles que les Burkinabés. À preuve, dans ses propos, il confond royalement Burkinabés et habitants du Nord de la Côte d'Ivoire :

Ils étaient envoyés au Sud dans des wagons de marchandises fermés sous 45 de chaleur. Les mêmes wagons, la chaleur en moins, dans lesquels les Allemands envoyaient les juifs aux travaux forcés pendant la dernière guerre. (...). C'est parce que les habitants de la forêt étaient considérés comme lymphatiques que les Dioulas sont morts comme des mouches pour construire le Sud. Il n'y a aucune pierre, aucune brique, aucun pont, aucune route, aucun port, etc., du Sud qui n'ait été bâti par des mains de Dioulas du Nord (Kourouma, 2004 : 64-65).

Les Dioulas regroupent ici les Malinkés, les Sénoufos, les Mossis, les Gourounsis, etc. et s'assimilent, dans l'imaginaire kouroumaïen, à une tribu homogène du Nord de la Côte d'Ivoire que l'on retrouve pourtant dans tous les pays sahéliens de l'Afrique de l'Ouest que sont la Guinée, le Mali, le Sénégal, le Burkina, etc. (Kourouma, 2004 : 17).

Pour ce qui est des Ivoiriens du Nord de la Côte d'Ivoire qui subissent la barbarie de ceux du Sud, Kourouma ne manque pas de mettre un point d'honneur à révéler leur antériorité par rapport à d'autres ethnies reconnues ivoiriennes sur le sol qualifié aujourd'hui de Côte d'Ivoire :

Les Bétés, c'est-à-dire les Krus, sont venus de l'ouest (actuel Liberia) du dixième au douzième siècle. Les Malinkés, issus du nord (actuels Mali et Burkina), sont arrivés du treizième au quatorzième siècle.

Les Baoulés, les Agnis et les Abrons du groupe akan sont venus de l'est (l'actuel Ghana) du treizième au quinzième siècle (Kourouma, 2004 : 56).

Dans la perspective kouroumaïenne, la nationalité n'est donc pas une donnée immuable. Elle est, tout comme la culture, le résultat d'innombrables apports individuels dans un cadre sans limite selon un processus évolutif sans fin. L'ivoirité-racine dont la quête effrénée conduit la Côte d'Ivoire à une situation d'anthropie incontrôlable serait alors une absurdité, puisque c'est de la valorisation de l'autochtone et de l'allochtone que l'on pourrait parvenir au progrès. Kourouma lie, à cet effet, la crise économique que subit la Côte d'Ivoire au tarissement récent du sol migratoire (Kourouma, 2004 : 48).

L'ivoirité, la bonne, serait alors, pour lui, une ivoirité qui prendrait en compte l'histoire passée et présente de la Côte d'Ivoire, à travers toutes les nationalités qui ont

participé et continuent de participer à sa construction. Cette ivoirité-rhizome serait la véritable thérapie à la situation chaotique dans laquelle est plongé le pays depuis l'avènement du concept de l'ivoirité, une ivoirité-racine en quête d'une nationalité ivoirienne pure qui exclurait donc tout métissage.

Ahmadou Kourouma confère ainsi à l'ivoirité une dimension nouvelle, celle d'être à la fois enracinée et ouverte. En inventant, du reste, une langue d'écriture laissant affleurer sous le français la présence du malinké (Durix et Joubert, 2015), du français populaire ivoirien, du *nouchi*, toutes des langues parlées dans l'espace ivoirien, il relève, de facto, le positionnement identitaire cosmopolite de la nouvelle société ivoirienne.

Conclusion

Quand on refuse on dit non de l'écrivain ivoirien Ahmadou Kourouma constitue, à tous points de vue, une lecture identitaire des origines de la guerre de Côte d'Ivoire. La forme de l'écriture se laisse affecter par le conflit armé qui constitue la trame du roman. La dislocation du récit, qui se fond dans une narration fragmentée exprimée dans une langue d'écriture de la dégénérescence du français conventionnel, est de fait la présentation formelle des graves préjudices physiques, moraux et institutionnels que cette crise a causés à la société ivoirienne.

En s'attaquant à l'identité du roman africain classique reconnaissable par une intrigue unique à récit linéaire, à un narrateur unique et omniscient et à une langue d'écriture qui tient dans le moule d'un académisme à la frontière du pédantisme, Ahmadou Kourouma révèle comment la guerre de Côte d'Ivoire participe du problème contemporain de la quête identitaire. Cette recherche engendre le sacre de la notion d'ivoirité qui traduit un ultranationalisme fondé sur le désir d'émergence d'une nationalité et d'une citoyenneté ivoiriennes immaculées, d'où la guerre qui s'ensuit entre partisans à tous crins d'une ivoirité-racine exclusionniste et farouches adeptes d'une ivoirité-rhizome ouverte.

Prenant position dans cette bataille idéologique qui s'est muée en conflit militaro-politique, Ahmadou Kourouma, qui démontre que l'ivoirité-racine est à la fois confligène et source de confusion, propose, en lieu et place, une ivoirité-rhizome ouverte, cosmopolite, poreuse à tous les souffles. Kourouma use ainsi de l'identitaire pour interpeller les Ivoiriens, et au-delà les États-nations africains englués dans d'incessantes guerres intestines, à faire l'effort de ne plus tenir ni mettre en œuvre le discours autodestructeur qui les enferme dans le *ghetto identitaire* de l'identité à racine

unique pour s'ouvrir, sans réticence, à une identité du multiple en un, une identité rhizomatique dans un Tout-monde⁷ en voie de créolisation.

Bibliographie

BOA, Thiémélé Ramsès (2003). *L'ivoirité entre culture et politique*. Paris : L'Harmattan.

BRAECKMAN, Colette (2005). « Aux sources de la crise ivoirienne ». *Manière de voir*, n° 79, pp.79-84.

DJIAN, Jean-Michel (2010). *Ahmadou Kourouma*. Paris : Seuil.

DURIX, Jean-Pierre & JOUBERT, Jean-Louis. (2015). « Postcoloniales littératures » in *Encyclopedia Universalis* [en ligne], [disponible le 03 octobre 2015],

URL : <http://www.universalis.fr/encyclopédie/litteratures- postcoloniales>.

GENETTE, Gérard (2007). *Discours du récit*. Paris : Seuil.

GLISSANT, Édouard. (2004). « Rhizome » in *Edouard Glissant : une pensée archipélique* [en ligne], [disponible le 03 octobre 2015],

URL : <http://www.edouardglissant.fr/rhizome.html>.

GOMEZ-BELLOMIA, Catherine (2009). *Construction / reconstruction identitaire dans le discours des pieds noirs : étude de cas*. vol. 1, thèse de Doctorat, sous la direction de M. Patrice BRASSEUR, professeur à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse.

HENNUY, Jean-Frédéric (2007). *Des Iconoclastes Heureux et Sans Complexe*. New-York : Peter Lang Publishing Inc, (Coll. « Belgian Francophone Library »).

KOUROUMA, Ahmadou (2004). *Quand on refuse on dit non*. Paris : Seuil.

KOUADIO, N'Guessan Jérémie (1993). « La situation linguistique de la Côte d'Ivoire ». *Diagonales*, n°26, Paris : Hachette, pp. 42- 44.

SARR, Massamba (2008). *Conflits identitaires et unité de l'État*. Mémoire présenté en vue de l'obtention d'un Master en Sociologie. Dakar : Université Cheikh Anta Diop.

TODOROV, Tzvetan (2008). *La peur des barbares. Au-delà du choc des civilisations*. Paris : Robert Laffont.

⁷ Édouard Glissant utilise le concept « Le Tout-monde » pour signifier un monde de contact de langues et de cultures, un monde que l'on partage, un monde où toutes les diversités sont acceptées. Il s'agit en fait d'un monde de rencontres, d'interférence, de choc, d'harmonies et de disharmonies entre les cultures, un monde dont le métissage s'oriente vers l'imprévisible.

REPRÉSENTATIONS DES RÉBELLIONS DES PATRIOTES DANS LES LITTÉRATURES QUÉBÉCOISE ET FRANÇAISE DU XIX^E SIÈCLE

Louis Fréchette et Jules Verne

STÉPHANIE CHIFFLET

Université du Québec à Chicoutimi
Stephanie_Chifflet@uqac.ca

Résumé : Le présent article vise à définir les contours de l'imaginaire des Rébellions des Patriotes (1837-1838), conflit majeur et déterminant dans la construction identitaire de la nation québécoise, à travers deux œuvres du XIX^e siècle, parues en 1888 : l'une québécoise (*La Légende d'un peuple* de Louis Fréchette), l'autre française (*Famille-Sans-Nom* de Jules Verne). De cette lecture croisée, nous avons extrait les éléments moteurs de cet imaginaire, en y décelant notamment les constantes mythiques communes aux deux auteurs. Nous nous interrogeons ainsi sur les notions de pureté et d'impureté (ce que nous avons appelé l'imaginaire de la contamination) puis sur les caractéristiques des décors verniens et fréchettiens, relevant tous deux, selon nous, d'un héritage mythique privilégiant les images matricielles. Nous terminons enfin notre étude sur la figure du Patriote, figure centrale des deux œuvres.

Mots-clés : Québec, imaginaire, héros, mythe, épopée nationale

Abstract : In this paper, we want to identify the imaginary of the Patriot's Rebellions (1837-1838), a determining and very important event for identity construction of the Québec Nation. Two perspectives will be analysed through XIXth century literature: from Québec, Louis Fréchette's *La Légende d'un peuple* (1888); and from France, Jules Verne's *Famille-Sans-Nom* (1888). From a comparative approach, we will show the inherent mythic elements of this imaginary. We will study the notions of Purity vs Impurity (the so called imaginary of contamination) and the characteristics of Verne's and Fréchette's background, composed essentially of a mythic heritage privileging maternal images. Finally, we will discuss the Patriot character's central role in the two works.

Keywords : Québec, imaginary, hero, myth, national epos

Introduction

L'histoire du Québec, territoire de l'ancienne « Nouvelle-France », n'est pas toujours très bien connue des Français et ce depuis la conquête anglaise, la France ayant alors délaissé ces « quelques arpents de neige »¹. Pourtant, l'un des auteurs les plus prolifiques du XIX^e siècle français, Jules Verne, a publié en 1888 un roman consacré à des événements, alors récents, majeurs dans l'histoire du Canada et de ce qui allait être appelé par la suite le Québec : les Rébellions des Patriotes. En effet, durant les années 1837 et 1838, un mouvement réformiste et indépendantiste s'est développé² – notamment en politique – et a conquis une partie de la population franco-canadienne, bien décidée ainsi à se libérer de la colonisation et de la répression anglaises. Des combats armés ont ainsi eu lieu entre les Patriotes (parfois également appelés « les Fils de la Liberté ») et les troupes anglaises tentant de décourager les Rébellions, exécutant plusieurs conspirateurs importants tels De Lorimier, devenu dès lors une figure héroïque de l'histoire québécoise. Jules Verne, s'inspirant ainsi de faits historiques, conçoit les aventures d'une famille (la « Famille-Sans-Nom », c'est-à-dire la famille Morgaz) entraînée dans ces soubresauts de l'histoire.

Bien évidemment, les Rébellions des Patriotes ont inspiré nombre d'auteurs franco-canadiens, puis québécois, comme Louis Fréchette par exemple qui, en 1888, publie un recueil de poèmes intitulé *La Légende d'un peuple* et dont la troisième partie est consacrée aux Patriotes³.

Nous verrons dans le présent article comment la scission effective entre deux « camps » (Patriotes, réformistes et indépendantistes, d'un côté, et les Anglais et leurs alliés, de l'autre), investit l'imaginaire des Rébellions des Patriotes. Ce dernier est un imaginaire foncièrement ambivalent, animé par un jeu constant de forces contraires. La confrontation belliqueuse fracture le Canada d'alors tant aux niveaux politique, géographique et social qu'au niveau symbolique. Les représentations des Rébellions des

¹ Expression de Voltaire passée dans le langage courant pour désigner le désintérêt de la France vis-à-vis de son ancienne colonie nord-américaine.

² Mais les Rébellions des Patriotes ont leurs racines au début des années 1830.

³ En 1862, Louis Fréchette avait publié une pièce de théâtre, *Félix Poutré*, avec un Patriote comme personnage principal.

Patriotes sont empreintes de symboliques diverses et la littérature nous permet justement d'en identifier les éléments moteurs.

Un imaginaire de la contamination

De la souillure

Le roman *Famille-Sans-Nom* de Jules Verne est habité par la souillure. La « Famille-Sans-Nom », dont sont issus les personnages principaux, est entachée par la faute initiale du père. En effet, celui-ci, Simon Morgaz, avocat ayant participé à la préparation d'un premier soulèvement patriotique en 1825, a, après la sollicitation de l'agent Rip (agent d'enquêtes privé anglo-canadien), trahi ses compagnons de conspiration. Alors en manque d'argent car la « passion [du jeu] le dévorait⁴ » (Verne, 2014 : 29), Simon Morgaz est déjà en partie rongé par le vice du jeu et il achève sa contamination en commettant la faute ultime de trahison⁵. Le jour du procès des conspirateurs, la trahison de Simon Morgaz est révélée et provoque un « mouvement de répulsion » (Verne, 2014 : 33). La réaction de ses camarades est immédiate : « Nous demandons que Simon Morgaz soit chassé de ce banc, honoré par notre présence, déshonoré par la sienne !... Nous ne voulons pas être souillés plus longtemps du contact de cet homme ! » (Verne, 2014 : 33). À cette scène au tribunal répond une autre scène de jugement – populaire – à la fin du roman, quand les identités de Jean-Sans-Nom et de sa mère sont dévoilées : « Jamais nous ne souffrirons que la femme et le fils de Simon Morgaz souillent de leur présence le camp des patriotes ! » (Verne, 2014 : 338). La famille Morgaz est ainsi marquée par la faute du père. Leur nom, connu dans tout le pays, est devenu maudit, tel le nom d'un microbe : « l'opprobre, infligé désormais au nom de Morgaz » (Verne, 2014 : 35) ; « Le nom de Simon Morgaz était devenu la plus infamante des qualifications » (Verne, 2014 : 36). L'infamie⁶ est contagieuse : « Le misérable [Simon Morgaz] était repoussé de partout. Partout on le reconnaissait, comme s'il eût porté au front quelque signe infamant, qui le désignait à la vindicte universelle » (Verne, 2014 : 37). Dans sa fuite, Simon Morgaz s'écarte du monde, obligé de se cacher pour ne pas être reconnu et lynché :

⁴ Nous soulignons.

⁵ D'ailleurs, sa femme et ses fils rachèteront la faute en versant l'argent ainsi gagné à la cause indépendantiste.

⁶ Le mot est fréquemment employé par Jules Verne.

les fils achetaient quelques provisions, tandis que le père se tenait en dehors (Verne, 2014 : 37).

[Bridget Morgaz] baisait ses deux fils au front, comme si elle eût voulu en effacer le stigmate indélébile. (...) Était-il donc écrit, dans la conscience humaine, que, cette tache imprimée au nom d'une famille, rien ne pourrait l'effacer ? (Verne, 2014 : 140).

Ah ! misérables que nous sommes, dont le contact est une souillure !... (Verne, 2014 : 141).

À la fin du roman, Jean-Sans-Nom, c'est-à-dire Jean Morgaz, refuse tout contact tactile. Il ne veut toucher personne, pas même ces camarades de lutte : « M. de Vaudreuil offrit la main à Jean... Jean ne la prit pas. (...) Toutes les mains se tendirent vers Jean. Cette fois encore, il refusa de les toucher de la sienne » (Verne, 2014 : 349-350). De même, Bridget Morgaz évite tout épanchement vis-à-vis d'une Clary de Vaudreuil pourtant encline à des élans filiaux : « Il lui paraissait naturel de l'appeler " ma mère ! " Et pourtant, lorsqu'elle voulait lui prendre les mains, il semblait que Bridget cherchait à les retirer. Quand Clary embrassait Bridget, Bridget détournait brusquement la tête » (Verne, 2014 : 258).

Leur ancienne maison brûlée est également maudite, lieu infect et impénétrable. Ainsi, quand le fils Jean (Jean-Sans-Nom/Jean Morgaz) retourne sur les lieux de son enfance, il pénètre un territoire maudit :

Plus de maison à cet endroit. Sur son emplacement, rien que des ruines. Ruines sinistres, non pas celles que le temps a faites, mais celles que laisse après lui quelque violent sinistre. Et ici, on ne pouvait s'y méprendre. Des pierres calcinées, des pans de murs noircis, des morceaux de poutres brûlées, des amas de cendres, blanches maintenant, disaient qu'à une époque déjà reculée, la maison avait été la proie des flammes. (Verne, 2014 : 124)

" Eh ? Que faites-vous là, monsieur ? " lui cria un vieil homme, qui venait de s'arrêter en se rendant à l'église.

Jean n'ayant point entendu, ne répondait pas.

"Eh ! reprit le vieil homme, êtes-vous sourd ? Ne restez pas là !... Si l'on vous voyait, vous risqueriez d'attraper quelque mauvais compliment ! (...) Il est défendu d'entrer en cet endroit !

- Et pourquoi ?...

- Parce que c'est un lieu maudit ! (...) Ne retournez pas au milieu de ces décombres ! (...) [C]e serait vous souiller rien que d'en fouler les cendres. C'est ici la maison du traître !... (Verne, 2014 : 124-125)

[L]a tradition en avait fait un lieu si infâme que personne n'osait plus l'approcher, que pas un des gens de Chambly ne l'apercevait sans lui jeter sa malédiction ! (Verne, 2014 : 126).

Le retour à la maison natale est donc très funeste. La mémoire des Morgaz est elle aussi souillée, polluée par d' « infamants souvenirs » (Verne, 2014 : 235) : « Où Jean venait chercher des souvenirs de famille, il n'y avait que des souvenirs de honte » (Verne, 2014 : 127). C'est également à cette occasion que Jean Morgaz assiste à une scène de fureur collective prenant les allures de rite expiatoire :

Là, devant les ruines de la maison du traître, un grand feu venait d'être allumé. Des hommes, auxquels se joignirent bientôt des enfants et des femmes, attisaient ce feu, en y jetant des brassées de bois mort.

En même temps que les cris d'horreur, ces mots de haine retentissaient dans l'air :

“ Au feu, le traître!... Au feu, Simon Morgaz ! ”

Et alors, une sorte de mannequin, habillé de haillons, fut traîné vers les flammes. Jean comprit. La population de Chambly procédait, en effigie, à l'exécution du misérable (...). Saisi d'horreur, Jean voulu fuir... Il ne put s'arracher du sol, où il semblait que ses pieds restaient irrésistiblement attachés. Là, il revoyait son père, accablé d'injures, accablé de coups, souillé de la boue que lui jetait cette foule, en proie à un délire de haine. Et il lui semblait que tout cet opprobre retombait sur lui, Jean Morgaz (Verne, 2014 : 132).

Le dégoût face à l'acte commis est matérialisé par la boue lancée sur le mannequin en flammes. Il est, littéralement, une « ordure ». Le feu nettoie la souillure en même temps qu'il représente le bûcher symbolique de Simon Morgaz. De même, à la fin du roman, la véritable identité de Bridget Morgaz ayant été dévoilée, les Patriotes sont prêts à la lyncher. Ils lui jettent notamment « de la boue au visage », « Ses vêtements étaient déchirés et souillés » (Verne, 2014 : 329). Ses cheveux lui cachent la figure, comme si son identité était annihilée, comme si elle était déjà symboliquement morte. La honte la ronge.

Un député réformiste, M. de Vaudreuil, gravement blessé, est recueilli par Jean-Sans-Nom dans la nouvelle demeure de sa mère Bridget Morgaz. M. de Vaudreuil ignore leur véritable identité, dissimulée par cette famille honnie qui se sait « contaminée » par la trahison du père : « S'il [M. de Vaudreuil] apprenait quelle maison lui avait donné asile, quelles mains l'avaient disputé à la mort, l'horreur ne l'emporterait-elle pas, et, dût-il se traîner sur ses genoux, ne se hâterait-il pas de fuir le contact infamant de cette famille ? »

(Verne, 2014 : 238)⁷. Les Morgaz sont hantés par la contamination. La famille Morgaz, la « Famille-Sans-Nom », est ainsi une « famille flétrie » (Verne, 2014 : 41), pourrie.

Les traîtres sont des êtres souillés, assimilés aux ennemis, ici les Anglais et les représentants de l'ordre, également considérés à travers le prisme de la contamination. En effet, chez Jules Verne, les Anglais saouls sont « souillés de sang » (Verne, 2014 : 247). Ici, ce n'est pas le sang qui les salit (ce qui voudrait dire que le sang est impur) mais le fait d'avoir fait verser un sang pur, le sang des Patriotes. Le territoire au complet est souillé par la présence des agents de police (« [le] territoire [est] infesté d'agents de la police » (Verne, 2014 : 288).

L'impureté attachée à la famille Morgaz, telle une tare héréditaire, souille en retour ceux qui n'ont pas voulu pardonner, ceux qui ne distinguent pas la faute du père des hauts faits des fils et de leur mère. M. de Vaudreuil et sa fille Clary ont ainsi l'impression que le camp des patriotes a été entaché par le lynchage de Bridget Morgaz et l'exclusion de Jean-Sans-Nom : « Il leur semblait, à tous deux, qu'ils avaient été, pour ainsi dire, souillés par cette boue d'outrages jetées à la face de Bridget et de son fils » (Verne, 2014 : 343). Eux qui ont été cachés, soignés et protégés par les Morgaz partagent cette souillure⁸.

Quoique moins présent, ce thème de la souillure occupe aussi les poèmes de Louis Fréchette consacrés aux Patriotes. Dans son poème *Du Calvet*, l'impureté et le vice caractérisent les ennemis et les traîtres :

Alors on vit, devant le spectre au front hideux,/Un homme se lever et crier : - À nous deux
!//C'était toi, Du Calvet, qui, méprisant la rage/Du despote, osait seul tenir tête à l'orage,/Et
brandir, au-dessus de tous ces fronts étroits,/À ton bras indigné la charte de nos
droits.//(...)Un tyran que l'histoire a marqué du fer chaud/Lui confisque ses biens et le jette
au cachot (Fréchette, 1908 : 231-232).

La masse des Anglais (« le spectre ») porte le stigmate de sa nature diabolique. Au baiser de Bridget Morgaz sur le front de ses fils chez Jules Verne répond ce « front hideux ». L'ennemi, « le tyran », « le despote », se distingue par cette « marque de la Bête » biblique. Cependant, chez Louis Fréchette, la souillure se manifeste à travers d'autres images. Ses poèmes sont en effet davantage imprégnés d'un imaginaire du grouillement.

⁷ À noter l'allusion récurrente aux mains.

⁸ Jules Verne fait ici preuve d'une morale chrétienne remarquable.

Du grouillement

L'opposition entre la pureté et la souillure, qui traverse les représentations des Rébellions des Patriotes dans les littératures du XIX^e siècle, est en relation avec des images du grouillement. Selon Gilbert Durand, l'homme a « une répugnance primitive devant l'agitation » et « le serpent, lorsqu'il n'est considéré que comme mouvement serpentant, c'est-à-dire comme fugace dynamisme, implique lui aussi une “ discoursivité ” répugnante qui rejoint celle des petits mammifères rapides, souris et rats » (Durand, 1969 : 77). Le serpent et autres reptiles rampants sont ainsi symboliquement associés aux insectes et arachnides qui constituent ce monde grouillant, chaotique et possiblement dangereux⁹. Ce sont des êtres associés à la pourriture et l'on rejoint ainsi l'idée de souillure et même de contamination. En effet, le folklore français (dont certains pans ont émigré en Amérique du Nord) apporte maints exemples où le venin d'un serpent peut être transmis sans morsure (Sébillot, 2002 : 939-940). Le serpent, la couleuvre, la vipère portent des valeurs diverses. Les reptiles – et leurs déclinaisons merveilleuses tel le dragon - peuvent entre autres être des figures initiatrices (par exemple, saint Michel tuant le dragon) et peuvent posséder une dimension cosmique (Durand, 1969 : 363-369), mais ils peuvent être aussi des monstres dévorants. L'Église chrétienne, surtout, a particulièrement insisté sur le caractère diabolique du serpent et a grandement participé à la dévalorisation, en Occident, du serpent et des reptiles en général : ils incarnent le vice, la tentation. Comme l'illustre la poésie de Fréchette, le serpent est devenu, au XIX^e siècle, un animal essentiellement répugnant et fourbe. En effet, le poète parle du « code des vipères » (*Du Calvet* ; Fréchette, 1908 : 231) et les troupes anglaises (« les uniformes rouges ») semblent ramper et se contorsionner tel un infâme serpent : « (...) de loin les uniformes rouges/Semblaient, mouvants replis, au front des coteaux blancs,/Comme un serpent énorme aux longs anneaux sanglants » (*Chénier* ; Fréchette, 1908 : 260). La représentation reptilienne des Anglais est manifeste dans le poème *Le Vieux Patriote* :

Et puis n'avions-nous pas les souples, les rampants,/Les délateurs payés, les mouchards, les serpents ?/Ces Judas d'autrefois, je les retrouve encore./Tout ce qui les anime et ce qui les dévore,/C'est le bas intérêt, l'instinct matériel./Ils pullulaient autour du gibet de Riel ;/(...)

⁹ Voir, parmi les Plaies d'Égypte, le serpent, les grenouilles, les sauterelles dans *L'Exode* (Ex 7, 8 à 9, 20).

Il en est qui rendraient des points à la couleuvre/Pour faire en serpentant leur tortueux chemin (Fréchette, 1908 : 279-280).

Le symbolisme thériomorphe discrédite l'adversaire.

Un décor mythique

Des lieux matriciels

Ces êtres reptiliens grouillent et envahissent les territoires des Patriotes composés de coins et de creux. Les Patriotes sont, pour les Anglais, des ennemis invisibles, embusqués dans tous les recoins du village. Saint-Denis représente alors un cocon protecteur violemment pénétré par le régiment anglais :

Par moments, on pouvait, à travers la fumée,/Voir tout un régiment, et presque un corps d'armée,/Dans un cercle de feu, s'avancer pas à pas,/Cherchant des ennemis qu'on n'apercevait pas.//(...) Ils avaient cru n'avoir qu'à cerner un village/Avant d'y promener la torche et le pillage ;/Et voilà que battus, décimés, écharpés,/Ce sont eux qui se voient partout enveloppés !//Et comment repousser ces attaques étranges ?/Au coin des murs, au seuil des maisons et des granges,/Dans le creux des fossés, aux pentes d'un guérêt,/Où son costume gris s'efface et disparaît,/(...) Dans ce dédale affreux comment s'orienter ?... (Fréchette, 1908 : 255-256)

Chez Jules Verne, il y a un contraste constant entre l'ombre et la lumière. En particulier, la Famille-Sans-Nom relève du régime nocturne durandien, étant toujours associée aux lieux dérobés, à la nuit, au repli. Jean Morgaz, le héros Jean-Sans-Nom des Patriotes, est toujours « blotti » dans quelque recoin obscur, tapi dans l'ombre : à la taverne, il est « blotti dans le coin de la salle » (Verne, 2014 : 86) ; après la défaite à Saint-Charles, il « se réfugie », avec M. de Vaudreuil inconscient, « sous le porche de l'église » puis se « blotti[t] au fond de la petite église » (Verne, 2014 : 231) ; en fuite (sa tête est mise à prix), il ne voyage « que de nuit » et « (p)endant le jour, il se [cache] au fond des masures abandonnées, sous des fourrés presque impénétrables » (Verne, 2014 : 289) ; au chevet de M. de Vaudreuil, il « se [tient] au pied du lit, dans l'ombre, comme s'il eût cherché à ne point être vu » (Verne, 2014 : 250). Enfin, il mourra lors d'une « nuit très obscure » (Verne, 2014 : 357). Sa mère, Bridget Morgaz est, à l'instar de son fils Jean, étroitement associée à la pénombre et au refuge. En public, elle apparaît :

toujours seule, toujours habillée de noir, toujours recouverte d'un long voile de veuve. Elle ne quittait que rarement sa maison (...). Quand il s'agissait d'un achat, elle attendait que la nuit ou tout au moins le soir fût venu, se glissait à travers les rues sombres, longeait les maisons, entrait rapidement dans une boutique, parlait d'une voix sourde, en peu de mots, payait sans marchander, revenait, la tête basse, les yeux à terre, comme une pauvre créature qui aurait eu honte de se laisser voir. Allait-elle à l'église, c'était dès l'aube, à la première messe. Elle se tenait à l'écart, dans un coin obscur, agenouillée, pour ainsi dire rentrée en elle-même. (Verne, 2014 : 134)

Quand elle sera, anonyme, dans le camp des Patriotes sur l'île Navy, Bridget Morgaz continuera de ne se sortir qu' « à la nuit tombante » (Verne, 2014 : 324). Elle est bel et bien un être de l'ombre. La maison qu'elle occupe, « isolée » (Verne, 2014 : 133), est à son image : « Modeste et triste habitation (...). Le plus souvent, la porte est fermée, les fenêtres ne sont jamais ouvertes, même derrière les volets à panneaux pleins, qui sont repoussés contre elles » (Verne, 2014 : 133). Elle est d'ailleurs significativement surnommée la « Maison-Close ». Plus qu'un cloître, cette maison – la maison maternelle – est un refuge, un lieu matriciel¹⁰. Bridget Morgaz mourra également dans un lieu reproduisant le cocon primordial. En effet, après leur expulsion du groupe des Patriotes (suite à la révélation de leur identité), Jean emmène sa mère « au fond d'une hutte isolée, en dehors du village de Schlosser » (Verne, 2014 : 340). Ils sont retirés du monde : « Personne ne savait que cette hutte *renfermait* la femme et le fils de Simon Morgaz » (*Ibidem.*)¹¹. Jean attendra que la nuit soit tombée pour enterrer sa mère dans sa terre natale aux États-Unis :

Lorsque la nuit fut venue, une nuit sombre, à peine éclairée par le " blinck " des neiges (...) Jean quitta la cabane où gisait le corps de Bridget. Puis à quelques centaines de pas, sous le couvert des arbres chargés de givre, il alla creuser une tombe avec son large couteau canadien. Sur la lisière de ce bois, perdu dans l'obscurité, personne ne pouvait le voir, et il ne voulait pas être vu (...). La neige, qui commençait à tomber, eut bientôt caché l'endroit où dormait celle qui n'était plus (Verne, 2014 : 344).

La neige renforce l'image enveloppante de ce retour ultime à la terre natale. La mort de Bridget Morgaz fait écho à la mort de Simon Morgaz relatée au début du roman.

¹⁰ Sur les rêveries autour de la maison natale, voir les travaux de Gaston Bachelard.

¹¹ Nous soulignons.

Fuyant le monde avec sa famille, poursuivi par la culpabilité et la honte, il est un nouveau Caïn accablé par le regard de Dieu, « un errant parcourant la terre » (*Bible*, Gn 4, 14) :

Ce n'était plus qu'une famille errante, à laquelle s'attachait la réprobation universelle. On eût dit que la Vengeance, une torche enflammée à la main, la poursuivait, comme dans les légendes bibliques, elle fait du meurtrier d'Abel. Simon Morgaz et les siens, ne pouvant se fixer nulle part (...). Ils couchaient, lorsqu'ils le pouvaient, au fond de cahutes abandonnées ; lorsqu'ils ne le pouvaient pas, dans des anfractuosités de roches ou sous les arbres de ces interminables forêts qui couvrent le territoire.

Simon Morgaz devenait de plus en plus sombre et farouche. Il ne cessait de se disculper devant les siens, comme si quelque invisible accusateur, acharné sur ses pas, lui eût crié : traître !... traître !... (...). Mais quel lieu cherchait-il ? Sa femme ni ses fils ne pouvaient le savoir, car il allait toujours devant lui, et ils ne faisaient que le suivre.

Le 3 décembre, vers le soir, ces infortunés, exténués de fatigue et de besoin, firent halte dans une caverne, à demi obstruée de broussailles de ronces – quelque repaire de bête fauve, abandonnée en ce moment (...). Simon Morgaz (...) se retira au fond de la caverne (...). [B]lotti au fond, à demi couché, dans une attitude de désespoir, comme s'il eût horreur de lui-même, [il] ne faisait pas un mouvement, tandis que les reflets de la flamme éclairaient sa figure convulsée (Verne, 2014 : 36-40).

Simon Morgaz ne sortira de la caverne que pour se suicider. On distingue ici des ressemblances avec le célèbre poème *La Conscience* de Victor Hugo, contenu dans *La Légende des siècles*, qui relate l'errance paranoïaque de Caïn :

Il réveilla ses fils dormant, sa femme lasse,/Et se remit à fuir sinistre dans l'espace./Il marcha trente jours, il marcha trente nuits./Il allait, muet, pâle et frémissant aux bruits,/Furtif, sans regarder derrière lui, sans trêve/(...). Alors il dit : – “ Je veux habiter sous la terre/Comme dans son sépulcre un homme solitaire ;/Rien ne me verra plus, je ne verrai plus rien. ”–/On fit donc une fosse, et Caïn dit : “ C'est bien ! ”/Puis il descendit seul sous cette voûte sombre./Quand il se fut assis sur sa chaise dans l'ombre/Et qu'on eut sur son front fermé le souterrain,/L'œil était dans la tombe et regardait Caïn. (Hugo, 1950 : 26-27)

Simon Morgaz est un personnage biblique conçu selon le modèle hugolien. Le roman de Jules Verne a ainsi des accents romantiques.

Le caractère nocturne de la Famille-Sans-Nom souligne son identité cachée, son anonymat ainsi que son sentiment de honte. Mais il y a plus. Ces « images obsédantes », selon le terme de Charles Mauron, du coin sombre, du refuge, expriment également le lien

fondamental des personnages patriotiques avec leur territoire, avec le pays à engendrer, avec la « Mère patrie » : « Une province arrachée à son pays (...), c'est un enfant arraché à sa mère ! » (Verne, 2014 : 88).

Enfin, la visite de l'abbé Joann à la prison où est détenu son frère a des accents de « voyage au centre de la terre ». Là encore, le décor est dépeint dans une atmosphère enveloppante, tout en clair-obscur. « [L'abbé Joann] s'assit en un coin obscur » (Verne, 2014 :295) puis :

[p]récédé du sergent dont le fanal éclairait ses pas, l'abbé Joann traversa la cour intérieure, au milieu de laquelle se dressait le blockhaus. Autant que le permettait l'obscurité, il cherchait à reconnaître l'étendue de cette cour (...). Puis, ils prirent par les marches d'un étroit escalier qui montait au premier étage et se développait dans l'épaisseur de la muraille. Arrivé au palier, le sergent ouvrit une porte qui se trouvait en face, et l'abbé Joann entra dans la chambre du commandant (...) médiocrement éclairée par une seule lampe (Verne, 2014 : 296-297).

L'abbé Joann se rend ensuite dans la cellule de son frère Jean :

L'abbé Joann, guidé par le sergent, redescendit l'escalier. La cellule du prisonnier occupait un angle au rez-de-chaussée du blockhaus, à l'extrémité d'un couloir qui longeait la cour intérieure. Le sergent éclairant cet obscur boyau avec son fanal, arriva devant une porte basse (...). À l'intérieur, au milieu d'une profonde obscurité, couché sur une sorte de lit de camp, Jean dormait (Verne, 2014 : 300-301).

La scène figure un retour à la matrice dans laquelle ils vont répéter leur naissance, mais en inversant les identités, Jean se travestissant en abbé Joann pour pouvoir fuir la prison et participer à la révolte des Patriotes et particulièrement à l'affrontement décisif sur l'île Navy.

De l'enveloppement à l'engloutissement

Dans *Famille-Sans-Nom*, l'ultime bataille menée par les Patriotes contre les Anglais se déroule sur une île, l'île Navy, près des Chutes du Niagara. Que Jules Verne choisisse de décrire spécifiquement cette bataille n'est pas anodin. Cela s'intègre parfaitement dans sa constellation d'images, relevant notamment de la symbolique

matricielle (giron maternel, intimité, etc.). Selon Charles Baudouin, l'insularité est « une espèce de “ Jonas ” géographique » (Durand, 1969 : 273). Sur cette île Navy, les Patriotes se voient submergés et engloutis par l'ennemi anglais – avalé par le serpent. Le lieu qui était un refuge devient une prison. Enfermés, il leur est difficile d'échapper aux tirs du camp opposé. Quelques-uns vont trouver refuge sur un bateau¹², sorte de prolongement de cette figure insulaire « jonasienne ». Clary de Vaudreuil et Jean Morgaz font partie de ces prisonniers marins. À l'enveloppement dans les lieux matriciels répond l'avalement, l'engloutissement. Dans cette « nuit très obscure », Clary et Jean s'abritent sous une toile : le bateau peut encore ici être un lieu intime, un lieu de repli. Mais l'attaque des Anglais sur ce bateau, et surtout la coupure des amarres, transforment le navire en véhicule de nautonier. Le bateau, variation de la barque primordiale, n'est plus un berceau mais devient un cercueil. Jonas est remplacé par Caron. Le bateau, avec Clary et Jean à son bord, est précipité dans les Chutes du Niagara, définitivement englouti.

Que ce soit dans le creux de la terre ou dans les profondeurs marines, le roman *Famille-Sans-Nom* de Jules Verne (comme l'ensemble de son œuvre) invite à de multiples rêveries matérielles, à des excursions au cœur de la matière. Ici, la plongée du Patriote paraît sans retour. La figure du Patriote est vouée à un destin tragique.

La figure du Patriote

Fractures

Les représentations des Rébellions des Patriotes chez Jules Verne et Louis Fréchette sont fondées sur les antagonismes et les contrastes. De multiples images figurent ainsi la fracture existant entre deux peuples : aux Franco-canadiens (« les bonnets bleus ») font face les Anglais (« les vestes rouges » ou « uniformes rouges ») ; aux Catholiques, les Protestants (Verne, 2014 : 130). Dans *Famille-Sans-Nom*, il est d'ailleurs remarquable que l'enquêteur et espion privé anglo-canadien à la poursuite de Jean-Sans-Nom (et à l'origine de la trahison de Simon Morgaz) se prénomme Rip qui en anglais signifie « déchirer ». Son objectif est en effet de défaire (déchirer) la révolte franco-canadienne. À ces fractures nettes s'ajoutent des éléments plus ambivalents que strictement fractionnés. Les deux fils Morgaz, surtout, sont les deux faces d'un même être. Tout d'abord, ils portent le même

¹² Fait historique.

nom, l'un en français (Jean) l'autre en anglais (Joann)¹³. Dès leur plus jeune âge, « Joann était d'un caractère doux, Jean d'un tempérament vif » (Verne, 2014 : 30). Dans leur même lutte patriotique, l'un a choisi les mots (Joann est devenu un prêtre au don oratoire certain) quand l'autre a choisi l'action (Jean est le meneur des Rébellions). Leur ressemblance physique est frappante au point de pouvoir les confondre : « presque les mêmes yeux, le même regard de flamme, presque la même voix et les mêmes gestes. Il [le jeune clerc Lionel] croyait revoir son héros [Jean-Sans-Nom] sous l'habit du prêtre, il croyait l'entendre... » (Verne, 2014 : 286). C'est ainsi que Joann a pu remplacer son frère à la prison. Personne ne s'apercevra de la permutation et le peloton d'exécution l'abattra et l'entertera en pensant avoir fait disparaître Jean-Sans-Nom : « Les soldats ne l'avaient pas reconnu vivant, ils ne le reconnurent pas lorsqu'il fut mort » (Verne, 2014 : 309). Joann et Jean sont un nouveau Janus. Ils sont les deux versants de la figure – mythique – du Patriote.

Héroïsation et martyrologie

Chez Jules Verne et Louis Fréchette, le Patriote est une figure héroïque. *La Légende d'un peuple* de Louis Fréchette est entièrement vouée à la glorification du peuple franco-canadien et de ses grandes figures historiques (Du Calvet, Chénier, Papineau, etc.). Le député Papineau, en particulier, représente pour le poète le grand messager du peuple, le guide : « Il fut toute une époque, et longtemps notre race/N'eut que sa voix pour glaive et son corps pour cuirasse » (*Papineau II* ; Fréchette, 1908 : 252).

Chez Jules Verne, Jean-Sans-Nom, la figure exemplaire du Patriote, possède une des attributs correspondant à ses idéaux et revendications, à sa lutte nationale. En effet, simple anonyme parmi le peuple, puisque au début du roman il œuvre dans l'ombre avec l'aide de son frère Joann et de sa mère Bridget, il se distingue simplement par ses vêtements :

Que cet inconnu appartint au parti qui luttait pour l'indépendance nationale, cela se devinait rien qu'à son costume. Vêtu à peu près comme des intrépides aventuriers auxquels on donne encore le nom de "coureurs des bois", il portait sur la tête la "tuque" bleue, et ses vêtements – une sorte de capot, croisé sur la poitrine, une culotte d'un rude tissu grisâtre, serrée à la taille par une ceinture rouge – était uniquement en "étoffe du pays".

¹³ Car leur mère Bridget Morgaz était originaire des États-Unis.

Qu'on ne l'oublie pas, l'emploi de ces étoffes indigènes équivalait à une protestation politique, puisqu'il excluait les produits manufacturés, importés d'Angleterre (Verne, 2014 : 51).

La façon de se vêtir est un acte militant pour le Patriote vernien. La figure du Patriote est étroitement liée à son territoire¹⁴. Ses emblèmes, surnoms et drapeau affichent sa cause indépendantiste et son identité revendiquée. En plus d'être appelés les « bonnets bleus » (face aux « vestes rouges » ou « uniformes rouges »), les Patriotes baptisent leurs compagnies de noms évocateurs tels « les Raquettes » et les « Castors », soulignant l'ancrage géographique et culturel du peuple qu'elles représentent et défendent. Enfin, les drapeaux fédèrent les Patriotes autour d'un rejet radical des colons anglais et d'une aspiration commune à l'indépendance :

Un pavillon noir, sur lequel se dessine une tête de mort avec deux os en croix, dénonce les noms de ces gouverneurs détestés, Craig, Dalhousie, Aylmer, Gosford. Enfin, à l'honneur de l'ancienne France, un pavillon blanc porte d'un côté l'aigle américain environné d'étoiles, de l'autre l'aigle canadien, tenant dans son bec une branche d'érable (Verne, 2014 : 212).

Le drapeau noir est, comme le signale Jean Chesnaux dans sa préface de *Famille-Sans-Nom*, typiquement vernien, ressemblant au drapeau du Capitaine Nemo¹⁵ ou à celui de Robur¹⁶. Il est le « symbole de la révolte contre l'ordre politique et social » (Verne, 1970 : XIV) : « Fuyez, tyrans ! Le peuple se réveille ! » (Verne, 2014 : 212).

En outre, chez Jules Verne, le Patriote est un héros errant. Jean-Sans-Nom est un être de l'ombre, surgissant ici et là :

il en était un autre qui travaillait dans l'ombre et si mystérieusement que les principaux réformistes ne l'avaient jamais aperçu qu'en de rares circonstances. Autour de ce personnage s'était créée une véritable légende, qui lui donnait une influence extraordinaire sur l'esprit des masses : Jean-Sans-Nom – on ne le connaissait que sous cette appellation énigmatique (Verne, 2014 : 20).

Dans les masses, on le considérait comme le chef mystérieux des Fils de la liberté. Il n'apparaissait qu'à l'heure où il fallait donner de sa personne, et disparaissait ensuite pour reprendre son œuvre (Verne, 2014 : 138).

¹⁴ Lien représenté en partie par les lieux matriciels évoqués plus haut.

¹⁵ *Vingt mille lieux sous les mers.*

¹⁶ *Robur le Conquérant.*

Jean-Sans-Nom l'explique lui-même : « Si le mouvement n'était que local, il risquerait d'être enrayé dès le début. C'est pour le généraliser que j'ai visité les paroisses de l'est et de l'ouest, que je vais parcourir celles du centre. Je compte repartir cette nuit même » (Verne, 2014 : 106). Alors que Jean-Sans-Nom va de maison en maison sur tout le territoire, son frère Joann va d'église en église, lui aussi d'est en ouest : « Il a parcouru les comtés de l'ouest, et partout, on s'est précipité pour l'entendre » (Verne, 2014 : 129). Il « [attire] à lui les populations des bourgades et des campagnes » (Verne, 2014 : 138). Joann ne répand non plus seulement « la bonne parole » chrétienne, mais « la bonne parole » politique, indépendantiste et nationaliste. Il est un « apôtre » (Verne, 2014 : 129) « poursuivant sa mission » (Verne, 2014 : 106). Il est un soutien indispensable à la cause qu'il mène conjointement avec son frère Jean. Celui-ci est l'incarnation principale du Patriote dans le roman. Il est « le chef mystérieux », celui qui peut soulever effectivement les masses. Il est « l'âme des insurrections populaires » (Verne, 2014 : 319), le « héros de l'indépendance » indispensable pour motiver les troupes (Verne, 2014 : 309). Il est pétri d'une charge symbolique puissante. Lors de la bataille de l'île Navy, à la fin du roman, il compte « [tomber] comme la foudre » et faire une « réapparition miraculeuse » (Verne, 2014 : 335). Il est un « Messie » (Verne, 2014 : 117). L'héroïsation de ces personnages fictionnels prolonge l'héroïsation de personnages historiques, tel Jean-Olivier Chénier tué lors de la bataille de Saint-Eustache :

La résistance de Chénier et des siens fut héroïque. Exposés aux boulets et aux balles, ils durent se retrancher dans le presbytère, le couvent et à l'église. La plupart n'avait même pas de fusils, et, comme ils en réclamaient :

“ Vous prendrez les fusils de ceux qui seront tués ! ” répondit froidement Chénier.

(...) Chénier se vit contraint d'abandonner l'église. Une balle le jeta à terre. Il se releva, il fit feu. Une seconde balle l'atteignit à la poitrine. Il tomba, il était mort. (...) Dans le pays, on dit toujours : Brave comme Chénier (Verne, 2014 : 321).

La même scène est célébrée par Louis Fréchette :

Cent hommes tout au plus, groupe que paralyse/Le manque de fusils et de munitions./Qu'importe ! dans leurs rangs nulles défections !/(...) – C'est bien, leur dit Chénier un éclair aux sourcils,/Les mourants cèderont aux autres leurs fusils:/Nous en aurons bientôt assez pour tout le monde !/(...) La scène ne dura que deux minutes, mais/Ceux qui purent la voir ne l'oublieront jamais./Le héros, en sautant du haut d'une

croisée,/S'affaissa sur le sol une jambe brisée./Ce n'est rien ! sous le plomb qui grêle à bout portant,/Chénier sur un genou se relève un instant ;/Il se dresse, aveuglé de sang, l'habit sordide,/Défiguré, hagard, effroyable, splendide ;/Et, pour suprême insulte à la fatalité,/Le fier mourant cria : – Vive la liberté ! (*Chénier* ; Fréchette, 1908 : 261-266).

Le sacrifice auréole définitivement la destinée de Chénier d'un honneur légendaire. Il rejoint ainsi le panthéon occidental des grands révoltés de l'histoire : il est un « nouveau Spartacus » (*Chénier* ; Fréchette, 1908 : 260).

L'héroïsation de la figure du Patriote s'inscrit finalement dans une martyrologie. Chez Jules Verne, toute la Famille-Sans-Nom est destinée à expier la faute du père, jusqu'à la mort. Joann, d'abord, est « la première victime offerte en expiation du crime de Simon Morgaz » (Verne, 2104 : 309). Bridget Morgaz est intraitable sur ce sujet face à son fils Jean : « Mon fils, dit Bridget, il faut souffrir !... C'est notre part ici-bas !... C'est l'expiation !... » (Verne, 2014 : 339). Ses dernières paroles sont explicites et confirme la portée – voire la nécessité – sacrificielle de l'engagement de Jean :

Mon fils, ton frère est mort, et moi, je vais mourir, après avoir bien souffert ! Je ne me plains pas ! Dieu est juste ! C'était l'expiation ! Jean, pour qu'elle soit complète, il faut que tu oublies l'outrage ! Il faut que tu reprennes ton œuvre ! Tu n'as pas le droit de désertier !... Le devoir, mon Jean, c'est de te sacrifier pour ton pays jusqu'à ce que tu tombes (Verne, 2014 : 341).

En narrant, à partir de faits historiques, la vie de cette « Famille-Sans-Nom », Jules Verne vise à souligner le caractère intrinsèquement tragique des Rébellions des Patriotes « dont les noms ne s'effaceront jamais du martyrologue de l'histoire franco-canadienne » (Verne, 2014 : 362). La figure du martyr est également présente chez Louis Fréchette, mais sans la dimension chrétienne, patente chez Jules Verne. Son œuvre poétique est la mémoire de « nos martyrs patriotes » (*Hindelang* ; Fréchette, 1908 : 275). Chez ces deux auteurs francophones du XIX^e siècle, le héros nationaliste doit incarner la prééminence de la cause nationale et avoir pour devise : « Avant nous, il y a le pays » (Verne, 2014 : 271).

Conclusion

En définitive, les œuvres de Jules Verne et Louis Fréchette forment une grande épopée romantique (« La lutte fut épique et le combat géant » [*Saint-Denis* ; Fréchette,

1908 : 254] ; « lutte homérique » [*Hindelang* ; Fréchette, 1908 : 274]). Des accents hugoliens s'entendent chez les deux auteurs¹⁷ et Louis Fréchette, plus directement impliqué que Jules Verne dans l'histoire du futur Québec, est un véritable poète patriotique nourri par le romantisme. Ainsi, à partir de genres différents – l'un à partir d'une fiction romanesque (fondée sur des événements historiques) avec des personnages centraux inventés, l'autre à partir de poèmes glorifiant les personnages historiques ayant participé aux Rébellions – Jules Verne et Louis Fréchette tissent assurément une « légende du peuple ».

Mais les deux auteurs écrivent pour des lectorats différents.¹⁸ Jules Verne, s'adressant au lectorat français, s'applique surtout à broser un portrait de ce Canada si lointain et si méconnu. Il informe ainsi les Français du sort de cette contrée abandonnée (« quelques arpents de glace » ; Verne, 2014 : 8) par la France et où pourtant des francophones luttent pour conquérir leur liberté. Cela est aussi l'occasion pour lui de mettre en scène ses idées politiques et son « attachement quarante-huitard aux droits des nationalités » (Verne, 1970 : VIII). L'intérêt est aussi pour lui, selon Jean Chesnaux, de mobiliser les Français à la cause de l'Alsace-Lorraine perdue en 1871.

En revanche, chez Louis Fréchette, l'enjeu est plus grand. Son œuvre participe à l'élaboration d'un grand récit fondateur et fédérateur participant à la constitution d'un imaginaire typiquement franco-canadien, puis québécois. L'imaginaire des Rébellions des Patriotes vise à consolider les fondations de la nation québécoise. Il est un événement marquant et constitue un héritage important pour l'identité nationale, chanté au fil des siècles, comme le fera l'un des plus grands chansonniers et poètes du Québec, Félix Leclerc en 1975 dans sa chanson *Chant d'un patriote* : « Je vais tuer sa majesté/Qui dit m'attendre qui dit m'aimer/Cent fois par jour elle me trahit/On doit mourir quand on trahit/(...) Et si demain, mains dans les fers/Vous me rejetez à l'exil/Quelqu'un viendra finir ma guerre/Peut-être vot' fils ainsi soit-il/Quelqu'un viendra gagner ma guerre/Peut-être vot' fils ainsi faut-il » (Leclerc, 1996 : 54-55).

¹⁷ Louis Fréchette était même surnommé « Victor Hugo le Petit ».

¹⁸ Nous nous référons ici à l'esthétique de la réception de l'École de Constance. Voir notamment les travaux de Hans Robert Jauss.

Bibliographie

- BACHELARD, Gaston (1957). *La Poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France.
- BACHELARD, Gaston (1948). *La Terre et les rêveries du repos*. Paris : José Corti.
- BACHELARD, Gaston (1942). *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : José Corti.
- BIBLE (LA SAINTE) (1955). *Traduction en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem*. Paris : Éd. du Cerf.
- BIRON, Michel, DUMONT, François, NADOUT-LAFARGE, Élisabeth (2007). *Histoire de la littérature québécoise*. Montréal : Boréal.
- DUGAS, Marcel (1934). *Un Romantique canadien : Louis Fréchette, 1839-1908*. Paris : Éd. de la « Revue Mondiale ».
- DURAND, Gilbert (1969). *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*. Paris : Bordas.
- FILTEAU, Gérard (1975). *Histoire des Patriotes*. Montréal : L'Aurore.
- FRÉCHETTE, Louis (1908). *Poésies choisies I. La Légende d'un peuple*. Montréal : Librairie Beauchemin.
- HUGO, Victor (1950). *La Légende des siècles, vol. I*. Paris : Garnier.
- JAUSS, Hans Robert (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard.
- LECLERC, Félix (1996). *Félix tout en chansons*. Québec : Nuit blanche éditeur.
- MAURON, Charles (1962). *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*. Paris : José Corti.
- SÉBILLOT, Paul (2002). *Croyances, mythes et légendes des pays de France*. Paris : Omnibus.
- VERNE, Jules (2014). *Famille-Sans-Nom*. CreateSpace Independent Publishing Platform.
- VERNE, Jules (1970). *Famille-Sans-Nom*. Montréal : La Maison Réédition Québec Inc.

L'HYBRIS, VECTEUR D'HÉROÏSATION ?

PASCALE MONTRESOR
Université de la Réunion
timpesta@yahoo.fr

Résumé : Négative, lorsqu'elle représente la spoliation d'un adversaire, l'*hybris* peut être positive lorsqu'elle contribue à modifier l'histoire par l'émergence d'un individu qui transforme les rapports de forces établies. L'apparition de Toussaint Louverture sur la scène politique française questionne les fondements de l'émancipation de l'esclavage et des relations entre la Métropole et la colonie. L'arrivée de Napoléon Bonaparte, elle, redonne l'espoir aux partisans du retour à l'esclavage et du colonialisme. Miroirs inversés, Napoléon et Louverture sont tous deux mus par la volonté de reconnaissance qui, en niant l'altérité de l'Autre, aboutit à la *nemesis*, - châtement divin à l'encontre de l'orgueilleux -, sa déchéance. Comparer l'*hybris* de ces deux personnages historiques reviendrait à interroger le champ politique où leurs positionnements sont déterminants mais aussi le champ littéraire où le processus de leur héroïsation convoque des identités et des mémoires individuelles et collectives.

Mots clés : Hybris, reconnaissance, Toussaint Louverture, Napoléon Bonaparte et mémoire

Abstract : Considered negative when it represents the despoilment of an opponent, *hubris* can be positive when it contributes to change history through the emergence of an individual who transforms the established power relations. Toussaint Louverture appeared on the French political scene questioning the foundations of the emancipation of slaves and relations between the metropolis and the colonies. The arrival of Napoleon Bonaparte gives hope to supporters in favor of a return to slavery and colonialism. Like inverted mirrors, Napoleon and Louverture are both driven by a desire of recognition, denying the differences in the other, which leads to *nemesis*, - the divine retribution against the proud – on their downfall. Comparing the *hubris* of these two historical figures would not only be like questioning the political field where their positions are crucial but also the literary field where the process of their glorification meats identity as while as individual and collective memories.

Keywords : Hybris, recognition, Toussaint Louverture, Napoleon Bonaparte and memory

Dans la Grèce antique, l'*hybris* est une divinité allégorique qui est source de conflit car elle représente la démesure et la spoliation de l'Un contre l'Autre. Elle désorganise le principe de l'*isonomia* qui est l'un des fondements de la politique de la « polis » que Jean-Claude Vernant définit en ces termes :

Le lien de l'homme avec l'homme va prendre ainsi, dans le cadre de la cité, la forme d'une relation réciproque, réversible, remplaçant les rapports hiérarchiques de soumission et de domination. Tous ceux qui participent l'État vont se définir comme des *Homoioi*, des semblables, puis, de façon plus abstraite, comme des *Isoi*, des égaux. En dépit de tout ce qui les oppose dans le concret de la vie sociale, les citoyens se conçoivent sur le plan politique, comme des unités interchangeables à l'intérieur d'un système dont la loi est l'équilibre, la norme l'égalité. (Vernant, 1962 : 56)

Vers la fin VI^e siècle, l'*isonomia* développe des actions pour la mutualité et la réciprocité entre les citoyens grecs. Vernant explique que ce développement est dû à l'émergence de la « noblesse militaire qui établit pour la première fois, entre la qualification guerrière et le droit de participer aux affaires publiques, une équivalence qui ne sera plus mise en question » (Vernant, 1962 : 57). Mais, afin que l'*isonomia* soit pérenne, la cité doit rejeter toutes les formes d'inégalités et plus particulièrement l'*hybris*, « [puisqu'] elles suscitent l'envie, créent des dissonances dans le groupe, mettent en danger son équilibre, son unité, divisent la cité contre elle-même. » (Vernant, 1962 : 60). Le principe de l'*isonomia* promeut la symétrie des relations intersubjectives et interactionnelles afin que chaque citoyen grec puisse se connaître et se reconnaître en tant que sujet mais aussi qu'il soit reconnu par un autre citoyen. L'*isonomia* constitue une « identité collective » car elle impose à tous les citoyens une communauté de valeurs et droits.

La Convention reprend ce principe afin de maintenir le décret de l'abolition de l'esclavage votée le 16 pluviôse an II (le 4 février 1794) à l'encontre des velléités du lobby colonial qui escompte un retour à la servitude pour garantir son profit. Bernard Gainot démontre que cette loi du 12 nivôse an VI est un « rempart de la liberté générale » accordée aux nouveaux libres - les Noirs - afin qu'elle ordonne :

(...) la continuité territoriale *entre la* métropole et les colonies, instaure la souveraineté pleine et entière de la loi, vise à la généralisation du régime constitutionnel en lieu et place du gouvernement militaire d'exception, et surtout garantit aux « nouveaux libres » la citoyenneté intégrale, sans aucune restriction autres que celles inscrites dans les articles de la Constitution et de la nationalité française, élargissant ainsi considérablement les bases de l'isonomie antique :

Tout individu noir, né en Afrique ou dans les colonies étrangères, transféré dans les îles françaises, sera libre, dès qu'il aura mis le pied sur le territoire de la République ; pour acquérir le droit de citoyen, il sera, pour l'avenir assujéti aux conditions prescrites par l'article 10 de l'acte constitutionnel (article 18). (Gainot, 2003 : 19)

Cette loi entérine l'abolition de l'esclavage et uniformise le territoire national en un seul État afin de garantir les mêmes droits pour tous les citoyens français. Cette nouvelle ère permet l'essor de soldats noirs dans les colonies d'armées dont la plus importante se situe dans l'île de Saint-Domingue - perle des Antilles françaises - pour défendre la jeune République Française face aux assauts des autres puissances colonisatrices comme l'Angleterre et l'Espagne. Toussaint Louverture est à la tête de l'une de ces armées en tant que général en chef. Il possède « l'estime sociale » de la population de Saint-Domingue qu'Axel Honneth oppose à l'honneur aristocratique de l'ancien régime :

(...) L'estime sociale n'est donc plus liée à de quelconques privilèges juridiques et n'implique pas davantage la distinction de certaines qualités morales personnelles. Bien plutôt, les notions de « prestige » et de « considération » ne désignent plus que le degré de reconnaissance sociale que le sujet s'attire par la manière particulière dont il parvient à faire coïncider la réalisation de soi comme individu et la concrétisation des fins abstraitement définies de la société (...) (Honneth, 1992 : 215)

Son « estime sociale » se fonde sur le primat de la liberté générale dont il est le garant et l'ardent défenseur. Or, peu de temps après le coup d'État, un nouveau général émérite apparaît, Napoléon Bonaparte, qui bénéficie également de « l'estime sociale » de la population française. Ce général est reconnu comme « le pacificateur »¹ dont la mission est d'assurer à la population le retour de la sécurité après les affres de la Révolution. L'objectif de Napoléon Bonaparte, nommé premier Consul, est d'étendre l'Empire Français en Amérique en reprenant le pouvoir dans l'île de Saint-Domingue tandis que celui de Toussaint Louverture est de préserver la liberté générale du groupe des Noirs en affirmant leur autonomie constitutionnelle. Ces deux conceptions de Saint-Domingue opposent deux finalités de la « la visée de la ' vie bonne ' avec et pour

¹ Yves Benot présente ainsi l'ascendant de Bonaparte : « Or, le Bonaparte que l'on acclame de Fréjus à Paris lors de son retour inopiné d'Égypte, c'est peut-être bien davantage celui qui a signé la paix de Campoformio et mis fin à la guerre contre le principal ennemi continental que le général toujours vainqueur. Un an avant, Volney dans un article du Moniteur a trouvé le qualificatif qui assure sa popularité : le Pacificateur. Telle est la source du large appui au régime dans ses premiers mois ; donc, il lui faut parvenir à la paix générale, sous peine d'échec grave. Et c'est en effet ce qui se produira en moins de deux ans. (Bénot, 2006: 18-19)

autrui dans des institutions justes » que Paul Ricoeur nomme la « visée éthique » en reprenant le concept de « vie bonne » d'Aristote (Ricoeur, 1990: 202). Ainsi, le principe de l'isonomie se confronte à l'*hybris* de ces deux hommes mus par l'ambition de devenir le maître incontesté de l'île en détenant son pouvoir exécutif.

Cependant, la dualité entre ces deux généraux ne réside pas uniquement sur deux *ethos* divergents mais également sur une lutte idéologique entre les valeurs de l'eurocentrisme et celles d'un nouveau colonialisme. Au travers de Bonaparte et de Toussaint Louverture, se joue aussi bien la définition de l'universalisme que l'enjeu de la race et du pouvoir. Le premier Consul et le général en chef des armées noires sont les acteurs et les agents d'un inconscient collectif qui renvoie à l'opposition entre « le groupe majoritaire » eurocentriste et le « groupe minoritaire » Noir que Colette Guillaumin définit en ces termes :

Ce n'est pas l'hétérogénéité des valeurs qui marque l'existence d'une majorité et d'une minorité, mais bien l'homogénéité du système de valeurs. La contrainte économique et légale définit la minorité mais en même temps le système symbolique qui sous-tend cette organisation économique et légale légitimise la possession du pouvoir et la dépendance des groupes minoritaires. L'existence des groupes majoritaire et minoritaire se fonde, au-delà du pouvoir, sur un univers symbolique commun. (Guillaumin, 2002 : 124-125)

L'*hybris* n'est donc pas le propre d'un individu mais aussi celui d'un imaginaire où s'affronte « la lutte pour la reconnaissance » d'une identité collective au travers d'une lutte sociale qu'Honneth désigne comme le « processus pratique au cours duquel des expériences individuelles de mépris sont interprétées comme des expériences typiques d'un groupe tout entier, de manière à motiver la revendication collective de plus larges relations de reconnaissance. » (Honneth, 1992 : 271). La relation asymétrique générée par le déséquilibre entre un « groupe majoritaire » aux dépens d'un « groupe minoritaire » nuit au principe d'isonomie et valorise le conflit comme un fondement sociétal. Honneth souligne que « les rapports d'estime sociale sont, dans les sociétés modernes, l'enjeu d'une lutte permanente, dans laquelle les différents groupes s'efforcent sur le plan symbolique de valoriser les capacités liées à leur mode de vie particulier et de démontrer leur importance pour les fins communes. » (Honneth, 1992 : 216). Or, le conflit ne permet-il pas l'émergence de la figure du héros ?

Hanna Arendt considère que le héros « n'a pas besoin de qualités héroïques » mais « du courage, de la hardiesse, à quitter son abri privé et à faire voir qui l'on est, à se dévoiler, à s'exposer » car l'« action » et « la parole » le distinguent des autres hommes puisqu'il est leur meneur (Arendt, 1961,1983 : 244-245). Toussaint Louverture

et Napoléon Bonaparte défendent leurs « visées éthiques » au nom du groupe qu'ils représentent afin de revendiquer sa légitimité. En se détrônant mutuellement, ils spolient l'Autre pour favoriser l'Un. L'émergence de Toussaint Louverture et de Napoléon Bonaparte « fournit le ressort motivationnel de mouvements sociaux » qu'Honneth explique en ces termes en reprenant George Mead :

(...) la « lutte pour la reconnaissance » prend sa source dans les idées morales par lesquelles des personnalités charismatiques ont su élargir l'« autrui généralisé » de leur environnement social d'une manière qui correspondait aux attentes intuitives de leurs contemporains ; dès que de telles innovations intellectuelles parvenaient à s'imposer dans la conscience de groupes importants, elles devaient déclencher une lutte pour la reconnaissance de nouveaux droits et remettre en question l'ordre institutionnel. (Honneth, 1992 : 144)

Le général en chef et le premier Consul sont en conflits au nom d'idéaux qu'ils incarnent mais qui les dépassent. *L'hybris* qui les anime est autant destructrice pour chacun d'eux que créatrice pour leurs groupes comme le confirme Sébastien Bassu :

(...) la démesure possède une fonction déterminante dans la structure du mythe: l'acte démesuré participe à l'évolution de l'histoire même du monde et des hommes. Cette fonction créatrice de la démesure, détruire un ordre précédent et instituer un ordre nouveau, trouve son plus grand défenseur dans la sophistique de Calliclès et de Thrasymaque qui fait de l'hybris la condition même de l'accomplissement de soi. (Bassu, 2013 : 1)

Les « actions » et les « paroles » de Toussaint Louverture et de Napoléon Bonaparte ont contribué à transformer l'histoire. Mais, le « courage » et le « ressort motivationnel » suffisent-ils à effacer les exactions de ces personnages ? Comment des hommes marqués par l'ambivalence de l'*hybris* peuvent-ils être considérés comme des héros ?

L'étude des différentes formes de conflits qui s'instaurent au travers des relations entre Toussaint Louverture et Napoléon Bonaparte permettra d'analyser et de questionner l'*hybris* comme un vecteur d'héroïsation. Le conflit personnel qui les oppose témoigne de leurs narcissismes mais révèle aussi les « visées éthiques » qui les orientent. Leurs ambitions démesurées transforment ce conflit personnel en un conflit politique. La mise en intrigue de leur vie respective les transcende en personnages sublimes au destin épique.

Le conflit personnel

Les relations intersubjectives entre « le majoritaire » et « le minoritaire » s'établissent sur les différences ethniques et culturelles mais aussi sur le sentiment de supériorité de l'un à l'égard de l'autre. Cette arrogance représente l'une des marques de mépris que Ricoeur définit en ces termes :

(...) Avec le mépris, l'incorporation du négatif à la conquête de la reconnaissance est entière. On oserait parler ici du travail de la méconnaissance dans la conquête de la reconnaissance. C'est dans cette implication de la méconnaissance dans la reconnaissance que se noue l'expression de lutte pour la reconnaissance : la conflictualité en est l'âme. (Ricoeur, 2004 : 395)

Le conflit personnel entre Toussaint Louverture et Napoléon Bonaparte s'instaure sur cette méconnaissance de l'Un par l'Autre qui prend la forme du mépris. Leur premier contact en représente la marque. Le premier Consul rédige une proclamation pour présenter sa politique aux citoyens de Saint-Domingue. Il charge le colonel Vincent avec deux autres agents de porter « sa parole » auprès des habitants. Mais, il n'adresse aucune missive au général en chef des armées sur ses nouvelles directives. Ce qui provoque la « plainte » de Toussaint Louverture dépeint par le biographe Thomas-Prosper Gragnon-Lacoste (Gragnon-Lacoste, 1877 : 245-246).

L'auteur sélectionne cet événement pour retracer les réactions de Toussaint Louverture face à l'humiliation du premier Consul afin de dévoiler l'éthique de son biographié. Sa description se déroule en deux étapes pour souligner la superbe du général en chef. La première étape correspond à la première phrase qui se compose de deux propositions juxtaposées. La première proposition présente l'attitude de Toussaint en usant de la modalisation du verbe « parut » pour indiquer au lecteur que le personnage politique est dans la dissimulation. La seconde proposition : « il se plaignit cependant de n'avoir reçu, dans cette circonstance, aucune lettre particulière du chef de l'État » confirme cette supposition en jouant sur deux effets. D'une part, elle s'appuie sur un rythme ternaire qui cadence la proposition et accentue le syntagme nominal : « dans cette circonstance » en l'encadrant par deux virgules. D'autre part, elle use du sémantisme et la modalisation des termes pour dramatiser la scène. L'adverbe d'opposition « cependant » réfute la posture préalable du personnage. Les valeurs présentative et d'indignation du déterminant démonstratif « cette » contenu dans le syntagme nominal : « cette situation » indique l'outrage subi par Toussaint Louverture qui revendique auprès du premier Consul ses statuts militaire et politique de chef des

armées noires ainsi que sa position de sujet moral et de représentant d'une « estime sociale ». Les derniers mots de cette proposition promeuvent la méconnaissance de ces différents prestiges. Le déterminant négatif « aucune » suggère le ressentiment du général face au déni du premier Consul. L'adjectif qualificatif épithète : « particulière » renforce ce sentiment en connotant le refus du rang dû à Toussaint Louverture par Napoléon Bonaparte. Le dernier membre de l'expansion du nom lettre « chef de l'État » révèle la prédominance de Napoléon Bonaparte sur Toussaint Louverture afin d'instituer leurs relations hiérarchiques respectives. La méconnaissance de Napoléon le situe en position de dominant et indique à Louverture « le déni de [sa] reconnaissance » qui est une expérience du mépris selon Honneth (Honneth, 1992: 159).

Face au déni du premier Consul, la réaction de Toussaint Louverture est d'effectuer un « retour de stigmaté » (Goffman, 1975) en dénonçant son ingratitude afin d'atteindre à son tour le narcissisme de Napoléon Bonaparte. Cette réaction prend la forme d'un morceau de bravoure car la voix du biographe s'efface pour faire résonner celle du personnage au travers du procédé de discours indirect libre. Toussaint Louverture s'érige en modèle de vertu pour vitupérer la turpitude de Napoléon Bonaparte qui détourne les « frais du trésor colonial » à ses fins personnelles pour complaire « à Mme Joséphine Tascher la Pagerie, devenue son épouse ». Il opère une charge contre son supérieur hiérarchique en utilisant l'isotopie de la mésestime qui l'incrimine : « acquittant la dette », « indigne », « relevant de ses ruines », « aux frais du trésor colonial » afin de l'opposer à celle de la reconnaissance l'accréditant en tant que sujet digne d'estime : « espérer », « gratitude », « servir ses intérêts privés » et « expédiait régulièrement les produits ». Il s'inscrit dans « la lutte pour la reconnaissance » afin de revendiquer son statut de sujet éthique et politique dont il accuse Napoléon Bonaparte de l'avoir spolié en lui ravissant sa reconnaissance publique auprès de ses pairs.

Pour conforter l'éthique de son personnage et assurer de l'authenticité de ses propos retranscrits, le biographe emploie à la suite de ce morceau de bravoure le discours direct : « Ce n'est là de ma part, dit un jour Toussaint, qu'un acte de justice, puisque le général Bonaparte est en Égypte pour le service de la France. ». Cet énoncé est une prétérition qui met en lumière la magnanimité de Toussaint Louverture ainsi que le « respect de soi » que lui procure « l'expérience de la reconnaissance juridique » en tant que citoyen français soutenant un autre citoyen comme le souligne Honneth :

(...) l'expérience de la reconnaissance juridique permet au sujet de se considérer comme une personne qui partage avec tous les membres de sa communauté les caractères qui la rendent capable de participer à la formation d'une volonté discursive. Cette faculté de se rapporter positivement à soi-même, nous pouvons l'appeler le « respect de soi ». (Honneth, 1992 : 204-205)

Le général en chef disqualifie son supérieur hiérarchique afin de préserver son « estime sociale » en tant que seul maître incontesté de Saint-Domingue. Selon la modalisation et la composition du biographe, le mépris de Napoléon n'atteint pas le « respect de soi » de Toussaint Louverture mais l'affermite dans « sa lutte pour la reconnaissance » de son statut juridique et son estime puisqu'il ne doit pas l'espérer de l'Autre mais le construire et l'imposer à l'Autre en devenant l'acteur de sa parole, de ses actions et de sa liberté. Cet événement contribue à l'héroïsation de l'*hybris* créatrice de Toussaint Louverture face à l'*hybris* destructrice de Napoléon Bonaparte.

Or, le biographe omet de mentionner que l'agent du gouvernement Vincent a été séquestré et mis à mal par Toussaint Louverture afin de se venger d'un ancien rapport écrit à son encontre avant de comparaître devant lui pour lui remettre la proclamation et les directives du premier Consul. Ce qui montre la défiance du personnage ainsi que son autoritarisme dans l'île comme l'indique la citation de la lettre de Vincent et la mise en intrigue de la vie de ce colonel par Christian Schneider :

Au Cap, où on le mit en prison deux jours avec un mauvais biscuit pour subsistance, ' je fus [écrit-il] contraint de coucher sur la terre et de laisser sécher sur moi du linge et des vêtements mouillés, mes souffrances furent extrêmes; je fus arraché deux fois au lieu de ma détention pour paraître au conseil tenu par les Noirs pour discuter si l'on ne devait pas me fusiller avant de m'envoyer au Cap (..) ' (A.N., CC/9a/17, Lettre du 20 fructidor an VIII [7 septembre 1800] de Vincent au Premier consul)

Vincent pense que ces vexations avaient été ordonnées par le général Moïse. Lorsqu'il rencontra Toussaint le 12 mai 1800 (54), celui-ci prétend, naturellement, qu'il était désespéré de ce qui lui était arrivé, mais il mit sous ses yeux le rapport confidentiel écrit autrefois par Vincent à Roume qui déplorait la conduite de Toussaint vis-à-vis d'Hédouville. Vincent explique le changement de régime et demande à Toussaint de publier la proclamation des consuls. Arguant qu'elle ne lui était pas officiellement adressée, il refuse. (Schneider, 2002 : 214)

Dès lors, le « déni de reconnaissance » de Napoléon Bonaparte est réévalué par l'excès d'autoritarisme de Louverture. L'historien configure la vie du colonel Vincent afin de révéler sa dignité et son éthique en dévoilant les exactions de Toussaint Louverture. Le biographe utilise le même procédé à l'encontre de Napoléon Bonaparte

en sélectionnant les éléments saillants pour l'élaboration de l'éthique de Toussaint Louverture pour ses contemporains et la postérité. « Le pouvoir-raconté » est également une forme de « reconnaissance de soi » qui contribue à la préservation et l'activation du conflit dans l'imaginaire collectif comme le démontre Ricoeur :

(...) pas de récit qui n'entremêle des histoires de vie, jusqu'à l'enchevêtrement, bien documenté dans la littérature du sujet. L'intrigue est la configuration qui précisément compose ensemble des événements et des personnages. Enfin, raconter, comme le dire, demande une oreille, un pouvoir-entendre, un recevoir (qui relève par ailleurs d'une esthétique de la réception qui n'était pas ici mon souci). Mais les couches superposées d'interaction dans le dire, l'agir et le raconter ne devraient pas oblitérer la référence prime à la puissance d'agir dont la reconnaissance de soi constitue l'attestation. (Ricoeur, 2004 : 389)

Le récit de la proclamation du premier Consul dévoile le narcissisme de chacun des protagonistes mais aussi celui de leurs promoteurs ou détracteurs qui leur construisent un mythe ou un blâme afin que leurs éthiques correspondent aux attentes de leurs publics respectifs. L'individualisme démesuré des personnages génère un conflit personnel dans lequel le public se reconnaît. Il exige une réparation symbolique que le promoteur ou le détracteur héroïse ou blâme afin que *l'hybris* incarne « l'attestation de soi » de l'« identité narrative » de Napoléon Bonaparte ou Toussaint Louverture comme l'explique Ricoeur :

(...) La personne, comprise comme personnage de récit, n'est pas une entité distincte de ses « expériences ». Bien au contraire : elle partage le régime de l'identité dynamique propre à l'histoire racontée. Le récit construit l'identité du personnage, qu'on peut appeler son identité narrative, en construisant celle de l'histoire racontée. C'est l'identité de l'histoire qui fait l'identité du personnage. (Ricoeur, 1990 : 175)

La « configuration » se fonde sur le conflit personnel pour révéler « l'identité narrative » du protagoniste et de son promoteur ou détracteur. Mais, lorsque le conflit personnel se transforme en conflit politique ne contribue-t-elle pas à dévoiler l'idéologie de l'auteur ?

Le conflit politique

Ricoeur reprend les premiers ouvrages d'Hegel pour définir le « procès d'institutionnalisation de la reconnaissance » (Ricoeur, 2004 : 272). À la suite du

philosophe allemand, il désigne la constitution comme : « (...) la sémantique de la reconnaissance convenait à la phase transitoire des opérations d'échange mutuel. Avec la problématique politique, l'accent n'est plus sur l'action réciproque, mais sur le rapport hiérarchique entre volonté réputée universelle et volonté particulière. » (Ricoeur, 2004 : 290). La constitution de Saint-Domingue nuit, d'une part, au principe de l'isonomie en imposant Toussaint Louverture en tant que gouverneur à vie et est, d'autre part, un acte d'autonomie qui soumet la reconnaissance de sa souveraineté à la métropole. Ce document inédit est rejeté par l'État français. Il représente l'acmé de la crise entre Toussaint Louverture et Napoléon Bonaparte. Les lectures biographiques de cet événement indiquent qu'au travers de cette constitution se joue ce qu'Alfred Memmi désignera ultérieurement le « drame colonial » (Memmi, 1985) qui correspond à la relation intersubjective entre le colonisateur et le colonisé au XXe siècle en Tunisie.

Dans son ouvrage : *Vie de Toussaint Louverture*, Victor Schœlcher critique la constitution de Toussaint Louverture comme un « acte d'indépendance » (Schoelcher, 1982 : 293). Le biographe s'appuie sur l'ambivalence de l'*hybris* : « Monté à cette élévation, il eut le vertige, il fléchit sous le poids de son étonnante fortune, sa force d'âme ne fut pas à la hauteur de son génie » pour opposer la vanité à la pragmatique. Il souligne que la faiblesse de Toussaint Louverture est due à sa nature : « Grandi dans la lutte jusqu'à provoquer l'admiration, il n'eut pas assez de force morale pour s'affranchir de son passé d'esclave, il s'abaissa au pouvoir pour devenir un tyran. » (Schoelcher, 1982 : XXVI). D'ailleurs, c'est la « haine » de l'esclave envers son maître que met en lumière Schœlcher en commentant l'altercation lorsque Toussaint Louverture remet sa constitution au colonel Vincent :

(...) Il laissait éclater la colère provoquée chez lui par le dédain absurde que montrait pour lui le gouvernement consulaire : « J'ai fait du bien, dit-il un jour au colonel Vincent, pourquoi, le gouvernement n'a-t-il jamais voulu le reconnaître et m'écrire ? Si j'étais blanc, je serais au-dessus de tout éloge ; j'en mérite peut-être plus, étant nègre. (*Réflexions sur l'état actuel de Saint-Domingue, sur la possibilité d'y rétablir l'autorité de la métropole*, par le général Vincent (Archives nationales, carton AF. vi) » (Schoelcher, 1982 : 301)

La « lutte pour la reconnaissance » exacerbe la vanité du « minoritaire » qui est condamné à n'exister que par l'estime de l'autre pour être reconnu. Infantilisé, il ne peut que répondre par la violence puisqu'il lui manque « la force morale » délivrée par l'instruction. En dépeignant le personnage de Toussaint Louverture, l'abolitionniste révèle l'opposition entre nature et culture afin de légitimer la nécessité d'instruire cette

« classe d'hommes sortant à peine de la barbarie » (Schoelcher, 1982 : XXV). La mission civilisatrice de l'Occident est donc d'abolir toutes les formes d'esclavage en apportant l'instruction aux populations barbares afin qu'elles contrôlent leur débordement. Mais, cet européocentrisme n'est-il pas une autre forme d'*hybris* ?

En comparant la Révolution française à la révolution de Saint-Domingue, Aimé Césaire expose dès le titre et le sous-titre de son œuvre la triangulaire entre *Toussaint Louverture, La révolution française et le problème colonial*. Contrairement à Schoelcher qui perçoit la constitution comme l'expression de la chute de Toussaint Louverture, sa *nemesis*, Césaire la discerne comme un acte révolutionnaire qui exige un changement de régime pour anticiper sur « la guerre coloniale » : « C'est la situation exceptionnelle comme elle l'était, révolutionnaire, qui imposait la dictature. » (Césaire, 1981: 279). Il dédramatise « la dictature » en la justifiant par les circonstances afin de promouvoir le néo-colonialisme de Louverture : « Intuition géniale. L'idée d'un Commonwealth français était là en germe. Toussaint n'avait qu'un tort : d'être en avance sur son époque, et d'un bon siècle et demi. » (Césaire, 1981 : 283). Le poète combat au travers de cette œuvre l'eurocentrisme en démontrant que « la lutte de la reconnaissance » permet à Saint-Domingue de « [prendre] conscience d'elle-même » (Césaire, 1981 : 281) et de le légitimer en adoptant non son indépendance mais un partenariat avec la Métropole : « Son offre, c'était à l'Europe, c'était à la France, « offre du destin » : la chance qui de longtemps ne se renouvelle pas et que nulle nation ne rejette impunément. (Césaire, 1981 : 281). Le poète brandit l'anticipation de Toussaint Louverture en proposant sa vision des événements où l'affirmation du soi du « minoritaire » le conduit à un partenariat avec la puissance-mère tandis que l'abolitionniste fait prévaloir son paternalisme en l'infantilisant. Mais, la relation oedipienne n'est toujours pas résolue.

Si Schoelcher et Césaire concentrent leurs analyses sur Toussaint Louverture Pierre Pluchon explore dans sa biographie de *Toussaint Louverture, Un révolutionnaire noir d'ancien régime* les motivations de ce dernier ainsi que celles de Napoléon Bonaparte pour expliquer l'escalade du conflit et l'évolution de leur racisme. L'historien établit tout d'abord le cadre de son analyse : « Louverture a fondé son régime sur la couleur de peau. En cela il reprend le schéma colonial, se contentant d'en retourner les termes. » (Pluchon, 1989 : 430). Ensuite, il s'interroge sur le racisme avéré ou non de Napoléon Bonaparte pour conclure que : « le glissement de Bonaparte vers les idées esclavagistes s'affirme, sans aller jusqu'à un ralliement total. » (Pluchon, 1989 : 452). La correction : « sans aller jusqu'à un ralliement total » indique une différenciation de traitement entre Toussaint Louverture et Napoléon Bonaparte. La

péroraison de son paragraphe intitulé « Napoléon et le rétablissement de l'esclavage » est une diatribe à l'encontre du général en chef : « Dans ce dédale de motivations, Toussaint, par son double jeu, par son mépris du gouvernement national qu'il outrage sous le Consulat comme aux jours faibles du Directoire, a été l'élément déterminant du renversement des idées de Bonaparte. » (Pluchon, 1989 : 454). L'historien blâme l'attitude de Toussaint afin de justifier la réaction de Bonaparte en transformant la « lutte pour la reconnaissance » du « minoritaire » en manque de reconnaissance - une blessure narcissique - du « majoritaire ». « Le renversement des idées de Bonaparte » inverse les rôles en accentuant les offensives de Toussaint à l'encontre du premier Consul. Puis, il établit les griefs de Toussaint Louverture envers le gouvernement : « Louverture poursuit son réquisitoire contre l'autorité nationale, rangée dans le camp des mauvais, en évoquant les problèmes qui l'obsèdent : les gens de couleur [les métis], la guerre du Sud. » (Pluchon, 1989 : 474). Il brosse l'éthopée d'un paranoïaque narcissique aliéné par « l'estime sociale » des autres groupes. Enfin, il conclut sur la dualité de deux narcissismes qui provoquent un conflit politique : « Des deux côtés de l'Atlantique des ambitions antagonistes se durcissent. Les sentiments s'exaspèrent. La guerre est ouverte avant de commencer. » (Pluchon, 1989 : 475). L'historien renverse la syntaxe de la phrase pour établir la dimension mondiale du conflit au travers du parallélisme entre les localisations géographiques : « des deux côtés de l'Atlantique ». Puis, il met avant *l'hybris* des deux personnages : « ambitions ». Il termine sur l'exacerbation de « la lutte pour la reconnaissance » au travers de l'isotopie du paroxysme : « antagonistes », « durcissent », « exaspèrent » et « guerre ouverte ». Cette explication du conflit prend en compte les récriminations des deux parties mais elle favorise le point de vue de Napoléon sur Louverture afin de souligner l'insubordination et le racisme du général en chef comme moteurs de sa lutte. Sa lecture s'oppose ainsi à celle de Schœlcher et de Césaire.

Le biographe développe le conflit politique opposant Toussaint Louverture et Napoléon Bonaparte selon les critères de son idéologie. Le récit est un prétexte pour défendre ses positions dans les champs littéraires, scientifiques ou politique de son contexte historique. Les différentes lectures du même conflit l'enrichissent mais ne permettent pas d'apaiser les mémoires collectives puisqu'elles stigmatisent les antagonismes de « la lutte pour la reconnaissance » sur une connaissance incontestable de « l'identité narrative » des protagonistes. Or, le principe de « méconnaissance » ne permettrait-il pas de modérer *l'hybris* en avouant son incomplétude ?

Le conflit des Mémoires

L'hybris valorise le personnage historique comme le fondateur de l'identité et de la mémoire collective d'un groupe. Or, selon sa réception, le héros de Césaire est le tyran de Pluchon. Cependant, ni l'un ni l'autre ne peuvent prétendre à la connaissance exhaustive du personnage historique puisque selon Ricoeur : « On ne se trompe pas sur soi sans se tromper sur les autres et sur la nature des relations que nous avons avec eux. » (Ricoeur, 2004 : 393). Il faudrait donc surmonter les antagonismes pour que la « lutte de la reconnaissance » promeuve la « méconnaissance ». Or, ce transfert ne s'effectue pas sur le plan historique mais sur celui de l'artistique. Ricoeur explique que « [la] société ne peut être indéfiniment en colère avec elle-même. Seule alors la poésie préserve la force du non oublié réfugié dans l'affliction qu'Eschyle déclare ' insatiable de maux ' (Euménides, v.976). » (Ricoeur, 2000 : 651). L'œuvre littéraire met en lumière la complexité du personnage au prisme avec son *hybris* afin que le lecteur ou le spectateur l'appréhende avec compassion et/ou répulsion non dans l'univocité mais dans sa dualité.

Dans l'acte V, scène II du drame d'Alphonse de Lamartine, *Toussaint Louverture*, le général en chef s'apprête à lancer son offensive envers les hommes du premier Consul venus de la métropole pour rétablir l'autorité gouvernementale. L'auteur met en scène une tirade de Toussaint Louverture qui raconte un rêve où un tigre se repaît d'un homme blanc et d'un homme noir. Ce rêve est une métaphore de l'*hybris* qui s'empare aussi bien du Noir que du Blanc pour les détruire. Il impose au personnage un discours délibératif sur la nécessité de combattre le « groupe majoritaire ». Le personnage émet des questions rhétoriques qui interrogent la condition humaine au travers de la création divine et de la relation à l'altérité : « Où Dieu mit entre eux deux la limite suprême ? /Par quel organe à part, par quels faisceaux de nerfs, /La nature les fit semblables et divers ? » (Lamartine, 1920 : 207). Ces interrogations allèguent une réciprocité physique entre le Blanc et le Noir qui relève du caractère indéterminé de l'homme dans la nature. Mais le deuxième mouvement introduit la culture au travers du mot « sort » qui renverse l'ordre naturel en une organisation sociale où domine « la lutte de la reconnaissance » : « D'OÙ vient entre leur sort la distance si grande : /Pourquoi l'un obéi, pourquoi l'autre commande ? ». Il met en avant les asymétries juridiques et politiques entre les hommes par le biais de l'antithèse des termes : « obéit » et « commande ». Le troisième mouvement expose l'universalité de l'humain face à la mort. Il dénonce l'inanité du conflit social au travers des récurrences de l'adjectif « même » et de l'adverbe : « tout » sous forme

d'anadiploses. Ce qui produit une concaténation et des parallélismes qui accentuent la condition humaine du Noir et du Blanc par le biais de l'ossature similaire : « C'étaient les mêmes jours perçant les murs du crâne ; /Mêmes os, mêmes sens, tout pareil, tout égal ! ». Ces énoncés sont également une remise en cause des thèses scientifiques racistes du XIXe siècle sur l'inégalité des races. Le quatrième mouvement est le retournement de situation. Il se fonde sur le « respect de soi » qui impose une distinction entre les groupes : « Où donc la différence entre eux?... Dans la peur : / Le plus lâche des deux est l'être inférieur ! / Lâches ? sera-ce nous ? et craindrez-vous encore /Celui qu'un ver dissèque et qu'un chacal dévore ? ». L'évocation de la dialectique du « maître » et de « l'asservi » de Hegel (2012 : 200) efface l'appel à la fraternité pour invoquer la revendication sociale du « groupe minoritaire » réclamant ses droits et son « estime sociale ». L'introspection de la tirade engage l'esprit critique du personnage et du spectateur face à un constat naturel de l'indistinction entre les hommes : leur universalisme. Mais le choix du personnage rappelle son libre arbitre qui n'est pas guidé par des aspirations humanistes mais par des motivations narcissiques. Sa discrimination sociale devient un prétexte pour privilégier son individualité aux dépens de son humanité. Le poète dépeint ainsi le dualisme d'un personnage conscient de son humanité mais mû par des motivations identitaires qui nuisent à son élan de solidarité pour causer le conflit.

Toutefois, ce n'est pas seulement par l'énonciation du personnage que la complexité d'une situation et les luttes de la mémoire peuvent être questionnées pour se transcender mais aussi par la représentation d'un espace. Les didascalies initiales de *Monsieur Toussaint* d'Édouard Glissant fournissent ces indications au metteur en scène et au lecteur :

La scène se passe à Saint-Domingue en même temps que dans une cellule du fort de Joux où Toussaint est prisonnier : uniforme de général de la République, un foulard noué autour de la tête, son chapeau à plumet posé sur les genoux.

(...)

Chaque fois que l'action est située à Saint-Domingue et qu'elle requiert la présence de Toussaint, celui-ci vient dans l'espace au-devant de la cellule. Mais on comprend qu'il n'échappe jamais à cette prison finale, même alors qu'il accomplit son triomphant passé. Il n'y a pas de frontière définie entre l'univers de la prison et les terres de l'île antillaise. (Glissant, 1998 : 15)

La scénographie propose une lecture symbolique et poétique où le personnage n'est pas enfermé dans un cadre spatio-temporel qui le détermine en condamnant ses

choix comme dans la pièce de Lamartine mais dans un cadre originel qui le sollicite à rendre des comptes. Clivé dans plusieurs espaces temporels, le personnage de Toussaint Louverture est confronté à lui-même mais aussi aux autres afin d'attester de son éthique. Il n'incarne pas la mémoire collective d'un groupe mais représente la condition humaine confrontée aux affres de la « méconnaissance » sur lui-même et sur les autres. Anne Douaire justifie ainsi les choix scénographiques de Glissant :

Une fois le citoyen Toussaint hors de son cadre habituel et légendaire, Glissant entreprend de créer autour de lui un temps et un espace entièrement singuliers, nés de la scène ; ni reconstitution historique, ni temporalité classiquement tragique, mais affirmation conjointe du présent de la conscience et des phénomènes de remémoration du passé héroïque. Ni Joux ni Saint-Domingue mais un espace mixte aux multiples aspérités, aux multiples doubles fonds. L'espace tragique traditionnel est d'une autre nature, il n'offre pas dans un même tableau la victoire et l'échec, l'espoir et la lucidité résignée. Ici, à chaque instant, la cellule de Joux pèse sur Haïti, et les vivats la foule des années 1799, 1800, 1801, résonnent dans le froid du Jura. (Douaire, 2005 : 270)

Le spectateur-lecteur est plongé dans cet univers qui interroge son rapport au temps, à la mémoire et à l'histoire. L'objectif de la pièce ne réside pas dans un récit épique linéaire de Toussaint Louverture qui lui fournirait un enseignement moral mais dans un partenariat qui lui impose d'être acteur de l'herméneutique car l'énonciation et la scénographie le contraignent à construire sa propre lecture en se fondant sur son propre vécu. Ainsi, c'est à partir de ses mémoires collective et individuelle qu'il s'explique l'enjeu de la pièce comme le souligne Douaire : « c'est du présent qu'on tente de prophétiser l'avenir, de lui donner un sens. Il n'y a pas ? de progression dramatique qu'intérieure, tout est déjà joué, il reste à interpréter. » (Douaire, 2005 : 271). En proposant une scénographie originale pour représenter la vie de Toussaint Louverture, Glissant établit un dialogue des mémoires qui, en interrogeant son personnage, questionne également le spectateur-lecteur sur son rapport au temps et au tragique. Il l'incite à effectuer un travail de mémoire dont le succès est dû selon Ricoeur « à la reconstruction du passé [qui réussit] à susciter une sorte de résurrection du passé. » (Ricoeur, 2000 : 649). En essayant de saisir dans son incomplétude le personnage de Toussaint Louverture, le lecteur perçoit l'ambivalence de l'*hybris* du personnage pour en élaborer une « identité narrative » possible.

En conclusion, le traitement de l'*hybris* d'un personnage historique révèle le « travail de mémoire » de l'auteur. Il peut adopter la posture de son personnage en

défendant son engagement dans « la lutte pour sa reconnaissance » ou au contraire questionner cette lutte pour en dégager la complexité afin que son lecteur ne soit pas enfermé dans une idéologie mais producteur de sa propre mémoire en devenant co-créateur de « l'identité narrative » du personnage. La « méconnaissance » s'oppose à la transparence de l'Autre et à sa méprise : sa connaissance. Elle permet de l'identifier non par son « estime sociale » mais par son échec, son manque, son opacité qui rappelle le tragique de la condition humaine car « la vraie portée » du tragique est, selon Jacqueline de Romilly, « l'interprétation humaine qu'elle donne des maux convoqués. Et seule cette interprétation définit vraiment le tragique. » (Romilly, 1970 : 167). L'ambivalence de l'*hybris* génère la *nemesis* que la « méconnaissance » héroïse.

Bibliographie

- ARENDRT, Hanna (1961,1983). *Condition de l'homme moderne*. Paris : Point.
- BASSU, Sébastien (2013). « L'ambivalence de la démesure, La critique platonicienne de la poésie, de la tragédie et de la sophistique », in S. Alexandre et E. Rogan (*dir.*). *Avoir plus: une figure de l'excès ?* Zetesis – Actes des colloques de l'association [En ligne], n° 3, URL : <http://www.zetesis.fr/actes/spip.php?article29>.
- BENOT, Yves (2006). *La démence coloniale sous Napoléon*. Paris : Editions la découverte.
- CESAIRE, Aimé (1981). *Toussaint Louverture, La révolution française et le problème colonial*. Paris : Présence africaine.
- DOUAIRE, Anne (2005). *Contrechamps tragiques, Contribution antillaise à la théorie du littéraire*. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- GAINOT, Bernard (2003). « Métropole/colonies,projets constitutionnels et rapports de force 1798-1802 », in Yves Benot and Marcel Dorigny. *Rétablissement de l'esclavage dans les colonies françaises, 1802, Ruptures et continuités de la politique coloniale française (1800-1830), Aux origines d'Haïti*. Paris: Maisonneuve et Larose.
- GLISSANT, Édouard. (1998) *Monsieur Toussaint*. Paris : Gallimard.
- GOFFMAN, Erving (1975). *Stigmate, les usages sociaux des handicaps*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- GRAGNON-LACOSTE, Thomas Prosper (1877). *Toussaint Louverture, Général en chef de l'armée de Saint-Domingue, surnommé le premier des noirs*. Paris : A.Durand et Pedone-Lauriel.
- GUILLAUMIN, Colette (2002). *L'idéologie raciste*. Paris : Gallimard.

- HEGEL, G.W.F. (2012). *La Phénoménologie de l'Esprit*. Paris : Flammarion.
- HONNETH, Axel (1992). *La lutte pour la reconnaissance*. Paris : Gallimard.
- LAMARTINE, Alfred de (1920). *Toussaint Louverture, poème dramatique*. Paris : Hachette Livre BNF.
- MEMMI, Alfred (1985). *Portrait du colonisé, Portrait du colonisateur*. Paris : Gallimard.
- PLUCHON, Pierre (1989). *Louverture, Toussaint*. Paris : Fayard.
- RICOEUR, Paul (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil.
- RICOEUR, Paul (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil.
- RICOEUR, Paul (2004). *Parcours de la reconnaissance*. Paris : Gallimard.
- ROMILLY, Jacqueline de (1970). *La tragédie grecque*. Paris : Presses Universitaires de France.
- SCHNEIDER, Christian (2002). « Le colonel Vincent, officier du génie à Saint-Domingue », *Annales historiques de la Révolution française* [En ligne], 329 | juillet-septembre 2002, mis en ligne le 27 mars 2008, consulté le 14 octobre 2012. URL : <http://ahrf.revues.org/716>
- SCHOELCHER, Victor (1982). *Vie de Toussaint Louverture*. Paris : Karthala.
- VERNANT, Jean-Pierre (1962). *Les origines de la pensée grecque*. Paris : Presses Universitaires de France.

LA GUERRE, LA MÉMOIRE ET LES RÉCITS DE VIE

GÖKÇE BAYINDIR GOULARAS

Université Yeditepe
gokce.bayindir@yeditepe.edu.tr

AYŞE BETÜL NUHOĞLU

Université Yeditepe
betulnuhoglu@gmail.com

Résumé : Les années des guerres entre la Turquie et la Grèce et les migrations qui les ont suivies, ont marqué et façonné la mémoire des Grecs et des Turcs et par conséquent les récits de vie des témoins de cette époque. Ce travail est consacré à l'étude des récits de vie des Grecs et des Turcs dans le but de saisir les similarités et les différences de la période conflictuelle dans la littérature en Turquie et en Grèce.

Mots-clés : Guerre, Mémoire, Récit de vie, Turquie, Grèce

Abstract: The years of war between Greece and Turkey and the migrations that followed have influenced the memory of Greek and Turkish people and by consequence their life stories. This work is focused on the study of the life stories of Greek and Turkish people in order to understand the similarities and the differences in the period of conflict as presented in the literature in Greece and Turkey.

Keywords : War, Memory, Life story, Turkey, Greece

Introduction

En 1922, la guerre appelée la guerre d'indépendance turque par les Turcs, la guerre gréco-turque par les Grecs, s'achevait. Avec la défaite grecque contre la victoire turque, la nouvelle République turque concrétisait sa fondation. Depuis les guerres balkaniques de 1912-1913, les migrations massives des populations musulmanes de la Grèce vers l'Anatolie et des populations grecques orthodoxes de l'Anatolie et de la Thrace orientale vers la Grèce ne cessaient de s'accroître. Le tracé définitif de la frontière en 1923 entre les deux États laissait une population musulmane sur les territoires de la Grèce, lesquels furent sous la domination ottomane jusqu'à la perte territoriale de l'Empire en Roumélie. Les nouvelles frontières de l'Etat turc englobaient une population grecque orthodoxe, qui, auparavant était considérée comme une partie de la population non-musulmane de l'État ottoman. Dans ce contexte de redéfinition des frontières nationales et de formation des États-nations, l'homogénéisation de la population souhaitée par le côté grec et le côté turc a été réalisée par la signature de la Convention concernant l'échange des populations grecque et turque, le 30 janvier 1923. Ainsi, 456 720 Musulmans de Grèce s'installèrent en Turquie (Belli, 2006 : 95-96) et plus de 200 000 Grecs orthodoxes d'Anatolie en Grèce (plus de 1 200 000 Grecs avaient déjà migré vers la Grèce avant l'an 1923).

Les années de guerre, la période des migrations, la misère et la pauvreté de l'époque ont rapidement trouvé place dans l'historiographie et la littérature de la Grèce et de la Turquie. Par contre, le reflet de la mémoire de la guerre et de la migration dans les romans et récits de vie dans les deux pays est difficile à comparer. En Grèce, il existe une bibliographie très riche concernant la période d'avant et d'après 1923, dont les témoignages et les récits de vie constituent les sources principales. Les mémoires des années de guerre, la migration des Grecs d'Anatolie vers la Grèce et l'échange des populations ont occupé une place primordiale dans les publications de l'époque dès le lendemain des événements en question. Les associations et les centres des réfugiés et des échangés grecs ont joué un rôle prépondérant dans l'enrichissement de cette littérature spécifique (Millas, 2005 : 418). En Turquie, malgré l'existence d'une riche bibliographie sur l'histoire de la guerre, la mémoire de la guerre et les migrations liées à cette période précise, notamment l'échange des populations, n'ont pas trouvé une place considérable dans la littérature turque jusqu'aux années 1990. Il est donc possible de parler d'une différence de l'importance accordée dans le récit de la période concernée laquelle est particulièrement liée à la différence dans la perception des événements par

les Grecs et les Turcs, les premiers étant les perdants et les derniers les gagnants de la guerre. Pour la Grèce, ses pertes territoriales en Anatolie signifiaient la fin de la Grande Idée, alors que pour la Turquie, c'était le début d'une nouvelle époque, la formation de la République turque (Millas, 2005 : 419). Le reflet du traumatisme de la guerre dans la littérature grecque était une conséquence naturelle de la guerre. Tandis qu'en Turquie, les années de guerre et par conséquent l'échange des populations étant inévitables pour la formation de l'État-nation turc, il n'était pas nécessaire de s'en souvenir et de parler du passé des territoires autres que ceux d'Anatolie. En Turquie, à partir du milieu des années 1990, le silence du côté associatif, du côté de la recherche et de la publication des récits de vie et des témoignages a cédé la place à une explosion des recherches sur cette période de l'Histoire, à la création de la première association des échangés et à la multiplication des publications scientifiques et littéraires.

Le but de cet article est d'analyser les récits de vie des Grecs et des Turcs, qui ont témoigné des années des guerres et de la migration obligatoire qui les a suivies, afin de saisir les similarités et/ou les différences entre la représentation écrite de cette période conflictuelle en Turquie et en Grèce. Pour réaliser ce travail, nous avons identifié 114 ouvrages turcs et 41 livres grecs traduits en Turc, tous étant des romans ou des recueils de témoignages concernant des récits de vie de l'époque de la guerre et des migrations. La plupart des livres grecs sont traduits en turc après les années 1990 mais parus en Grèce à partir de 1960. Quant aux livres turcs, une partie d'entre eux est parue dans les années 1990 mais une majorité considérable date de la dernière décennie.

Ce travail a été réalisé grâce à l'étude détaillée de 60 ouvrages (30 grecs et 30 turcs) en se référant aux citations de quatorze romans et livres de témoignages (dont sept grecs et sept turcs et cinq livres de témoignages contre neuf romans) sélectionnés. Dans tous les livres analysés, les personnages principaux ont vécu pendant ces années de guerre (sur 142 témoignages étudiés 136 appartiennent à la première génération). Nous avons pu assurer un équilibre entre le nombre de caractères féminins et masculins dans les romans. Par contre, dans les témoignages nous avons analysé les récits de 89 hommes contre 53 femmes, dont une grande partie étaient des habitants des régions rurales ou de petites villes et s'occupaient principalement de l'agriculture et de l'élevage. Toutes les citations utilisées dans ce travail sont des traductions libres des auteurs de cet article.

I. La mémoire de la guerre

La mémoire de la guerre dans la littérature grecque et dans la littérature turque présente plus de différences que de similarités parmi lesquelles la perception de la guerre, la description de la cohabitation des deux communautés ainsi que l'attribution de la responsabilité de la guerre attirent particulièrement l'attention.

Avant tout, concernant la perception de la guerre elle-même, il suffit d'une première lecture des romans et des récits de vie pour saisir que la guerre était plus destructrice pour les habitants grecs d'Anatolie que pour les habitants turcs de Grèce. Le fait que la guerre se déroulait activement sur les territoires anatoliens peut être considéré comme argument principal mais ce seul fait n'est pas suffisant pour expliquer la différence de perception de la guerre les ouvrages grecs et turcs. Car les Turcs de Grèce, même s'ils ne se sont pas retrouvés dans les champs de bataille comme en Anatolie, ont vécu la montée de tension politique et sociale en raison de la guerre et des violences des bandes armées grecques. De plus, les deux peuples ont dû quitter leurs terres natales en raison de la question de sécurité, des actes violents ou des pressions des armées adversaires et de la décision de l'échange obligatoire des populations. Néanmoins, la défaite de l'armée grecque en Asie mineure signifiant la fin de la Grande Idée grecque contrairement à la victoire turque en Anatolie et la formation d'un État-nation turc comme il a été défini par le Pacte national turc à partir de l'an 1919, se reflètent différemment dans la littérature des deux pays. La littérature grecque donne souvent place aux mauvais souvenirs et commentaires de la guerre alors même que, la littérature turque, nous présente une description des événements catastrophiques avec pour l'année 1922. L'emploi fréquent du mot « catastrophe » dans les ouvrages grecs pour l'an 1922, l'année de la défaite grecque en Asie mineure n'est donc pas un hasard : « la seule chose dont je suis sûre, c'est que nous sommes en l'an 1922, une période de contes a pris fin et les peines et la catastrophe ont débuté » (Molivyatis, 2005 : 22). Dans la même logique, la guerre entre les Grecs et les Turcs est décrite dans la plupart des romans et des récits de vie grecs comme une mobilisation turque pour faire partir les Grecs des territoires anatoliens : « Mois de janvier de 1922. La mobilisation des Turcs en vue de chasser les Grecs d'Asie mineure est son apogée » (Tsolakidis, 2007 : 82). « C'était une catastrophe et une destruction totale. Nous (les Grecs) n'étions que des objets sans valeurs, des esclaves qui n'ont pas d'espoir de vie » (Molivyatis, 2005 :

32). Dans la plupart des livres turcs, la même période est décrite comme celle pendant laquelle les Turcs de Grèce apprenaient plus tardivement ce qui se passait en Anatolie :

La guerre balkanique avait débuté. Ses échos étaient arrivés jusqu'à la région de la Mer noire. Dimitro parlait de cette situation et partageait ses sentiments avec ses amis turcs...Ils (les Grecs et les Turcs) vivaient dans une ambiance de paix avec une harmonie de fraternité, en croyant au même Dieu (Andreadis, 1999 : 26).

La raison de la violence des Grecs contre les Turcs est souvent décrite comme une conséquence de la guerre en Anatolie : «La nouvelle de la défaite de l'armée grecque a été diffusée en Anatolie et un peu plus tard, celle de la libération d'Izmir. Les Grecs de notre région avaient peur de ces nouvelles » (Özsoy, 2003 : 172). Avec la dégradation de la situation et les rumeurs qui circulaient à propos de la guerre, la peur et l'inquiétude envahissaient le quotidien de deux peuples :

Malheureusement, les conflits et les assassinats en Crète se multipliaient. Nous avons entendu que (par les Grecs d'Anatolie) Mustafa Kemal Pacha avait chassé les Grecs jusqu'à Izmir, et qu'il nettoyait l'Anatolie (des Grecs). Avec ces nouvelles et les provocations des Grecs d'Anatolie migrés vers la Crète, ils (les Grecs de Crète) avaient commencé à tuer notre peuple (Turc) et à battre à mort ceux qu'ils ne tuaient pas. Les actes de violence calmés pour une période, étaient de nouveau multipliés (Yorulmaz, 2004 : 120).

En deuxième lieu, par rapport aux livres grecs, les livres turcs attirent plus souvent l'attention sur la cohabitation pacifique des communautés grecques et turques avant la guerre mais aussi malgré la guerre :

Qu'il soit Turc ou Grec, c'est toujours le peuple, l'homme qui souffre mon enfant. Sans les jeux de pouvoir des dirigeants qui essayent de garder leur place (au pouvoir), nous, c'est-à-dire le peuple, nous pouvons continuer de vivre ensemble et en paix » (parole d'une femme grecque à un jeune turc, Yorulmaz, 2004 : 95).

Cette cohabitation pacifique est assurée par le bon voisinage des deux communautés mais aussi par la bonne entente des chefs spirituels des communautés musulmane et chrétienne :

Nous habitons (les Musulmans et les Chrétiens) dans le même quartier. Les seuls endroits qui nous séparaient étaient la mosquée et l'église. Nos peuples (les Musulmans

et les Chrétiens) ont vécu ensemble en paix et heureux pendant que l'Imam et le Pape du village se saluaient et discutaient » (Yorulmaz, 2004 : 20).

Dernièrement, en ce qui concerne les responsables de la guerre, dans les livres grecs et turcs, nous remarquons deux explications différentes: Atatürk et ses troupes pour les Grecs ou les puissances étrangères ; Venizélos et l'armée grecque et plutôt les Grecs d'Anatolie migrés en Grèce selon les Turcs. Les ouvrages grecs soulignent assez souvent le fait que les Turcs d'Anatolie n'ont pas essayé de faire souffrir les Grecs d'Anatolie, c'est Mustafa Kemal et ses troupes, décrits en tant qu'ennemis des Grecs qui sont responsables des souffrances des Grecs :

Les Turcs de Simav étaient des gens tranquilles et modestes. Nous nous entendions bien avec eux, nous vivions comme des frères et des sœurs. Mais malheureusement ce sont les hommes violents de Mustafa Kemal qui ont commis ces horreurs (Küçük Asya Araştırmaları Merkezi, 2004 : 252).

Dans la plupart des ouvrages grecs, le sentiment d'hostilité contre Mustafa Kemal et ses troupes a été mentionné et considéré comme la principale raison qui empêche l'amitié entre les peuples grec et turc. Mustafa Kemal est vu comme celui qui a comme objectif principal l'anéantissement de la population grecque orthodoxe de la Turquie : « Mustafa Kemal avait décidé de nous anéantir, c'est pour cela qu'ils (Mustafa Kemal et ses troupes) ont envoyé nos hommes en exil au centre de l'Anatolie, en Cappadoce » (Küçük Asya Araştırmaları Merkezi, 2004 : 80) ; « Les Turcs (l'armée) ont utilisé des méthodes diaboliques pour faire disparaître la population de la région (de la Mer noire) » (Andreadis, 1999 : 59) ; « Un homme appelé Mustafa Kemal est apparu en Anatolie au milieu de l'an 1919. Ce Mustafa Kemal était le Dieu des Turcs, le Diable des Grecs » (Küçük Asya Araştırmaları Merkezi, 2004 : 80) ; « Leur comportement (de la bande armée turque) était sans pitié, nous avons compris que la disparition de la population grecque était leur but national et sacré » (Molivyatis, 2005 : 31). D'après l'auteur du roman grec *Tolika*, la période difficile pour les Grecs de la Mer Noire a commencé avec l'arrivée de Mustafa Kemal à Samsun, une ville importante de la région (Andreadis, 1999 : 58). Les soldats turcs détruisaient les villages grecs et plusieurs Grecs avaient dû se réfugier dans les montagnes pour se protéger : « Les soldats et les gendarmes sont entrés dans notre village (...) les soldats et les bandes armées ont détruit tout ce que nous possédions » (Andreadis, 1999 : 74-76).

Même si dans presque tous les livres grecs l'armée turque et Mustafa Kemal sont les ennemis principaux des Grecs, certains livres attribuent à certaines autres grandes puissances la responsabilité de la mauvaise relation entre les Turcs et les Grecs. A titre d'exemple, d'après Sotiriou, certains grands pays désirant assurer une hégémonie dans l'espace géographique géopolitiquement très important de la Grèce et de la Turquie, ont essayé d'empêcher les bonnes relations gréco-turques. Par conséquent, les peuples grec et turc qui vivaient auparavant en paix et en harmonie en partageant pendant des siècles la même géographie et ayant de nombreuses interactions culturelles, sont devenus des ennemis mortels : « Que le Dieu punisse ceux qui font tuer son frère ! (...) Les frères, les amis, les compatriotes, une génération entière s'auto-assassine pour rien » (Sotiriou, 2013 : 260). Cette affirmation existe aussi chez d'autres auteurs grecs : « Comment nous allons consolider nos cœurs blessés ? Comment nous allons faire croire les grands (grandes puissances) qu'ils n'avaient pas droit à nous utiliser (pour leur propre intérêt) ? » (Molivyatis, 2005 : 161).

Quant aux romans et récits de vie turcs, malgré le fait que dans certains Venizélos est qualifié de responsable de la situation conflictuelle, la plupart mentionne l'armée grecque et les Grecs d'Anatolie migrés en Grèce comme les acteurs de la souffrance des Turcs et de la dégradation des relations entre les peuples grec et turc : « En Grèce, l'armée grecque oppressait la population musulmane de la ville (...) les Grecs (soldats) arrachaient les bébés des bras de leurs mères et les tuaient avec des couteaux » (Andıç, 2004 : 16-17).

D'après les témoignages, la période de troubles pour les Turcs vivant sur le sol grec a débuté au moment de l'arrivée des Grecs d'Anatolie en Grèce et de l'apparition des bandes armées grecques : « Nous avions de bonnes relations avec les Grecs de notre village. Mais quand les Grecs d'Anatolie sont venus en Crète, notre ordre a été bouleversé. Ils ont tué nos proches » (Özsoy, 2014 : 162) ; « Les Grecs locaux de notre région (Ioannina en Grèce) étaient nos amis, on était comme des frères et des sœurs. Ceux qui étaient violents et hostiles, c'était les Grecs d'Anatolie » (Özsoy, 2003 : 37) ; « Les bandes armées (grecques) venaient dans notre village souvent le vendredi (le jour sacré des Musulmans) et volaient les gens qui sortaient de la mosquée. Ils les tuaient aussi parfois » (Özsoy, 2014 : 129).

II. La guerre et l'appellation de « l'autre »

La guerre influence non seulement la mémoire des personnes concernées mais détermine aussi les noms et adjectifs utilisés pour décrire les membres de l'autre communauté. Les désignations les plus fréquentes dans les livres grecs et turcs sont avant tout liées à l'appartenance ethnique et religieuse des communautés et puis à la perception de l'autre communauté et au type de relations existantes.

Très souvent, l'emploi des mots précisant les identités ethniques (Turc ou Grec) et les identités religieuses (Musulman ou Chrétien) est choisi par rapport au degré et type de relations existantes entre les deux groupes. A titre d'exemple, dans les œuvres des écrivains turcs, soit les « Turcs » d'Anatolie (non pas les Musulmans) sont en cohabitation avec les « Roums » d'Anatolie, soit les « Turcs » de Grèce partagent les mêmes territoires avec les « Grecs ». Cette différence se traduit pour les Turcs, par une distinction entre les Grecs de Grèce et les Grecs d'Anatolie, les premiers étant inconnus et les autres considérés comme compatriotes des Turcs d'Anatolie. Quant aux ouvrages grecs, ils privilégient souvent l'appellation « Musulmans » pour décrire les personnes avec lesquelles les Grecs sont en cohabitation en Anatolie ou en Grèce. L'appellation « Turcs » est fréquemment utilisée lorsqu'il s'agit de nommer les soldats adversaires ou les membres de l'autre communauté avec lesquels ils n'ont pas de relations pacifiques.

En dehors de la dénomination liée aux identités ethniques et religieuses, certains livres grecs et turcs donnent largement place aux mots « ami » et « voisin » pour décrire les membres de l'autre communauté avec lesquels ils avaient des relations de voisinage, d'amitié ou de commerce. A titre d'exemple, dans le livre *Iki Vatan Yorgunlari* composé de 59 témoignages des échangés turcs de première génération, nous comptons 17 fois l'utilisation du mot « ami » et « voisin » pour décrire les Grecs : « Nous nous entendions très bien avec nos voisins grecs. Ma mère avait des voisines grecques qu'elle fréquentait très souvent et moi j'avais Sofia comme meilleure amie » (Özsoy, 2003 : 75).

Le mot « ennemi » est souvent employé pour décrire les personnes avec lesquelles ils n'ont pas de relations directes mais plutôt lorsqu'ils se retrouvent dans le même endroit en raison de la guerre. D'autres livres préfèrent privilégier les adjectifs « bon » et « mauvais » à la place « d'ami » ou « ennemi ». Le Bon Turc ou le Bon Grec désigne dans la plupart des cas celui qui aide le membre de l'autre communauté en cas de danger ou de situation conflictuelle. Malgré plusieurs actes violents des Turcs contre les Grecs cités dans la plupart des témoignages, des citations à propos de « Bons

Turcs » ne manquent pas dans les livres grecs à l'instar de celle de « Bons Grecs » dans les ouvrages turcs: « Nos voisins turcs ne nous ont jamais fait mal. Au contraire, ils nous ont caché des soldats turcs » (Küçük Asya Araştırmaları Merkezi, 2004 : 99) ; « Dans notre village près de Kavala, les Turcs et les Grecs cohabitaient. Les deux peuples avaient de bonnes relations, à tel point qu'un voisin grec avait protégé mon grand-père contre les bandes armées (grecques) » (Özsoy, 2014 : 94). Il s'agit donc d'une solidarité entre les Grecs et les Turcs compatriotes : « Les Grecs locaux de Mytilène nous ont protégé contre les Grecs d'Anatolie qui sont venus dans notre île » (Özsoy, 2003 : 51).

Le Bon Turc/Grec et le Mauvais Turc/Grec sont souvent présents dans le même récit de vie : « Dans notre village, il existait de bons Grecs mais aussi de mauvais » (Özsoy, 2014 : 10). Parfois, l'existence de soldats turcs qui essaient d'anéantir les Grecs de la région n'empêche pas non plus la présence des Bons Turcs qui aident les Grecs : « Les Turcs du village de Hacı Ömer étaient nos compatriotes, ils connaissaient très bien mon père (...) ils nous ont toujours aidés et nourris quand nous avions faim » (Andreadis, 1999 : 79).

En raison de la situation de guerre, la transformation d'ami à ennemi est souvent évoquée dans les livres grecs et turcs: « En Crète, là où tout le monde vivait en paix et en tranquillité, la situation s'est inversée : les assassinats et violences ont rempli la vie des Chrétiens et des Musulmans (de l'île) » (Yorulmaz, 2010 : 43) ; « Les Turcs étaient nos amis, maintenant ils ne sont que nos ennemis » (Küçük Asya Araştırmaları Merkezi, 2004 : 50) ; « La situation s'est aggravée. Le nombre des voleurs a augmenté et nos femmes étaient harcelées (par les Turcs). Jusqu'à ce jour, nous n'avons pas vécu de tels événements » (Tsolakidis, 2007 : 79) ; « Les gens que je connais depuis toujours commencent à ne plus me saluer, me parler. Et quand ils parlent, ils ne disent pas de bonnes choses : leur parole sent la poudre » (Yorulmaz, 2004 : 31) ; « L'armée d'occupation grecque nous traitait amicalement au début de l'occupation, elle est devenue violente après avoir signé l'armistice avec l'Empire ottoman » (Andıç, 2004 : 12).

Dans certains ouvrages turcs, pour décrire le Mauvais Grec, le mot « infidèle » (en Turc *Gavur*) est assez fréquemment utilisé (notamment dans le livre d'Aladağ, ce mot a été employé 36 fois): « Où est-elle l'armée ottomane ? Pourquoi elle ne vient pas nous sauver de ces infidèles ? » (Andıç, 2004 : 17) ; « Ces infidèles ont vécu avec notre tolérance pendant des années mais regarde ce qu'ils font maintenant ! Ils sont ingrats... » (Aladağ, 1999 : 20). Les Turcs qui refusaient l'appellation de leurs amis

grecs comme infidèles étaient aussi considérés par les autres turcs comme des traîtres et des infidèles (Aladağ, 1999 : 21). Nous rencontrons l'utilisation du mot infidèle par les Turcs contre les Turcs qui ne savaient pas parler le Turc (car leur langue maternelle était le Grec) au moment de leur arrivée en Turquie: « En raison du fait que nous parlions le Grec, on nous appelait infidèles » (Özsoy, 2014 : 28) ; « Les habitants locaux de Tuzla (à İstanbul) nous ont rejeté au début de notre installation dans leur quartier. Ils nous appelaient infidèles car nous parlions le grec.» (Özsoy, 2003 : 93).

III. La mémoire des migrations

Les migrations des Grecs d'Anatolie vers la Grèce et celles des Turcs de la Grèce vers la Turquie ont eu de nombreuses conséquences sur les personnes concernées. Même si la migration obligatoire a eu plus d'effets destructeurs pour les Grecs que pour les Turcs, le traumatisme du déracinement et les difficultés d'intégration dans une nouvelle société ont marqué les mémoires des deux peuples à jamais. Le reflet de la mémoire des migrations dans les littératures grecque et turque a plusieurs traits communs comme la tristesse de quitter les territoires d'origine et le sentiment d'appartenance territoriale et s'exprime de diverses manières.

En premier lieu, le chagrin partagé entre les communautés turque et grecque en raison de l'obligation de quitter leurs terres natales attire l'attention. Dans plusieurs livres, le partage de la douleur de la séparation des terres natales et la haine commune contre les responsables de la décision de l'échange des populations sont exprimés : « les Turcs et les Grecs ont pleuré ensemble et banni ceux qui ont causé cet échange des populations » (Küçük Asya Araştırmaları Merkezi, 2004 : 202). Dans certains livres grecs, les auteurs attirent l'attention sur le fait que les Turcs étaient touchés du départ obligatoire de leurs voisins grecs car ils considéraient que l'Anatolie était non seulement leur territoire mais aussi celui des Grecs d'Anatolie : « Les gens ont dû quitter les terres de leurs ancêtres et leurs maisons à cause d'une décision arbitraire (l'échange des populations) ; ils se sont séparés de leurs compatriotes avec lesquels ils étaient proches comme des frères malgré leurs appartenances religieuses différentes» (Tsolakidis, 2007 : 1).

En deuxième lieu, nous remarquons dans les livres grecs et turcs que le lieu d'origine, malgré l'exil, ont gardé leur appellation de « patrie »:« Drama (en Grèce) est ma vraie patrie, quant à la Turquie, elle est ma deuxième patrie » (Özsoy, 2014 : 120) ; « J'ai quitté l'Asie mineure, ma patrie, quand j'avais 15 ans. Le souvenir de ma patrie

reste toujours très vif » (Küçük Asya Araştırmaları Merkezi, 2004 : 91) ; « Ici (en Grèce) notre situation est bien mais dans notre patrie, notre vie en Asie mineure était meilleure qu'ici » (Küçük Asya Araştırmaları Merkezi, 2004 : 192).

En troisième lieu, les Grecs d'Anatolie et les Turcs de Grèce ont rencontré plusieurs problèmes dès leur arrivée dans leur nouvelle patrie. Les problèmes d'adaptation culturelle et linguistique, le chômage, la pauvreté et le rejet social sont les problèmes les plus fréquemment cités dans les récits de vie : « Qu'est-ce qu'on a gagné en venant ici (en Grèce) ? Si on n'avait pas quitté l'Anatolie, on serait déjà morts donc sauvés ; mais ici le danger c'est la pauvreté, la misère, la maladie et les conditions de vie inhumaines ». (Molivyatis, 2005 : 153) ; « Comment est-il possible qu'on nous (les Turcs) envoie en Turquie alors que nous ne parlons même pas la langue et en échange, les Grecs d'Anatolie sont envoyés en Grèce malgré le fait qu'ils ne parlent que le Turc ? » (Lozan Mübadilleri Vakfı, 2009 : 227).

L'inquiétude de s'installer dans des nouveaux territoires définis désormais comme la nouvelle patrie est présente dans la plupart des témoignages turcs : « Nous sommes différents des populations originaires de ces terres (...) On avait quitté notre belle patrie (en Grèce) pour venir dans ces endroits étrangers (en Turquie) (Lozan Mübadilleri Vakfı, 2009 : 289) ; « l'Anatolie, même si c'est ma mère-patrie, c'est un endroit inconnu. Aller là-bas en quittant ma Crète là où je suis né et j'ai grandi ? Pour moi, la patrie est ici (Crète) » (Yorulmaz, 2004 : 95). Néanmoins, certains sont heureux d'avoir vécu l'échange des populations car ils pensent que cette migration était plus que nécessaire pour assurer la sécurité des peuples : « Nous souhaitons un échange entre les populations (grecque et turque) car il faut que chacune (des populations) vive sous le drapeau de sa nation » (Özsoy, 2003 : 46) ; « Heureusement qu'il y a eu l'échange des populations. Ici (en Grèce), nous ne fermons pas nos portes quand nous dormons. Nous n'avons plus peur des Turcs. Nous sommes en sécurité » (Küçük Asya Araştırmaları Merkezi, 2004 : 195).

En quatrième lieu, le manque des « anciennes patries » et la référence aux « patries d'autrefois » sont très présents dans les romans et les récits de vie : « L'envie de retourner vers les terres où j'ai grandi m'a déchiré le cœur pendant soixante-cinq ans de ma vie » (Tsolakidis, 2007 : 44). Ayşe, le personnage principal du roman intitulé *Selanik, Kahpe Selanik*, une fois arrivée de Thessalonique en Turquie, ne voulait rien entendre à propos de la Grèce car elle n'arrivait pas à oublier ce qu'elle avait souffert pendant les années de guerre. (Andıç, 2004 : 36) Mais quelques années après, le manque de sa ville natale devient de plus en plus fort et aucune ville ne lui faisait sentir

comme la sienne à part Thessalonique (Andıç, 2004 : 42). Dans son livre *Felegin Çemberinde*, Yordanidou raconte l'histoire d'une famille d'Istanbul migrée obligatoirement en Grèce, elle attire aussi l'attention sur le manque du passé et de la patrie ainsi que l'impossibilité de comparer les nouvelles et les anciennes patries, ces dernières étant gravées à jamais dans le cœur des personnes concernées (Yordanidou, 1998 : 174). Les échangés et les réfugiés essayent d'apaiser le manque des patries par divers moyens, comme une réunion entre amis, une discussion à propos de leur passé : « Mes parents parlaient souvent de la patrie et parfois ils se réunissaient avec les autres (échangés de Grèce) pour discuter de leurs anciens quartiers, amis et souvenirs (de la Grèce) » (Lozan Mübadilleri Vakfı,, 2009 : 55) ; « Le propriétaire du restaurant était très sympathique ou je le trouvais comme ça car il était d'Istanbul. Nous échangeons des blagues en Turc et nous éclatons de rire » (Tsolakidis, 2007 : 209). C'est l'exil même qui rendait la Patrie plus présente dans ces territoires nouveaux.

Conclusion

Nous pouvons conclure que les récits de vie grecs et turcs examinés partagent certains traits majeurs en même temps qu'ils présentent des différences notoires de perception de la guerre et de ses conséquences. Cependant, les différences n'excluent pas le fait que les Grecs et les Turcs sont tous « des enfants de la guerre », comme l'auteur Yorulmaz les nomme dans son livre *Savaşın Çocukları* et que leurs mémoires ont été façonnées par les difficultés et le traumatisme de la guerre et des migrations causées par les années de guerre. La lecture de leurs récits de vie nous permet de saisir l'histoire commune de la Grèce et de la Turquie d'un point de vue différent de celui de la lecture des histoires nationales: Ainsi, cette lecture pourrait permettre de comprendre « l'autre » puisqu'elle donne l'occasion, par ses différences, de percevoir d'autres réalités souvent négligées, et par ses similarités, d'approcher les peuples qui ont partagé les mêmes sentiments.

Bibliographie

ALADAĞ, Ertuğrul (1999). *Maria, Göç Acısı*. Istanbul : Belge.

ANDIÇ, Fuat (2004). *Selanik, Kahpe Selanik*. Istanbul : Eren.

ANDREADIS, Yorgo (1999). *Tolika "Bacikam Al Beni*. Istanbul : Belge.

BILICI, Faruk (2004). « La littérature grecque contemporaine traduite en turc : un capital de sympathie », *Cahiers balkaniques*, 33, disponible le 07/04/2015.

URL: <http://ceb.revues.org/3198>

KÜÇÜK ASYA ARAŞTIRMALARI MERKEZİ (2004). *Göç, Rumların Anadolu'dan Mecburi Ayrılışı 1919-1923*. İstanbul : İletişim.

LOZAN MÜBADİLLERİ VAKFI (2009). *Mübadele Öyküleri*. İstanbul : LMV Yayınları.

MILLAS, Herkül (2005). *Türk ve Yunan Romanlarında Öteki ve Kimlik*. İstanbul : İletişim.

MOLIVYATIS, Agapi (2005). *On Günün Günlüğü*. İstanbul : Albatros.

ÖZSOY, İskender (2014). *Mübadele'nin Yas Kardeşleri*. İstanbul : Bağlam.

ÖZSOY, İskender (2003). *İki Vatan Yorgunları: Mübadele Acısını Yaşayanlar Anlatıyor*. İstanbul : Bağlam.

SOTIRIYU, Dido (2013). *Benden Selam Soyle Anadolu'ya*. İstanbul : Can Sanat.

TSOLAKIDIS, Kostas (2007). *Belki Bir Gün Dönerim*. İstanbul : Literatür.

XANTHOULIS, Yiannis (2005). *Bahçede bir Türk*. İstanbul : Sistem.

YORDANIDU, Maria (1998). *Felegin Çemberinde*. İstanbul : Belge.

YORULMAZ, Ahmet (2004). *Savaşın Çocukları*. İstanbul : Remzi.

YORULMAZ, Ahmet (2010). *Ulya*. İstanbul : Kırmızı Kedi.

ANDREÏ MAKINE, TÉMOIN INTEMPOREL DE LA GUERRE EN RUSSIE SOVIÉTIQUE

ALEXIA GASSIN
Université Paris-Est Créteil
gas.alex@wanadoo.fr

Résumé : Dans ses œuvres, l'écrivain français d'origine russe Andreï Makine aborde à plusieurs reprises le thème de la guerre. C'est ainsi qu'il traverse les époques en évoquant aussi bien la guerre civile russe que les deux guerres mondiales. Alors même que l'auteur n'a pas vécu ces conflits, il les décrit de manière très réaliste, mettant en lumière des images d'horreur à la manière d'un chroniqueur de guerre objectif. Makine considère en effet ses romans comme la « fictionnalisation d'une idée », « basée sur une connaissance, sur un témoignage ». De ce fait, nous pouvons supposer que Makine a parlé avec plusieurs personnes ayant connu la guerre et/ou procédé à un travail de recherche approfondi effectué aux archives (de musées) dans le but de retranscrire les informations trouvées dans ses romans et de donner la parole à l'humain, s'opposant à la propagande contenue dans les mémoires et les manuels et préférant l'histoire individuelle à la grande Histoire.

Mots-clés : Makine, guerre, horreur, narrateur-spectateur, prise de conscience

Abstract : In his works, the French writer of Russian origin Andreï Makine repeatedly deals with the topic of war. He crosses the boundaries of time to evoke the Russian civil war as well as the two world wars. Although the author did not live through these conflicts, he describes them in a very realistic way, drawing the most horrific pictures with the objectivity of a war columnist. Indeed, according to Makine novels are a "fictionalized idea", an idea "based on knowledge, on a testimony". As a result, we can assume that Makine spoke with several people who had experienced war and/or undertook a thorough search of the archives (of museums) with the purpose of retranscribing the information found in his novels and of giving voice to the human being. He therefore opposes the propaganda found in memoirs and textbooks, and favours individual history over great world History.

Keywords : Makine, war, horror, narrator-onlooker, awareness

Bien que le thème de la guerre ait été peu étudié par les spécialistes de Makine, force est de constater qu'il est omniprésent dans l'œuvre de l'écrivain, notamment dans les romans *Confession d'un porte-drapeau déchu* (1992), *Le Testament français* (1995), *Requiem pour l'Est* (2000) et *La Vie d'un homme inconnu* (2009) où l'auteur évoque successivement la Première et la Seconde Guerre mondiale, la guerre civile russe (1917-1923) et les divers conflits issus de la Guerre froide attestant des affrontements indirects entre les États-Unis et l'Union soviétique. En cela, Makine propose un large panorama des nombreuses luttes ayant eu lieu au XX^{ème} siècle, aussi bien en France qu'en Russie bolchévique et en U.R.S.S. Néanmoins, même si Makine se réfère plusieurs fois aux victimes françaises de la guerre 1914-1918, qu'il qualifie d'« enfants morts pour la France » (Makine, 2006 : 16) ou « tombé[s] au champ d'honneur » (Makine, 1998 : 78), nous concentrerons nos propos sur les affrontements vécus par les Russes ou les Soviétiques dont Makine dépeint la dure réalité¹. Comme le souligne Geneviève Lubrez, la guerre décrite par l'auteur

entraîn[e] tout et tous dans la tourmente ; riches et pauvres, soldats et paysans, hommes et femmes. Elle est le destin de tout un peuple ; elle est l'aune à laquelle chacun va mesurer sa part d'être ; elle est en quelque sorte le sol qui révélera à chacun sa propre vérité et à nous lecteurs la complexité de l'être ; à l'esprit en proie au doute, à l'âme blessée et souffrante elle apportera la lumière de l'essentiel qui seul donne la paix intérieure (Lubrez, 2005 : 33).

De ce fait, selon Murielle Lucie Clément, « Makine peut être considéré, à un certain niveau, comme un archiviste de l'histoire » (Clément, 2010 : 98), également soucieux du devoir de mémoire à l'égard des martyrs de guerre. Elle précise néanmoins que son travail n'est pas celui d'un historien. En effet,

en tant qu'écrivain, Makine n'est pas tenu de se confiner aux seuls faits historiques avérés. Ses données n'ont pas à être « objectives » comme devraient l'être celles d'un historien. Il n'a pas non plus à se mettre en cause dans son processus scriptural comme un observateur scientifique dans le face à face avec son objet d'études. Il peut cependant s'appuyer sur des points référentiels pour stimuler l'identification du lecteur (Clément, 2010 : 100).

Par conséquent, alors que « Makine (...) écrit sur la guerre qu'il n'a pas connue » (Clément, 2011), il propose la « fictionnalisation d'une idée » (Clément, 2011), « basée sur une connaissance, sur un témoignage » (Clément, 2011). Dès lors, la

¹ Au vu des nombreuses références à la guerre en France, ces dernières nécessitent une étude à part entière.

question qui se pose est de savoir comment l'écrivain nourrit son imaginaire de guerre, reposant sur des descriptions engagées et critiques et pouvant s'inspirer en partie des archives conservées dans les conservatoires russes, à l'exemple du musée du siège de Léninegrad ou musée du Blocus, évoqué dans le roman *La Vie d'un homme inconnu*, où

les salles (...) contenaient un fouillis d'éclats tragiques du passé, de ces années dont il était si difficile de parler. Photos, objets personnels, lettres, cahiers où des enfants qui mouraient de froid dessinaient l'herbe, les nuages d'été... Et le carnet de cet enfant-là qui avait noté la date de la mort de chacun de ses proches (Makine, 2009 : 201).

Il se peut également que Makine ait retranscrit des récits authentiques, relatant l'expérience individuelle de personnes ayant connu la guerre et ses conséquences, telle cette femme apparaissant dans *Le Testament français* et dans *Requiem pour l'Est* sous le nom de Charlotte ou de Sacha et qui, outre leur rôle de témoin d'une époque conflictuelle, serait aussi l'incarnation de la prétendue grand-mère française grâce à qui « Makine devient bilingue et découvre la culture française » (Nazarova, 2008 : 13).

Ainsi, même si l'auteur n'a pas observé la guerre de manière directe, son travail de chroniqueur ne se rapproche pas moins de celui des écrivains Viktor Nekrassov, officier dans un bataillon de sapeurs, et de Vassili Grossman, correspondant de guerre pour le journal *Krasnaïa Zvezda (Étoile rouge)*. À l'instar de ces deux témoins de la Seconde Guerre mondiale et de la bataille de Stalingrad, dont les écrits s'opposent à la propagande contenue dans les manuels d'histoires, les mémoires des généraux et les discours officiels, Makine, qui se transforme en véritable journaliste d'investigation², donne la parole à l'humain en délaissant la grande Histoire et ses mensonges au profit de l'histoire individuelle de « ces 'femmes inconnues' et ces 'hommes inconnus' (...) dont la parole est restée muette » (Makine, 2009 : 292).

Pour ce faire, l'auteur propose un regard extérieur sur la guerre à l'aide d'un ou de plusieurs narrateurs, externes ou internes, qui, la plupart du temps, n'ont pas directement vécu la guerre en tant que soldat. Ainsi, dans *Le Testament français*, Aliocha entend parler de la guerre par les membres de sa famille, en particulier par sa grand-mère qui, elle-même, fut infirmière sur le front, d'abord pour la Croix-Rouge, et n'a vu la guerre qu'« en passant », c'est-à-dire lors de son voyage de France en Russie, effectué à pied ou en train. C'est de cette façon qu'elle découvre les conséquences de la guerre civile entre les Russes blancs et les Russes rouges, sous forme de photographies vivantes, d'images gravées à tout jamais dans sa mémoire :

² De par ses peintures détaillées de la guerre, Makine peut même être comparé à un photojournaliste.

Ces paysans en colère qui, avec de longues perches, repoussaient une barge d'où montait une interminable plainte. On voyait des silhouettes qui, de son bord, tendaient leurs mains décharnées en direction de la berge. C'étaient les malades du typhus, abandonnés, et qui dérivait sur leur cimetière flottant depuis plusieurs jours. À chaque tentative d'accoster, les riverains se mobilisaient pour les en empêcher. La barge reprenait sa navigation funèbre, les gens mouraient, à présent aussi de faim. Bientôt, ils n'auraient plus la force de tenter une escale, et les derniers survivants, réveillés un jour par le bruit puissant et régulier des vagues, verraient l'horizon indifférent de la Caspienne... (Makine, 1998 : 84).

Ces mêmes instantanés réapparaissent dans *Requiem pour l'Est* où le narrateur, dont le nom nous reste inconnu jusqu'à la fin du livre, est un médecin de guerre pendant la Guerre froide, puis un espion pour les services secrets soviétiques, qui vit la guerre à l'intérieur de bâtiments qui semblent délimiter la frontière entre son quotidien et la réalité.

Ensuite, dans *Confession d'un porte-parole déchu*, Kim écoute les histoires de guerre racontées par son père ou par son entourage tandis que son père, alors tireur d'élite, ne voit la guerre qu'« à travers la transparence tamisée de la lunette » (Makine, 1996 : 33) de son fusil, à la manière d'un cadreur qui dirigerait une caméra lors de prises de vue pour un film de guerre, présentant l'action qui se déroule sous ses yeux :

Le jeune officier range ses feuilles dans une serviette, disparaît, surgit sur le perron, le dévale allègrement, se dirige vers une moto qui l'attend dans la cour. Le soldat sursaute sur son siège en mettant le moteur en marche. L'officier se cale dans le side-car et, au même moment, comme pris d'une rêverie profonde, laisse tomber son menton sur sa poitrine. Dans la pétarade du moteur, le soldat n'a rien remarqué.

La douille vide saute, la nouvelle cartouche glisse à sa place. Le rond silencieux découpé dans la journée calme de l'été s'approche de nouveau de l'isba.

Sur le perron apparaissent les deux interlocuteurs. L'un d'eux sort un porte-cigares, l'autre fouille dans sa poche. Oui, c'est bien cela, le briquet est resté à l'intérieur. Il va le chercher... Maintenant, l'essentiel est de ne pas s'endormir !

L'officier qui vient d'ouvrir le porte-cigares le rejette soudain avec un air de dégoût et, s'accrochant à la rampe, s'affale. Son compagnon qui sort, en jouant avec le briquet, a le temps de voir les cigarettes éparpillées et, la tête renversée, s'écroule dans l'entrée.

À présent, chaque seconde compte. Mettre une gaine sur la lunette, ramasser les trois douilles et, alternant les courses brèves et les attentes figées, parvenir au taillis le plus proche (Makine, 1996 : 31-32).

Enfin, dans *La Vie d'un homme inconnu*, c'est Georgui Volski qui relate son expérience de la guerre au premier narrateur, Ivan Choutov, et explique comment il a vécu les premiers mois de la guerre en tant que chanteur avant d'être envoyé sur le front :

La plaine qui paraissait nue frémit et se couvrit de points. La nuit, prise au dépourvu, resta silencieuse pendant quelques secondes, puis d'un coup, éclata en fusillades. La clameur sourde d'un « hourra ! » se dilata dans l'air. Le « capitaine » agita les bras, la musique résonna. Les chanteurs effacèrent par la puissance de leurs voix et le cri des soldats et les premiers tirs.

(...)

Tout se mêla sur les rives. Une vague d'assaillants reculait, décimée, et heurtant la nouvelle rangée qui partait à l'attaque, se joignit à elle, put avancer de quelques dizaines de mètres, tomba sous le feu de plus en plus précis des Allemands. Un autre pointillé humain se levait déjà et se lançait sur la pente glacée de la berge. Le crépitement de la fusillade devint continu, cadencé par des explosions, par les appels des commandants et les cris de blessés. De ce blessé-là surtout qui rampait toujours vers l'orchestre, poussant un râle déchirant et maculant la neige de son sang.

Le chant donnait à l'anarchie de toutes ces morts un rythme ample et grave qui semblait sonner au-delà du champ de bataille. Ils étaient peu nombreux sur leur scène de neige tassée, mais les soldats avaient l'impression que la puissance de tout le pays se soulevait derrière eux.

Ils reprenaient l'hymne pour la troisième fois quand Volski remarqua ces combattants qui venaient d'atteindre le haut de la rive opposée. Une rafale de mitrailleuse les faucha, mais leurs corps marquèrent la frontière la plus avancée de l'assaut. Il voyait tout, malgré la tension qu'exigeait le chant. Sur la glace de la rivière, des hommes s'agrippaient à l'affût d'un canon, à ses roues enlisées dans une congère. Leurs mouvements étaient à la fois fébriles et péniblement lents, comme ceux d'un coureur dans un mauvais songe (Makine, 2009 : 157-159).

Dans cette scène, il est intéressant de constater que la musique renforce l'intensité de la scène, rythmée par les voix des chanteurs et la tonalité des déflagrations et dont le procédé esthétique, mais aussi en quelque sorte ironique, nous rappelle le chapitre III du conte philosophique *Candide ou l'optimisme* (1759) de Voltaire qui dénonce les effets de la « boucherie héroïque ». Cette impression est d'autant plus forte que, plus tard, Makine critique le simulacre de guerre mis en scène par la propagande stalinienne par le biais duquel « les acteurs déguisés en soldats chantaient les exploits, l'héroïsme, la mère patrie » (Makine, 2009 : 207).

L'ensemble de ces procédés artistiques (photographiques, cinématographiques et musicaux)³ permet non seulement de souligner le rôle central joué par le narrateur-spectateur, mais aussi d'introduire deux idées essentielles se rapportant à ce dernier. Tout d'abord, le narrateur-spectateur de la guerre n'a pas vraiment conscience des horreurs qui se produisent autour de lui dans la mesure où elles font partie de sa vie quotidienne, ce qu'illustrent tout particulièrement les professions d'infirmière et de médecin de guerre qui effectuent leur travail sans trop se poser de questions, le nombre de blessés devenant en quelque sorte une abstraction liée à ce que nous pourrions qualifier de travail à la chaîne. C'est ainsi que Charlotte, dans le *Testament français*, dénonce un patient traumatisé par la guerre qui rouvre sa blessure chaque nuit à l'aide d'une éponge, sans penser à l'éventuel traumatisme vécu par le soldat. Quant au roman *Requiem pour l'Est*, il montre le mécanisme bien réglé des armes perfectionnées dont l'ajustement fait écho à l'existence « ordinaire » du narrateur. Les personnages, dans un premier temps, ont alors l'impression que les barbaries font partie de la normalité, à la manière de ces mines dont

les détonateurs (...), grâce à une astuce pneumatique, fonctionnaient seulement après plusieurs pressions, pour laisser le temps à une colonne de voitures d'entrer tout entière sur le champ miné. Une colonne de voitures ou une foule de femmes et d'enfants qui fuyaient leur village brûlé... (Makine, 2001 : 103).

ou encore de « ces drôles de balles avec le centre de gravité déplacé [qui] avaient l'atroce particularité de se promener dans le corps d'une façon imprévisible et de se loger aux endroits les plus difficiles à atteindre » (Makine, 2001 : 37). Il n'y alors rien d'étonnant à ce que le ton des personnages nous paraisse plutôt détaché, voire neutre, alors qu'il devrait revêtir un caractère plus subjectif dans la mesure où il s'agit d'un narrateur externe.

L'absence de sentiments humains apparaît également dans la personnification des chars détruits par les bombardements qui incarnent le prolongement des souffrances subies par les soldats, des hommes broyés par la guerre. La description suivante se révèle particulièrement significative :

éventré par une roquette, il [le véhicule blindé] fumait encore en exhibant un mélange complexe d'appareils désarticulés, de métal tordu et de chairs humaines déchiquetées. La force de l'explosion avait rendu ce désordre étonnamment homogène, presque ordonné. Les fils électriques ressemblaient à des vaisseaux sanguins, le tableau de bord défoncé et

³ Pour plus de précisions à ce sujet, cf. l'ouvrage de Murielle Lucie Clément (Clément, 2010).

éclaboussé de sang – au cerveau d'un être insolite, d'une bête de guerre futuriste. Et enfouie quelque part dans ce magma de mort, la radio, indemne, lançait ses appels chevrotants (Makine, 2001 : 27-28).

En dressant un parallèle entre les hommes et les machines – aussi bien des tanks que des trains (Makine, 1998 : 138-139) –, Makine insiste sur la déshumanisation de l'individu, également symbolisée par les ruines des villes et des villages dont l'aspect calciné crée une vision « fantasmagorique » (Makine, 1998 : 137).

Mais, subitement, le narrateur-spectateur s'arrête sur une scène caractéristique dont l'image se grave dans sa mémoire, entraînant son « réveil » après un long endormissement et lui donnant à réfléchir sur le sens de la guerre, tant le choc est intense. Cette prise de conscience intervient aussi bien pendant la guerre qu'après le conflit. C'est alors que dans *Confession d'un porte-drapeau déchu*, quelques heures après avoir été pris au piège de ses propres tirs en série sur les Allemands – ces derniers ont créé un leurre –, le père de Kim comprend qu'il est devenu un « tueur » (Makine, 2009 : 200)⁴, et ce depuis bien longtemps déjà : « Soudain, une idée toute simple et claire lui vint à l'esprit. Il pensa à toutes ces balles qu'il avait envoyées non pas dans des statues de sable mais dans des vivants. Jamais encore il n'avait pensé à cela... » (Makine, 1996 : 36-37). Plus tard, c'est Kim lui-même, alors soldat, qui décide de sauver un enfant victime du lancement d'une grenade, désigné tout d'abord comme « un tas de chiffons qui remuait doucement » (Makine, 1996 : 131), puis reprenant une forme plus humaine lorsque le narrateur le regarde plus attentivement : « le visage brûlé, les bras couverts de lambeaux de peau arrachée » (Makine, 1996 : 131). Mais cet acte humain provoque aussitôt la colère de ses supérieurs habitués aux victimes, puis des années plus tard le désintérêt total des journalistes, plus préoccupés de leur stratégie commerciale que du destin de l'homme à proprement parler.

En ce qui concerne Charlotte, après une rencontre au cimetière avec la mère d'un soldat défunt, elle prend conscience de son acte de dénonciation vis-à-vis du jeune homme qui préférait s'automutiler pour ne pas devoir subir de nouveau les affres de la guerre. Elle en parle ainsi :

Il avait peur de revenir au front, et chaque nuit, il déchirait sa plaie avec une éponge. Je l'ai surpris, j'en ai parlé au médecin-chef. Nous avons mis à ce blessé un plâtre et quelque temps après, guéri, il repartait au front... Tu vois, à l'époque, tout cela me paraissait si clair, si juste. Et maintenant, je me sens un peu perdue. Oui, la vie est derrière moi, et

⁴ Cette expression est également employée par Volski dans le roman *La Vie d'un Homme inconnu*.

soudain tout est à repenser. Ça te semblera peut-être stupide mais parfois je me pose cette question : 'Et si je l'ai envoyé à la mort, ce jeune soldat ?' (Makine, 1998 : 255).

C'est à ce moment que les narrateurs-spectateurs décident de ne plus considérer la guerre et ses morts comme une habitude, sortant enfin de leur état léthargique pour passer à l'action et exiger que l'humain reprenne sa place. Leur prise d'initiative apparaît de deux manières. Premièrement, outre le fait d'abandonner des blessés à leur triste sort, le soldat refuse subitement de tuer l'ennemi qui n'est plus le symbole du camp adverse mais un être humain avant tout, ce dont témoigne Volski dans *La Vie d'un homme inconnu* à la fin d'une bataille :

Et soudain, surgie de la pénombre, cette silhouette chancelante : un tankiste allemand qui, sans doute abasourdi, s'en allait à l'aveugle au milieu des carapaces. Volski dégaina, visa... Mais ne tira pas. Le soldat était jeune et paraissait indifférent à ce qui pouvait lui arriver après l'horreur qu'il venait de vivre. Leurs regards se croisèrent et, malgré eux, ils se saluèrent. Volski rangea le pistolet, le tankiste disparut dans le crépuscule d'été (Makine, 2009 : 167-168).

Deuxièmement, le narrateur-spectateur se résout à dire la vérité consistant à s'insurger contre la cruauté de la guerre au travers de ces mêmes « détails » qui lui ont permis de s'insurger contre les injustices et les barbaries causées par les assassinats successifs. Afin d'engendrer également une révolte chez son lecteur, Makine introduit des faits dérangeants et des images choquantes que les textes de propagande préfèrent taire pour imposer une vérité supportable et surtout plus séduisante pour les masses.

D'une part, la description de ces images peut se révéler très brève lorsqu'il s'agit uniquement d'attirer l'attention du lecteur, formé aux récits de guerre « politiquement corrects ». Il s'agit, par exemple, d'un soldat victime d'un coup de sabre qui porte ses tripes dans ses bras, d'« une jeune fille, une statue recouverte de givre (...) [qui] avait tenté de puiser de l'eau, s'était affalée, terrassée par l'épuisement » (Makine, 2009 : 139), « un soldat aux yeux brûlés par une explosion [qui] cour[t] vers les chars, aveugle, guidé par le bruit des moteurs et par sa détresse, et roul[e] sous les chenilles en faisant sauter une grenade » (Makine, 2001 : 188), d'« un jeune soldat [qui] apprenait à allumer une cigarette en la serrant entre les moignons de mains qui lui restaient » (Makine, 2001 : 194), d'un soldat Allemand dont « la main gauche, couverte de sang, était accrochée à la poignée de la mitrailleuse par un fil de fer qui remplaçait les ligaments déchirés et permettait le tir » (Makine, 2001 : 224), d'un « jeune fantassin à la mâchoire inférieure arrachée et dont la langue pendait sur les pansements sales »

(Makine, 1998 : 141) ou encore d'un blessé dont la plaie cachée sous un plâtre est remplie de vers blancs.

D'autre part, les passages énoncés peuvent faire l'objet d'un exposé plus long et approfondi lorsque Makine s'efforce de rompre avec les habitudes concernant les clichés utilisés pour évoquer la guerre, à savoir les scènes de combats héroïques, les corps déchiquetés par les explosions, les invalides de guerre et le sort des civils. Afin d'illustrer au mieux ce procédé, nous citerons trois scènes significatives qui « jouent » contre ces images banales et stéréotypées. Tout d'abord, concernant les batailles sanglantes, nous évoquerons celle des compagnies disciplinaires, composées de soldats déchus servant d'« appât » (Makine, 2001 : 199), dont l'existence, au lendemain d'un mot malheureux émis sous un régime totalitaire, est devenue insignifiante et dont la société ignore le plus souvent l'histoire. Par conséquent, ces hommes, pourtant « exclus » de l'Armée, avancent à découvert et sans aide extérieure à la manière de pions sur un échiquier :

Deux cents soldats de sa compagnie avançaient droit sur les positions allemandes, sans aucun soutien d'artillerie, sans chars, sur une plaine nue, une mitrailleuse pour cinq hommes. Ils savaient que derrière eux, une section de barrage était prête à abattre celui qui aurait voulu reculer. On ne pouvait qu'avancer vers la mort ou reculer vers elle. L'unique choix (Makine, 2001 : 198).

Puis Makine dénonce l'injustice dont sont victimes les invalides de guerre alors même qu'ils devraient être soutenus par le gouvernement dans la mesure où ils se sont sacrifiés pour leur patrie. Ainsi, dans *Confession d'un porte-drapeau déchu*, le père de Kim doit patienter des années pour obtenir la petite voiture lui permettant de se déplacer librement. En attendant, il doit se construire une petite carriole ou se laisser porter par son ami Iacha qui l'aide même à réaliser son rêve de vrai paysan, à savoir faucher les herbes des champs :

Iacha marchait à pas lents, rythmés, la tête et les épaules rejetées en arrière. Il nous tournait le dos. Dans ses bras croisés sur son ventre il portait mon père. Il ne l'avait jamais porté ainsi. Et mon père dans un geste large et libre maniait une faux. L'herbe frémissait et se couchait, dans un ample éventail argenté. Ils ne se disaient rien. Ils semblaient avoir trouvé leur cadence (Makine, 1996 : 157).

Mais la scène la plus révélatrice de la situation d'abandon subie par les mutilés de guerre, également méprisés par la société qui refuse d'ouvrir les yeux et de se

confronter à la réalité, est vécue par Charlotte dans le roman *Le Testament français* qui rencontre des « samovars », à savoir des « soldats sans bras ni jambes, [d]es troncs vivants » (Makine, 1998 : 144) dont la représentation physique rappelle celle de la théière russe traditionnelle :

Roulant dans leur caisse, dotée tantôt de petites roues avec des pneus en caoutchouc, tantôt de simples roulements à billes, ils abordaient les gens à la sortie, leur demandant de l'argent ou du tabac. Certains donnaient, d'autres accéléraient le pas, d'autres encore lâchaient un juron en ajoutant d'un ton moralisateur : « Déjà l'État vous nourrit... C'est honteux ! ». Les samovars étaient presque tous jeunes, quelques-uns visiblement ivres. Tous avaient des yeux perçants, un peu fous... (...)

Charlotte s'arrêta, tira avec hâte un billet de sa sacoche et le donna à celui qui s'approcha le premier. Il ne put pas le prendre – sa main unique, la main gauche, n'avait plus de doigts. Il tassa le billet au fond de sa caisse, puis, soudain, il tangua sur son siège et tendant son moignon vers Charlotte, lui effleura la cheville. Et il leva sur elle son regard plein d'une démente amère...

Elle n'eut pas le temps de comprendre ce qui se produisit ensuite. Elle vit un autre mutilé, avec deux bras valides celui-ci, qui surgit à côté du premier et, brutalement, tira le billet froissé de la caisse du manchot. Charlotte poussa un « Ah », puis ouvrit de nouveau son sac. Mais le soldat qui venait de lui caresser le pied semblait résigné – en tournant le dos à son agresseur, il remontait déjà la petite ruelle très pentue dont le haut s'ouvrait sur le ciel... (...) Un bref cri rauque déchira la rumeur monotone qui planait au-dessus de la place.

Charlotte se retourna brusquement. La vision fut plus rapide qu'un éclair. Le manchot, dans sa caisse roulante, dévala la pente de la ruelle avec un crépitement assourdissant de roulements à billes. Son moignon repoussa à plusieurs reprises le sol en dirigeant cette descente folle. Et de sa bouche torturée par un horrible rictus, un couteau dardait, serré entre ses dents. Le mutilé qui venait de lui voler son argent eut juste le temps d'empoigner son bâton. La caisse du manchot percuta la sienne. Le sang gicla. Charlotte vit deux autres samovars se précipiter vers le manchot qui secouait la tête en lacérant le corps de son ennemi. D'autres couteaux brillèrent entre les dents. Des hurlements fusaient de toute part. Les caisses s'entrechoquaient. Les passants, médusés par cette bataille qui devenait générale, n'osaient pas intervenir. Un autre soldat descendait à toute vitesse la pente de la rue et, la lame entre les mâchoires, s'enfonçait dans le terrifiant entremêlement des corps mutilés... (Makine, 1998 : 257-259).

Dans ce passage, Makine insiste non seulement sur l'idée que le gouvernement délaisse les victimes de guerre, devenues un fardeau pour une communauté qui refuse de défendre des hommes infirmes leur rappelant la terrible réalité des assauts qu'elle préfère oublier, mais aussi sur le fait que les « samovars », après avoir combattu pendant des années pour leur pays et cédé une grande partie de leur corps, doivent

continuer de se battre pour survivre, cette fois-ci en temps de paix, et ce contre d'autres invalides aliénés par le désespoir et le rejet.

Enfin, dans *Requiem pour l'Est*, l'écrivain évoque les sévices infligés aux civils pendant des opérations punitives dont personne n'ignore l'existence mais que la communauté préfère taire de façon à ne pas avoir à l'affronter et, en quelque sorte, à la juger et à la condamner :

Ordonner aux captifs de creuser leur propre tombe et les enterrer vivants n'était pas rare durant cette guerre, il le savait. Ce qui le rendait perplexe c'était plutôt l'anarchie avec laquelle avaient agi les tueurs dans cette clairière. Certains des enterrés avaient le visage lacéré par un coup de sabre, l'un d'eux était décapité comme si son supplice ne suffisait pas. Nikolaï se dit alors que les enterrés s'étaient certainement mis à maudire leurs ennemis qui s'apprêtaient à partir et avaient ainsi provoqué ce massacre. D'ailleurs, ils avaient hurlé pour être tués, pour ne pas voir, le soir venu, les prudentes manœuvres des loups autour de leurs têtes sans défense (Makine, 2001 : 145-146).

Ainsi, l'ensemble des images utilisées par Makine permet de dénoncer les stéréotypes dépeints dans l'imaginaire de guerre habituelle. Les évocations de l'auteur semblent alors se rapprocher de celles d'artistes traumatisés par la guerre, notamment Otto Dix qui, en tant que soldat, a vécu la guerre non seulement de l'intérieur de par ses combats, mais aussi de l'extérieur lorsqu'il dessinait les soldats, les batailles et, plus tard, les invalides de guerre qu'il immortalisa dans plusieurs tableaux, tels *Schützengraben* (*Tranchées*) (1917), *Die Skatspieler* (*Les Joueurs de skat*) (1920), *Streichholzändler I* (*Le Marchand d'allumettes I*) (1920), *Der Krieg* (*La Guerre*) (1924), *Triptychon Der Krieg* (1929-1932).

Comme Dix, Makine veut révéler l'horreur de la guerre à travers des images de laideur, destinées à provoquer le lecteur (ou le spectateur). Le recours au regard extérieur des personnages permet en effet de provoquer simultanément l'imagination du narrateur et du lecteur qui doivent se représenter l'inimaginable, se confronter à l'insoutenable et, surtout, y faire face sans se cacher une vérité qui dérange et n'est pas conforme au discours officiel⁵. Étrangement, le regard subjectif du spectateur devient donc objectif puisqu'il incarne le moyen de « vo[ir] le monde (...) avec un regard qui était incommensurablement plus grand que sa vue » (Makine, 2009 : 201) et de dénoncer « le jeu bureaucratique de[s] (...) diplomatie[s] (...) [et] la démagogie de[s] (...) doctrines » (Makine, 2001 : 29).

⁵ Il convient de noter ici que Makine utilise également des images poétiques liées à la nature ou à l'être humain, ce qui permet à l'écrivain de trancher encore plus fortement avec les terribles représentations de la guerre.

En conséquence, à la question posée dans une émission littéraire télévisée dans le roman *La Vie d'un homme inconnu* : « Saura-t-on jamais dire la guerre dans un roman ? », nous pouvons répondre que Makine a réussi à la décrire avec justesse et intégrité, délaissant cet « esthétisme qui devient obscène dans un livre sur la guerre » en choisissant de révéler des images chocs qui se veulent cependant différentes de celles exhibées par les médias qui cherchent seulement à faire monter l'audimat à des fins lucratives.

Bibliographie

CLEMENT, Murielle Lucie (2010). *Le multilinguisme, la photographie, le cinéma et la musique dans son œuvre*. Paris : L'Harmattan.

CLEMENT, Murielle Lucie (2011). « [Entretien avec Andreï Makine] La littérature, science du salut » [on-line]. France : L'Obs (actualisé le 1/02/2011) [disponible le 25/04/2015]

<URL: <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20110120.OBS6598/entretien-avec-andrei-makine-la-litterature-science-du-salut.html>>.

LUBREZ, Geneviève (2005). « La réalité de la guerre dans *Guerre et Paix* et *Requiem pour l'Est* : un itinéraire de la guerre à la paix intérieure », in Margaret Parry, Marie Louise Scheidhauer, Edward Welch (éds.). *Andreï Makine. Perspectives Russes*. Paris : L'Harmattan, pp. 33-40.

MAKINE, Andreï (1996). *Confession d'un porte-drapeau déchu*. Paris : Gallimard.

MAKINE, Andreï (1998). *Le Testament français*. Paris : Gallimard.

MAKINE, Andreï (2001). *Requiem pour l'Est*. Paris : Gallimard.

MAKINE, Andreï (2006). *Cette France qu'on oublie d'aimer*. Paris : Flammarion.

MAKINE, Andreï (2009). *La Vie d'un homme inconnu*. Paris : Éditions du Seuil.

NAZAROVA, Nina (2005). « Makine et Bounine : chanteurs de la Russie perdue », in Margaret Parry, Marie Louise Scheidhauer, Edward Welch (éds.). *Andreï Makine. Perspectives Russes*. Paris : L'Harmattan, pp. 41-54.

NAZAROVA, Nina (2008). *Andreï Makine, deux facettes de son œuvre*. Paris : L'Harmattan.

VAREILLE, Arnaud (2009). « Du drame de devenir écrivain : La Confession d'un porte-drapeau déchu d'Andreï Makine », in Murielle Lucie Clément (éd.). *Andreï Makine. Perspectives Russes*. Amsterdam-New York : Rodopi, pp. 37-53.

WANNER Adrian (2011). *Out of Russia. Fictions of a New Translingual Diaspora*. Evanston : Northwestern University Press.

RÉSURRECTION : UN ESPACE LITTÉRAIRE POUR L'IMAGINAIRE EN TEMPS DE GUERRE

LAURENCE BOUDART

Archives & Musée de la Littérature (Bruxelles)
laurence.boudart@aml-cfwb.be

Résumé : En tant que revue belge d'avant-garde publiée pendant la Première Guerre mondiale, *Résurrection* (1917-1918) rend compte des doutes mais aussi de l'espoir qui dominent cette période complexe. Animé par Clément Pansaers, le périodique rassemble des contributions d'auteurs belges, français et allemands, dans une volonté manifeste de sublimer le réel par l'imaginaire et de puiser dans la littérature les ferments d'un monde nouveau, dont les auteurs pressentent l'avènement. Une analyse du contenu des 6 numéros dévoile son caractère hétéroclite, avec une dominante de textes expressionnistes mais aussi (pré)dadaïstes et unanimistes. L'article se penche aussi sur la ligne politique de la revue, que marque son directeur. Y dominant par-dessus tout la recherche du maintien de l'humanisme malgré la barbarie de la guerre et un appel fervent à la concorde des peuples.

Mots-clés : Littérature belge, Première Guerre mondiale, Revues littéraires, Avant-garde, Expressionisme

Abstract : An avant-garde Belgian review published during World War I, *Résurrection* (1917-1918) reveals both the doubts and the hopes that dominate this complex period in history. Edited by Clément Pansaers, this periodical assembles contributions from Belgian, French, and German authors in an effort to enhance the real with the imaginary and to inspire a new world through literature. An analysis of six issues of *Résurrection* reveals its varied nature: expressionist texts dominate the publication, yet examples of predadaist and unanimist texts are featured as well. The article also focuses on the review's political aspect, a mark of the Pansaers' influence. Above all, the review emphasizes the necessity of upholding humanism in the face of barbarity and war, fervently calling harmony between people.

Keywords: Belgian literature, World War I, Literary Reviews, Avant-garde, Expressionism

Introduction

Seule publication littéraire d'avant-garde à voir le jour en Wallonie pendant la Première Guerre mondiale, *Résurrection* témoigne de l'incertitude et de l'espoir qui dominent cette période complexe. Point de ralliement de l'expressionnisme européen, la revue rassemble des collaborations de langue française et allemande (en traduction), réunies autour de Clément Pansaers, son actif et zélé directeur. Sans s'y limiter, on y décèle çà et là des manifestations d'un modernisme auquel on associera, après-guerre, le dadaïsme, dont Pansaers sera un des auteurs majeurs, mais longtemps oublié¹, et dont on connaît la puissance de subversion, en réaction au choc de la guerre.

Revue publiée en Belgique occupée, *Résurrection* symbolise un moment d'engagement pacifiste par l'écriture, un nouveau départ auquel renvoie son titre² ; en d'autres termes, elle incarne une autre manière de sublimer la guerre par l'imaginaire. À côté de ces intentions louables, il ne faudrait cependant pas négliger le contexte particulier dans lequel naît et évolue la revue, à savoir celui de l'occupation. Aussi ambivalents, voire parfois confus soient-ils, les propos tenus par Pansaers à propos de la Belgique dans les *Bulletins politiques* de la revue possèdent des similitudes notables avec les projets que nourrissaient les Allemands³. Une telle attitude en période de guerre ne peut dès lors qu'éveiller la suspicion. Sans préjuger de ses convictions idéologiques réelles⁴, il y a fort à penser que la revue est apparue pour Pansaers - inconnu jusque là - comme une opportunité d'étayer sa stratégie de légitimation littéraire. Et pour l'autorité allemande, *Résurrection* a pu servir à la fois comme canal de propagande et comme un alibi de sa politique culturelle⁵.

1 Le mémoire présenté par Rik Sauwen en 1969 dévoile pour la première fois, quelque cinquante ans plus tard, l'aventure de *Résurrection*, de Pansaers et du mouvement Dada en Belgique, complètement négligée jusque là par l'historiographie littéraire. Ainsi, Clément Pansaers n'apparaît pas dans la somme pourtant riche de Camille Hanlet, *Les Écrivains belges contemporains de langue française, 1800-1946*, publiée en deux tomes en 1946, aux liégeoises éditions Dessain.

2 Même si son existence fut éphémère : « *Résurrection* ne fit pas honneur à son nom ; elle n'eut rien d'éternel, pas même un lendemain. » (Weisgeber, 2001 : 359)

3 Voir l'article de Marc Quaghebeur dans ce même numéro, « Jeunes écrivains durant la première occupation allemande de la Belgique ».

4 Dans son *Tagebuch*, Thea Sternheim, pourtant d'abord méfiante envers cet inconnu que son mari Carl lui impose comme précepteur de leurs enfants, est catégorique. Pour elle, aucun doute ne plane sur les convictions de Pansaers : « Les renseignements sur son compte parlent de 'Flamingand'. Il n'en est rien du tout. Je ne peux pas juger des qualités de cet homme mais je suis de prime abord convaincue de la sincérité de ses opinions pacifistes. Il est au-dessus de la guerre, ce qui signifie déjà énormément de nos jours. » (cité et traduit par Hubert Roland, 1994 : 263)

5 Hubert Roland a examiné des documents d'époque, issus des archives militaires du *Auswärtiges Amt* (Ministère allemand des affaires étrangères). « Ils illustrent la curieuse concordance d'intérêts entre

Histoire et évolution de la revue

En décembre 1917 sort le premier numéro d'un total de six livraisons de *Résurrection. Cahiers mensuels littéraires illustrés*, avec une couverture ornée d'un dessin de Guy Boscart, qui n'est autre qu'un des pseudonymes utilisés par Clément Pansaers. Du premier au dernier numéro, l'adresse indiquée pour joindre la « rédaction et administration » reste identique et correspond au domicile personnel de Pansaers à La Hulpe. Or, le lieu d'édition annoncé – Namur – demeure lui aussi inchangé au long des six numéros. Marc Dachy voit dans ce choix géographique le signe d'une « protestation contre le déclin intellectuel de la Belgique francophone » (Dachy, 1972). On peut aussi y lire une manière de se conformer aux plans fédéralistes de l'occupant, qui avait décidé de faire de Namur la capitale de la partie wallonne de la Belgique. Pour Rik Sauwen (1969 : 38-39), il s'agit peut-être d'une manifestation de « l'option wallingante » qu'aurait soutenue Pansaers, comme une « prise de conscience (...) capitale » pour la sauvegarde des Wallons en tant qu'entité politique et identitaire.

Initiateur et directeur de cette publication, Clément Pansaers est né en 1895 à Neerwinden, dans le Brabant flamand actuel. Il s'essaie d'abord à l'écriture en néerlandais, au début des années 1910, sous le pseudonyme de Julius Krekel, entre autres avec une pièce d'inspiration futuriste, *Een mysterieuse schaduw* [Une ombre mystérieuse]. Dès avant la guerre, Pansaers fréquente à Bruxelles la colonie allemande, dont Hubert Roland a bien décrit le fonctionnement et les avatars⁶.

Secrétaire de Carl Sternheim (1878-1942) et précepteur de ses enfants de décembre 1916 à la mi-avril 1918 (Roland, 2003 : 180), Pansaers a fréquenté, outre Sternheim, le poète alsacien de langue et nationalité allemande Ernst Stadler (1883-1914) et l'historien de l'art Carl Einstein (1885-1940), qui lui fera découvrir entre autres Chagall et Kokoschka. Installé dans la capitale belge depuis 1912 (il y décède trente ans plus tard), Sternheim est notamment connu pour son cycle théâtral *Aus dem bürgerlichen Heldenleben* [Vie héroïque de la bourgeoisie], où il s'applique à parodier la grande bourgeoisie dont il est issu. Avec la guerre, les chemins de ces intellectuels se séparent : Carl Sternheim reste en Belgique, Ernst Stadler meurt à l'automne 1914 près d'Ypres et, après avoir été blessé sur le front, Einstein est renvoyé en Belgique où il est

l'idéalisme internationaliste de Pansaers et les considérations stratégiques de l'administration allemande à travers une même thèse : celle d'une Belgique fédérale comprenant deux entités autonomes. » (Roland, 1994 : 261)

⁶ Voir plus particulièrement le chapitre consacré à l'aventure de *Résurrection*, sous le titre « Ententes littéraires belgo-allemandes » (Roland, 2003 : 171-192), ainsi que son article « *Résurrection*, Clément Pansaers et Carl Sternheim (...) » (1994 : 259-275)

désigné, après sa guérison, comme avocat d'office des soldats allemands au Conseil de guerre, qui siège à Namur.

Pendant la guerre, Clément Pansaers continue de fréquenter ses amis allemands restés en Belgique. En novembre 1918, il affiche son soutien à la cause révolutionnaire du *Soldatenrat* et participe à quelques mouvements insurrectionnels d'inspiration bolchévique à Bruxelles, restés sans suite (Sauwen, 1969 : 47). Et en 1919, la justice belge le poursuit pour sympathie avec l'ennemi. Après l'Armistice, Pansaers rejoint un temps Sternheim à Berlin⁷ puis marque son adhésion au mouvement Dada⁸ de Tristan Tzara qu'il a découvert grâce à son ami allemand. Son recueil *Pan pan au cul du nu nègre* (1920) lui vaut les félicitations d'André Breton et Louis Aragon. À Paris où il se rend fréquemment, il collabore à la revue *Littérature* et rencontre Francis Picabia et Philippe Soupault. Installé au printemps 1921 dans la capitale française, il se sépare du groupe dadaïste au bout de quelques jours⁹. Atteint de la maladie d'Hodgkin, c'est un Pansaers très affaibli qui coordonne le numéro spécial que la revue anversoise d'avant-garde *Ça ira !* consacre au mouvement Dada. Rentré à Bruxelles, il y décède dans un dénuement total le 31 octobre 1922, à l'âge de trente-sept ans.

La sortie du premier numéro de *Résurrection* en décembre 1917 coïncide avec l'éclatement de la révolution russe. Loin d'être une simple coïncidence, cet événement majeur déterminera aussi la ligne de la revue, notamment celle que reflètent certains aspects des *Bulletins politiques* que Pansaers y publie chaque mois. À vrai dire, on ne sait pas grand chose concernant la genèse exacte du projet. Évoquée très rapidement dans un bref texte autobiographique dénommé « Après six mois de méditation sur un aveugle mur blanc », l'édition de *Résurrection* s'y voit liée à ce qu'il appelle sa *naissance* de 1916, survenue après un semestre de réflexion, qui lui fit comprendre « que dans la vie n'est intéressante que *la fantaisie chevauchant le hasard* » (Pansaers, 1972 : 9). La révélation de ce présupposé métaphysique s'accompagne d'une fréquentation de « jeunes de Bruxelles – peintres, poètes » qui « venaient se reposer dans [s]a bien sentimentale 'Maison à l'Orée' ». De ce creuset fécond et des interrogations sur le sens de la vie et le rôle de la littérature naîtra *Résurrection*.

Si l'on dispose de peu d'informations sur sa genèse¹⁰, il en existe moins encore

7 Une lettre datée du 30 octobre 1918 le situe déjà à Berlin, d'où il tente de se rendre en Suisse. Adressée au sous-secrétaire d'État Eduard David au Ministère des Affaires étrangères, c'est un Pansaers sans le sou qui demande à la fois un passeport et un peu d'argent pour financer son voyage. Il réitère sa demande avec insistance le 2 novembre 1918, en demandant en outre de quoi payer sa chambre d'hôtel et en annonçant sa décision de regagner finalement Bruxelles, ce qu'il finira par faire (Roland, 2003 : 186-187).

8 Sur les traces postérieures de Dada en Belgique, voir Koenig, 1971.

9 Sur le parcours dadaïste de Pansaers, voir de Marneffe, 2005.

10 Pour Hubert Roland, « le financement de *Résurrection* fut garanti par une 'connection' allemande très

sur sa disparition. Celle-ci n'est ni annoncée ni même évoquée dans le dernier numéro. Seul indice des menaces qui pèsent sur sa survie, une défection des contributeurs rapidement mentionnée en fin de volume : « Une demi-douzaine de jeunes talents, en des missives enthousiastes – hier – se joignaient à nous. Aujourd'hui, l'un après l'autre, nous écrivent à peu près la même chose : 'une question de relations avec un vilain bourgeois m'oblige à me cacher derrière l'anonymat' ou 'de remettre ma collaboration à une date ultérieure'. » (Pansaers, VI, 1918 : 234)¹¹ Pour Michel de Ghelderode, auteur d'une « Introduction aux œuvres complètes de Clément Pansaers », la fin de la revue pourrait aussi être imputable à la disparition de « subsides et de convictions » (Roland, 2003 : 183). Il faut savoir qu'elle avait bénéficié de la bienveillance du service de la censure de la *Politische Abteilung*, dont le directeur Von der Lancken souligne l'engagement en faveur d'une « séparation politique de la Flandre et la Wallonie, par exemple sous la forme d'une transformation de la Belgique en un État fédéral, consistant en deux États indépendants »¹², ce qui correspond aux desseins de l'occupant. On peut aussi conjecturer que les prises de position de plus en plus radicales exprimées par Pansaers en faveur d'une internationale communiste ont fini par indisposer les autorités allemandes. Autre hypothèse : en juin 1918, date du dernier numéro, la victoire alliée est pratiquement acquise et, si l'on accepte l'idée que la revue ait pu servir les intérêts allemands, elle ne leur est plus d'aucune utilité.

À propos du contenu¹³

Le premier numéro ne comporte aucun texte programmatique, ce qui semble avoir motivé quelques commentaires, que Pansaers relaie dans le troisième numéro : « Après la lecture des deux premiers cahiers, certains nous demandent le programme de *Résurrection*. Je réponds, voyez nos actes : probité, équité, franchise. » Ensuite, après avoir cité Flaubert et sa revendication d'un humanisme par-dessus les races et les nations, Pansaers crie son désir d'une réconciliation et d'une « confraternité de l'humanité ». Difficile d'être plus clair ! Ses positions politiques concernant la Belgique n'échappent pas non plus à ce message : « Nous démontons les cloisons étanches

probablement établie par Sternheim [...] » (Roland, 1994 : 260).

11 Toutes les références à la revue dans cet article sont indiquées de la sorte : nom de l'auteur, numéro de la revue, année : page, celle-ci correspondant à la pagination de la réédition de 1972.

12 Von der Lacken, *Tätigkeitsberichte, Anfang August 1917-Ende Januar 1918*, p. 30 (voir Roland, 1994 : 269-273 et Roland, 2003 : 184).

13 Marc Quaghebeur (1998) avait inclus Pansaers, dès la première édition de ses *Balises* en 1982, dans le chapitre « Du tourbillon des avant-gardes émergent trois figures d'une radicalité absolue », à côté de Paul Nougé et Henri Michaux.

existant entre flamands et wallons, comme nous aidons à les démolir entre les autres peuples. » (Pansaers, III, 1918 : 119)

En l'absence d'un discours initial, le texte *Poésie* de René Verboom (1891-1955)¹⁴, l'auteur le plus présent dans la revue après Pansaers, peut cependant faire figure de déclaration d'intentions. Conçu comme une ode à la poésie comme seul moyen de transcender le réel, d'illuminer le présent et d'atteindre l'immortalité, le texte du poète montois est dédié à Pansaers, qui lui offre une de ses premières tribunes littéraires. En tant que forme d'expression libératrice, la poésie s'y trouve personnifiée en une femme « trop belle pour ne pas être surhumaine » (Verboom, I, 1917 : 19) qui agit, plus qu'en muse, en véritable démiurge. C'est par et grâce à l'écriture que l'homme retrouve la lumière de l'espoir et de la vie :

Impulsion étoilée, ô Poésie, tu m'as créé
du cœur à la pensée puisque je crée
à ton image souriante, infinie,
les figures suprêmes et lumineuses de la vie (Verboom, I, 1917 : 19)

La deuxième partie de ce premier poème entre en plein dans l'ode à la femme en tant que matérialisation corporelle. Cette approche sensuelle se reproduira dans *Nocturnes* (II, 1918 : 59), alors que les autres poèmes - *Pluie* (I, 1917 : 18) *Pochade* (II, 1918 : 60), *Captivité* (III, 1918 : 83), *Automne* (III, 1918 : 83), *Prière* (IV, 1918 : 154) et *Les plus doux* (IV, 1918 : 155) - sont sans doute parmi les plus noirs de la revue, tous numéros confondus. *Pochade* évoque les espoirs brisés de la jeune génération :

Mais la nuit a broyé soudain le crépuscule
et l'ombre impérieuse qui dévore les choses
ronge le vase clair et absorbe les roses. (Verboom, II, 1917 : 60)

Dans *Captivité*, dont le titre dévoile les tensions qui assaillent Verboom, le poète parle de « rêves fracturés » (Verboom, II, 1918 : 83) mais aussi de l'espoir de rédemption par l'écriture : « Captif entre mes murs sans flamme et sans trophée, /J'hymnerai la Beauté tragique de la vie! » (Verboom, II, 1918 : 83) De son côté, *Prière* rassemble les rêves déçus et les peurs qui deviennent physiques tout en questionnant l'avenir avec angoisse : « Que vais-je donc adorer ? Que vais-je donc souffrir ? / Quelle chimère va mourir » (Verboom, IV, 1918 : 154) Dans ses vers encore

14 Dont la production lyrique a été rassemblée en 2004 sous le titre de *La courbe ardente* (tome I : 1915-1945 et tome II : 1946-1949), par les éditions de l'Arbre à Paroles.

marqués de l'esthétique symboliste, le poète imprime les questionnements d'une génération tiraillée entre l'envie de renouveau et l'angoisse de l'inconnu, avec l'écriture comme point d'horizon.

À l'instar de Verboom, Michel de Ghelderode a fait lui aussi ses premiers pas littéraires dans *Résurrection*. Dans le deuxième numéro, il publie *La Légende du lierre* (Ghelderode, II, 1918 : 71-76) qu'il dédie « au poète Albert Lepage »¹⁵, un conte encore maladroit où le futur auteur d'*Escorial* raconte une histoire d'amour brisée puis reformée par la mort, sur fond de mystique ingénue. Deux mois plus tard, il propose un autre conte, plus élaboré, *Le baiser sur l'eau* (Ghelderode, IV, 1918 : 147-154) à propos duquel il écrira : « Ces pages sont les premières que je reconnus en toute sincérité »¹⁶. Dans ce conte aux airs naïfs, Ghelderode met en scène l'homme sincère et amoureux qui se voit éconduit par la femme légère et coquette : « Là, qui attend ses lèvres, le baiser repose sur l'aimabilité de l'eau. Le baiser, il sera rien... Et ses lèvres se tendent vers la fraîcheur – parfumée encore de la carnation affolante de Minnie. » (Ghelderode, IV, 1918 : 153).

Tout autre est le style imprimé aux deux poèmes de Raoul Ravache que contient la série. Le premier, intitulé de manière provocatrice *Défi !* se tourne tout entier vers l'avenir. Y domine le champ lexical de la force et de la puissance, valeurs faisant office de sésames vers le bonheur :

Heureux de ma puissance, heureux de ma clarté¹⁷,
Faisant bondir ma Vie ainsi qu'une lionne,
J'irai tout droit sans que mon âme se questionne
Lever au ciel les écussons de la Beauté. (Ravache, I, 1917 : 17)

Moins combatif mais tout aussi déterminé à faire table rase du passé, le poème *Janvier* (Ravache, III, 1918 : 81-82) s'impose comme un cri lancé à la jeunesse, que le poète invite à « ensevelir/L'année défunte, la pauvre année » et à se diriger sans plus se retourner vers « l'avenir / [qui] Nous tend là-bas ses lèvres vierges. » Témoin de l'espoir de renouveau qui irrigue la nouvelle génération, *Janvier* utilise l'image de la blancheur de la neige pour la faire correspondre à la pureté que Ravache prétend

15 Le chassé-croisé de dédicaces dans les divers numéros de la revue mériterait à lui seul une analyse poussée. Ainsi les hommages et marques d'allégeance ne manquent-ils pas. Dans un curieux jeu de renvois en miroirs, Raoul Ravache dédie son *Janvier* à Paul Windfohr, qui consacre à son tour sa *Force* à René Verboom qui avait dédicacé son *Poésie* à Clément Pansaers.

16 Voir les notes manuscrites de l'auteur sur le tiré-à-part de la revue (Document conservé aux AML sous la cote MLT 05249/0018).

17 Soulignons que *Clarté* sera aussi le nom donné à la revue animée par Henri Barbusse de 1919 à 1921.

retrouver après le désastre afin de construire un monde meilleur.

Autour de l'expressionnisme allemand

Les premier et second numéros consacrent une trentaine de pages à l'enquête réalisée par Clément Pansaers sous le titre « Autour de la littérature jeune-allemande ». Ouvrir le premier numéro de la revue, en 1917, par un essai sur la littérature jeune allemande¹⁸ et le dédier à Romain Rolland ne manque pas d'audace et indique entre autres une prise de position en faveur d'une réconciliation des peuples par le truchement de l'art, qui transcende les différences. Dans son analyse, Pansaers ne s'en tient pas uniquement à la production d'outre-Rhin mais brasse toute une série de noms et d'époques, souvent de manière décousue et sans véritable ligne méthodologique. Analyse (pseudo)historique à l'appui, l'auteur critique, entre autres, l'évolution fatale vers le pessimisme schopenhauérien et nietzschéen et l'apogée littéraire du spleen baudelairien. « Dès lors, la longue phalange des petits poètes miaulaient leurs strophes pleurnicheuses. Ce fut le poncif de la tristesse. Jusqu'avant la guerre la caste existait encore, de ceux qui n'ont jamais souffert, ou incidemment, mais qui saignaient volontiers et volontairement du cœur. L'Allemagne n'a pas fait exception. » (Pansaers, I, 1917 : 16)¹⁹ En réaction, il en appelle au retour à la joie comme point d'orgue de cette revitalisation par la littérature : « Tout le monde crée de la tristesse. Il est plus facile à l'homme d'être triste que d'être gai. (...) L'humanité éprouve un besoin impérieux de se ressaisir dans la joie. C'est l'œuvre rédemptrice du poète de ce jour. » (Pansaers, II, 1918 : 58).

Dans le concert de ses contemporains, on reconnaît les noms de ceux qu'il a pu lire dans les revues expressionnistes *Die Aktion* et *Der Sturm*²⁰, et d'autres qui prendront aussi place dans *Résurrection* : Franz Werfel, Franz Blei, Carl Sternheim,

18 Dans son journal, en date du 31 mars 1917, Théa Sternheim évoque les recherches de Pansaers sur cette littérature, qu'elle considère trop peu rigoureuses et trop peu étayées par des lectures : « Comment en outre Pansaers [*sic*] peut-il juger Blei, Werfel et de tels gens, dont il n'a pas lu dix lignes. [...] [Son essai] est malheureusement la somme de quelques conversations avec Karl [Sternheim], pour la plupart mal comprises, à peine révisées par une lecture distraite et qui se présente d'une façon confuse. » (Hubert Roland, 2003 : 176-177). Si je ne puis personnellement pas préjuger des divergences éventuelles entre ce que Théa Sternheim entendit et ce que Pansaers publia dans *Résurrection*, il n'en demeure pas moins que le texte édité est en effet, à bien des égards, confus et décousu.

19 Pour Sauwen (1969 : 64), ce type de considérations marque clairement la parenté, avant même de l'avoir formalisée, entre Pansaers et les théories dadaïstes de Tzara. En effet, la rencontre entre les deux hommes date de 1920 même si Pansaers découvre l'homme avant. Mais, en tous les cas, lorsqu'il écrit ces lignes, le manifeste dada de 1918 n'a pas encore été écrit, dans lequel on peut lire « Nous avons bousculé le penchant pleurnichard en nous. Toute filtration de cette nature est diarrhée confite. » (cité par Sauwen).

20 Et qui sont aussi ceux pour qui Sternheim montre le plus de considérations (Roland, 1994 : 265).

Ernst Stadler, Frank Wedekind, entre autres. En Sternheim, Pansaers voit une sorte de produit syncrétique des sensibilités germaniques et latines (Pansaers, II, 1918 : 54) capable de percer la conscience humaine et de la libérer des atavismes. Pour Pansaers, Herwarth Walden a produit les œuvres constituant la « nouvelle étape de la littérature jeune allemande » (Pansaers, II, 1918 : 58) en lui apportant l'amour – sur l'absence duquel, dans les lettres germaniques, Pansaers disserte abondamment – et « ce qui a manqué à la littérature de tous les peuples européens, ce dernier quart de siècle – la joie. » (Pansaers, II, 1918 : 58) On voit bien ici comment le Pansaers d'avant Dada cherche à définir une esthétique à laquelle il pourrait se rattacher pleinement.

Pour Pansaers, « tout art est politique » (Pansaers, II, 1918 : 53) et il s'interroge :

Faut-il que l'humanité devienne de plus en plus un amalgame de tares et d'atavismes ? Pourquoi ne pas se justifier devant soi-même, si inconsciemment on justifie déjà tellement le passé ? (...) Mais le passé toujours, est néfaste. Toute une vie est souvent insuffisante à détruire complètement en soi, ce passé, la vraie déchéance. Le monde occidental s'engourdit au passé. (Pansaers, I, 1917 : 15)

L'ouverture de l'horizon moral et artistique que Pansaers appelle de ses vœux contraste avec la manière dont il parle de la guerre, presque par euphémisme - « la présente catastrophe » (Pansaers, I, 1917 : 11), « les événements de 1914 » (Pansaers, I, 1917 : 15), comme si, ne pas la nommer ouvertement, c'était déjà l'assumer comme un événement passé²¹ et établir un rapport au monde entièrement renouvelé. Pansaers écrit :

Avant la guerre, le monde semblait ignorer la merveille qu'est la vie. Maintenant que l'humanité s'est avancée jusqu'au bord de la vie, qu'elle a escaladé les crimes, elle s'en rendra un meilleur compte. (...) Pourquoi, arrivés à un certain âge, nous croyons-nous parfaits, au lieu de continuer à naître dans la vie et ses merveilles. (Pansaers, II, 1918 : 52)

Un homme nouveau doit surgir des cendres du passé et imposer un tout autre rapport au monde : tel est le credo proclamé par *Résurrection* à chacune de ses pages et que les textes d'auteurs allemands que la revue publie – en (souvent mauvaise) traduction par Pansaers - s'appliquent à montrer. Ernst Stadler et son célèbre *Départ* (*Der Aufbruch*) est présent dans le premier numéro. Féroce dénonciation du

²¹ On peut légitimement s'interroger sur ses convictions en 1917 : croit-il encore à la victoire allemande ?

militarisme prussien, l'extrait choisi clame avec force et violence l'absurdité d'une guerre qui décime sa jeunesse. Il est suivi par l'adresse *Au lecteur* de Franz Werfel, à forte teneur unanimiste : « Que tu sois nègre, acrobate, ou repose insouciant encore sous l'aile maternelle, (...) Que tu sois soldat, ou aviateur, plein d'endurance et de courage. » (Werfel, I, 1917 : 22) Par l'écriture, le poète communit avec les sentiments et le vécu de l'humanité toute entière. Le dernier vers lance un appel à la fraternité universelle : « Que, frère, nous nous tombions entre les bras, nous ! » (Werfel, I, 1917 : 22)

Hommage politique, *Jaurès* accapare l'attention d'un autre représentant de l'expressionnisme allemand. Connu pour être l'auteur de *Der Sohn* (*Le Fils*, 1916), première pièce expressionniste jouée en Allemagne, Walter Hasenclever (1890-1940) s'engage d'abord à la guerre dont il perçoit rapidement l'inutilité. Devenu un fervent antimilitariste, il s'oppose plus tard au régime nazi et émigre en France où il se suicide lorsque l'Allemagne envahit la France en 1940. Construit en deux parties, le poème *Jaurès* place le socialiste français en position de messie sacrifié sur l'autel de la paix mais dont la mort est suivie d'une résurrection salvatrice pour l'humanité. Véritable appel à la concorde européenne laïque - « Soldats d'Europe ! Les églises dévastées/ne sauvent jamais plus vos pays./Soldats d'Europe ! Citoyens d'Europe !/écoutez la voix, qui vous appelle des frères » (Hasenclever, II, 1918 : 16-17) – le poème de Hasenclever est un hymne à la réconciliation des peuples.

Résurrection s'attarde encore sur l'œuvre de Frank Wedekind (1864-1918), à qui Pansaers rend hommage dans le cinquième numéro, à l'occasion de sa mort. Il le considère comme le dépositaire d'une « expertise fameuse de l'humanité », qui « allume une fête poignante » (Pansaers, V, 1918 : 193) ; la revue publie un extrait du célèbre *Franziska* (1912) dans cette même livraison, avec un choix significatif de deux extraits – traduits par Pansaers – qui dénoncent l'institution du mariage et la pression de la famille.

Quelques autres textes issus du corpus allemand convergent encore dans le sens d'une libération de l'humanité fourvoyée, comme celui d'Iwan Goll proclamant le nécessaire combat de l'art « contre l'inertie et le crétinisme » et contre « la nullité de la nuit » (Goll, IV, 1918 : 121). Ou Alfred Wolfenstein (1883-1945) et son *Bonheur de l'extériorisation* (Wolfenstein, V, 1918 : 192-193) appelant à l'action et la parole des hommes contre le silence. Plusieurs extraits du célèbre *Bébuquin* (1913) de Carl Einstein apparaissent également dans les numéros IV et V, dans une version française à nouveau traduite par Pansaers. Œuvre déroutante, parfois qualifié d'anti-roman ou d'a-roman, il s'agit dans tous les cas d'un texte qui a marqué son époque et auquel se sont

référés plusieurs auteurs, en Allemagne et ailleurs. L'absence de linéarité au profit d'une multiplicité d'intrigues complémentaires ou, au contraire, disparates, un système d'énonciation indéfinissable, ainsi qu'une temporalité éclatée en font un texte résolument iconoclaste, dont la rédaction débute dès 1906. Outre les liens d'amitié qui lient Pansaers à Sternheim, on peut lire l'insertion de ces trois extraits de *Bébuquin* comme l'affirmation de l'inscription de la revue dans une avant-garde subversive et progressiste. Enfin, les passages cités n'ont sans doute pas été choisis au hasard et entrent en résonance avec les intentions de la revue : « (...) tout n'existait que dans l'anéantissement. Ici il vit un privilège de toute esthétique ; mais aussitôt ne voyant plus de but final, il dut nier l'individuel. Il désira avidement la démence, mais son reste d'humain débridé en eut fort peur. » (Sternheim, IV, 1918 : 156)

D'autres ouvertures

Un autre des grands mérites de *Résurrection*, en plus de la divulgation de la littérature allemande en français, c'est d'avoir mis celle-ci en relation avec le panorama lyrique français, dont l'unanimité. Ainsi s'explique la présence de textes du premier Pierre-Jean Jouve, Jean Saint-Prix, Marcel Martinet et Charles Vildrac (1882-1971). De ce dernier, dont on se souviendra qu'il est à l'origine, avec Georges Duhamel, du Groupe de l'Abbaye (1906-1908), la revue publie le beau poème *Les deux buveurs* (Vildrac, I, 1917 : p. 23-24), clamant ce désir de fraternité au-dessus des rivalités. Véritable injonction à préférer la joie et l'entente cordiale plutôt que l'affrontement gratuit - « Ils pourraient se battre sans raison/Ils pourraient éveiller les mille raisons/Qu'ils ont de se battre » (Vildrac, I, 1917 : 24) – les vers de Vildrac témoignent aussi de l'effort de ces auteurs français pour creuser des voies neuves, permettant de concilier lyrisme et transformation sociale.

Tristesse (Jouve, I, 1917 : 32-33), *Juste vent d'automne* (Jouve, I, 1917 : 33-34), et *Voix dans les temps terribles* (Jouve, III, 1918 : 118) sont les titres des trois poèmes de Pierre-Jean Jouve (1887-1976) que publie *Résurrection*. Le dernier est un hymne à l'espoir humaniste, que le poète déclame en ayant recours à l'anaphore du « Je ne crains pas » qui scande le poème. Irradié par une lumière que l'on devine déjà divine, Jouve proclame sa foi envers l'homme²², au-delà et malgré la mort, et réclame de la douceur pour sa rédemption.

²² Le numéro III de la revue annonce la participation du Français à une lecture publique de ses œuvres, organisée conjointement avec celles de Stefan Zweig, à Zurich, « en une manifestation confraternelle et artistique. » (p. 120)

De Jean de Saint-Prix (1896-1919), la revue publie dans la seconde livraison, le poème *Veillée*. Ce pacifiste, membre après la guerre des Étudiants socialistes-révolutionnaires, a entretenu une correspondance d'un an et demi avec Romain Rolland. Convaincu de la propagation bénéfique sur toute l'Europe des vents nouveaux venus de l'Est, il publie dans *Résurrection*, des vers brefs dédiés à la Révolution russe. Lors de son exil suisse de la guerre, où il rencontre Romain Rolland, il fait également la connaissance de Marcel Martinet (1887-1944), qui militera comme lui pour l'adhésion à la Troisième Internationale. Avant et pendant la guerre, à laquelle il ne participe pas pour raisons de santé, ses positions de gauche antimilitaristes sont connues. C'est de fait un poème foncièrement antimilitariste, *Tu vas te battre*, qui est publié dans le troisième numéro de la revue. Martinet y dénonce avec véhémence l'absurdité de la guerre qui oppose des travailleurs autrefois unis dans une même lutte politique :

Constructeurs de cité, âmes libres et fières,
Cœurs francs, vous étiez là, frères d'armes, debout.
Et confondus devant un ennemi commun,
Hier.
Et aujourd'hui ? Aujourd'hui comme hier,
Berlin, Londres, Paris, Vienne, Moscou, Bruxelles,
Vous êtes là ; le peuple entier des travailleurs
Est là. Il est bien là, le peuple des esclaves,
Le peuple des hâbleurs et des frères parjures.
(...)
Travaille, travailleur.
Fondeur du Creusot, devant toi
Il y a un fondeur d'Essen :
Tue-le ! (Martinet, III, 1918 : 116)

Pansaers écrivain

Outre son rôle d'animateur et de directeur, Clément Pansaers est l'un des plus importants contributeurs de la revue. J'ai déjà parlé de son long commentaire à la *Littérature jeune allemande*, qui s'étend sur les deux premiers numéros, ainsi que de l'hommage qu'il rend à Frank Wedekind (Pansaers, V, 1918 : 193) mais d'autres textes critiques trouvent également place dans la revue. Dans la troisième livraison, *Épilogue* compte près de huit pages et est tout entier innervé du questionnement sur le sens de la volonté humaine – au sens collectif et individuel – et sur les dérives, voire les déviances de la « civilisation contemporaine » que Pansaers assimile à une « bielle, [un

engrenage] » (Pansaers, III, 1918 : 110). Texte pamphlétaire aux allures dadaïstes, il dénonce aussi la marchandisation de l'art et l'opportunisme de certains - « Le pivot de la rente secondaire dans la civilisation contemporaine est le verbe réfléchi - - - se faufiler. (...) Cependant que le faufilleur tient toujours un doigt au-dessus de la tête afin de sentir d'où vient le vent » (1918 : 111) - et souligne l'extrême difficulté de rester soi-même, de défendre des valeurs auxquelles on croit, indépendamment de la classe sociale - « aristocrate, bourgeois, prolétaire » - de son interlocuteur.

Dans une langue beaucoup plus classique, Pansaers envisage le rôle de l'artiste dans le dernier numéro, avec la réflexion intitulée *Brève incursion dans le Blockhaus de l'artiste*. Pansaers y réclame des œuvres d'art qui aident l'humanité plutôt que celles qui célèbrent l'artiste lui-même :

Le poème a d'autant plus de valeur qu'il aide un plus grand nombre d'humains à vivre ! Est intéressant, jusqu'au génie, celui qui sait donner une forme sensible à ce que le monde entier, homme, pierre, arbre, etc. pensent et sentent et qui jusqu'ici, fut inexprimé encore. (Pansaers, V, 1918 : 204)

Or, précise-t-il, il récuse la fonction « spécifiquement social[e] » (Pansaers, V, 1918 : 208) de l'art. Le caractère premier de l'art et son authenticité entrent pour Pansaers en forte contradiction avec le carriérisme ou la quête de reconnaissance que poursuivent d'aucuns ou l'opération de mythologie à laquelle on les soumet : « A travers l'œuvre, l'humain cherche son semblable (c'est bien) mais d'une façon mythique (c'est le monde à l'envers). Pensez au biographe, au conférencier qui, toujours pour se rendre lui-même intéressant, alambique le mythe. » (Pansaers, V, 1918 : 206)

D'un point de vue plus strictement littéraire, Pansaers propose aux lecteurs de *Résurrection* des textes de nature diverse. Les longs poèmes *Méditations de Carême : L'Interrègne* (Pansaers, I, 1918 : 25) et le tendre *Novénaire de l'Attente*²³, dédié « À toi, fils, ce cantique de tes neuf lunes pleines. 1916-1917 » (Pansaers, IV, 1918 : 136) dévoilent les influences de la philosophie taoïste avec laquelle Pansaers se familiarise dès 1916 (Dachy, 1973). Comme dans son *Point d'orgue programmatique pour un jeune orang-outang*, l'auteur y fait appel aux forces cosmiques et aux valeurs alchimiques de l'univers comme modes de sublimer le réel. Il clame un besoin de rénovation et une recherche d'authenticité, tout en apercevant déjà les signes de ce changement :

23 Fourni en trois livraisons : IV, p. 136 ; V, p. 181 ; VI, p. 219.

Le monde est en-dessous de la flottaison.
La terre, lasse, a besoin de se modifier.
Obstruée de faux - semblants
et d'autres parrainages gratuits -
déjà la voirie surgit désencombrée, commode. (Pansaers, I, 1918 : 26)

La nature et ses forces demeurent comme un cadre formel, elles guident le cours des événements et leur donnent la force d'aborder l'étape de modification qui engloberait l'humanité toute entière.

Appel à la fraternité universelle, *Novénaire de l'attente* se veut aussi un chant à la vie contre l'absurdité de la haine et le triomphe du mensonge :

Venez – imposteurs de la vérité !
Que je vous montre le sacrifice sublime de votre être...
La haine est une vertu ?
(...)
Frères !
Haissez – en grands vertueux -
les vices de vos consciences
et ceux de vos viscères -
Mais - aimez follement vos frères
Comme le soleil adore la Terre ! (Pansaers, IV, 1918 : 138)

Témoignage de Pansaers à son fils à naître, les vers qu'il lui consacre montrent à la fois la générosité et l'angoisse légitime du futur père :

Le jour de ta naissance
je presserais [*sic*] mes lèvres sur ton nombril
– le stigmaté du néant.
Tu n'as pas encore une âme
– Inanimé -
Veux-tu que je te passe la mienne ?
Je sais qu'elle est pareille
à une absurdité crasseuse
usée comme une sandale
au pied d'un moine saltimbanque
qui erre de Jérusalem à la Mecque.
(...)
Mais tu monterais ton existence
sur ma triste expérience
(...)

Orgueilleux et hautain
promène ton identité avec prestance -
comme un poisson dans l'eau
le cygne sur l'étang. (Pansaers, VI, 1918 : 222-224)

Enfin, il faut comprendre *Les Saltimbanques*, emblématiquement sous-titré *Comédie du Polyèdre pour marionnettes vivantes* (Pansaers, V, 1918 : 165-171), la seule création théâtrale de Pansaers publiée dans *Résurrection*, comme une sorte de mise en abyme du genre théâtral²⁴. En effet, le théâtre y apparaît comme un « système pris à son propre jeu, le dialogue y servant une forme d'humour absurde et babélien » (Dachy, 1973) où les personnages « ne semblent doués de parole que pour mettre en évidence l'incommunication qui les sépare. » S'y succèdent aphorismes, proverbes et sentences sans lien apparent les uns avec les autres et où l'idée de l'incommunicabilité entre les hommes et la vacuité du langage se trouvent soulignées à diverses reprises :

L'AGREGE ES-FOLIES – Inoffensif, je m'adresse aux arbres, aux maillots et à tout ce qui ne parle pas encore.

LE POLYEDRE – Discussion inutile. Une idée travestie en paroles est perdue pour l'humanité.

L'ILLUMINE – Réformes ! L'humanité est infecte. Désinfecter, bénigniser. Imbéciles ! (Pansaers, V, 1918 : 168)

Par ailleurs, cette dernière réplique renferme l'une des idées majeures qui parcourt les six numéros, à savoir que l'humanité doit se donner pour mission, en 1917-18, de se libérer de tout ce qui est nocif pour elle et de procéder à un bouleversement, qui, outre l'art et la littérature, doit aussi passer par l'engagement politique. Clément Pansaers utilise en effet *Résurrection* comme une tribune²⁵. Ainsi les bulletins situés à la fin de chacun des six numéros constituent-ils autant d'occasion de diffuser ses opinions, qu'elles soient plus générales ou concernent spécifiquement la Belgique ou la cause prolétarienne.

²⁴ Le texte est publié en version anglaise dans l'anthologie commentée par David Willinger (2002) *Theatrical Gestures of Belgian Modernism. Dada, Surrealism, Futurism and Pure Plastic in Twentieth-Century Belgian Theatre*. New York : Peter Lang.

²⁵ Ce volet est plus largement développé dans l'article de Marc Quaghebeur de ce même numéro.

Conclusion

Que retenir de la brève existence de *Résurrection* ? D'une part, on se souviendra que la revue a fait connaître des auteurs expressionnistes allemands majeurs, dont on ignorait à peu près tout dans l'espace francophone. Ensuite, elle a recueilli les premières manifestations avant-gardistes, dont la modernité contraste avec le ton patriotique des poètes des tranchées, notamment ceux réunis, à la même époque, dans *Les Cahiers, fondés au front pour la Défense et l'Illustration de la Langue Française en Belgique*. D'autre part, la revue a offert l'occasion à de jeunes auteurs belges d'être publiés pour la première fois, comme René Verboom et Michel de Ghelderode. Enfin, dans la sphère belge, il convient de souligner l'apport de *Résurrection* au pacifisme, tel qu'on le célébrait alors en France et en Allemagne et qui était pratiquement absent du paysage littéraire et intellectuel belge. À cette cause, Pansaers ajoute une admiration de la révolution russe et, inscription locale oblige, ses prises de position fédéralistes.

Point de ralliement de l'avant-garde qui annonce le surréalisme, œuvre essentielle d'un seul homme – Clément Pansaers – *Résurrection* ne s'inscrit pas seulement dans l'histoire littéraire en tant que point de repère mais aussi « comme le lieu de nouveaux départs possibles. » (Dachy, 1972) La variété des contributions n'a d'égale que la volonté d'atteindre un pacifisme universel à travers la littérature mais aussi grâce à l'engagement moral, voire politique, des artistes qui les produisent. *Résurrection* porte aussi la marque d'une inscription historique forte, soumise aux tensions d'une époque tumultueuse et complexe, qu'elle tente de sublimer par la pensée et la création afin que, sur les ruines d'un passé qu'elle veut s'empresse d'oublier, une nouvelle génération retrouve la concorde et la fraternité universelle, sur fond du communisme qui offre encore de beaux espoirs.

Bibliographie

BARONIAN, Jean-Baptiste (2003). « Pol Demade, un petit maître belge du fantastique » [en ligne]. Bruxelles : Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. [disponible le 13 avril 2015] URL :

<http://www.arllfb.be/ebibliotheque/communications/baronian130903.pdf>.

DACHY, Marc (1973) « Résurrection de Clément Pansaers », in *Résurrection. Cahiers mensuels littéraires illustrés. Collection complète. 1917-1918*, Bruxelles : Éditions Jacques Antoine, s.p.

DUMOULIN, Michel (2006). « L'entrée dans le XXe siècle », in Michel Dumoulin,

Vincent Dujardin, Emmanuel Gerard, Mark Van den Wijngaert (dir.). *Nouvelle Histoire de Belgique*. Bruxelles : Éditions Complexe, pp. 1-167.

KOENIG, Théodore (1971). « Dada », in *Phantomas. Dossier La Belgique sauvage*. N° 100-111, déc. 1971, p. 194-196.

DE MARNEFFE, Daphné (2005). « Assassiner Dada : Pansaers et le numéro spécial de *Ça ira !* (1921) », in Henri Béhar, Catherine Dufour (dir.) *Dada. Circuit total*. Lausanne : L'Âge d'Homme. Coll. « Les dossiers H », pp. 324-332.

PANSAERS, Clément (1972). *Sur un aveugle mur blanc et autres textes. Lettres à Tzara, Picabia et Van Esche*. Édition établie par Marc Dachy, Bruxelles : TRANSÉDITION.

QUAGHEBEUR, Marc (1998). *Balises pour l'histoire des lettres belges* [première édition 1982]. Bruxelles : Labor. Coll. « Espace Nord ».

Résurrection. Cahiers mensuels littéraires illustrés. Collection complète. 1917-1918 (1973). Bruxelles : Éditions Jacques Antoine.

ROLAND, Hubert (1994). « *Résurrection*, Clément Pansaers et Carl Sternheim : 'comment rendre une revue intéressante' », in *Les Lettres romanes*, tome XLVIII, n°3-4, p. 259-275.

ROLAND, Hubert (2003). *La « Colonie » littéraire allemande en Belgique. 1914-1918*. Bruxelles : AML Éditions/Éditions Labor. Coll. « Archives du Futur ».

SAUWEN, Rik (1969). *L'esprit Dada en Belgique*. Mémoire présenté pour l'obtention du grade de licencié en philologie romane, Louvain : Katholieke Universiteit Leuven.

DE SCHAEPDRIJVER, Sophie (2004). *La Belgique et la Première Guerre mondiale*. Bruxelles : PIE Peter Lang.

WEISGEBER, Jean (2001). « Un pays ouvert aux quatre vents », in *Revue de littérature comparée*, n° 299, 3/2001, p. 353-361.

WILLINGER, David (2002) *Theatrical Gestures of Belgian Modernism. Dada, Surrealism, Futurism and Pure Plastic in Twentieth-Century Belgian Theatre*. New York : Peter Lang.

LES DEUX CORPS DE JULES ROMAINS

Écrire la guerre quand on ne l'a pas faite

AUGUSTIN VOEGELE
Université de Haute-Alsace
augustin.voegele@uha.fr

Résumé : Jules Romains n'a pas été au front, mais il n'a cessé d'agir et d'écrire contre la guerre. Outre ses nombreux essais en faveur de la paix et son long poème *Europe*, qui met les foules en demeure de refuser la guerre, il a raconté Verdun dans *Les Hommes de bonne volonté*. Il peint l'arrière, mais surtout les tranchées, et donne ainsi un véritable témoignage. C'est qu'il a consulté les archives publiques et intimes, et que son empathie de romancier lui permet de vivre avec intensité la vie des soldats ordinaires comme celle des généraux. Il ne veut pas cependant être de ces héros de l'arrière qui glorifient une guerre dont ils n'ont pas souffert. Il se dédouble donc : il a deux frères fictionnels, dont l'un reste à Paris, et dont l'autre part à Verdun. Cette dissociation entre l'individu et le poète en qui la psyché universelle se cristallise permet à Romains de faire résonner simultanément le chant qui célèbre le courage des soldats et le contre-chant qui déplore la misère de la guerre.

Mots-clés : Jules Romains, pacifisme, Verdun, témoignage, fiction.

Abstract : Jules Romains did not go to the front, but he made an unremitting effort to fight against war. He wrote numerous essays and a long poem entitled *Europe*, where he enjoins European peoples to say no to the war. He also recounted the Battle of Verdun in *Men of Good Will*. He evokes the life behind the lines, but also in the trenches, and he succeeds in bearing witness to the war experience. He consulted public and private archives, and his literary empathy permits him to live intensely the life of an enlisted man as well as the life of a general. However, he does not want to glorify a war he did not make. That is why he splits himself into two characters. He has two fictional brothers: the first one stays in Paris, the second one goes to Verdun. This dissociation between the ordinary individual and the poet who is able to crystallize the universal psyche allows Romains to cause both the hymn to the soldiers' courage and the elegy which deplores the war's atrocity to resonate.

Keywords : Jules Romains, pacifism, Verdun, account, fiction.

Jules Romains, quoiqu'il soit resté loin du feu, a voulu témoigner de la Grande Guerre. Il a lutté contre l'événement en cours dans un poème, *Europe*. Il a lutté contre la Seconde Guerre qui s'annonçait, qui se préparait, dans des essais, dans des discours – mais aussi loin du regard indiscret, inutile, du public, en conseillant les puissants. Dans *Les Hommes de bonne volonté*, il pouvait donc parler, légitimement, de l'arrière – du courage discret de certains, des menues lâchetés ouvrières, de l'héroïsme oratoire des discoureurs. Mais il a su aussi – parce qu'il s'est documenté, et parce qu'il était doué de cette empathie qui fait les vrais poètes et les grands romanciers – raconter l'épopée misérable de Verdun, et faire entendre, plus puissants qu'aucune rhétorique, le vacarme du canon et les hurlements des soldats.

L'engagement pacifiste de Jules Romains

Jules Romains n'a pas été au front : pendant la première Guerre mondiale, il occupe « un obscur poste à l'arrière » (Robert, 2002 : 89), et il passe la Seconde à New-York et à Mexico. Cela ne l'a pas empêché d'être engagé dans une guerre sans merci : celle que les amoureux de la paix de tous bords ont menée contre la guerre¹.

Après les espoirs du siècle naissant, après cette « époque qui avait bien des raisons de ne pas être mécontente d'elle-même, et de croire à l'avenir » (Romains, 1958 : 15), la Grande Guerre est un cataclysme presque improbable. Jules Romains se le jure : il fera tout, désormais, pour empêcher la guerre, pour sauver l'Europe, « la plus belle [maison] du monde (...), la plus glorieusement habitée par l'esprit (...), la plus forte de ressources », des « forces mauvaises [qui] travaill[ent] à la déchirer » (Romains, 1946b : 289) – car pour lui, la guerre mondiale est avant tout européenne, et c'est au plus intime de l'Europe qu'il choisit de saisir l'heure suprême qui précède et précipite la catastrophe :

Et c'est pourquoi le premier août à quatre heures et demie du soir, Jean Jerphanion, Français de vieille souche et homme d'Europe entre autres, qui se trouvait avec sa jeune femme dans un champ à côté de l'oncle Crouziols, entendit la cloche de Saint-Julien-Chapteuil, canton d'entre les cantons, sonner pour les paysans de ce terroir antique le tocsin de la mobilisation (Romains, 1937a : 294).

¹ Il est d'ailleurs curieux de noter que Régis Antoine, dans son panorama de la *littérature pacifiste et internationaliste française, 1915-1935* (Antoine, 2002), ne mentionne Jules Romains qu'en passant, et sans donner la moindre précision sur la nature et les moyens de son engagement.

Le voilà donc occupé à courir les antichambres, à jouer aux diplomates de l'ombre, il n'hésite à fréquenter personne, il rencontre Henri de Man, se met au service de la bonne volonté (malheureusement éphémère) du jeune Léopold III de Belgique, il est accueilli en très grande pompe par l'Allemagne nazie, et Goebbels lui envoie à Paris un « émissaire » pour s'excuser auprès de lui d'avoir confié la traduction allemande des premiers tomes des *Hommes de bonne volonté* à un « Juif », Franz Hessel, « l'auteur de la seconde traduction de Proust » (Romains, 1940 : 267-268)... En d'autres termes, Romains ne recule devant rien pour sauver la paix : il est prêt à souiller son nom devant la postérité, à se compromettre avec les moins fréquentables de ses contemporains – non par lâcheté, non par vanité, mais bien par esprit de sacrifice, et par volonté de sauver la civilisation et ses contemporains d'un nouveau conflit mondial qu'il prévoyait (à raison, hélas) plus meurtrier encore que le précédent.

Il se prodigue, et il prodigue les essais, discours, articles en faveur de la paix : c'est la part la plus ignorée de son œuvre (Romains n'avait besoin de personne pour défendre sa gloire romanesque et dramatique, André Figueras s'est chargé de veiller à sa renommée poétique (Figueras, 1952), mais personne encore n'a défendu l'essayiste politique qu'il était). Il combat « pour l'esprit et la liberté » (Romains, 1937b), il s'engage pleinement dans les « problèmes d'aujourd'hui » (Romains, 1931), il multiplie les « messages aux Français » (Romains, 1941), et leur crie à l'oreille : « Cela dépend de vous ! » (1939c).

Il travaille aussi à renforcer les institutions qui lui semblent en mesure de préserver l'Europe de la tentation du gouffre : il prend la présidence du PEN club international (1936-1939), honneur dont il se montre digne par anticipation, puisque, lors du congrès annuel de 1933 à Dubrovnik, il fait exclure, alors qu'il n'est pas même encore président de la section française, « la délégation allemande, coupable de 'collaboration avec le crime' et qui n'était composée que d'écrivains nazis² » (Bourin, 1961 : 191). Il se décide même, en 1946, à ne plus boudier le Quai Conti – le poète intransigeant qui ne pardonnait pas à l'Académie certaines élections ridicules et certaines exclusions absurdes ne pouvait pas ne pas céder à des considérations plus hautes encore, et c'est ainsi que Romains finit, par souci de consolider les assises morales et intellectuelles de l'Occident, par accepter de siéger parmi les Immortels : « [Les] victoires [justifiées] étaient trop rares, (...) ce qui devait finir (...) par me faire

2 Comme en témoigne Zinaïda Schakovskoy, Romains a usé systématiquement de son influence personnelle et institutionnelle pour sauver ceux qui étaient menacés par la barbarie nazie : « En collaboration avec le PEN club français et son président Jules Romains, nous procurions des visas à des Juifs allemands » (Schakovskoy, 2002 : 45).

prononcer des vœux, dont il ne fallut rien de moins qu'une deuxième guerre mondiale pour me relever » (Romains, 1958 : 22). Mais les institutions existantes lui semblent insuffisantes, et il propose de créer un Conseil des Sages, qui serait le Collège suprême auquel toutes les nations auraient à rendre raison de leurs actes. Il rêve d'une « Assemblée générale des Sages » (Berry, 1959 : 47) « tout à fait indépendant[e] des gouvernements, opérant sur un plan supérieur à l'action politique immédiate » (Romains, 1955 : 86), et « dont le pouvoir spirituel serait capable de préserver [l'humanité] contre les dangers qui la menacent » (Bourin, 1961 : 217).

La Grande Guerre, donc, a profondément bouleversé Romains, et l'a presque converti à une forme de conservatisme. Il prend conscience, devant le spectacle des ruines de l'Europe, du prix de ce qui dure et demeure. Il découvre de nouvelles valeurs, la permanence, la stabilité, la constance. Une certaine méditation qu'il met dans la bouche de son double fictionnel le plus fidèle (Jallez, l'enfant de Paris, normalien, agrégé de philosophie, écrivain, acharné défenseur de la paix au sein de la Société des Nations) en témoigne :

Je (...) suis devenu plus sensible qu'avant la guerre à une certaine permanence dans les choses de la civilisation (...) Nous avons besoin de croire (...) à une espèce de durée végétale de la civilisation, à la propriété qu'elle a de se perpétuer malgré les accidents historiques, suivant des lignes de pousse qui dépendent d'un principe très fort, enveloppé dans le germe à l'origine (Romains, 1939b : 43).

Agir en poésie

Mais il ne pouvait suffire à Romains d'agir politiquement, diplomatiquement et institutionnellement. Il lui fallait agir en littérature, il lui fallait écrire un poème, puis un roman de la guerre. C'est chose faite avec *Europe* d'abord, avec *Les Hommes de bonne volonté* ensuite.

Europe paraît en plein cœur de l'événement, en 1916. Sa rédaction commence très peu après le début de la guerre :

Voilà soixante jours que l'Europe est en guerre,
L'Europe, mon pays, que j'ai voulu chanter (Romains, 1919 : 9)

L'idéal continental et supranational est affiché dès les premiers vers, ainsi que la déception que constitue la guerre, après les rêves glorieux que les jeunes gens d'avant 14 avaient hérités du XIX^e siècle, ce siècle béni et bienfaisant quoique agité :

Ce n'est pas ainsi que je rêvais
De commencer le chant de l'Europe (...),

Et je commence ta louange,
Europe, dans un grand tumulte ;
Je dis le chant de ta naissance
Dans le cri même de ta mort (Romains, 1919 : 11).

Puis Romains égrène comme les perles d'un chapelet les citadelles de la joie paisible : Londres, le Gothard, « la plaine de Picardie » (Romains, 1919 : 33), Lyon, le Rhône, et « mille choses délicieuses » (Romains, 1919 : 40), comme pour rappeler à l'Europe qu'elle pourrait être heureuse, si seulement elle savait jouir d'elle-même. Juxtaposer ainsi l'horreur et le bonheur, l'absurde et le paisible, c'est ce que d'autres ont fait, autour de lui et après lui – et notamment Thomas Mann, dans l'*explicit* de la *Montagne magique*, alors qu'il accompagne d'un œil attristé mais lointain Hans Castorp sur le champ d'honneur :

Ah, toute cette belle jeunesse avec ses sacs et ses baïonnettes, ses manteaux boueux et ses bottes ! On pourrait avec une imagination humaniste et enivrée de beauté rêver d'autres images. On pourrait se représenter cette jeunesse : menant et baignant des chevaux dans une baie, se promenant sur la grève avec la bien-aimée, les lèvres à l'oreille de la douce fiancée, ou s'enseignant dans une aimable félicité l'art de tirer à l'arc. Au lieu de cela, elle est couchée, le nez dans cette boue de feu (Mann, 1931 : 973).

La baie lumineuse laisse la place à un torrent de pluie et de feu, de même que, dans *Europe*, les « choses divines » (Romains, 1919 : 40) cèdent devant « la pluie [qui] tombe sur le cinq-centième jour de la guerre » (Romains, 1919 : 43). Un poème ne sauvera pas l'Europe – à moins qu'il ne sache la réveiller de la meurtrière léthargie qui l'a saisie :

Europe ! Europe !
Je crie :
Ne te laisse pas mourir !
Cramponne-toi. Crispe-toi.
Reprends ta vie dans un spasme.

Écrase le dieu terrible ! (Romains, 1919 : 68)

Et le poème se clôt sur un appel poignant et urgent, qui pourrait se résumer ainsi : « Européens de tous pays, unissez-vous ». Dans une péroraison incantatoire, Romains convoque les foules européennes, il les met en demeure, il leur impose de prendre conscience de leurs pouvoirs, et de leurs responsabilités :

Foules du train et du théâtre,
Du café et du music-hall ;
Foule de Hyde-Park en Mai ;
Foule du Lido en Septembre ;
Foules du port et du navire ;
Foules de l'Europe vivante ;
Foules contraires à la mort ;

Je vous répète qu'il est temps (Romains, 1919 : 85).

Avant l'événement, et après

Quant aux *Hommes de bonne volonté*, dont la publication s'échelonne sur quinze ans (de 1932 à 1946), seuls deux tomes, c'est vrai, en sont consacrés à la Grande Guerre elle-même (ou plus exactement à la bataille de Verdun et à sa préparation), mais l'œuvre dans son ensemble se présente comme le tableau d'une longue « onde historique » dont la « crête » (Romains, 1964 : 110) est Verdun. Et il serait faux de dire que la guerre est absente des tomes qui précèdent *Prélude à Verdun* (XV) et *Verdun* (XVI), et de ceux qui les suivent. Dès le 6 octobre 1908, c'est-à-dire dès le tome inaugural, et dès l'*incipit* même, le spectre de la Guerre est présent :

Le mois d'octobre 1908 est resté fameux chez les météorologistes par sa beauté extraordinaire. Les hommes d'État sont plus oublieux. Sinon, ils se souviendraient de ce même mois d'octobre avec ferveur. Car il faillit leur apporter, six ans en avance, la guerre mondiale, avec les émotions, excitations et occasions de se distinguer qu'une guerre mondiale prodigue aux gens de leur métier (Romains, 1932 : 26).

Déjà, la bravoure à distance, l'héroïsme loin du feu sont montrés du doigt – mais l'indolence aussi de tous ceux qui se montrent incapables de saisir la portée d'événements lointains et qui peuvent à tort sembler presque anodins. Car si Jules Romains a choisi le 6 octobre plutôt qu'un autre jour, c'est que cela lui permet de surprendre la réaction quelque peu nonchalante des Parisiens devant les événements

de la veille : « Voilà qu'on nous apprend ce matin que la Bulgarie a proclamé son indépendance, hier 5 octobre. 'Journée historique', constatent les manchettes de journaux. Ainsi, nous avons vécu, hier 5 octobre, une journée historique » (Romains, 1932 : 28). Les treize tomes suivants montrent ceux qui seront qualifiés plus tard de « nobles de droit naturel » (Romains, 1946b : 64) – depuis l'instituteur Clanricard, qui décide de faire l'expérience des Loges, jusqu'à Laulerque, son rival en amour, qui, méfiant à l'égard de la maçonnerie, intègre une société secrète apparemment occupée à empêcher le conflit d'éclater – à la « recherche d'une Église » (Romains, 1934) au sein de laquelle ils pourraient travailler à construire le Temple de la bonne volonté. Cette angoisse idéale n'a d'ailleurs rien d'abstrait, et l'urgent prend parfois le pas sur l'intemporel. Il ne faut certes pas perdre de vue l'Orient moral vers quoi toutes les actions doivent converger ; et précisément, le rôle des organisations souterraines est de réunir en faisceau les forces dispersées :

Si vous tâchez de regarder de près le mouvement de l'humanité depuis deux, trois, même quatre siècles, est-ce que vous n'êtes pas frappé par ce qu'il y a de nouveau ? (...) Eh bien, si vous sentez cela, vous sentez ce que les Maçons appellent la Construction du Temple. Je ne vous dis pas que tout le travail déjà fait par l'humanité dans ce sens, ce soient les Maçons qui l'aient fait. Non. Mais ils n'en ont jamais été absents. Et c'est bien eux qui dans la foule des travailleurs, sans cela trop éparse, trop facilement découragée, ont apporté le plan, la ténacité, la cohésion fraternelle (Romains, 1934 : 294-295).

Toutefois, d'autres ligues secrètes, moins antiques, mais non moins actives, substituent aux « vues très générales, très vastes, [allant] dans le sens d'une transformation de l'humanité, d'une unification de l'humanité » des buts plus immédiats. Les dignitaires (invisibles, et dont on finit presque par douter qu'ils existent) de cette fédération insaisissable se convainquent qu'il faut « laisser de côté les grands projets d'avenir pour courir au plus pressé. Et que le plus pressé est d'éviter une guerre générale européenne » (Romains, 1934 : 63-64).

Quant aux onze derniers tomes, ils montrent comment, sur les décombres de l'Europe, prolifèrent les charognards qui s'acharnent à tirer profit du désastre, pendant que d'autres essayent de reconstruire la civilisation, malgré le deuil dont leur âme est alourdie. Car la victoire finale, « la plus grande en un sens, qu'il y ait jamais eue », ne pourra faire oublier à personne « qu'il n'y a jamais eu tant de morts » (Romains, 1939a : 240). « Le poids des morts grandit plus vite que la fierté de vainqueurs » (Romains, 1939a : 240), et, devant le spectacle du cénotaphe collectif des « morts pour la patrie » qui domine de son vide écrasant la Fête de la Victoire, Jerphanion ne peut se

retenir de pleurer. La sonnerie aux morts, cette « sonnerie qui vous entre dans le torse, à la hauteur du diaphragme, comme une grande lame glacée » (Romains, 1939a : 243) continuera de retentir aux oreilles de l'Europe. C'est pourquoi d'ailleurs Romains montre ce vétéran de 14 qui se suicide, quinze ans après l'Armistice, sur la butte du Vauquois. Le souvenir du massacre ne quitte plus l'Europe, en proie au désir de mourir de ses propres mains, et qui ne supporte pas le spectacle de sa propre décomposition: « Le monde actuel me dégoûte. Ce n'est pas pour ce monde-là que nous avons tant souffert (...) et que tant de nos camarades sont morts » (Romains, 1946a : 119-120) – voilà ce qu'écrit le capitaine Imbard dans sa lettre d'adieu.

Recréation ou témoignage ?

Évoquer la guerre elle-même, cependant, est délicat pour Romains : il n'a pas vécu dans les tranchées, et il n'aime guère les héros de l'arrière. George Allory, l'Académicien violeur des *Hommes de bonne volonté*, et son emphase guerrière n'ont rien de sympathique. Jerphanion s'emporte ainsi : « Hier encore, par exemple, j'ai lu un article de cette ordure de George Allory, sur Verdun ! Sur 'la ruée de Verdun' ! sur 'le poilu de Verdun' ! (...) Il faudrait tuer des fantoches comme ça, les crever d'un coup de baïonnette, de cette baïonnette qui est si chère à leur éloquence » (Romains, 1938b : 217). Et ce n'est pas Romains qui aurait écrit les douze tomes de *L'Âme française et la guerre* (Barrès, 1915-1920) – tout au contraire, il montre les soldats de Verdun en train de se passer

entre camarades, tantôt avec de grosses rigolades, tantôt avec des jurons de colère, les articles des Richepin, des Lavedan, des Barrès, et d'autres fiers-à-bras d'Académie, qui enseignaient aux hommes du front l'art de mourir, tout en les rassurant sur l'ennemi, piteusement armé, jobard et mourant de faim qu'ils avaient devant eux (Romains, 1938a : 79).

Le voilà donc embarrassé au moment de raconter Verdun. Se mettre dans l'esprit d'un général, cela lui est possible : il tient qu'un vrai romancier doit être capable de vivre, pendant le temps de la création, « une vie de notaire, de marchand d'étoffes, de prêtre » (Romains, 1952 : 47) ou de haut-gradé. Romains se vante d'ailleurs d'avoir été félicité par des militaires de haut prestige et de haute compétence. L'un d'entre eux lui aurait même déclaré : « Quand on m'envoie un nouvel officier, je commence par exiger qu'il lise votre *Verdun* » (Romains, 1964 : 143). Cela ne saurait toutefois le dispenser d'aborder la guerre de manière plus intime, de s'engager plus entièrement

dans certains de ses personnages. Il n'est pas question pour lui de se glorifier, et d'envoyer Jallez à Verdun. Mais il a plusieurs frères fictionnels, et Jerphanion lui ressemble à la fois assez (il est un enfant du Velay, comme lui, et il est normalien lui aussi) et assez peu (puisqu'il finira ministre des Affaires étrangères) pour qu'il puisse le mobiliser sans honte, et profiter tout de même de sa ressemblance avec son créateur pour raconter la guerre de l'intérieur. Romains se scinde ainsi en deux, laissant à Paris son double séculier, et accompagnant son double spirituel à Verdun : le premier est l'individu Romains qui n'a pas connu la guerre, le second est Romains encore, mais cette fois le poète en qui la *psyché* universelle se cristallise.

Il reste le problème de la valeur du témoignage romainsien : quel crédit accorder à celui qui n'a pas fait l'expérience du feu ? Romains n'ignore pas qu'il est relativement mal placé (non pas moralement, mais bel et bien factuellement) pour évoquer les tranchées, et qu'il sera sans doute « dénié par les historiens comme source plausible pour l'histoire du front » (Robert, 2002 : 89). Il sait aussi que l'image que lui-même se fait de la guerre ne peut être ni exacte, ni complète. Dans un chapitre clairement autoréflexif, intitulé « L'événement et son image » (Romains, 1938b : 43-45), il montre comment l'événement le plus atroce peut, au fil des « atténuations de texte », parvenir sous une forme très supportable à l'État-major. C'est la preuve qu'« il n'y a pas de fait matériel dont la matérialité soit assez dure pour que l'idée d'un homme tenace n'arrive pas à mordre dessus » (Romains, 1938b : 44). C'est pourquoi il se documente, et va consulter les sources les plus personnelles et les moins collectives, où il prend connaissance de ce qu'étaient la vie et la mort quotidiennes à Verdun, et en général sur le front, pour les soldats engagés au plus épais de la bataille :

Il n'a pas pris part à la guerre, mais il va sur le terrain, il regarde longuement à la Bibliothèque-musée de la guerre les objets exposés (...) ; il suit, de la conception à l'exécution, les ordres d'État-major (...) ; il consulte carnets de combattants, journaux de compagnies, s'initie à la psychologie du « poilu », à l'argot des tranchées, au vocabulaire de la guerre (Cuisenier, 1969 : 208).

Ce travail de renseignement n'a rien de distant, ou de froid, et les éléments collectés, Romains les fait passer par le filtre de son empathie d'écrivain. C'est ainsi d'ailleurs que ceux qu'on suit à la guerre lui ressemblent malgré tout : « Les principaux témoins romanesques de la guerre sont Clanricard et Jerphanion, c'est-à-dire deux intellectuels » (Touchard, 2002 : 60) – ce qui ne signifie pas bien sûr que Romains ne se préoccupe pas des détails physiques de la guerre, et qu'il ne tente pas de transcrire les sensations mêmes de poilus qui luttent contre la boue. Ses dossiers préparatoires

témoignage de ce souci de rendre palpable la souffrance physique des soldats :

boue et pieds gelés (...) sorte d'argile bleu-vert – se colle partout, visage, vêtements, mains – impossible à écoper. Plus on veut marcher, plus on enfonce. Si on reste immobile, fourmillements et brûlures dans les pieds. Œdèmes, pieds gonflés, violets, noirâtres, comme gangrène (Romains, 1982 : 230).

Le résultat semble convaincant, du moins aux yeux des écrivains. Roger Martin du Gard n'hésite pas à considérer Verdun comme un *témoignage* – preuve que Romains a su se dépouiller de son propre passé pour investir et revêtir la mémoire intime de l'Europe, alors même qu'il ne prétendait présenter qu'une « synthèse », qu'une « récréation » (Robert, 2002 : 90) : « Le grand témoignage qu'on attendait, le voilà (...) Maintenant, c'est fini (...) impossible d'y revenir après vous » (Romains, 1982 : 155).

Le front et l'arrière

Romains ne se contente pas, en effet, contrairement à ce que laisse entendre Robert, de peindre la vie de l'arrière. Il n'est pas faux, mais pas exact non plus, d'affirmer que « Jules Romains fut (...) un observateur de la vie à Paris pendant la guerre », et que c'est « sans doute (...) d'abord de celle-ci qu'il rend compte » (Robert, 2002, 89). Certes, il montre comment s'organise loin du feu une vie parasitaire, dont les premiers bénéficiaires sont les aventuriers de la finance et les ouvriers mobilisés dans les usines – quoique son jugement sur les ouvriers profiteurs soit moins dépourvu d'indulgence que ne le laisse entendre Robert. Il est trop simple d'affirmer que, dans *Les Hommes de bonne volonté*, « la guerre révèle que le matérialisme ouvrier l'emporte sur l'idéalisme » (Robert, 2002 : 92). Romains ne montre à aucun moment l'ouvrier dans l'exercice d'une jouissance sans conscience : au contraire, ceux qui « tourne[nt] des obus » éprouvent « un bonheur ambigu » (Romains, 1938b : 243). Prenons Maillecotin, qui est depuis longtemps familier des lecteurs des *Hommes de bonne volonté*. Maillecotin est sympathique dans l'ensemble – quoiqu'en temps de paix déjà, il manque quelque peu de rigueur morale, ou du moins syndicale ; on le voit par exemple occupé à collaborer avec son patron, le fabricant d'automobiles Bertrand :

Bertrand a fait placer, dans le couloir qui précède la caisse, une boîte aux lettres. Quand un ouvrier a l'idée d'une amélioration (...), il est prié de la mettre par écrit (...). La semaine dernière, [Maillecotin] a déposé une nouvelle enveloppe (...). M. Bertrand va

peut-être féliciter Maillecotin, ou l'interroger (...). Edmond se défend de le souhaiter trop fort. Même quand l'état de guerre n'est pas déclaré entre eux, les relations de l'ouvrier avec le patron doivent rester aussi impersonnelles et indirectes que possible. Le seul fait de suggérer, sur l'invite du patron, une amélioration possible, est déjà le témoignage d'un zèle bien suspect (Romains, 1935 : 40-41)

Il est vrai aussi que Maillecotin profite pleinement du luxe inhabituel que lui permet son salaire d'ouvrier de guerre. Il alimente les machines à mort, et c'est ainsi qu'il peut garnir somptueusement sa table, sur laquelle Romains dispose toutes les splendeurs de la conserve. Georgette et lui consomment des « boîtes de conserve diverses, toutes de première qualité : boîtes de maquereau à l'huile, de thon, de saumon, de langouste ; boîtes de foie gras de chez Marie, de jambon de chez Olida ; terrines de mets préparés de chez Poinseul » (Romains, 1938b : 244). Sa conscience, cependant, ne le laisse pas en paix (il s'avoue sourdement que « s'il fallait rattraper la bonne conscience, il y aurait beaucoup de chemin à faire » (Romains, 1938b : 248), et c'est avant tout la morale de classe qui est mise à mal. Si Maillecotin est saisi d'un certain malaise, c'est parce qu'il se trouve une ressemblance troublante avec les classes parasites dont il a toujours considéré (modérément, mais fermement) qu'elles étaient ce qu'il y avait de plus dangereusement inutile dans l'organisation d'une société :

Cette bâfrerie continuelle ne lui paraît pas très éloignée de ce qu'il détestait le plus chez les bourgeois d'avant-guerre. Et même, comme il est juste, il lui arrive de penser qu'elle est un peu plus répugnante par la coïncidence qu'elle offre avec certains événements, et par la façon dont se gagne l'argent qui la procure (Romains, 1938b : 246).

Maillecotin n'en tourne pas moins ses obus chaque jour, et il ne franchit pas le pas qui sépare la conscience de l'action. Pourtant, il lui arrive parfois de se confronter aux questions fondamentales, et de les aborder dans leur réalité nue, sans se laisser prendre aux jeux de la rhétorique ou du lyrisme :

Si on te disait : « Veux-tu que la guerre finisse demain ; et qu'on ne se tue plus sur le front avec les obus que tu fabriques (...) même s'il faut que tu te remettes ensuite à travailler à dix, douze francs par jour ? »... qu'est-ce que tu répondrais ? Il s'interroge bien à fond, et il prononce : « Je répondrais : Oui, tout de suite. » (Romains, 1938b : 253)

Voilà pour l'arrière. Mais l'essentiel des volumes ne s'en passe pas moins du côté de Verdun et de la Butte du Vauquois. On retrouve dans ce récit de l'horreur du front la

manière (pour ne pas dire parfois les manies) de Romains : l'« astronomique » précède le « moléculaire » (Cuisenier, 1954 : 82), c'est une longue évocation unanimiste des mouvements et de la vie de cet individu collectif qu'est le « million d'hommes » (Romains, 1938a : 11) qui ouvre *Prélude à Verdun* ; et Romains ne se prive pas d'introduire un peu de gaudriole au plus fort de la bataille – quand tel personnage occupé à admirer l'activité incessante d'un canon qui crache obus sur obus, sans jamais défaillir, se prend à éprouver une certaine jalousie fondée sur une association de pensée à la fois évidente et invraisemblable, compte tenu des circonstances. Voici les réflexions auxquelles Romains se laisse aller, et qu'il prête à un soldat, pour masquer ce qu'elles peuvent avoir d'inconvenant, eu égard non aux lois de la pudibonderie, mais à l'atrocité de la situation :

Notre admiration [devant un canon comme le 305] contient sûrement quelque chose de sexuel. Sans nous en rendre compte, nous sommes extasiés, en tant que pauvres petits mâles, par un mouvement que nous reconnaissons, mais qui s'effectue à des dimensions surnaturelles ; et aussi par cet organe miraculeux que sa détente apaise, sans l'abattre (Romains, 1938b : 261-262).

Romains glisse, de temps à autre, et au risque de paraître un peu léger, une note d'humour dans cette symphonie de la guerre. Au plus brûlant du combat, Fabre, le compagnon d'armes de Jerphanion, ressuscite une vieille scie : il déclare, d'un ton imperturbable, qu'il se tirera du déluge de feu « en se jetant dans les rangs de l'ennemi et en tranchant la discussion à l'arme froide » (Romains, 1938a : 78). Cette allusion aux ridicules théories militaires défendues avant-guerre par le Général Duroure n'est toutefois pas dépourvue de sérieux : car, si la scène comique est fictive, la sentence stratégique, elle, est empruntée à un ouvrage du général Foch, *De la conduite de la guerre*, publié en février 1904, et republié en 1915. Jules Romains aime en effet à laisser parler les documents : ils sont parfois les meilleurs témoins de la bravoure ou de l'incompétence des généraux – sans compter bien sûr qu'ils donnent à son récit cette caution de vérité que la biographie de l'auteur ne saurait lui fournir. *Verdun* se termine ainsi sur l'ordre du jour que Pétain adresse le 10 avril 1916 « aux troupes de la IIe Armée », et qui finit sur ces mots fameux : « Courage, on les aura ! » (Romains, 1938b : 280)

Alerter la foule, conseiller les puissants

D'une façon plus générale, les *Hommes de bonne volonté* mêlent les personnages entièrement fictifs, les personnages à clef et les figures historiques : dans les deux tomes centraux, Duroure et Jerphanion (c'est-à-dire Foch et Romains) voisinent de la sorte avec Wazemmes et Fabre (qui ne sont que Wazemmes et Fabre) aussi bien qu'avec Pétain, Gallieni ou Joffre. Les personnages les plus intéressants sont sans doute les personnages intermédiaires, ceux qui n'appartiennent ni tout à fait à la réalité, ni tout à fait à la fiction, ceux qui permettent à Romains d'entrer l'intime sur l'objectif. Nombreux sont ceux, en particulier, qui sont Romains sans être Romains, qui sont des presque-jumeaux, des frères ou des cousins lointains de l'auteur. L'instituteur Clanricard parlant de l'alarmante situation européenne à ses petits élèves, c'est un peu le père de Romains, ce discret instituteur parisien, et c'est bien sûr (avec un décalage d'une guerre mondiale) Romains lui-même, qui parle à ses lecteurs comme un maître qui tente d'éveiller dans l'esprit de ses pupilles le sentiment du péril qui les menace, et avec eux toute la civilisation dont ils sont les enfants. Il règne en effet un silence dont l'inconscience est sans doute autant responsable que la nonchalance ou la lâcheté, et qu'il est urgent de briser :

« - Mes enfants, j'ai une chose à vous dire. Je ne sais pas si vos pères en parleront devant vous. L'autre jour, nous avons regardé ensemble la carte d'Europe (...) Vous vous rappelez : les Balkans sont ici. La Bulgarie, la Serbie, la Turquie, n'est-ce pas ? Eh bien, il va probablement éclater une guerre par là, entre la Bulgarie et la Turquie. Et tous les gouvernements d'Europe sont liés de telle façon les uns aux autres par des traités d'alliance, par des conventions plus ou moins secrètes (...), qu'il se peut très bien que, si la guerre éclate, elle gagne toute l'Europe. » (Romains, 1932 : 53-54)

Cette contagion guerrière que les alliances rendent presque inévitable est sans doute ce qui inquiète le plus Romains dans la situation européenne : la paix est organisée de telle façon que le moindre conflit local se généralisera fatalement. Cette angoisse, cependant, n'empêche ni Romains ni Clanricard de se laisser captiver par moments par le charme robuste des armées – et ce que cette séduction peut avoir d'inavouable et de honteux contribue à la rendre troublante. Romains avouait avoir été « bouleversé [dans tous les sens du terme] par l'armée » (Romains, 1926 : 31), et Clanricard, le jour même de son prêche pacifiste, se laisse griser par la vitalité militaire :

Un escadron de dragons remontait la rue Custine (...) Clanricard, avec stupéfaction, se sentit parcouru d'une sorte de frisson délicieux. (...) Il se mit à vivre avec une intensité qui faisait que la substance de la vie devenait sensible tout entière, et que toute la masse de l'être vivant jouissait d'elle-même (Romains, 1932 : 172).

Il faut ainsi que l'esprit se déprenne de ce piège tendu par les apparences militaires : le bel ordre des casernes et des exercices ne préfigure en rien la réalité chaotique de la guerre.

Il y a ceux, donc, qui luttent discrètement, et dans la modeste mesure de leurs moyens, contre la guerre et ses séductions. Il y a ceux aussi qui conseillent les rois et les ministres, il y a les éminences grises qui travaillent à orienter la guerre, une fois qu'elle ne peut plus être empêchée. Maykosen, le conseiller intime de Guillaume II, est le double inversé et anticipé de Romains travaillant pour les intérêts de la paix et de la démocratie... Et si Maykosen est son jumeau en miroir, alors on peut penser que Romains ne se faisait pas trop d'illusions sur son influence auprès des puissants de ce monde. En effet, Guillaume II permet à Maykosen de « déraisonner », il a le droit d'agiter des idées, et même de se montrer quelque peu familier avec l'empereur : « Maykosen s'avisa (...) que, sans le vouloir, il avait, pour s'adresser à son auguste ami, des façons plus libres, moins obséquieuses que par le passé ». Mais, si cela flatte sa vanité, c'est sans conséquences sur la marche des choses de la guerre : « L'Empereur avait écouté avec attention, même avec excitation. Mais il gardait un sourire d'incrédulité amusée » (Romains, 1938a : 215-220).

Le physique et le moral

Cependant, ces ruses, ces dispositifs que Romains agence pour s'infiltrer dans le monde de sa propre fiction, et pour introduire en retour ses personnages sans chair dans l'épaisseur physique de l'Histoire, ne sont pour lui que le moyen d'aborder, sans avoir l'air d'émettre abstraitement des hypothèses sociales, morales ou anthropologiques, la question qui le préoccupe entre toutes. Ce qui semble à Romains le plus désespérant, c'est la formidable régression morale que suppose et qu'entraîne la guerre : « Nous sommes en train de retrouver des états d'esprit du moyen âge : l'irrévérence pour la carcasse humaine et pour la chair vivante et morte » (Romains, 1938a : 181). Dès les *Dossiers préparatoires*, c'est un aspect de la guerre qui l'obsède : l'« indifférence totale à l'égard du corps vivant », le « mépris comique et macabre » (Romains, 1982 : 198) à son endroit lui semblent hideux. Toute la morale séculière qui

avait permis à l'homme de sortir du moyen âge est anéantie d'un coup. La vie, qui était devenue la valeur suprême sur laquelle toute morale se fondait, n'est plus qu'une quantité négligeable :

Voilà, il me semble, la perte entre toutes irréparable. Il avait fallu à la civilisation des siècles de tâtonnements (...) pour apprendre aux hommes que la vie, la leur, celle des autres, est quelque chose de sacré. Tout ce travail est fichu. On ne s'en remettra pas (Romains, 1938a : 182).

Cela signifie que l'homme est moralement malléable au point qu'il n'est plus possible, dans quelque circonstance que ce soit, de lui faire confiance : « Nous savons maintenant qu'on peut faire faire aux hommes exactement n'importe quoi – et aussi bien avant qu'après cent ans de démocratie et dix-huit siècles de christianisme » (Romains, 1938a : 183). C'est pourquoi Romains consacre de nombreux chapitres à cette question qui l'obsède : comment peut-on amener un homme à accepter la guerre, et d'abord à supporter son horreur ? Vivre dans la boue, et sous la menace permanente des obus, avec pour seule perspective d'être tué ou de voir mourir ses camarades, cela n'est possible que si l'on sait développer de tortueuses stratégies mentales. Jerphanion, ainsi, se donne le sentiment de ne rien risquer en s'inventant, à partir des éléments réels qui l'entourent, des abris chimériques (Romains, 1938a : 91-92). Mais il faut encore supporter l'idée de la durée du conflit. Il y a un moment où la consolation de la fatalité n'est plus assez puissante pour retenir le soldat sur la pente du désespoir ou de la révolte. Chacun se crée alors une idée sur laquelle il fixe son esprit, et qui lui permet de s'abstraire de la réalité du combat, ou de s'élever au-dessus de la mêlée : « l'idée qu'ils restent là (...) parce qu'il n'y a pas moyen de faire autrement ne suffirait pas à les soutenir (...) Alors chacun d'eux s'est procuré une suggestion personnelle (...) » (Romains, 1938b : 233). Jerphanion, par exemple, tente de s'hypnotiser en se convainquant de sa propre supériorité. Mais ni « la songerie, l'illusion de la sécurité personnelle », ni l'idée fixe ne suffisent. Il faut aussi fortifier « l'illusion que le monde reste vivable (...) » (Romains, 1938a : 96), que la guerre peut être, aussi bien que la paix, le climat permanent de la vie. Jerphanion s'évertue donc à développer une vision : la guerre s'éternise, et les armées se défont, se dispersent, s'éparpillent en bandes. Il s' imagine lui-même menant une bande qui s'établirait dans la forêt du Meygal, et il trouve là la possibilité d'un bonheur précaire mais tout de même savoureux (Romains, 1938a : 97-101).

Toutefois, après l' « enthousiasme des premiers jours » (Romains, 1938a : 169),

le voici face à la certitude que « rien ne vaut ça » (Romains, 1938a : 171). Alors, dans ses lettres à Jallez, et au cours d'une promenade qu'ils font ensemble alors qu'il est en permission à Paris, il tente de répondre à la question essentielle : pourquoi les soldats, armés comme ils le sont, ne se révoltent-ils pas, qu'est-ce qui les pousse à rester sous le feu ? Il y a cent facteurs qui se réunissent pour les empêcher de fuir, ou de retourner leurs armes contre ceux qui les envoient à la mort. D'abord, les états-majors ne relâchent jamais leur autorité, ne se laissent jamais aller à aucune mollesse ni faiblesse – et justement, « l'homme ne trouve le courage de se révolter que contre une autorité qui montre des signes de défaillance » (Romains, 1938b : 229). L'orgueil angoissé du mâle se joint également à la ligue des réflexes psychiques qui retiennent le soldat dans les tranchées : « Quand le poilu banal songe à se faire embusquer, il y a un argument qui l'arrête plus que tous les autres (...) Il se dit : 'Les femmes regardent... elles regardent si je pars aussi bien que les autres.' » (Romains, 1938 : 231). Mais, note André Cuisenier, « d'autres mobiles les poussent, aussi vieux que l'humanité : par exemple, un goût singulier du sacrifice » (Cuisenier, 1969 : 151). En effet, aux raisons négatives se joignent des instincts positifs – sans compter qu'il se développe tout un imaginaire de la gloire militaire. Il y a notamment cette attirance presque irrésistible que l'homme du commun éprouve pour tout ce qui lui procurera des « *thrills* » (Romains, 1946c : 120) : « J'ai l'impression que l'homme, quand sa raison ne le contrôle pas avec sévérité, résiste difficilement à l'attrait, à la promesse d'un grand choc émotionnel » (Romains, 1938b : 230-231). Et puis, Romains le note dans ses dossiers préparatoires déjà, l'homme du feu est libéré de toutes les tâches communes, sa vie est menacée par les obus peut-être, mais plus par la médiocrité. Comme le résume Cuisenier, « les combattants ont conscience d'habiter une région à part (...) Ils parcourent le monde avec un orgueil d'explorateurs » (Cuisenier, 1969 : 151). Ils s'élèvent au-dessus du vulgaire, qu'ils regardent avec dédain. Le « guerrier débarrassé de travail et de soucis ordinaires » retrouve ainsi un « très antique état d'esprit » (Romains, 1982 : 217) : il a « droit à être nourri et honoré » et « méprise le reste : femmes et esclaves » (Romains, 1982 : 217).

Les discours et les cris

Romains, ainsi, ne refuse pas le ton épique : mais ce que la guerre peut avoir d'apparemment grand, de superficiellement exaltant, n'est en vérité qu'illusion ou suggestion. Les envolées lyriques des patriotes de chambre qui confondent leur plume avec un fusil, et les joutes rhétoriques avec la guerre de tranchée, Romains les

démythifie : la majesté de la guerre et la gloire du guerrier ne sont que des chimères que le soldat invente pour parer de couleurs grisantes sa misère, ou que ceux qui de loin décident de sa mort conçoivent pour l'aveugler. Et c'est en cela, peut-être, que la position de Romains (capable, grâce à son intuition empathique de romancier, d'être à la fois à Paris et à Verdun) est la meilleure, littérairement parlant : il entend à la fois les périodes des académiciens belliqueux et les cris des soldats, et les premières comme les seconds se retrouvent dans son roman, mis en perspective. Dans *Les Hommes de bonne volonté*, les harmonies oratoires ne cachent pas la stridence des obus, pas plus que le bruit du canon n'empêche d'analyser les détours meurtriers du discours patriotique, et de déjouer ses pièges. De la sorte, Romains, tout en racontant la guerre des soldats, défait la guerre des discoureurs, et c'est ainsi que, derrière le chant malgré tout épique qui célèbre, non pas Verdun, mais le courage et l'abnégation de ceux qui étaient à Verdun, on entend, discret parfois, mais souvent plus puissant que l'hymne, le contre-chant funèbre qui déplore et dénonce l'atrocité misérable de la guerre.

Bibliographie

ANTOINE, Régis (2002). *La Littérature pacifiste et internationaliste française, 1915-1935*. Paris : l'Harmattan.

BARRES, Maurice (1915-1920). *L'Âme française et la guerre* (11 volumes). Paris : Émile Paul.

BERRY, Madeleine (1959). *Jules Romains*. Paris : Éditions universitaires.

BOURIN, André (1961). *Connaissance de Jules Romains*. Paris : Flammarion.

CUISENIER, André (1954). *Jules Romains et Les Hommes de bonne volonté*. Paris : Flammarion.

CUISENIER, André (1969). *Jules Romains : l'unanimité et Les Hommes de bonne volonté*. Paris : Flammarion.

FIGUERAS, André (1952). *Jules Romains*. Paris : Seghers.

FOCH, Ferdinand ([1904], 1915). *De la conduite de la guerre*. Paris : Berger-Levrault.

MANN, Thomas ([1924], 1931). *La Montagne magique [Der Zauberberg]*. Traduit de l'allemand par Maurice Betz. Paris : Fayard.

ROBERT, Jean-Louis (2002). « Verdun : le front et l'arrière. Jules Romains. », in Sophie Bérout, Tania Régis (éds.). *Le Roman social : littérature, histoire et mouvement ouvrier*. Ivry-sur-Seine : Éditions de l'Atelier, pp. 89-94.

- ROMAINS, Jules ([1916], 1919). *Europe*. Paris : Gallimard.
- ROMAINS, Jules ([1908], 1926). *La Vie unanime*. Paris : Gallimard.
- ROMAINS, Jules (1931). *Problèmes d'aujourd'hui*. Paris : Kra.
- ROMAINS, Jules (1932). *Le 6 octobre (Les Hommes de bonne volonté, Tome I)*. Paris : Flammarion.
- ROMAINS, Jules (1934). *Recherche d'une Église (Les Hommes de bonne volonté, Tome VII)*. Paris : Flammarion.
- ROMAINS, Jules (1935). *Montée des périls (Les Hommes de bonne volonté, Tome IX)*. Paris : Flammarion.
- ROMAINS, Jules (1937a). *Le Drapeau noir (Les Hommes de bonne volonté, Tome XIV)*. Paris : Flammarion.
- ROMAINS, Jules (1937b). *Pour l'esprit et la liberté*. Paris : Gallimard.
- ROMAINS, Jules (1938a). *Prélude à Verdun (Les Hommes de bonne volonté, Tome XV)*. Paris : Flammarion.
- ROMAINS, Jules (1938b). *Verdun (Les Hommes de bonne volonté, Tome XVI)*. Paris : Flammarion.
- ROMAINS, Jules (1939a). *Vorge contre Quinette (Les Hommes de bonne volonté, Tome XVII)*. Paris : Flammarion.
- ROMAINS, Jules (1939b). *La Douceur de la vie (Les Hommes de bonne volonté, Tome XVIII)*. Paris : Flammarion.
- ROMAINS, Jules (1939c). *Cela dépend de vous*. Paris : Flammarion.
- ROMAINS, Jules (1940). *Sept mystères du destin de l'Europe*. New-York : Éditions de la Maison française.
- ROMAINS, Jules (1941). *Messages aux Français*. New-York : Éditions de la Maison française.
- ROMAINS, Jules (1946a). *Le Tapis magique (Les Hommes de bonne volonté, Tome XXV)*. Paris : Flammarion.
- ROMAINS, Jules (1946b). *Françoise (Les Hommes de bonne volonté, Tome XXVI)*. Paris : Flammarion.
- ROMAINS, Jules (1946c). *Le 7 octobre (Les Hommes de bonne volonté, Tome XXVII)*. Paris : Flammarion.
- ROMAINS, Jules (1952). *Saints de notre calendrier*. Paris : Flammarion.
- ROMAINS, Jules (1955). *Passagers de cette planète*. Paris : Grasset.
- ROMAINS, Jules (1958). *Souvenirs et confidences d'un écrivain*. Paris : Fayard.
- ROMAINS, Jules (1964). *Ai-je fait ce que j'ai voulu ?*. Paris : Wesmael-Charlier.
- ROMAINS, Jules (1982). *Les Dossiers préparatoires des Hommes de bonne volonté : les*

tomes XV et XVI, Prélude à Verdun et Verdun. Paris : Flammarion.

SCHAKOVSKOY, Zinaïda (2007). *À la recherche de Nabokov*. Paris : L'Âge d'homme.

TOUCHARD, Jean (2002). « En guise d'ouverture : littérature et politique. Faire de la politique sans le savoir », in Denis-Constant Martin (éd.). *Sur la piste des OPNI*. Paris : Karthala, pp. 47-72.

LÉON BOCQUET (1876-1954), GUERRE ET LITTÉRATURE

CHANTAL DHENNIN
Université Lille Nord de France
chantal@dhennin.com

Résumé : Pour Léon Bocquet (1876-1954), la guerre constitue un thème majeur de son œuvre. Mais, curieusement, les faits de guerre eux-mêmes n'y sont ni montrés, ni décrits. Encore moins transformés en épopée romanesque. La guerre y apparaît surtout par ses représentations durant la sortie de guerre, les transformations qu'elle implique, sa réfutation au nom de l'idéal pacifiste et des cruautés qu'elle entraîne. La Grande Guerre, par ce biais littéraire, est présente chez Léon Bocquet aussi bien dans les poésies (*Crucifixions, Les destinées mauvaises*) que dans ses romans (*Le Fardeau des jours, Courages français*). La question de la représentation de la Grande Guerre dans l'œuvre de Léon Bocquet étant corrélative d'abord à celle de la participation de l'homme dans la littérature, dans la guerre et dans la littérature de guerre, ensuite à la fidélité au récit combattant et enfin au culte de l'idéal héroïque, on se demandera quelle fut la guerre de Léon Bocquet, quels furent son sentiment et son comportement durant et après la guerre, et enfin on verra quelle forme de culte de la nation, de la patrie et de l'héroïsme est véhiculé dans son livre majeur *Le fardeau des jours* (Paris, Albin Michel, 1924).

Mots-clés : récit de guerre, imaginaire épique, trauma, héroïsme, littérature

Abstract : For Léon Boucquet (1876-1954), war is a major subject of his works. Curiously, War's events aren't shown nor described in it. Nor are they transformed into a romantic or epic poem. War is present mainly through its representation at the end of the war, the transformations it implied, the refusal of an ideal of pacifism and the cruelties it entailed. WWI is literarily present in his works through Poems (*Crucifixions, Les destinées mauvaises*) and in Novels (*Le Fardeau des jours, Courages français*). The question of the representation of WWI in Léon Boucquet's work is linked to that of the participation of man in literature, in war and in war literature. We will ask ourselves how was war for Léon Boucquet, which were his feelings and his behavior during and after the war, as well as what worship of heroism and of the nation is conveyed in his chief novel *Le fardeau des jours* (Paris, Albin Michel, 1924).

Keywords : Talk about Battles, epic Imaginary, Engagement and pains, heroic Posture, Literature

Léon Bocquet (1876-1954) est un auteur originaire du nord de la France. Né dans une famille d'agriculteurs, il n'était guère prédisposé à la carrière de dandy qui a été la sienne au tournant du siècle. Pourtant, sa volonté de sortir de son milieu d'origine ayant été la plus forte, il est parvenu à se bâtir une carrière parisienne. Il s'est confectionné un réseau qui lui a permis de faire des études de séminariste et de pénétrer dans un univers intellectuel. Il est reçu brillamment à la licence et l'agrégation d'anglais. Il se lance alors dans le journalisme. Son itinéraire devient celui de tout homme d'esprit de son temps. Voyage en Italie, installation à Paris, cénacles littéraires (Sabatier, 1975 : 502).

Mais, comme le dit son panégyriste Lucien Boudet, « C'est qu'il y a eu la guerre » (Boudet, 1931). Désormais, pour Léon Bocquet, la guerre constituera un des thèmes majeurs de son œuvre, même si, curieusement, les faits de guerre ne sont guère montrés, ni décrits. Encore moins transformés en épopée romanesque. La guerre y apparaît surtout par ses représentations durant la sortie de guerre.

La Grande Guerre, par ce biais littéraire, est présente chez Léon Bocquet aussi bien dans les poésies (*Crucifixions, Les destinées mauvaises*) que dans ses romans (*Le Fardeau des jours, Courages français*). Cela amène à se poser la question de la Grande Guerre dans l'œuvre de Léon Bocquet, à s'interroger sur la guerre telle qu'elle fut vécue par l'auteur, et à se demander quels furent son sentiment et son comportement durant et après la guerre, et enfin quelle forme de culte de la nation, de la patrie et de l'héroïsme est véhiculée dans son livre majeur *Le fardeau des jours* (Paris, Albin Michel, 1924).

I L'écrivain Léon Bocquet pendant la Grande Guerre : son imaginaire de guerre

Léon Bocquet fait partie, durant les années 1908-1909 du petit noyau envié qui, autour d'André Gide, constitue l'équipe fondatrice de la *Nouvelle Revue Française*. Sa sensibilité l'amène à prendre partie « Contre Mallarmé », et aussi contre Gide, ce qui entraîne une rupture avec le groupe initial. Désormais, le nouveau groupe ne va plus confier à Léon Bocquet que la rubrique des chroniques littéraires. Le second n° 1 signe la presque-rupture entre Léon Bocquet et ce cercle puissant. Ainsi, lorsque la guerre arrive, notre auteur est déjà un écrivain à l'écart du cénacle prépondérant. La guerre n'est donc pas une cassure mais plutôt la continuation d'une mise au ban plus ou moins volontaire du milieu intellectuel dominant, du monde des salons qui comptent.

1) L'itinéraire de l'homme durant la guerre

Léon Bocquet ne va pas faire la guerre dans l'armée d'active car il a été réformé pour déficience visuelle en 1901 (*Nord*, juin 2003 : 7). Cette absence de participation à la vie militaire avant 1914 est importante dans le cursus de l'écrivain. En effet, rarement dans l'œuvre du romancier ou du poète, il sera question des grandes manœuvres et des soldats à l'action, maniant fusil ou grenade, avançant au pas ou en charge, vivant dans des cantonnements ou relatant un problème de relation avec un supérieur hiérarchique. La vie de garnison ou d'entraînement est largement évincée des œuvres de Léon Bocquet. Enfin, pour ne pas avoir connu les peurs des hommes du parapet, sur la ligne du front, ou pour ne pas avoir partagé l'ennui des longues heures d'attente à l'arrière ou dans les tranchées, Léon Bocquet a peu transcrit ce qui fait le quotidien de l'angoisse ou de la lassitude des combattants. La guerre de Léon Bocquet est vue par touches minimalistes, jamais avec des longs déploiements stylistiques sur un sujet que l'auteur ne souhaite pas développer (Mascarello, 1962).

En 1914, Léon Bocquet vit à Paris avec Marie-Thérèse Cussac, angliciste, qu'il a épousée en 1903, et avec qui il a eu deux filles, Jacqueline et Monique. Il est correcteur de langues anciennes à l'Imprimerie Nationale et cette profession lui assure suffisamment de revenus financiers pour qu'il puisse, à côté, s'adonner au plaisir d'écrire. Il a déjà, quand la guerre va commencer, publié deux recueils de poèmes qui le rendent célèbre dans son milieu : *Les Cygnes noirs*, en 1906, et *Les Branches lourdes*, en 1910, œuvre poétique pour laquelle il est couronné par l'Académie Française. Il est d'ailleurs, signe de la reconnaissance du cercle intellectuel du temps, élu vice-président de la Société des poètes. C'est donc un écrivain installé dans la capitale, vivant en famille, fréquentant le gotha des célébrités littéraires, qui voit arriver un conflit bouleversant le quotidien de ce cénacle fermé.

Durant la guerre, Léon Bocquet est affecté spécial, mobilisé comme secrétaire d'État-major au Ministère des Régions Envahies. Cette charge lui permet à la fois de servir le pays et de rester à Paris. Ainsi, continuant à vivre en famille le soir venu, l'écrivain peut profiter de l'ambiance de la capitale en restant au plus près des préoccupations nationales grâce à la place de choix dont il dispose au Ministère. Mais, parallèlement, Léon Bocquet découvre, au jour le jour, ce que sont les souffrances des populations occupées des dix départements occupés dont il a la responsabilité dans le

cadre de son activité auprès de l'État-major qui l'emploie. Ainsi, curieusement, les quatre années de la Grande Guerre sont celles d'une vie parisienne mais aussi du rapprochement progressif entre l'intellectuel dandy et la vie provinciale de sa région de naissance, le Nord envahi (Landrecies, *Nord*, 2003 : 8).

2) Un poète, un romancier qui, après un temps d'adaptation aux réalités du conflit, écrit, publie, édite

Tous les individus connaissent, dès l'été 1914, une difficile phase d'adaptation à la guerre. Dans le cas qui nous intéresse, celui des écrivains et, en général, des artistes, leur sensibilité trouve des chemins nouveaux pour parvenir à s'exprimer. Certains reçoivent leur ordre de mission pour rejoindre l'armée, ils rapportent la douleur de l'expérience du combat, tel Guillaume Apollinaire, qui fut proche de Léon Bocquet (Boudet, 1931). D'autres participent à la guerre autrement, sans partir au front. C'est le cas de Léon Bocquet. On sait son affectation dans un Ministère à Paris mais comme l'auteur n'a pas décrit son ressenti face à la déclaration de guerre, à la mobilisation de ses congénères et aux premières hécatombes, on ne peut connaître son trouble face aux événements. Il est pourtant au cœur de ceux qui savent. En effet, s'il est un lieu où les premières alarmes devant les défaites du début de la guerre ont été collectées, c'est bien au sein de l'État-major du Ministère des Régions Envahies. La connaissance de la déroute des armées alliées y a été analysée, et Léon Bocquet, affecté spécial en tant que secrétaire, est au milieu du dispositif. C'est probablement la raison pour laquelle il publie en 1916 avec un co-auteur Ernest Hosten une oeuvre rapportant le désastre la première année de la guerre *L'agonie de Dixmude, épisodes de la Bataille de l'Yser (18-19 octobre 1914)*.

Le titre de cette oeuvre de 268 pages, publiée à Paris chez Tallandier, est tout-à-fait en osmose avec les informations privilégiées dont Léon Bocquet dispose. Il s'agit de raconter comment Dixmude, de bourgade active et ouverte qu'elle était, est passée au statut de « ville désertée où il n'y a plus que les soldats, maisons sans toits ni pignons, fenêtres aveugles, façades branlantes, débris informes » (Léon Bocquet, 1916 : 174). La préface (auteur non connu) parle de ce roman en évoquant l'oeuvre d'un poète. Et il est vrai que la description de Dixmude en feu est plus une vision d'hallucination lyrique qu'un récit de faits militaires.

Sans répit, les explosions suivaient les explosions, arasant les parapets, démolissant les abris, creusant des entonnoirs, ensevelissant des hommes et projetant au

loin, pêle-mêle des membres mutilés, des sacs, des armes, d'énormes mottes de glaise ensanglantée (Léon Bocquet, 1916 : 145).

Le préfacier insiste aussi sur « l'heureuse propagande aux idées régionalistes » que Léon Bocquet parsème dans son œuvre, constatant, par ailleurs que « l'action se trouve toujours intimement mêlée au paysage ». Il est également remarqué que l'auteur a « le souci de l'atmosphère qui donne tant d'aisance aux mouvements des groupes. » Comment comprendre le choix de Léon Bocquet de privilégier le terrain à l'action, de situer les événements en Flandre plutôt que dans la campagne des Weppes de ses origines et de raconter un combat en Belgique au lieu de le situer vers Armentières, La Bassée ou Lens, c'est-à-dire près des lieux connus de son enfance ? Cette vision de la Belgique martyre peut en effet surprendre. C'est que ce pays est celui de la seconde naissance du romancier. C'est là qu'il a rencontré ses premiers amis écrivains – Georges Rodenbach, Emile Verhaeren -, c'est là qu'il s'est exercé à dépeindre ce que son autre compagnon lettré, Francis Jammes, chef de file des régionalistes, appelle la poésie du terroir : « les ciels de ton pays, les eaux et les bois verts, et ton amour qui rit » (Léon Bocquet, 1906). L'écrivain utilise son bagage descriptif pour dépeindre une turbulence plutôt que des gains et des reculs de territoire : « Blêmes, effarés, lamentables, ça et là, des vivants pareils à des ombres évadées du tombeau, surgissaient des ruines » (Léon Bocquet, 1916 : 165). Telle est la Bataille de Dixmude vue par l'auteur : une guerre montrée du côté anthropologique davantage qu'une guerre observée du côté des stratégies et des pertes de terrain.

3) Des œuvres marquées par une vision « exotique » de la guerre

Léon Bocquet, après ce premier roman sur la guerre, a produit durant la guerre d'autres ouvrages et textes que l'on peut qualifier d' « exotique » eu égard aux racines terriennes de l'auteur et à son insertion dans le milieu littéraire parisien. Une préface écrite par Léon Bocquet retient spécialement l'attention, c'est l'introduction pour le roman *Au secours de la Serbie, Le retour d'un blessé*, écrit par son ami Alcide Ramette (Ramette, 1917 : V). Il s'agit du parcours militaire d'un jeune homme du Nord, Victor Lefranc, réformé, qui, n'en pouvant plus de se sentir exclu des récits de bataille, traverse les lignes afin de s'engager pour l'Armée d'Orient. Le voilà à Marseille, à Salonique, à Krivolak, près des Portes de Fer par moins dix-sept degrés en dessous de zéro. Léon Bocquet s'empare de ce sujet pour dire que « Victor Lefranc, par un choix judicieux de touches, accède au type représentatif des hommes du Nord ». En lui

« s'incarnent de mâles vertus : le courage silencieux, la conscience stoïque de l'impérieux devoir et la notion idéale du sacrifice à la Patrie ». Voilà donc un récit singulier qui, par l'entremise de cette préface, accède au rang d'exemple. Cet élan patriotique exprimé par Léon Bocquet étonne d'autant plus que lui-même, réformé, n'a pas fait montre d'un semblable entrain pour rejoindre les terrains de la guerre, ni sur le front occidental, ni sur les autres fronts des combats.

L'année 1918 est celle de deux courtes productions littéraires écrites par Léon Bocquet, l'une de 63 pages et l'autre de 61 pages, éditées toutes deux conjointement à Bruxelles et à Paris. La première est une œuvre à trois puisque le texte est rédigé avec Ernst Hosten (co-auteur également de *L'agonie de Dixmude*) et qu'il est illustré par douze croquis inédits de Lucien Thomas. Le titre *Un fragment de l'Épopée sénégalaise, Les Tirailleurs noirs sur l'Yser* montre l'intention de l'auteur : raconter la guerre selon le biais d'une frange peu célébrée parmi les soldats qui exposent leur vie, les hommes de la Force Noire. Le début du texte confirme ce dessein : « Les pages que voici sont consacrées à l'âme obscure, loyale et fidèle d'un tirailleur sénégalais que nous avons connu. Il s'appelait Mamadou Sangho » (Bocquet, 1918 : 5). Le texte, consacré au courage de ce soldat, est aussi un prétexte pour raconter l'épouvante de la boue, vue au travers des yeux d'un « exilé de sa brousse natale » qui avait « le regret des soleils évanouis ». L'angle choisi par Léon Bocquet est bien encore une interférence entre sa région natale et un ailleurs, « égaré et halluciné par l'énigme insoluble du destin ».

Le dernier texte écrit par Léon Bocquet durant la Grande Guerre est *Villes meurtries de France, villes du Nord*. Là, il n'est pas question de territoire lointain comme avec la Serbie ou le Sénégal, mais de plongée dans un passé révolu, une sorte d'exotisme du temps ancien qui prendrait pour nom nostalgie, résurrection d'antan ou mélodie de jadis. Le propos est de faire revivre une ville qui n'existe plus depuis les pilonnages allemands et les incendies de l'invasion, Lille en l'occurrence. La ville disparue dans les tourmentes de l'occupation est dépeinte comme « une force organisée, une puissance imposante, mais tyrannique et brutale » (Bocquet, 1918 : 6) où les riches disposent « de belles avenues sans recul » (Bocquet, 1918 : 28) et où les indigents habitent « des maisons noires, des maisons sans âge, penchées et cassées » (Bocquet, 1918 : 13). Car ce que décèle Léon Bocquet, dans cette description de l'atmosphère d'une ville qui n'existe plus, c'est « que les familles naissent et meurent dans le contentement de leur médiocrité » (Bocquet, 1918 : 12). L'auteur dénonce ce défaut d'ambition d'une société – la sienne autrefois – qui se satisfait de la petitesse de son avenir. On sent, à l'extrême fin de la guerre, qu'un divorce s'est installé pour Léon

Bocquet entre le sol de ses origines et un ailleurs idéalisé d'une part, et que, d'autre part le présent destructeur n'empêche pas de considérer le passé comme porteur de grande insatisfaction non comblée.

II Après la Grande Guerre, une absence de récit sur la guerre mais une épopée romanesque et noire sur la sortie de guerre

Rien sur le Nord occupé de son enfance, rien sur ses condisciples en souffrance pendant la guerre elle-même, rien sur les problèmes rencontrés par les Parisiens qu'il côtoie. Léon Bocquet traverse la guerre sans le récit des grandes batailles de la Somme et de Verdun, sans le recul des soldats et sans le massif exode des évacués des dix départements occupés dont il voit cependant journallement les difficultés au Ministère où son affectation spéciale l'amène à travailler. Mais, bien qu'il faille attendre les années 1921-1924 pour que l'expulsion des non-dits enfin apparaisse, on assiste alors à un tel déferlement de noirceurs rarement teintées d'optimisme que, à coup sûr, la Grande Guerre a été un coup de poing énorme dans le psychisme de Léon Bocquet.

1) Le héros-paysan

En 1921, sort chez Payot *Courages français, récits d'évasions de la Grande Guerre*. Les 254 pages sont un hymne à ceux qui ont osé braver l'ennemi, les chefs, les autres. L'ouvrage est composé de six chapitres, chacun rapportant une forme de victoire personnelle sur la guerre comme si le phénomène collectif de l'occupation, de l'invasion, de la mobilisation des hommes et des esprits pouvait être vaincu par quelques désirs plus forts que le sort commun. Le premier de ces « courages français » est « un petit soldat du Nord, de la classe 1905 » (Bocquet, 1921 : 15) dont le nom est Jules Duchâtelet. C'est le seul des six héros à être du terroir de Léon Bocquet puisque les lieux cités sont Salomé, Hantay, La Bassée et Marquillies, le village de naissance de l'auteur. L'histoire est simple, c'est celle des tentatives d'évasion d'un paysan retenu chaque fois dans un camp de prisonniers plus disciplinaire que les précédents après chaque ratage de sortie ou de fuite de ces lieux de détention arbitraire.

« Je ne connaissais personnellement, hier, ni Bordeaux, ni Duchâtelet, ni Schönenberger. Ils m'ont été révélés par les hasards de ma documentation (Bocquet, 1921 : 11). Ailleurs, Léon Bocquet précise qu'il a rassemblé un vaste dossier et que « la matière était tellement riche et touffue que la sélection elle-même restait

surabondante ». Il faut dire que « les statistiques officielles, aussi bien celles de l'adversaire que les nôtres, accusent un total de prisonniers français en Allemagne qui dépasse un demi-million » et que le nombre d'évadés peut-être fixé à 16 000. Il apparaît donc que Léon Bocquet a retiré de cet amas documentaire rigoureux des feuillets qui lui ont paru significatifs de la vision qu'il voulait donner de la guerre. Son but, il le reconnaît dans la préface de son ouvrage qu'il signe lui-même, est de montrer que « loin des champs de bataille où l'entraînement est contagieux, les évadés des camps d'Allemagne ont entretenu autour d'eux l'atmosphère lyrique et sacrée d'un fougueux enthousiasme, de la foi et du sacrifice » (Bocquet, 1921 : 13).

Car, ce que relate Léon Bocquet, c'est le contraste entre ceux qui subissent et ceux qui luttent. D'un côté « le lamentable troupeau de captifs défilant, mornes, honteux et prostrés, par la porte de Mons » (Bocquet, 1921 : 15) ; de l'autre des hommes qui, à l'instar de Jules Duchâtelet, « tendent toute leur volonté pour ne pas s'affaler par terre » (Bocquet, 1921 : 22). Car le monde de *Courages français* est manichéen : les tortionnaires allemands avec ceux qui plient la tête devant eux, pour le camp négatif ; les paysans septentrionaux à l'endurance butée et à la ténacité têtue, pour le camp positif. Il faut retirer de cette vision duale l'importance du concept de « paysans septentrionaux » qui s'impose dans l'esprit de Léon Bocquet. Pourtant Duchâtelet, le héros aux douze évasions, n'est en rien un homme de la terre ; il est, dès le début de l'histoire, artisan boulanger auprès de son oncle ; ensuite, il est qualifié de mitron ; on le voit devenir houilleur en train de ramper dans les galeries basses pour abattre le charbon ; il est employé enfin comme menuisier : « la menuiserie, ça me connaît. J'ai cela dans le sang. Mon grand-père était menuisier. Mon père aussi » (Bocquet, 1921 : 23). Mais, en dépit de ces métiers d'artisans et d'ouvriers, le protagoniste de ce récit est un paysan, un héros-paysan, puisque c'est là le titre du chapitre, comme si la terre du Nord que Léon Bocquet a quitté – a fui - apportait cependant la noblesse des actes davantage que les autres professions.

2) La réhabilitation des *Destinées mauvaises*

Léon Bocquet sort en 1923 un ouvrage qui semble déconnecté par rapport à son temps, *Les destinées mauvaises*, édité à Amiens chez Edgar Malfère. Nulle allusion à la Grande Guerre qui pourtant est l'objet des écritures du moment. Non, ici, il s'agit d'un livre de compassion évoquant cinq auteurs injustement oubliés par l'histoire littéraire. L'ordre est chronologique : Moreau se suicide en 1838 ; Corbière décède de privations

en 1875 ; Pierre de Querlon meurt en 1904, après deux mois de maladie ; Guy de Villartay s'éteint en 1907 à Paramé ; Léon Deubel se donne la mort en 1913, ne supportant plus la pauvreté. Ces cinq poètes sont considérés comme ayant eu des « destinées mauvaises », des parcours malheureux.

Léon Bocquet, et c'est en cela que cet ouvrage se rapproche de *Courages français* que vient d'écrire précédemment l'écrivain, considère que ces auteurs ont été accablés et désenchantés mais que, le plus souvent, ils ont été eux-mêmes à l'origine de leurs souffrances et de leurs misères. C'est, par opposition, la valorisation du mythe du héros-paysan qui tend toute sa volonté « pour ne pas s'affaler par terre ». *Destinées mauvaises* argumente en montrant que, pour le moins, les comportements des cinq infortunés ont contribué à développer les déboires déjà survenus dans leurs vies. A la différence des *Poètes maudits* de Verlaine, qui d'ailleurs commencent par Tristan Corbière et se terminent par Verlaine lui-même, Léon Bocquet nie l'acharnement complet de la fatalité et l'indifférence totale de la société. Il explique que Pierre de Querlon a connu des excès de travail et de plaisirs, que Corbière a nargué la mort, que Moreau, à force d'être cynique, a perdu toute retenue, que Deubel s'est complu à paraître maudit et miséreux et que Villartay n'a guère cherché à sortir de son cercle avant sa mort prématurée¹. Ainsi, pour Léon Bocquet, les tourments psychologiques, les misères matérielles et l'incompréhension du public sont des entraves au plaisir de vivre et d'écrire mais qu'il faut parvenir à dominer.

Le contexte de la sortie de guerre vient donc réveiller cette idée que la fatalité peut être exorcisée grâce à une attitude résolue. Léon Bocquet s'y emploie pour ces poètes et ces amis disparus trop tôt : il incite les lecteurs à recueillir et à relire les textes oubliés ; il évoque l'admirable langue utilisée par ces écrivains, faite de verve et de nervosité ; il montre la sincérité et l'authenticité de leurs textes ; il invite non pas à admirer mais à aimer leurs œuvres. Cette réhabilitation étonnante des cinq poètes aux destinées mauvaises laisse supposer que Léon Bocquet, lui-même, en redonnant vie à des créateurs presque oubliés, travaille par altruisme, bien sûr, mais aussi prêche pour son propre parcours qu'il aimerait inscrire également dans la haute lignée française des écrivains de renommée. En effet, de même que ces auteurs d'avant-guerre tombent quasiment dans l'oubli, lui se voit confronté à l'après-guerre caractérisée par son exclusion progressive du cercle de la NRF, la mort d'amis chers, l'étroitesse inquiétante de son réseau parisien, et surtout l'éloignement des auteurs régionalistes qui rejoignent leurs ports d'attache en province. Au moment qui voit la naissance des avant-gardes

¹ Paul Renard, *Nord*, n° 41, juin 2003, Spécial Léon Bocquet.

poétiques avec le *Manifeste du surréalisme* en 1924, Léon Bocquet tente de rester visible en se créant une carapace volontariste.

3) La guerre versus poésie

Lorsque Léon Bocquet donne son recueil de poèmes *Flandre* à éditer à la Maison des Poètes à Paris en 1901, il est satisfait du résultat. Pourtant, la guerre venue, il reprend ses quarante-cinq sonnets, les retravaille et les réorganise pour proposer une réédition sous le titre *Evocations de Flandre* en 1927 et, après encore bien des avatars, il annexe ces poésies, encore une fois transformées, dans *Ciguës* en 1938. L'étude de ces transformations est donc significative afin de voir l'influence de la guerre sur le contenu et les métamorphoses poétiques de l'œuvre de cet auteur. Le recueil d'origine, *Flandre*, est composé d'un mouvement descendant – les premiers poèmes s'appellent *Désolation* puis *Abandon* – mais l'ensemble se termine par une phase optimiste dont le titre *Renaissance*, qui clôt le sujet, est à lui seul tout un programme : « Ton exil a cessé, va, sois fière et forte / Autour de toi s'élève un triomphe de cris. » (Bocquet, 1901).

La version remaniée présente en effet d'importantes différences, et spécialement l'inclusion de termes locaux. Absents dans les premières éditions, voici que les mots de la langue quotidienne du Nord, à présent, viennent en force. Le poème *Villes mortes*, réécriture de *Vieilles villes*, est un bon exemple pour observer ces changements : au lieu et place de « quartiers étroits », l'auteur a écrit « dans le minck à l'étroit » (Bocquet, 1927). Ce détail, bien qu'il n'apparaisse pas révolutionnaire, traduit le changement des représentations de Léon Bocquet. Alors que l'écrivain, avant la guerre, se plaisait à faire du régionalisme non teinté de localisations précises afin que les horizons qu'il décrivait puissent convenir à tous les francophones, le voici maintenant qui s'inscrit dans un endroit et dans une histoire. Le simple fait de placer le mot « minck », terme signifiant marché aux poissons en langue flamande, implique que le poème trouve sa place dans un terroir spécifique. Léon Bocquet, qui avait jusque-là tenu à distance les villages de sa région d'origine afin de faire apparaître l'entière humanité et non un pan spécifique, fait un retour sur lui-même et inclut désormais des éléments de pittoresque biographique. L'homme de lettres parisien est maintenant plus à l'aise avec son héritage culturel. La guerre est passée par là.

Le rôle de la guerre est primordial pour comprendre l'enracinement progressif de Léon Bocquet dans sa région natale. Le Nord fait partie des dix départements envahis et occupés, certes ; mais les méfaits de la guerre ne s'arrêtent pas là. Le secteur

géographique de Marquillies, village natal de l'auteur, est situé sur l'arrière-front occidental, en lisière de la zone rouge détruite à 100 % par les bombardements alliés et allemands. Rien n'est reconnaissable des maisons, des paysages, des horizons familiers de l'auteur. Rien ne subsiste des petits ateliers ni des apprentis qui faisaient des niches secrètes pour qui aimait à se perdre dans les méandres des rues. La population, évacuée, n'est revenue qu'à 65 % ; ce sont des étrangers au canton qui s'occupent de la reconstruction, qui habitent les maisons neuves, qui recomposent à leur avantage le tissu social d'antan. Il est temps que cette région disparue renaisse, au moins en poésie. Voici apparaître « bélandre » au lieu de « caraque » pour les bateaux remontant les canaux, et « béguine » au lieu de « nonne ». Voici que les termes picards de *courtills* (=jardins), de *ducasse* (=fête locale) et d'*escarbilles* (=résidu de charbon) font leur apparition. Voici que la région du sud-ouest de Lille s'affirme et ose dire ses mots, elle qui souffre de la méconnaissance de son martyr de la Grande Guerre.

III La hantise de la violence chez les survivants de la guerre : *Le fardeau des jours*

Le point de vue de Léon Bocquet sur la Grande Guerre est très pessimiste. Son roman *Le fardeau des jours* (Bocquet, 1924), édité chez Albin Michel, en est le témoignage. Tous les thèmes traités convergent vers cette idée que la guerre a été davantage une profonde dévastation intérieure qu'une dévastation des lieux, pourtant irrémédiablement détruits.

1) L'imaginaire épique au service d'une description pessimiste des retours d'évacuation dans la zone rouge du front français occidental

Le roman situe l'action en 1918-1919, lors du retour d'évacuation des réfugiés qui découvrent l'apocalypse avec leurs maisons ruinées et leur environnement défigurés. Ce retour est perçu comme un passage, un moment transitionnel entre le monde détruit et celui à venir. « Ce passage, tel un étau, enserre et broie ses victimes » (Hache, *Nord*, 2003 : 23). La confrontation avec cette vision de catastrophe est annoncée par la citation de l'Évangile mise en exergue : « Prends ta croix, et va ». Elle se concrétise dès les premiers chapitres par la véritable montée au Golgotha qui est l'avancée progressive vers les cercles d'enfer que sont devenus les villages démantelés par les flammes et rasés par les obus. « La gare obstruait de ses débris l'ouest de la ville, entassant dans un

chaos de bouleversement des wagons culbutés ou fracassés avec les briques pilées des maisons riveraines anéanties » (Bocquet, 1924 : 15). L'auteur décrit et dénonce. Il explique les dépravations afin de susciter de l'empathie pour sa terre natale, ici nommée, ici localisée, ici assumée géographiquement. Le propos est en effet, au moins en partie, de crier le désarroi des populations qui reviennent et sont privées de tout. Et, lorsque les habitants revenus reçoivent une aide publique, c'est un jour un baraquement, une autre fois un lot de poulets, eux qui, hier fiers propriétaires de domaines prospères ou de boutiques florissantes, en sont réduits à quémander auprès d'élus qui veillent à leur trace électorale plutôt qu'au bien collectif. Lourde charge, que ce roman. Comme si Léon Bocquet avait des comptes à régler avec le Ministère des régions envahies où il a été employé durant la guerre, et qui le nourrit encore à l'heure d'écrire cet ouvrage accusateur.

L'épique est à chaque page. Il se trouve dans l'amplification avec des termes qui créent de l'intensité et de l'emphase : « Angèle et Zoé mordirent à dents longues et rechignantes le pain grisâtre qui avait le goût de l'air humide et une odeur de rance » (Bocquet, 1924 : 16). Il apparaît dans des procédés d'exagération que Léon Bocquet utilise avec abondance. Répétition : « Rien. Ni tours, ni toitures. Mais la plaine, la plaine désespérément morne et unie avec cette gangrène rongant la glaise, la plaine entaillée par l'estafilade à perte de vue de la route suivie » (Bocquet, 1924 : 21). Gradation : « C'étaient d'abord des abris de béton, lourds cubes aveugles et sournois. (...) Ensuite, dans quelques rangées d'arbres, des postes d'observation juchés dans les coupets de fourche. Ou bien des abris de tôle ondulée bombant le dos » (Bocquet, 1924 : 22). Hyperboles : « Des banalités s'échangent entre capuches. Les cloches noires ondulent et se déplacent. Elles chuchotent » (Bocquet, 1924 : 316). Il va jusqu'au merveilleux : « Tout-à-coup, une voix pointue s'éleva, claire, joyeuse, allègre, et qui chantait » (Bocquet, 1924 : 320). Ces procédés, se cumulant l'un l'autre, forment des redondances qui assiègent le lecteur et lui font vivre en symbiose les actions des protagonistes.

Le champ lexical utilisé, comme l'indique le titre, est celui du fardeau. L'exemple de la page 39 montre à quel point les mots sont en rapport avec cette idée de charge qui fait ployer les êtres et les choses. Les êtres sont accablés : « Lourdemment, Mélie gagna un coin libre où elle s'éboula généreusement sur les voisins ». Le climat est pesant : « Il n'y eut pas une parole échangée entre la mère et la fille. Elles ne levèrent pas la tête, ne s'épièrent pas du regard. Elles s'ignoraient, voilà tout. » Tout se délite, comme si un écrasement généralisé ne laissait partout que des restes et des résidus :

« Bientôt, l'écroulement doux des bûches calcinées et l'égouttement de l'eau qui tombait quelque part du toit crevé (...) hantèrent les intervalles d'accalmie de la bourrasque et les sifflements monotones des respirations. » L'idée de ces charges qui s'accumulent au propre et au figuré créent une ambiance de menace constante où la peur le dispute à la gravité pour faire une sorte de caricature de sac trop lourd à porter par chacun. Le Nord durant la sortie de guerre, selon Léon Bocquet, est vraiment dans le registre du fardeau.

2) La dénonciation d'une dévastation intime des réfugiés

Les hommes du *Fardeau des jours* sont marqués par l'« épreuve du désastre » (Brossat, 1996) qui, plus que la ruine des territoires et des maisons, est la dévastation intime, ce que Hannah Arendt a nommé « l'échec du dire après la Première Guerre mondiale » (Arendt, 1973). Personne, parmi les personnages du roman ne parvient à communiquer avec l'autre. Tous ressassent leur dégoût d'avoir été chassés par l'occupant, d'avoir été « parqués comme vil bétail ou pourceaux à l'encan, là où il avait plu à l'ennemi de refouler les gens de la ligne de feu » (Bocquet, 1924 : 44), mais c'est dans le quant-à-soi que se déverse cette bile amère. Voilà, en effet, à quoi a abouti la guerre : à générer une incommunicabilité des esprits et des intelligences. Dès la découverte des granges et des remises rasées, avec le vent qui entre et sort par les ouvertures des fenêtres et des portes démolies, le silence s'est abattu. « Les uns et les autres se sentirent tout-à-coup étrangement las et fourbus. La tristesse ambiante entraînait en eux, à mesure qu'ils avançaient. Ils ne parlaient plus » (Bocquet, 1924 : 44). La fermeture à la parole d'autrui et son corollaire le mutisme sur soi sont les deux grandes caractéristiques de la nouvelle solitude individuelle issue de la guerre selon Léon Bocquet.

Cette dévastation intime, intensément vécue par les membres des deux familles Bécu et Vasseur, aurait pu se dissoudre dans des habitudes ancestrales retrouvées, dans des traditions séculaires d'entraide, dans des rites réparateurs. Rien de tout cela. La solidité intergénérationnelle est ébranlée, à l'instar du désert d'affection entre mère et fille que l'auteur dépeint avec une aigreur sans pareille : « A quelques pas l'une de l'autre, ces deux femmes semblaient séparées par des siècles » (Bocquet, 1924 : 58). Les habitudes du soutien familial sont également comme perdues à l'intérieur de ce clan qui n'est plus soudé que par la marche en avant et la recherche d'un toit où s'arrêter : « Sur la solitude navrée, sur le village mort, sur les cœurs en détresse, s'appesantissait

du silence, du silence, du silence » (Bocquet, 1924 : 62). Il reste enfin, au nombre des marqueurs réparateurs, les églises et les assistances publiques. Même ces liturgies-là sont inefficaces tant les affrontements intimes sont profonds. Le prêtre du *Fardeau des jours* de Léon Bocquet, mais aussi le maire et également le député, ne sont pas précisément des hommes magnanimes, généreux et indulgents. « En surplis raide qui donnait le frisson, le curé, exact et militaire, s'amena, marchant de son allure de fantassin conquérant, sur la glace qu'écrasaient ses lourds souliers » (Bocquet, 1924 : 319). La description de l'abbé Pastoureau installe l'impossibilité de l'écoute régénératrice.

Les seuls qui apportent une autre voix sont le rebouteux, l'infirmier et l'anarchiste. Le rebouteux, appelé le vieux Marche-sans-Cesse ou bien encore Doudou le Guérisseur, amène au moins un regard et un contact, éléments qui manquent le plus dans l'individualisme de la sortie de guerre : « Ses longues mains à l'onction sacerdotale, ses mains levées sur des affres ou des remords, savaient, ainsi que celles d'un dieu, provoquer des prodiges. (...) Il murmurait des invocations, (...) il récitait des prières latines » (Bocquet, 1924 : 220-222). L'infirmier a pour nom Narcisse. Il est le seul à s'intéresser à Mélanie : « Ce n'est pas un fameux parti que je vous offre. (...) Mais quoi ! Il y a tant d'estropiés aujourd'hui, depuis la guerre, qu'on prête moins d'attention à ces choses-là. Mes bras sont valides, allez » (Bocquet, 1924 : 144). L'anarchiste s'appelle Anthyme ; il amène la possibilité d'une autre vie grâce aux discours utopiques dont il abreuve les hommes du village : « Il avait lu pêle-mêle et mal digéré des poètes, des romanciers, des théoriciens de la cité nouvelle. Il s'y était gavé de thèses séditionnelles et de rêveries ultra-humanitaires. Il ne jurait plus que par Zola, Hugo, Karl Marx, ces prophètes » (Bocquet, 1924 : 103). Mais le rebouteux, l'infirmier et l'anarchiste, porteurs de mort chacun à leur façon, ne sont pas non plus les sauveurs attendus.

3) *Le Fardeau des jours* : un condensé des désordres nés de la guerre

C'est qu'un phénomène implacable est en place, installé par Léon Bocquet dès le début du *Fardeau des jours*, distillé au fil des pages, et accablant pour les protagonistes jusqu'à quelques pages de la fin du roman, le phénomène du bouc émissaire. Des figures d'acteurs-bourreaux et de persécuteurs montrent le résultat psychologique effrayant des quatre années de guerre. Le premier des désordres est la recherche d'un coupable au sein d'une communauté qui ne supporte plus son déclassement social. Le village de Marquillies où est né Léon Bocquet, symboliquement désigné ici sous le

toponyme de Willy, était au début du XX^e siècle, une commune dynamique. La bourgeoisie locale y avait installé tôt ses premières machines à vapeur et, de métiers à fabriquer des pantoufles aux fabriques de sucre, de mélasse et de chicorée, tout le secteur bruissait du travail de ses habitants. Certains, ouvriers à la mine de Lens, d'autres, tenanciers des estaminets et des auberges, vivaient bien grâce aux allées et venues de tout ce canton florissant. La guerre a tout anéanti et la relance tarde. A qui en revient la faute ?

La désignation de la victime expiatoire est en route car il faut extraire l'intrus qui empêche le groupe, le quartier, le village de redémarrer. La personne qui dérange, qui est hors des normes constitutives de la communauté, qui menace la cohésion de l'ensemble, doit être signalée afin d'être expurgée. Dès le début du roman (Bocquet, 1924 : 10), Mélanie est montrée comme étant celle qui, différente, apporte le désordre autour d'elle. Premier signe distinctif : elle est trop belle, « tentation et damnation des hommes ». Second critère de désignation : « elle avait lancé son dragon hors du jeu, elle avait forfait à l'honneur, elle s'était fait remarqué, comme on disait. » Enfin, argument suprême, elle avait fauté avec un Allemand : « A moins de vingt ans, pensez donc ! Et quand ? Aux premières semaines de l'occupation ennemie, alors que les soldats français étaient fauchés comme des moissons rouges. » La simple jalousie commence à prendre des allures d'holocauste. La violence victimaire est engagée.

Léon Bocquet installe une polarisation sur Mélanie, individu unique à voir ainsi converger vers elle les haines auparavant éparpillées. Violence unilatérale et unanime (Girard, 1990 : 122) contre celle « qui avait récolté l'ivraie au lieu du probe froment » (Bocquet, 1924 : 11). Etape un : L'exclusion alimentaire. La part de pain qui revient à Mélanie et à sa fille Maria est plus réduite que celle distribuée aux autres membres de la famille. Etape deux : L'exclusion physique. La chambre affectée à la mère fautive et à l'enfant de la faute est un réduit désaffecté. « Des étrangers seraient mieux traités » (Bocquet, 1924 : 110). Etape trois : L'exclusion psychique : Mélanie, faute d'être acceptée et écoutée, glisse peu à peu vers la folie ordinaire. « Elle passait des journées entières à se démener, à marmonner des propos incohérents ou à chantonner d'une voix étrange » (Bocquet, 1924 : 287). Mais, au prix du glissement progressif vers le néant de Mélanie, voilà que des mains se tendent vers la petite Maria, que « la lente reconstruction » (Bocquet, 1924 : 306) du secteur apparaît. Le livre se termine donc, en un chapitre final qui tranche avec la tonalité morose et noire du roman, sur une triple exclusion fondatrice. Fondatrice d'optimisme. En réalité, le « fardeau des jours » se poursuit longtemps encore durant l'après-guerre, pendant près d'une quinzaine

d'années aussi le pays de Léon Bocquet ne parvient pas à retrouver rapidement la dynamique qui était la sienne au début du XX^e siècle.

Bilan

Littérature mi-épopée, mi-témoignage, les œuvres de Léon Bocquet, parues durant la guerre et la sortie de guerre, sont incontestablement le fruit de la période.

Marqué dans ses racines, bien que parisien d'adoption, l'écrivain du Nord a souffert de la dévastation de sa terre natale. Un glissement s'est effectué chez l'écrivain, depuis la suggestion intime du refus de la guerre jusqu'au besoin du bouc émissaire afin d'exorciser son mal-être de voir tant souffrir les villages de son enfance. Trois étapes sont à observer. La première traite de la guerre par des voies détournées, presque « exotiques », c'est la guerre chez les autres, par les autres, les Sénégalais, les Serbes, les Belges. La seconde prend des chemins poétiques, remaniés après le conflit, pour traduire, avec des accents régionalistes, le martyre de la région natale de l'auteur. Et enfin, dans le cas du *Fardeau des jours*, il apparaît incontestable que l'homme qui fit la guerre à l'abri des bureaux parisiens est si marqué par les dévastations matérielles, physiques et mentales de la guerre qu'il façonne un roman spécialement centré sur le mal de vivre des populations évacuées, celles de ses terres d'origine.

La forte prégnance imaginaire de l'auteur est associée à la dénonciation des notions de patriotisme et même de foi. Elle critique une guerre qui a cassé les hommes en revisitant le mythe des processus victimaires. Elle fait voir grâce au feu d'artifice des mots, utilisés ici dans un registre noir et pesant, les innombrables dégradations au corps et au cœur des régions et des individus. On aura compris que c'est sur le terrain de l'anthropologie et de la mémoire culturelle que se fonde l'œuvre de Léon Bocquet.

Bibliographie

BOCQUET, Léon (1906). *Les Cygnes noirs*. Paris : Mercure de France.

BOCQUET, Léon (1910). *Les Branches lourdes*. Paris : Beffroi.

BOCQUET, Léon (1916). *L'agonie de Dixmude, épisodes de la Bataille de l'Yser (18-19 octobre 1914)*. Paris : Tallandier.

BOCQUET, Léon (1918). *Un fragment de l'Épopée sénégalaise, Les Tirailleurs noirs sur l'Yser*. Paris : Librairie Nationale d'Art et d'Histoire, Bruxelles : Van Oest.

BOCQUET, Léon (1918). *Villes meurtries de France, villes du Nord*. Paris : Librairie Nationale d'Art et d'Histoire, Bruxelles : Van Oest.

BOCQUET, Léon (1921). *Courages français*. Paris : Payot.

BOCQUET, Léon (1924). *Le fardeau des jours*. Paris : Albin Michel.

BOCQUET, Léon (1923). *Les destinées mauvaises*. Amiens : Edgar Malfère.

BOCQUET, Léon (1929). *Crucifixions*. Paris : Messein.

BOUDET, Lucien (1931). *Léon Bocquet, Curieux Homme*. Paris : Messein.

BROSSAT, Alain (1996). *L'épreuve du désastre, Le XXe siècle et les camps*. Paris : Albin Michel.

GIRARD, René (1982). *Le Bouc émissaire*. Paris : Grasset.

LANDRECIES, Jacques (dir.) (2003). *Nord*, Numéro spécial : Léon Bocquet, n°41.

MASCARELLO, Anna (1962). *La revue 'Le Beffroi' de Léon Bocquet*. Saarbrücken : [s.n.].

RAMETTE, Alcide (1917). *Au secours de la Serbie, Le retour d'un blessé*. Paris : Plon.

SABATIER, Robert, (1975). « Poésie aux cent visages – Poètes sociaux – Léon Bocquet (1876-1954) », *Histoire de la poésie française*, vol. 5.

VERLAINE, Paul, (1884). *Poètes maudits*. Paris : Léon Vanier.

IMAGINAIRES DE GUERRE. CLAUDE SIMON ET PASCAL QUIGNARD

Du vécu à l'écriture

AGNES COUSIN DE RAVEL
Université de Paris VII
agnescousinderavel@yahoo.fr

Résumé : Simon/Quignard : deux temps vécus de la guerre (l'un, la mort de son père sur le champ de bataille en 1914 et pour lui, la guerre au front en 39-40 ; l'autre, les ruines de la guerre à sa fenêtre et les souvenirs de famille) impliquent deux imaginaires de la guerre très différents. Pourtant tous deux, en en démontant les ressorts, en proposent une analyse proche : la guerre dans sa cruauté loin de toute héroïsation est la marque de l'humain. Ses images, dans leur puissance de destruction, sont l'un des ressorts de leur pratique, très différente cependant dans l'écriture de la fragmentation. Leur imaginaire de la guerre suggère le pouvoir de la littérature.

Mots-clés : guerre, mort, ruines, fragment, déconstruction

Abstract: Simon/Quignard : two life periods during wars (for one, his father's death in 1914 on the battlefield and his own experience in 1939-40; for the other, the ruins and destructions seen from his window and the family stories) call two very differing fiction worlds. Nevertheless both, when deconstructing the war engines, are producing an analysis in similar terms: war's cruelty, far from the hero building story tale is the mark of humanity. Its images, in their power of destruction, are one of the springs of their writing practice, although so different when writing the fragmentation. Their imaginary of war suggests the power of literature.

Keywords: war, death, ruins, fragment, deconstruction

27 août 1914 : Le capitaine Louis Simon est tué à la guerre d'une balle au front.

27 août 1939 : Son fils Claude est mobilisé. Il part en train vers le front des Ardennes et refait le trajet que son père avait fait vingt-cinq ans auparavant.

10-17 mai 1940 : Claude Simon est au cœur de la guerre. Son régiment de cavalerie, sabre au clair, est décimé par l'artillerie et l'aviation allemandes. Restent seulement quatre survivants dont lui.

23 avril 1948 : Pascal Quignard naît à Verneuil-sur-Avre. La famille Quignard habite 3 Place Saint-Jean. Des fenêtres de la maison, on voit les ruines de l'église Saint-Jean bombardée par les Alliés en 1944.

Décembre 1951 : La famille Quignard emménage au 86 rue Bernardin de Saint-Pierre au Havre dans l'un des premiers immeubles Perret tout juste sortis de terre, sur le champ de ruines laissées après le bombardement du 4 septembre 1944 qui a détruit la ville à 80%. De la fenêtre de sa chambre, l'enfant voit un bidonville. Quotidiennement, il traverse des champs de ruines pour se rendre au lycée et à ses leçons de solfège et de piano.

Ces quelques dates mettent en lumière deux des trois temps propres à la guerre : 1. Celui de la destruction en acte, de la guerre dans son terrifiant accomplissement. C'est Simon. 2. Celui des ruines. C'est Quignard. 3. Celui de la reconstruction dont je ne parlerai pas. Ces deux premiers temps déploient deux « imaginaires » de la guerre (le mot « imaginaire » entendu comme modalités de représentation) bien différents chez Simon et chez Quignard, même si leurs propos sur la guerre se rejoignent, même si tous deux pratiquent un art certain de la fragmentation.

Peu ou prou, tous les romans de Simon, parlent de la guerre. Je pense sa représentation essentiellement à partir de quatre d'entre eux : *La Route des Flandres* (1960), *L'Acacia* (1989), *Histoire* (1967) et *Le Jardin des Plantes* (1997) et aussi *Quatre conférences* (2012). Chez Quignard, la guerre est présente dans *L'Occupation américaine* (1994), *La Haine de la musique* (1995) et dans quelques-uns des tomes de son *Dernier royaume*, en particulier dans *Les Ombres errantes* (2002) et *Les Désarçonnés* (2012) ainsi que dans son tout récent *Sur l'idée d'une communauté de solitaires* (2015).

D'où trois directions : 1. Les faits. Les représentations se fondent chez les deux écrivains sur des faits vécus et/ou racontés et/ou lus 2. Les faits induisent un discours démythifiant sur la guerre. 3. Ces faits, dans leur puissance destructrice, sont chez les deux écrivains, le substrat de leur écriture.

Faits de guerre

Chez Simon, la guerre telle qu'il l'a vécue, en a souffert, est essentiellement la Seconde Guerre mondiale, mais aussi la Première Guerre mondiale, avec, en arrière-plan les guerres révolutionnaires de « l'ancêtre », LSM (Lacombe Saint Michel). De *La Route des Flandres* au *Jardin des Plantes*, les faits sont de plus en plus précis. Dans les manuscrits¹ de *L'Acacia*, trois souvenirs sont déterminants selon la chronologie propre à l'écriture. D'abord, la mort du père : « Le 27 août 1914 à la lisière d'un bois, près du village de Sterray, sur la Meuse, le capitaine S. du 24^e régiment d'Infanterie coloniale fut blessé par une balle et transporté par ses hommes jusqu'au pied d'un arbre contre lequel ils l'adossèrent (...). » (SMN 16 (1) 7/503). Puis la recherche des restes du père sur le champ de bataille quand il avait à peine six ans (la phrase manuscrite, presque inchangée, deviendra la première du roman) : « Elles allaient d'un village à l'autre, et dans chaque village (ou du moins ce qu'il en restait) d'une maison à l'autre » (SMN 16 (1) 8/503). Et enfin, le départ de son père à la guerre :

Départ de mon père (souligné en rouge)

Le 3 ou 4 août, dans l'après-midi, la famille réunie (...) De la chambre entendent les sabots du cheval (amené par l'ordonnance) sur le ciment (ou pavé) de la cour.

Adieux (ajout : à tous) dans la véranda.

Mon père (...) Embrassant toute la famille. Ma mère à mon père : « À moi le dernier ! »

Moi en bas (...) mon père m'embrassant une dernière fois avant de monter à cheval (...)

Tournant à droite dans la rue de la Cloche d'Or après avoir franchi le portail. » (SMN 16 (1) 50/503 « 27 novembre 82 »)

Les trois événements s'inscrivent dans les romans, sans ordre chronologique, dans la trame narrative comme des scènes revenantes. Le départ du père est développé d'abord dans le chapitre VII puis repris sous une forme condensée et métaphorisée dans le chapitre IX du roman :

(...) la séparation, le départ, le cheval dans la cour, l'homme harnaché pour la guerre, la famille au balcon de la véranda — et elle au premier rang, au milieu, comme dans une loge de théâtre, (...), regardant cette fois, pâle mais sans larmes, les mâchoires serrées, l'homme de guerre saisir l'enfant que lui tendait la négresse, l'embrasser, le presser un instant contre sa poitrine barrée de courroies, le rendre à la négresse, enfourcher le cheval, l'éperonner et disparaître (...) (Simon, 2013b : 1176)

¹ Les manuscrits de Claude Simon sont conservés à la Bibliothèque Jacques Doucet à Paris.

La mort du père est attestée dans des rapports militaires que Simon a consultés lors de ses recherches au SHAT de Vincennes (Service historique de l'Armée de terre). De même, il a eu communication des rapports concernant les événements de mai 1940 :

Le 16 mai à 11h30, le capitaine A. de V... Cdt le 1^e groupe de 105 modèle 1913 du 104^e R.A.L.A. arrive au PC du 3^e Bataillon du 84^e R.I.F. à RAMOUSIES (chef de bataillon B...)
(...) 15 heures — (...) 16 heures 45 — (...) Il y a une autorité responsable, on n'envoie pas un groupe lourd au feu sans munitions, car ce manque de munitions a seul permis à une Panzer de percer la ligne à CLAIRFAYTS (...). (Simon, 2006 : 1003)

Et trente pages plus loin, la densité de l'information s'inscrit dans le roman : « Le 16 mai, six jours seulement après l'entrée du régiment en Belgique, le général qui commandait la brigade se fit sauter la cervelle. » (Simon, 2006 : 1025) et Simon « vu » par Quignard : « Claude Simon se rendit à la guerre à cheval, sur le front belge. C'est le mois de mai 1940. Tenant les rênes dans sa main gauche, il reçoit l'ordre de brandir son sabre dans sa main droite contre les avions. » (Quignard, 2012 : 30)

27 août 1914/27 août 1939. La mort s'inscrit dans la coïncidence des dates. La mort du père (son « destin » en quelque sorte noué dès l'entrée à Saint-Cyr) ne peut que prescrire celle du fils partant à la guerre (la mobilisation en 1939, la « drôle de guerre » jusqu'en mai 1940, le massacre puis le camp de prisonniers en Allemagne et la fuite). Les douze chapitres de *L'Acacia* sont ordonnés selon ces deux faits, ces deux temporalités. Dans le chapitre III « 27 août 1914 », la mort du père : « Parmi ceux qui tombèrent dans le combat du 27 août se trouvait un capitaine de quarante ans dont le corps encore chaud dut être abandonné au pied de l'arbre auquel on l'avait adossé. » (Simon, 2013 : 1043). Puis, à deux reprises, dans le chapitre « 27 août 1939 », la monstrueuse épée de Damoclès de la coïncidence des dates pour celui qui est désigné comme « (le brigadier) ». « Et maintenant il allait mourir. » (*ibid.* : 1108) Puis, vers la fin de ce chapitre : « Et maintenant tout cela était loin, fini, et il allait mourir (...) » (*ibid.* :1127). Son sort est scellé. Tout semble chez Simon se nouer là, se rapporter à ce coup du sort dont les romans seraient d'infinis développements, d'infinis ressassements, d'innombrables fragments. *La Route des Flandres*, *L'Acacia* et *Le Jardin des Plantes* semblent, au fond, ne dire que cela, revenir en boucle sur la mort du père et la déroute des Flandres.

Chez Quignard, pas de guerre au front (il a effectué son service militaire au Camp des Loges de Saint-Germain en Laye en tant que chauffeur du vaguemestre) mais le souvenir inscrit dans la mémoire familiale puisque chaque génération a eu un homme au front : « Il se trouve que mon père, mes deux grands-pères, la plupart de

mes arrière-grands-pères ont combattu au cours des trois guerres franco-allemandes qui se sont succédé. Le 19 juillet 1870, le 3 août 1914, le 3 septembre 1939, (...)» (Quignard, 2012 : 16) Son grand-père Charles Bruneau engagé dans la Première Guerre mondiale « tint son journal intime en latin, dans sa tranchée, (...) au cœur de la guerre de 1914. » (*ibid.* : 90) Plus tard, Charles Bruneau dira à ses petits-enfants que la vie dans les tranchées avait été invivable, horrible, irracontable. Impossibilité de dire, perte du pouvoir parler *Sprachlosigkeit* : « Indicibilité de ce qui est vécu au front dans les mots – pour ne pas parler de la Propaganda qui a cours à l'arrière. » (Quignard, 2002 : 115) Et plus prégantes, plus déterminantes, deux images de l'enfance souvent revenantes : celle de son oncle Jean de retour de Dachau, toujours affamé, les poches pleines de bonbons, de bâtons de réglisse :

Il revint plus tard que Robert Antelme. Il se reconstitua plus lentement. D'une certaine manière il mit dix ans à revenir.

D'abord il fut – comme ils étaient toutes et tous – irreconnaissable. (...) Sans cheveux.

Sans sourire. (...) Avec des yeux immenses.

La peau collant sur les os du squelette. (...) (Quignard, 2005 : 92-93)

et celle des lieux de l'enfance, à Verneuil puis au Havre le spectacle des ruines devenant socle de l'écriture dans une évocation très dense :

J'ai vécu au Moyen-Âge.

J'ai appris à lire auprès d'un homme qui revenait du camp de Dachau. J'ai vécu enfant dans les ruines d'un port qui avait été entièrement bombardé, puis entièrement incendié lors d'un second largage de bombes.

Je roulais, sur un tricycle en fer, dans un square qui était le charnier de la ville où on avait enfoui les marins, les dockers, les pêcheurs, tous les chevaux de grève, tous les petits enfants des morts.

Mais tel était le rivage alors. Des ruines. Et telle est cette étrange rive que j'ai reconstituée dans les formes singulières des livres que j'ai imaginées. Non pas une terre, une demeure, une cité, un palais, un temple. Mais un rivage en ruines, un rivage désolé, plein de landes et d'épaves. (Quignard, 2015 : 33)

J'ajoute à ces ruines les vestiges de la langue allemande parlée par la jeune Caecilia Müller qui s'est occupée de lui pendant un an, alors qu'il était *infans*, non-parlant encore, langue complètement enfouie en lui, jusqu'à ce que son analyse avec le psychanalyste André Auscher la fasse revenir. J'ajoute enfin la représentation de l'exode chez les deux écrivains ; ces six semaines durant lesquelles la France s'est décomposée. Simon l'a vécu sur le champ de bataille :

(...) alors imaginez la calme fin d'une journée de printemps, (...) c'est le silence, personne ne parle, vous regardez seulement les premiers groupes de réfugiés qui cheminent en sens inverse, et tout d'un coup, (...) vous les entendez crier, (...) Qu'est-ce qui leur prend ? qu'est-ce qui leur prend ? en même temps que vous les voyez tous, femmes, hommes, enfants, abandonner les chariots, les bicyclettes ou les poussettes qu'ils traînaient et se jeter dans les fossés (...) (Simon, 2006 : 958-959)

Et Quignard dans la remémoration de l'exode enduré par sa mère : « Ma mère était seule sur les routes, âgée de vingt ans. Elle guidait ses grands-parents paternels. Elle les perdit sur la route. Ce fut le pire souvenir de sa vie. (...) Elle erra de Maurepas à Nontron, à Terrasson, au Blanc » (Quignard, 2013 : 111-112.)

Démythification des valeurs

Chez Simon et chez Quignard, ce vécu, cette mémoire et cette connaissance de la guerre n'en déploient aucune héroïsation, mais tous deux en déconstruisent le processus humain. Tous deux se rejoignent dans une pensée de la guerre comme intrinsèquement liée à l'humanité. En 1996, Quignard publie « Traité sur Esprit », longue préface au livre de Jacques Esprit contemporain de La Rochefoucauld, *La Fausseté des vertus humaines*². Esprit démonte les vertus. Ce qui pousse les hommes à agir, ce ne sont pas le courage, l'honnêteté, l'honneur, la générosité mais des sentiments beaucoup moins valorisants aux yeux de soi et de la société, que sont la peur, l'appât du gain, la bassesse. Quignard, à sa suite, provoque : « Que voulez-vous dire par penchants moraux de l'espèce humaine (...) La guerre ? Les camps polonais ? Les camps de Sibérie ? Les fosses du Rwanda ? Les étagères métalliques du Cambodge ? » (Quignard, 2012 : 158).

La guerre défait les services publics qui structurent l'État (en arrière-fond du propos de Quignard : l'arrestation de son grand-père Charles Bruneau, alors Professeur à la Sorbonne, par la Gestapo en février 1942, sans doute sur dénonciation et la rafle du Vel d'Hiv., le 16 juillet 1942) : « La devise de ma famille aurait pu être : Méfie-toi de la SNCF. Méfie-toi de la RATP. Méfie-toi des gendarmes qui sonnent à ta porte. » (*ibid.* : 115) Pour Simon, la guerre de mai 1940 a détruit jusqu'aux valeurs propres à la guerre :

et alors quand il a appris, c'est-à-dire s'est rendu compte, a fini par comprendre que sa brigade n'existait plus, avait été non pas anéantie, détruite selon les lois — ou du moins

² «Bibliothèque de philosophie», éd. Aubier, 1996.

ce qu'il pensait être les lois — de la guerre : normalement, correctement, comme, par exemple en montant à l'assaut d'une position imprenable, ou encore par un pilonnage d'artillerie, ou même encore — cela il l'eût peut-être à la rigueur admis — submergé par une attaque ennemie ; mais pour ainsi dire absorbée, diluée, dissoute, bue, effacée de la carte d'état-major sans qu'il sût où, ni comment ni à quel moment (...) (Simon, 2006 : 333)

De même, sur le plan individuel, l'héroïsme de la mort n'est qu'un maquillage La marche déterminée du colonel qui avance à la tête des lambeaux de son régiment, au mépris apparent de tout danger, n'est en fait que « ce suicide que la guerre lui donnait l'occasion de perpétrer d'une façon élégante (...), profitant en quelque sorte avec discrétion et opportunité de l'occasion offerte pour en finir avec ce qui n'aurait jamais dû commencer quatre ans auparavant. » (Simon, 2006 : 200) Comme en écho chez Quignard : « Mourir à la guerre est la mort 'culturelle' par excellence. » (2012 : 206) La guerre met à nu les ressorts des fonctionnements sociaux hors de toute morale. La guerre est plus féroce que la prédation animale car elle est guidée par la cruauté :

La chasse est excitante mais la guerre est passionnante. Elle rompt les limites. (...) . La guerre c'est l'âme de chacun en alerte, les classes d'âge devenues solidaires dans l'impatience de l'instant qui va suivre (...), le temps devenu unanime dans l'événement partageable par tout un chacun dans les « nouvelles » toujours neuves, dont la nouveauté se renouvelle sans cesse. C'est le tocsin. C'est le réveil en sursaut, les heures devenues substantielles, l'Histoire devenue signifiante. (*ibid.* :205)

Parce qu'elle est l'expression de la passion de la lutte au cœur du fonctionnement social, en temps de paix, elle a sa doublure économique :

L'homme ne connaissait que deux moyens de s'approprier ce qui appartient aux autres, la guerre et le commerce, et qu'il choisissait en général tout d'abord le premier parce qu'il lui paraissait le plus facile et le plus rapide et ensuite, mais seulement après avoir découvert les inconvénients et dangers du premier, le second c'est-à-dire le commerce qui était un moyen non moins déloyal et brutal mais plus confortable. (Simon, 2013 : 215)

Écho chez Quignard évoquant *La Part maudite* de Georges Bataille. Enfin, dans la guerre la puissance destructrice du temps se ramasse. Il est « l'incohérent, nonchalant, impersonnel et destructeur travail du temps » (Simon, 2006 : 412). Même écho chez Quignard : « À chaque déclaration de guerre (...) Temps qui tente une sortie

du temps dans la mort non plus naturelle mais donnée. » (Quignard, 2012 : 209-210)
De même dans les camps. Le compositeur Karel Fröhlich a composé dans le camp d'Auschwitz :

L'insécurité y était absolue, le lendemain était promis à la mort, l'art était la même chose que la survie, l'épreuve du temps avait à faire l'épreuve du passage du temps le plus interminable et le plus vide. Il ajoute que le public était aussitôt mort qu'il avait écouté. (Quignard, 2000 : 232)

Au fond de la guerre, la pulsion de mort, selon l'expression inventée par Sabina Spielrein, fascine les humains. C'est pourquoi elle est sans fin, en soi comme au cœur de la société. À la question que Quignard pose : « *Warum Krieg? Unde bella?* », sa réponse empruntée à Sénèque (dans *Hercule furieux*) est lapidaire : « *Bella delectat cruor*. La guerre adore le sang. La destruction violente d'autres hommes plonge les hommes qui s'y livraient dans une excitation qui n'était pas comparable à celle qu'ils éprouvaient lors des prédatations antérieures. » (Quignard, 2012 : 232) Le spectacle du sang versé a toujours fasciné et il fait des guerres « les fêtes sociales par excellence » (*ibid.* : 234) parce qu'elles sont l'expression de la prédation originaire que manifestent aujourd'hui encore « les fascismes, les religions, les nationalismes ». En résumé :

L'histoire était une brève intrigue de temps à autre parricide, le plus souvent fratricide, qui se répétait sans finir, en hurlant à la mort. Ce n'étaient pas la liberté et la démocratie qui avaient triomphé des camps : c'étaient les camps nazis qui avaient contaminé l'ensemble de l'Europe. (Quignard, 1994 : 118)

Comment dire l'indicible de la guerre ?

Comment dire ? « Comment savoir ? » demande Simon dans *La Route des Flandres*. Comment trouver les mots pour dire l'horreur de la guerre, la déshumanisation, la cruauté, la proximité de la mort, au-delà de la peur ? Comment ordonner dans le langage « le trouble magma d'émotions, de souvenirs, d'images qui se trouve en [lui] » (Simon, 2006 : 898). L'anéantissement de l'escadron peut-il être banalisé dans le langage au point de n'être qu'une « une affaire » comme elle l'est pour le capitaine : « exemple ne dites pas 'l'escadron s'est fait massacrer dans une embuscade', mais 'nous avons eu une chaude affaire à l'entrée du village de' (...) » (Simon, 2006 : 307) Quels mots trouver pour dire l'instant où tout se désagrège, quand

l'obus pulvérise tout, quand la terre n'est plus que poussière, quand les sensations sont aux limites du sensible, aux limites du dire ? Exemple : Le mot « obus » :

entre le lire dans les livres ou le voir artistiquement représenté dans les musées et le toucher et recevoir les éclaboussures c'est la même différence qui existe entre voir écrit le mot obus et se retrouver d'un instant à l'autre couché cramponné à la terre et la terre elle-même à la place du ciel et l'air lui-même qui dégringole autour de toi comme du ciment brisé des morceaux de vitres, et de la boue et de l'herbe à la place de la langue, et soi-même éparpillé, et mélangé à tellement de fragments de nuages, de cailloux, de feu, de noir, de bruit et de silence qu'à ce moment le mot obus et ou le mot explosion n'existe pas plus que le mot terre, ou ciel, ou feu, ce qui fait qu'il n'est pas possible de raconter ce genre de choses qu'il n'est pas possible de les éprouver de nouveau après coup, et pourtant tu ne disposes que de mots, alors tout ce que tu peux essayer de faire... (Simon, 2013 : 244).

Autant dans *La Route des Flandres* que dans *L'Acacia* et dans *Le Jardin des Plantes*, Simon contient la toute-puissance des scènes cruciales inscrites en lettres de sang dans sa mémoire (l'attaque par les Allemands, la déroute, les quatre cavaliers errants avec à leur tête un capitaine muet comme un mort-vivant, le voyage vers le camp de prisonniers dans le wagon, le camp de prisonniers) en les inscrivant dans la temporalité narrative disloquée, fragmentée, hors de la chronologie de l'émotion. Simon lu par Quignard : « Tout est pulsion revenante, marée revenant, marée interrogative, vague inachevable qui se soulève et qui avance et qui déborde, imposant chaque fois sa forme différente. » (*in* Calle-Gruber, 2009 : 209) Ainsi, dans *L'Acacia*, la dé-construction du temps, sa fragmentation est renforcée par le plan général du roman et sa composition interne en plans qui se nouent, se croisent, s'entrechoquent alors que dans *Le Jardin des Plantes*, le dialogue de S. avec le journaliste est la ligne mélodique sur laquelle viennent s'inscrire des scènes, des événements plus ou moins lointains, rattachés ou non à la guerre. Enfin, dans *La Route des Flandres*, la trame narrative n'est jamais induite par une quelconque chronologie. Bien au contraire, elle est constamment subvertie par la succession de plans (comme autant de réitération) et par des dialogues renforçant l'effet (entre Georges et Blum par exemple). Participent également à la déconstruction chronologique les déplacements successifs, les réseaux métaphoriques montrant, par exemple, ce que devient l'homme soumis à la violence de la guerre. Ainsi, l'individu transporté dans des wagons à bestiaux et comme des bestiaux, ne vaut pas davantage que du « fret de retour des caisses vides ou du matériel avarié » (Simon, 2006 : 243). Il n'est que la partie négligeable d'un troupeau « une troupe peut se muer en quelques instants en un troupeau détalant et affolé » (*ibid.* :

326) ; et le champ de bataille jonché de morts n'a pas l'odeur d'un charnier mais celle d'un « tas d'ordures, simplement puant, comme peut puer un tas de vieilles boîtes de conserves, d'épluchures de légumes et de chiffons brûlés, et pas plus émouvant ou tragique qu'un tas d'ordures » (*ibid.* : 334). Dans la guerre, l'humain se résorbe dans le néant :

mais comment appeler cela : non pas la guerre non pas la classique destruction ou extermination d'une des deux armées mais plutôt la disparition l'absorption par le néant ou le tout originel de ce qui une semaine auparavant était encore des régiments des batteries des escadrons des escouades des hommes (*ibid.* : 275)

Cette désintégration sociale, individuelle — premier renversement à l'échelle humaine de tout ce qui jusque-là a paru faire croire en un progrès de l'humanité — et la violence du vécu ne peuvent se dire que dans une langue qui prend en charge la subversion de ses propres codes, dans une forme d'éclatement du dire. Si Simon a pris soin de ne pas être affilié au Nouveau Roman (de ne pas en devenir l'affidé), de *La Route des Flandres* au *Jardin des Plantes*, il déploie avec toujours plus de sûreté, de maîtrise (comme en témoignent les feuillets manuscrits des plans de ses romans) un système rigoureux de dé-construction des représentations, non dans quelque souci d'originalité, mais pour retrouver dans le langage le chaos de ses sensations et de ses émotions. Il obéit en cela à la nécessité que (selon Quignard évoquant l'entretien de Merleau-Ponty avec Claude Simon) : « la fragmentation soit cut, incomplète, inenchantable, irremplissable, différence abrupte, vide. » (Quignard in Calle-Gruber, 2014 : 300) Exemple : Dans *Le Jardin des Plantes*, la guerre s'inscrit dans l'entrechoc de fragments souvent datés (10 mai 1940 à cinq heures du matin, 17 mai 1940 par exemple.) mais disposés dans le roman sans aucun ordre chronologique, mentionnant des lieux géographiquement repérables (la frontière entre la Belgique et la France, la Meuse, Solre-le Château où ont eu lieu les attaques de l'armée allemande sous la direction de Rommel rapportant lui-même son action et le mouvement de ses troupes dans de brèves lettres à sa femme. Ces fragments, éclatés dans tout le roman, sont en tension, en résonance aussi, avec d'autres fragments remémorant, entre autres, des bribes de la vie de son père (les cartes postales de pays lointains, l'Égypte, l'Inde, que Louis Simon envoyait à sa fiancée), sa mère sur son lit de mort, des séjours que lui-même a faits (en URSS, à Tokyo, à New-York), ou encore le Jardin des plantes à Paris et les pays de son enfance, le Sud chaud et lumineux, le Jura très vert. Ils donnent plus de force encore à l'inscription du peintre Gastone Novelli avec 1. La description de quelques-uns des tableaux de ce dernier, 2. Son séjour au Brésil dans la forêt

amazonienne après la guerre, après avoir été torturé par les Allemands, parce que « non seulement il ne pouvait plus supporter la vue d'un Allemand ou d'un uniforme mais même celle d'un être dit civilisé » (Simon, 2006 : 913). 3. À Dachau, là où comme dans tous les camps, la menace de mort, pour un rien, était constante, des « scènes » très fragmentées, photographiées, cruelles et violentes de pendus :

deux hommes vêtus de sortes de pyjamas rayés suspendus à des troncs d'arbres par les poignets, les mains liées. (...) Les épaules sont remontées et les têtes projetées en avant. Malgré la mauvaise qualité des photos, on peut voir que les visages des suppliciés sont tordus par la souffrance (*ibid.* : 124)

et quelques lignes plus loin « un homme en uniforme d'officier, à la culotte de cavalerie bouffante au-dessus de bottes soigneusement cirées » (*ibid.*) matraque en main attendant que le supplicié à terre manifeste un peu de vie pour mieux le matraquer à nouveau, comme Novelli, lui-même battu à mort à son arrivée à Dachau, là où l'oncle de Quignard, Jean Bruneau (le fils de Charles), a été lui aussi déporté septembre 1944 à fin mai 1945. Fragments qui disent que ce qui distingue l'homme de l'animal, ce sont seulement sa conscience de la mort et sa cruauté. Quant à la guerre, elle suscite la narration, à penser comme retour de la prédation. Il y a quelque chose à dire, victoires ou catastrophes et à inscrire dans un temps historique, voire à muer en légende qui satisfasse l'ordre social et dans une langue qui elle-même est à sa source prédatrice :

Dans la guerre, chaque jour est non seulement narrable mais chaque jour *devient* narrateur. L'expérience qui y assaille est du 'à-dire' qui ne cesse d'aller, de 'une' en 'une', de première page en première page, jour après jour, journal après journal, d'événement en événement, de vague en vague, de surgissement en surgissement. (Quignard, 2012 :205-206)

Après la guerre : Effondrement, destruction, désagrégation, brisure, ruines. Écriture sur des ruines, fragments qui ne cherchent pas à se ré-assembler : «Je ne pense pas par arguments, je pense toujours par images, par débris de rêves, par motions, par é-motions, par départs, par fugues, par extases, par scènes romanesques.» (Quignard, 2015 : 13) Figures revenantes de livre en livre comme les échos d'une voix perdue. Disparité des attaques, des mises en résonance :

Je pense qu'une ville neuve poussant sur un port renaissant anéanti, cela a destiné mes jours. Cela a influencé considérablement ce que j'écris. Les huit volumes parus de mon

Dernier royaume c'est une immense reconstruction fragile sur des ruines plus toxiques et plus pulvérulentes que toutes les ruines jusque-là effondrées au cours de l'Histoire. (Quignard, 2013 : 9)

Exemple : Le 10 juillet 2014, dans la cathédrale de Coutances, Quignard lit quelques pages d'une conférence qui va constituer « Les Ruines de Port-Royal », la première partie de *Sur l'idée d'une communauté de solitaires*. Jean-François Détrée est à l'orgue.

Je vais jouer la ligne mélodique en la mineur que je jouais en boucle au cours du mois de janvier 1997. C'est le plan, non plus titubant, mais lancinant de ce *Dernier Royaume*. C'est la vague qui sans cesse revient et, sur sa crête, éclate. Bien sûr, c'est une Allemande. C'est une Allemande de Rameau que j'ai follement aimé jouer pendant tous les mois de 1997 qui suivirent. (Quignard, 2015 : 35)

Cette première partie fait revenir Georges de La Tour, les Pascal, Blaise et ses sœurs Gilberte et Jacqueline, Meaume le graveur, Sainte-Colombe, Pontchâteau, l'un des Solitaires de Port-Royal et quelques-unes des pièces musicales sur lesquelles Quignard a écrit certains de ses livres : John Blow, *Venus et Adonis* ; François Couperin, « Les Ombres errantes » et « Leçons de ténèbres » ; Sainte-Colombe, « Les Pleurs » et Rameau, une « Allemande ». Puis un passage sur ce qui fait le cœur du livre, l'idée d'une communauté de solitaires et l'anéantissement de leur abbaye : « En 1711 Port-Royal fut rasée sur l'ordre du roi Louis XIV en sorte qu'il 'n'y restât pas pierre sur pierre'. » (*ibid.* : 30) En écho, en reprise au début de la seconde partie « Compléments aux ruines » : « J'ai une dette avec les ruines. » (*ibid.* : 39) et dans « Baraques du lycée en ruines », le chapitre V de cette seconde partie : « Je vais chanter ce qui est en ruines. Tout ce qui est en ruines est en moi comme un premier visage » (*ibid.* : 56) Enfin, dans le chapitre suivant « Il y a deux perdus », comme une vague, retour sur la destruction de Port-Royal:

Il y a deux perdus. Il y a un perdu irrécupérable — c'est le perdu qui s'est véritablement égaré dans les ruines. Et il y a un perdu qu'on retrouve en soulevant les pierres, en désarticulant les mots, en décomposant les symboles et en en recomposant les fragments. (...) Durant l'hiver 1711, quand on exhuma trois mille corps à la pioche, les loups, les chiens, les ragondins, les renards — les corbeaux, les mulots, les chats, les merles — cherchaient à les désarticuler (...). Puis tout fut rasé. Tel était l'ordre qu'avait enjoint le roi à Versailles et dont il suivait personnellement la réalisation. Aucune ruine, ni soupçon de ruine, tel était l'ordre que le Roi Soleil avait donné à tous ses mandataires. (...) Il y a des ruines sans ruines. C'est Le Havre après la Seconde Guerre (...). (*ibid.* : 61-63)

De même, reviennent des guerres sans nombre, toutes plus cruelles les unes que les autres. Pearl Harbour : « Le dimanche 7 décembre 1941, jour où les Chrétiens s'approchent de leur idole pour aimer Dieu, l'aube s'étant levée, 188 bombardiers arrivèrent sur la côte d'Hawaï. (...)» (Quignard, 2002 : 17) ; Hiroshima : « On vit ce ravage du progrès sur le visage des hommes dans l'après-midi qui suivit la destruction d'Hiroshima. Ils erraient dans la chaleur d'août. Ils ne comprenaient pas la nature des maux qui les frappaient. » (Quignard, 2012 : 267) Ou encore le 11 septembre 2001 : « Explosion de mort dans le ciel bleu, à l'œil nu, le mardi 11 septembre 2001, au-dessus de la ville de New-York. » (Quignard, 2002 : 83). Ailleurs, la Saint-Barthélemy. La guerre de 1870, les guerres civiles, les guerres de Vendée et la Terreur révolutionnaire de 1793. Le terrorisme. Et le souvenir revenant du Havre. Quignard, enfant, sur son tricycle :

Il me faut confesser que, quand j'entrais sur mon tricycle à toute allure dans le square Saint-Roch du Havre, je pénétrais en chantant à tue-tête dans le charnier de la Seconde Guerre mondiale que la municipalité avait fait couvrir de fleurs. (Quignard, 2012 : 32)

Dans ce chapitre des *Désarçonnés*, le souvenir est associé au massacre de Guernica : « Il resta plus de maisons et d'églises debout à Guernica, petite ville de Biscaye, en mai 1937 que dans le port du Havre, en 1944. » (*ibid.* : 33) Dans d'autres livres, ce souvenir revient sur l'enfance au temps des ruines : « Je jouais dans le square qui avait été édifié sur le charnier des marins. J'étudiais dans les baraquements ». (Quignard, 2013 : 8), retour qui appelle le souvenir de l'exode des siens : « Tous, tous sans exception, fuyaient les bombes à fragmentation des souvenirs. » (*ibid.* : 10) ; son père sauvegardant « une tasse à café [de] Giacomo Meyerbeer » (Quignard, 2015 : 58). Et dans ce livre, l'image de l'enfant sur son « tricycle de fer » est associée à l'écriture sur des ruines des quatorze tomes de son *Dernier Royaume* (dont Quignard donne les titres), ruines que sont pêle-mêle « des vieux pneus, des portes arrachées, des pauvres citations du sanskrit, des galets couverts de mazout, des barques crevées » (*ibid.* : 33) dans une grande diversité de modes de représentation. Du « je », d'une écriture qui ramène sans ses filets maints souvenirs personnels, Quignard dit la guerre dans des évocations qui paraissent être un tableau ou une image de rêve un peu lointain : « Derrière l'épaule du passeur qui pesait de tout son corps sur sa gaffe dans le bassin du Roi, au Havre, très loin, à la limite des nuages, on voyait les silhouettes des navires anglais qui menaçaient les côtes d'une guerre de cent années. » (Quignard, 2002 : 119) Ailleurs, la brièveté de la phrase, ses précisions chronologiques démontent

les fausses vertus de la guerre, en disent la jouissance : « Les Anglais ont tellement aimé bombarder Le Havre, en 1694, en 1759, en 1801, en 1944. » (Quignard, 2011 : 9).

À quoi bon la littérature ?

Dès lors, quel pouvoir pour la littérature ? A-t-elle une quelconque utilité ? Simon affirme avec force dans « Tradition et révolution » (*in* Calle-Gruber, 2009) qu'aucune œuvre d'art, aucun roman n'a eu d'influence sur le cours de l'histoire. Il refuse tout autant la position de l'écrivain engagé que celle de « maître à penser » parce qu'il n'y a pas de dimension morale à attendre d'une œuvre littéraire. Lui, Simon, n'écrit pas de romans « à thèses ». Simplement, chez lui, la guerre fonde le récit à l'image du compagnon d'armes de Georges dans *La Route des Flandres*, enfermé comme lui dans le wagon à bestiaux qui les transporte vers le camp de prisonniers, qui reçoit un coup de botte dans la joue, quelques gouttes de sang s'écoulent. Il aura quelque chose à dire.

Et pourtant. Quelle littérature ? Mireille Calle-Gruber donne les clés de compréhension d'une scène du *Jardin des Plantes* (Calle-Gruber, 2011 : 155-162). Simon, emmené par Dora Maar, débarque dans un appartement parisien cossu sur les quais, en 1944, où a lieu la première lecture publique du *Diable attrapé par la queue*. Sont présents Leiris, Camus, Queneau, Sartre, Reverdy entre autres « espèce de volière bienséante et feutrée » (Simon, 2006 : 1151), bref « l'intelligenstia parisienne d'alors », dit Mireille Calle-Gruber. Simon détourne son regard et voit passer une colonne de camions transportant de jeunes soldats allemands allant vers le front de Normandie. Lui revient en mémoire les camions de tirailleurs africains carbonisés sous ses yeux en mai 1940. Tout en continuant à percevoir vaguement dans son dos « le brouhaha de volière, bruyant, pâmé » (*ibid.* : 1154), il pense : « Pauvres bougres, pauvres bougres, pauvres bougres, pauvres bougres... » (*ibid.* : 1154) Plus tard, il écrira à Mireille Calle-Gruber que c'est de son appartement qui accueillait un service de chiffage de messages de la Résistance que sera transmise à Londres l'information qui conduira au bombardement de la colonne par la RAF.

Et pourtant. Ailleurs, Simon rapporte son expérience de prisonnier en Allemagne pendant la Seconde Guerre mondiale : « J'ai connu la faim extrême. Pourtant, n'importe quel livre m'était précieux. Il ne trompait pas ma faim, ne l'apaisait pas, ne me la faisait même pas oublier : il s'agissait *d'autre chose*. » (*in* Calle-Gruber, 2009 : 152). On se rappelle *Si c'est un homme* ; Levi, prêt à se laisser mourir, se remémorant quelques vers appris par cœur de *L'Enfer* de Dante, à la demande de son

ami Jean. Et puis, Dostoïevski, *Souvenirs de la maison des morts* ; Michel del Castillo enfant placé pendant la guerre dans une sorte de bain pour enfants, lisant Dostoïevski ; Jean-Paul Kauffmann, otage au Liban, craignant quotidiennement d'être exécuté, lisant la Bible : « Le temps parfois dételle. Lire dételle. » (Quignard, 2012 : 132) Simon dans son désir constant de saisir le monde :

Un monde même momentanément privé d'art (...) serait tout simplement aussi cauchemardesque qu'un immense camp de concentration fonctionnel et bien organisé où la nourriture serait abondante, le travail peu pénible, les couvertures chaudes, les toits des baraques étanches, et où croupiraient non plus des hommes mais des bêtes. (*in* Calle-Gruber, 2009 : 152)

Mais il ne s'agit pas de témoigner, ni d'une quelconque défense morale parce que l'art est asocial. Écrire est « asocial » comme tout art (Simon citant Élie Faure). Il n'y a pas d'art engagé. Écrire pour d'abord continuer à vivre, parce qu'écrire est un faire : « Je *fais* (je *produis*), donc je *suis*, besoin, me semble-t-il élémentaire et que ressent tout homme normal (...) » (Simon, 2012 : 76) C'est un travail. C'est une façon de tenir : « Écrire n'est pas vivre, c'est survivre. » (Quignard, 2012 : 53). Dans l'écriture, l'écrivain n'est pas dans une position de surplomb par rapport à la réalité. Bien au contraire, il est totalement impliqué et totalement soumis à la puissance du langage :

Mais S. l'interrompt de nouveau et dit qu'il est impossible à qui que ce soit de raconter ou de décrire quoi que ce soit d'une façon objective, que, sauf dans des traités scientifiques comme par exemple d'anatomie ou de mécanique ou de botanique (encore que ce serait à discuter), il n'existe pas de style neutre ou comme on l'a aussi prétendu d'écriture « blanche » ce qui revient d'une façon assez naïve à entretenir le mythe d'un romancier dieu présenté comme un observateur impassible au regard détaché, « le monde comme si je n'étais pas là pour le dire » ironise déjà Baudelaire, le journaliste disant qu'il ne parlait pas de roman mais de témoignages, et S. dit que six témoins différents d'un événement en donneront de bonne foi six versions différentes (...) (Simon, 2006 : 1100)

Avec peut-être au bout du compte un peu plus de liberté intérieure. Et la joie de l'*apolis*, du déserteur, de la pensée neuve, imprévisible, comme désarçonnée : « il y a une joie folle de la désintégration. Une extase de ce qui est sans voie, sans issue, aporos, problématique, incertus, vague. » (Quignard, 2014 : 180) C'est celle de l'écrivain. C'est aussi celle du lecteur.

Bibliographie

- CALLE-GRUBER, Mireille, dir. (2009). *Les Triptyques de Claude Simon*. Paris : PSN.
- CALLE-GRUBER, Mireille (2011). *Claude Simon. Une vie à écrire*. Paris : Seuil.
- CALLE-GRUBER, Mireille & QUIGNARD, Pascal (2013). *La Suite des chats et des ânes*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- CALLE-GRUBER, Mireille, Moreno, Melina Balcázar, Coulet, Sarah-Anaïs & Franz, Anaïs, dir. (2014). *Claude Simon. Les Vies de l'archive*. Dijon : Éditions universitaires.
- QUIGNARD, Pascal (1994). *L'Occupation américaine*. Paris : Seuil.
- QUIGNARD, Pascal (2000 ; 1995). *La Haine de la musique*. Paris : Calmann-Lévy.
- QUIGNARD, Pascal (2002). *Les Ombres errantes*. Paris : Grasset.
- QUIGNARD, Pascal (2005). *Les Paradisiaques*. Paris : Grasset.
- QUIGNARD, Pascal (2009). « Postface. Ce que vous a apporté Claude Simon », in Mireille Calle-Gruber (dir.). *Les Triptyques de Claude Simon*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 207-211.
- QUIGNARD, Pascal (2011). «Le bac du Hode», Revue *2017 & plus*, n° 2. Le Havre. Revue municipale.
- QUIGNARD, Pascal (2012). *Les Désarçonnés*. Paris : Grasset.
- QUIGNARD, Pascal (2013). « L'estuaire », *Pascal Quignard, Une enfance havraise*. Le Havre : L'écho des vagues.
- QUIGNARD, Pascal (2014). *Mourir de penser*. Paris : Grasset.
- QUIGNARD, Pascal (2014). « Tradition de la non-tradition. Sur la lecture que Maurice Merleau-Ponty a faite de Claude Simon en 1959, en 1960 et en 1961 » in CALLE-GRUBER, (2014).
- QUIGNARD, Pascal (2015). *Sur l'idée d'une communauté de solitaires*. Paris : Arlea.
- SIMON, Claude (1964). « Pour qui donc écrit Sartre » in Calle-Gruber (2009) pp. 147-152.
- SIMON, Claude (1967). « Tradition et révolution » in Calle-Gruber (2009) pp. 157-161.
- SIMON, Claude (2012). *Quatre conférences*. Paris : Minuit.
- SIMON, Claude (2006). *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome I.
- SIMON, Claude (2013). *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome II.
- SIMON, Claude, manuscrits de *L'Acacia* conservés à la Bibliothèque Jacques Doucet, Paris. Cote SMN 16.

DE L'OUBLI À LA RECONNAISSANCE

Le récit de guerre mis en images dans *La Nueve. Les espagnols qui ont libéré Paris* de Paco Roca.

VANESSA AUROY
Université d'Angers
vanessa.auroy@etud.univ-angers.fr

Résumé : La Seconde Guerre Mondiale est un évènement prolifique en films, livres et autres supports. Pourtant, malgré les nombreux ouvrages (de fiction ou non) produits et publiés, tout n'a pas encore été dit et révélé sur cet épisode oh combien important de l'Histoire. Nous nous proposons donc d'analyser la bande dessinée de Paco Roca, auteur contemporain espagnol, qui dans son œuvre *La Nueve. Les républicains espagnols qui ont libéré Paris* relate l'histoire vraie des exilés républicains espagnols qui ont rejoint les forces françaises de la résistance au nazisme et au gouvernement de Pétain et ont participé à la libération de la capitale française. Ce roman graphique permet de connaître leur parcours pour le moins incroyable depuis leur fuite d'une Espagne entièrement soumise au joug franquiste depuis le 1^{er} avril 1939. Il est aussi l'occasion de rendre hommage à ces hommes oubliés de l'Histoire.

Mots-clés : Bande dessinée, espagnols, résistance, libération, Paris, hommage

Abstract : The Second World War has become the topic of movies, books and other formats. Although many works (fictional or not) have been shot or published, not everything has been said or revealed about this very important event in History. Therefore, we are going to study Paco Roca's comic strip *La Nueve. Les républicains espagnols qui ont libéré Paris*. The contemporary Spanish author tells the true story of republican Spanish refugees who joined the French Resistance against the Nazi German occupation of France and the Vichy Regime and who took part in the liberation of the French capital city. This graphic novel tells us about their incredible route from their escape of Nationalist Spain in early 1939. The novel gives the opportunity to pay tribute to these men who have entirely been forgotten by History.

Keywords : Comic strip, Spanish, resistance, liberation, Paris, tribute

Depuis peu, une nouvelle « mouvance artistique » a fait son apparition dans la littérature espagnole : la bande dessinée. Peu utilisée jusqu'alors pour évoquer les conflits, sa production, sa diffusion et surtout son impact sur l'imaginaire du lecteur sont aujourd'hui indubitables. Il suffit de regarder les catalogues des librairies ou les références des sites Internet pour se rendre compte de la prolifération dans ce domaine. Des auteurs de plus en plus nombreux et des listes de titres d'ouvrages s'affichent alors sous les yeux du consultant : *36-39 Malos tiempos* de Carlos Giménez, *El arte de volar* de Antonio Altarriba et Kim, *El ángel de la retirada* de Paco Roca ne sont que quelques-uns des exemples possibles.

Quant à l'œuvre de Paco Roca, *Los surcos del azar* parue en 2013, elle est très vite devenue un succès de librairie en Espagne comme en France. À travers ce récit en bandes dessinées, nous suivons l'itinéraire chaotique et véridique de réfugiés espagnols en France. Ces militants anarchistes et communistes de l'Espagne républicaine vaincue ont intégré la résistance française en incorporant en nombre et de façon surprenante, la neuvième compagnie du colonel Leclerc qui a libéré la capitale parisienne, d'où la traduction évocatrice du titre de la bande dessinée en français : *La Nueve. Les républicains espagnols qui ont libéré Paris*.

Paco Roca met ainsi à l'honneur des hommes qui ont dépassé les réticences que pouvaient leur apporter leurs convictions idéologiques particulières pour défendre la liberté des Hommes, même s'ils n'avaient pas réussi à empêcher la mainmise franquiste sur leur pays. L'auteur espagnol évoque aussi en leur redonnant une apparence, une vie, une image aux yeux du lecteur, des hommes oubliés et qui ont libéré la capitale de la France le 24 août 1944. Seules quelques cérémonies et commémorations discrètes ont été célébrées depuis cet événement marquant de l'Histoire française. D'ailleurs, la première cérémonie d'ampleur pour célébrer ces héros de la résistance et à laquelle ont assisté les autorités politiques et militaires n'a eu lieu que le 24 août 2014.

À travers l'analyse de l'ouvrage de Paco Roca nous nous proposons donc de montrer comment une œuvre artistique peut rendre la parole et l'existence à des combattants pour la liberté oubliés du grand public, héros, martyrs et traîtres à leurs valeurs par intermittence. Il s'agit aussi de montrer comment les mots mais surtout les images représentent les horreurs, les douleurs autant physiques que morales des guerres quelles qu'elles soient.

La genèse de l'œuvre

Bien que le thème de la Guerre civile espagnole ait produit une abondante littérature de fiction et que celui de la Seconde Guerre Mondiale et de la résistance ait été encore plus propice aux créations littéraires et cinématographiques, le rôle joué par les républicains espagnols réfugiés en France n'a été que peu évoqué durant les 70 dernières années. Depuis l'approbation de la Loi de Mémoire historique, fin 2007, les descendants des combattants républicains de la Guerre civile espagnole ont cherché à réhabiliter les actions de leurs parents et grands-parents pour défendre la liberté. L'ouverture complète des archives en 1999 a aussi permis aux historiens de mettre à jour les actes, les héros de cette guerre mais aussi ses épisodes plus dramatiques. Ainsi, les Républicains ayant perdu cette guerre, beaucoup ont fui pensant mieux revenir plus tard afin d'éradiquer à jamais le Franquisme de la Péninsule ibérique. Ils se sont notamment réfugiés en France et ont été « accueillis » dans des camps de concentration dans le sud : Argelès sur mer, Saint Cyprien, Gurs... Les conditions de vie y étaient terribles, dénuées de toute hygiène, les Espagnols survivaient dans des bâtiments insalubres, abandonnés par les autorités françaises.

Peu d'auteurs et d'historiens se sont penchés sur cet épisode de l'Histoire. Les livres y faisant référence sont longtemps restés rares et les témoignages aussi. Quant à savoir ce qu'il est advenu de ces hommes et de ces femmes lorsque la guerre contre le nazisme a pris de l'ampleur et que ces réfugiés n'étaient plus une préoccupation pour les autorités, cela ne fut pas la priorité des chercheurs. Le fait que beaucoup d'entre eux aient intégré la résistance française a donc été occulté. Sous prétexte de lutte pour la liberté, il n'y avait plus de nationalité à revendiquer, comme le souligne Evelyn Mesquida, qui s'est intéressée aux Espagnols qui ont intégré la Seconde Division Blindée du Général Leclerc et qui ont été primordiaux dans la libération de Paris :

La politique et l'historiographie française ont oublié et minimisé la participation de ces hommes dans la lutte contre la barbarie. Aujourd'hui encore, des historiens de renom continuent d'ignorer dans leurs travaux la présence importante des combattants espagnols au sein des forces françaises pendant le Seconde Guerre Mondiale.

Peu à peu, cependant, l'on découvre qu'ils ne furent pas une « poignée », ni « quelques-uns », ni « quelques soldats » à intégrer ces forces, mais bien des milliers et des milliers d'hommes, sans patrie et disposés à continuer la lutte pour la liberté. Plusieurs milliers d'entre eux perdirent la vie dans ce combat. (Mesquida, 2008 : 267)

Son ouvrage basé sur les témoignages de quelques rares survivants de cette division blindée a donc été le point de départ de Paco Roca pour l'écriture de sa bande dessinée comme il l'indique dans ses remerciements (Roca, 2013a : 318).

Redonner une vie et une parole.

Le prologue de l'ouvrage d'Evelyn Mesquida a été écrit par Jorge Semprun. Militant espagnol reconnu en Espagne et en France, auteur prolifique qui a lui aussi raconté de façon plus ou moins autobiographique sa fuite d'Espagne, Jorge Semprun connaissait l'histoire de ces combattants, en avait rencontré certains. Mais il savait aussi à quel point ces hommes étaient silencieux, incapables de raconter leur vie, de s'opposer au silence des autorités à leur sujet. C'est pourquoi il conclut le prologue par ces mots :

Je crois qu'il faudrait faire une histoire globale sur tous ces combattants. Il faut continuer à parler d'eux en cherchant des documents, en incitant les cinéastes à réaliser des films sur l'incroyable vie de ces hommes. L'histoire de la Nueve est un thème pour un grand film. (Mesquida, 2008 : 9)

Ce ne sera pas un film qui rendra hommage aux combattants de la division Leclerc mais bien une bande dessinée. Ou plutôt, il s'agit ici d'un roman graphique. L'ouvrage de Paco Roca fait en effet plus de 300 pages et est très documenté. Paco Roca a beaucoup lu, a consulté des archives, a rencontré des historiens. Ce fut un travail de longue haleine car il mettra cinq ans à produire son ouvrage ce qui est extrêmement long selon ses dires. Il présente d'ailleurs son travail comme celui d'un historien ou d'un journaliste qui préparerait un documentaire. Il revendique aussi ses cautions intellectuelles. Le paratexte qui se retrouve à la fin dans les éditions française et espagnole est signé par Robert S. Coale, historien à l'Université Paris III et spécialiste de l'Histoire contemporaine espagnole. La préface de l'édition française est rédigée par Anne Hidalgo, maire de Paris. Il y a donc une véritable volonté de rendre un hommage sérieux et honorable à ces hommes qui ont combattu. Malgré tout, Paco Roca ne parvient pas à entrer en contact avec les anciens combattants survivants souvent du fait de leur état de santé ou de leur grand âge.

Paco Roca se met aussi en scène dans sa bande dessinée. Jeune espagnol, il vient en France pour interviewer un compatriote ancien soldat de la seconde division blindée du Général Leclerc dans le but d'écrire un livre ou un film. Avant de rencontrer un certain Miguel Ruiz, il croise d'abord Albert, le garagiste qui connaît, pense-t-il,

Miguel depuis plus de 10 ans mais qui ignore tout de cette partie de la vie du vieil homme : « Tu veux me faire croire que le papy a été un héros ? Ha ha ha ! Miguel héros de guerre, je ne peux pas y croire » (Roca, 2013a : 20). Albert va donc de surprise en surprise au fur et à mesure du récit que Miguel voudra bien confier à Paco.

D'autre part, si le personnage d'Albert, sans doute purement fictionnel, ne sait rien de la jeunesse de Miguel c'est aussi parce que ce dernier a tenté d'oublier ou en tout cas de ne pas se souvenir d'une partie de sa vie, assailli par le ressentiment : « J'ai quatre-vingt-quatorze ans et la plupart de mes amis sont morts, sans aucune reconnaissance. Si pour vous, ce n'est pas trop tard » (Roca, 2013a : 21 et 42). Néanmoins, la présence de Paco et ses questions seront pour Miguel une catharsis salvatrice : « Merci (...) pour m'avoir permis de retrouver une partie d'une vie dont je n'osais plus me souvenir » (Roca, 2013a : 314). Le Miguel du roman graphique est plus ou moins inventé. Au début, il se présente comme Miguel Ruiz. Paco aurait obtenu des informations sur cet homme par un historien qui prétendait que Miguel Ruiz est en réalité Miguel Campos, combattant de la Nueve dont on perd la trace avant la fin de la Seconde Guerre Mondiale. Au moment de l'embarquement pour l'Angleterre, Miguel change donc de nom par peur des représailles contre lui et sa famille restée en Espagne, ce qui était vraisemblablement chose courante parmi les soldats. Dans la bande dessinée, Paco réagit au nom de Campos car il apparaît cité dans les mémoires de Raymond Dronne, capitaine de la Nueve. Et comme il le rajoute dans son interview, cette présentation et le peu d'informations sur Miguel permettent à l'auteur espagnol de « broder » [especular] sur son histoire et de créer ainsi une œuvre fictionnelle basée sur des faits et des personnes réelles.

Mais qui étaient ces héros silencieux ?

Pour bien comprendre pourquoi ces hommes éprouvaient un tel ressentiment vis-à-vis de la France, il faut savoir qui ils étaient. Et même si l'ouvrage d'Evelyn Mesquida donne toutes les informations nécessaires à leur sujet, apporte une véracité aux faits, le roman graphique de Paco Roca met en images les événements et « redonne » une vie aux acteurs de la résistance.

Dès le début, le lecteur se rend compte que la scène a lieu sur un port en Espagne. Des hommes, des femmes et des enfants attendent un bateau pour fuir, encadrés par des miliciens républicains qui portent des uniformes reconnaissables. Paco Roca s'est beaucoup documenté afin de respecter dans le détail les tenues, les

expressions de l'époque. Le silence ou le peu de paroles souligne aussi toute l'angoisse de ces personnes qui attendent d'être sauvées. Les vignettes, de couleurs sombres car la scène se passe de nuit, expriment la peur qui se voit sur les visages quand retentissent les bruits des tirs et des combats qui semblent se rapprocher. La bande dessinée permet ce que permet un film mais pas un roman, le silence des personnes. Le lecteur peut ainsi se focaliser sur l'attitude des personnages sur les traits qui leur sont donnés. Il peut, temporairement, essayer de se mettre à la place de ces personnes apeurées qui fuient, essayer d'éprouver les mêmes sentiments ou d'imaginer l'ambiance. L'on pourrait se dire que ceci est aussi possible avec un film. Mais le cinéaste est plus directif. Les films sont souvent plus bavards. Le spectateur se retrouve surpris lorsqu'il visionne un film avec peu de dialogues. De plus, les films qualifiés « de guerre » sont envahis par le bruit des armes et des canons. Au contraire, dans sa bande dessinée, Paco Roca évoque les combats par des onomatopées mais s'intéresse surtout dès le début aux personnes. D'ailleurs, dès la page 5 un personnage avec une capote est mis en évidence dans une vignette. Nous apprenons très vite qu'il s'appelle Miguel et supposons qu'il va devenir le protagoniste de cet ouvrage car il se détache des autres personnages. Il est présent dans pratiquement toutes les vignettes suivantes, comme s'il était suivi par une caméra qui zoomerait sur lui. Miguel est donc, selon son uniforme, un soldat de l'armée républicaine qui fuit l'Espagne en guerre. La scène se passe dans le port d'Alicante où le cargo anglais Stanbrook a accosté le 28 mars 1939 soit quatre jours avant la fin officielle de la guerre et la victoire franquiste. Le bateau accueillera à son bord près de 3000 réfugiés soit plus de trois fois sa capacité. Page 11, Paco Roca dessine l'amoncellement de personnes sur le quai et sur le bateau où certains hommes sont allés se réfugier jusque sur les mâts. Le dessinateur espagnol n'a pas hésité à montrer toute la détresse de ceux qui n'ont pu monter sur le bateau en mettant en scène, encore une fois sans paroles, un homme résigné et d'apparence tranquille qui s'égorge sous le regard incrédule des autres restés eux aussi à terre (Roca, 2013a : 29). Les souffrances morales des réfugiés commencent ici en voyant ces milliers de personnes dans l'impossibilité d'embarquer et qui seront sans doute soumises à une mort prochaine.

Après, ce ne fut qu'une suite d'humiliations. La traversée pénible se fait dans le froid, sans nourriture (Roca, 2013a : 28). Arrivés à Oran, il leur est impossible de débarquer. Le gouvernement n'autorise que les personnes ayant des papiers en règle à poser le pied sur le territoire français. Or, tous ont fui les combats en n'emportant que le strict nécessaire voire aucune affaire. Ils se retrouvent donc coincés sur le cargo à survivre dans des conditions déplorables, envahis par les poux, sans rien à manger,

ravitillés par les habitants de la ville de façon plus ou moins clandestine, subissant les intempéries sans pouvoir s'abriter. La promiscuité et l'hygiène inexistante obligent même ces hommes à se comporter comme des animaux et à faire leurs besoins depuis le bastingage, sans aucune intimité ni décence (Roca, 2013a : 43 à 51). Le traitement inhumain infligé aux réfugiés espagnols a bien entendu eu des conséquences dramatiques sur leur état d'esprit comme l'explique Miguel à Paco :

- Vous êtes restés encore longtemps à bord ?
- Pratiquement un mois. Dans des conditions lamentables. Certains d'entre nous sont devenus fous. D'autres se sont suicidés. (Roca, 2013a : 53)

L'humiliation ne s'arrête pas là. Les soldats républicains peuvent choisir de rentrer en Espagne (pays qu'ils avaient fui et qui est maintenant sous régime franquiste) ou d'intégrer la Légion étrangère ou encore d'aller dans les camps de travail pour les réfugiés. Pensant être accueillis comme de véritables réfugiés de guerre, de nombreux espagnols choisissent les camps. Miguel est envoyé au camp Morand comme beaucoup d'entre eux. Ce camp se trouve en plein désert tunisien, le trajet se fait en wagon à bestiaux. L'accueil offert par les militaires français est très loin de ce qu'ils pouvaient imaginer :

- Des Espagnols ! Comme vous devez le savoir les colonies françaises d'Afrique se sont ralliées au gouvernement du maréchal Pétain... Dès cet instant vous perdez votre statut de réfugiés. A moi, on ne la fait pas, vous êtes des rebuts, des rouges, et la France ne nourrira pas gratuitement des antifascistes. Vous allez avoir, ici, l'occasion de faire quelque chose d'utile. Vous allez participer à la construction de la voie ferrée transsaharienne. Si vous travaillez, vous mangez. Si vous ne le faites pas, vous êtes punis.
- Messieurs les rouges, vous ne partirez d'ici que les pieds devant. (Roca, 2013a : 65)

Miguel et ses compatriotes qui avaient fui l'Espagne franquiste se retrouvent donc punis en territoire français pour leurs convictions politiques et leur antifascisme ce qui ne fera que renforcer un fort ressentiment qui réapparaîtra régulièrement et qui durera jusqu'en 2013 pour le personnage de Miguel : « Pendant combien de temps allons-nous être punis pour avoir défendu la liberté » (Roca, 2013a : 66). Ils deviennent des ennemis de la France de Pétain. Ils sont donc traités comme tels dans les camps en étant prisonniers et en travaillant en pleine chaleur dans le désert, punis et fouettés en cas de rébellion ou lorsqu'ils revendiquent en chantant leur antifascisme. Les conditions auxquelles ils sont soumis s'apparentent grandement aux conditions dans

les camps de travail allemands et non à celles qui pourraient être attendues dans les camps de réfugiés.

De libertaires à militaires

En 1942, les troupes alliées débarquent en Afrique et libèrent les camps. Épuisés par un traitement qu'ils jugent inhumain et désirant à nouveau combattre le fascisme afin de rapidement aller libérer l'Espagne du joug franquiste, de nombreux réfugiés espagnols notamment anarchistes et communistes demandent à intégrer les Corps Francs d'Afrique (CFA). Il s'agit d'une armée parallèle qui se forme au Maghreb suite à l'appel du Général De Gaulle. Composés principalement de résistants au régime de Vichy, ces corps sont commandés par le Général Henri Giraud. Ils s'illustrent lors des combats contre les troupes de Mussolini et l'Afrikakorps allemand et lors de la bataille de Bizerte en 1943 (Roca, 2013a : 96 à 117). Mais là encore l'accueil est loin d'être cordial pour les Espagnols. Les hommes acceptent de combattre mais veulent le faire sous drapeau républicain. Bien entendu, les autorités françaises s'y opposent dans un premier temps. Ce désir va pourtant persister tout au long des années de combats de ces soldats comme une revendication de leurs opinions et de leurs convictions. L'armée française exprime une autre réticence à l'égard de ces hommes : « L'armée française n'a pas besoin dans ses rangs d'hommes qui ont déjà perdu une guerre » (Roca, 2013a : 87). Pourtant, la guerre civile espagnole, bien que perdue, aura été pour eux un terrain d'entraînement aux combats.

En 1943, le Général Leclerc reçoit l'ordre de former la Deuxième Division Blindée (que nous nommerons désormais 2^{ème} DB) suite à la réorganisation de l'armée française. Elle réunit les Forces Françaises Libres et l'Armée d'Afrique (CFA). L'infanterie mécanisée de la Division est composée par les Régiments de Marche du Tchad. Ces régiments sont essentiellement alimentés par les régiments de Tirailleurs sénégalais du Tchad et des hommes basés en Afrique du Nord qui se sont ralliés à la France Libre. Le 3^{ème} Régiment est dirigé par le commandant Joseph Putz à qui Miguel voue une grande estime (Roca, 2013a : 113), sous les ordres duquel il était déjà au sein des CFA et qui plus est, est un ancien brigadiste. Ce régiment est à son tour composé de compagnies, c'est-à-dire de regroupements d'hommes. Celles du 3^{ème} Régiment sont la Neuvième, la Dixième et la Onzième compagnie plus une compagnie d'appui. Miguel et ses camarades sont incorporés à la 9^{ème} qui est tout de suite appelée la Nueve ou le « Batallón hispano » car sur les 160 soldats qui la composent, 146 sont espagnols. Tous ou presque parlent espagnol : « (...) même le clairon sonnait le réveil matinal en

espagnol » (Mesquida, 2008 : 107). Il faut donc à cette compagnie un capitaine maîtrisant l'espagnol. Ce sera le capitaine Raymond Dronne car sa femme est professeur d'espagnol et il parle un peu cette langue puisqu'il fut déjà cantonné en Espagne (Roca, 2013a : 137).

Pourtant, ce point sera le moindre de ses soucis. En effet, les hommes sont indisciplinés et n'acceptent pas les ordres. Là encore leur tempérament impulsif, leur désir de revanche et leurs convictions prennent le dessus fréquemment (Roca, 2013a : 93-94). Dronne va jusqu'à s'en plaindre au Général Leclerc :

- ...Ils sont indisciplinés, Général.
- Mais ce sont de bons soldats. Des hommes vaillants ayant une grande expérience du combat. Nous avons besoin d'hommes comme eux dans notre division.
- Ces espagnols n'acceptent pas les ordres.
- Ils ne les acceptent que de ceux qu'ils respectent. Putz qui les a eus sous ses ordres, assure que, quand ils vous auront accordé leur confiance, ils vous suivront jusqu'à la mort. Car vous, ils vous respectent.
- Pourquoi moi, Général ?
- Ils n'exécuteront jamais d'ordres venant d'un Vichyste qui a retourné sa veste. Et ils savent que, depuis le début, vous avez lutté pour la France Libre (...) (Roca, 2013a : 136-137)

Il saura effectivement gagner leur confiance et même s'ils ne le suivent pas tous jusqu'à la mort, ils iront avec lui jusqu'à Paris. D'ailleurs, dans ses mémoires, Dronne parlera de ces/ses hommes en termes élogieux : « Dans leur grande majorité, ils n'avaient pas l'esprit militaire, ils étaient même antimilitaristes, mais ils étaient de magnifiques soldats, des guerriers vaillants et expérimentés » (Mesquida, 2008 : 108). 70 ans après, ce lien entre les combattants et leur hiérarchie militaire est encore présent alors qu'il paraissait improbable. Rafael Gómez, l'un des soldats survivants de la Nueve, mais qui n'apparaît pas dans la bande dessinée, était présent aux commémorations du 24 août 2014. Il n'a pu retenir ses larmes et son émotion face à l'hommage tant civil que militaire qui lui était rendu, à lui et à ses camarades morts au combat, en remerciement pour leur dévouement pour la libération de Paris.

Avec la création de la 2^{ème} DB, les soldats reçoivent un nouvel équipement fourni par les Américains et auquel ils vont devoir s'habituer. Des formations sont mises en place pour apprendre à manier les fusils notamment. Jusqu'alors les soldats n'avaient utilisé que des armes datant de la Première Guerre Mondiale que ce soit lors des combats en Afrique du Nord ou durant la Guerre Civile espagnole. De plus, n'étant

pas des militaires professionnels, les hommes ne connaissent pas les tactiques à suivre pour combattre en sacrifiant le moins de vies possible. Cet enseignement dispensé par les Américains ou par des hommes formés par eux sera l'occasion de vives tensions (Roca, 2013 : 142). Les Etats-Unis pourvoient aussi la compagnie en véhicules car elle fait partie d'une division motorisée et blindée. La Nueve se fera aussi connaître grâce à ses half-tracks, autochenilles pouvant transporter jusqu'à 10 combattants. Ces véhicules étaient maniables et permettaient des assauts rapides et efficaces. Certains, notamment ceux de la Nueve, étaient équipés de mitrailleuses et de canons. La formation fut intense. Le Général Leclerc voulait revenir en Europe avec des hommes formés, responsables et aguerris :

Organisée selon le modèle des unités des forces américaines, Leclerc commença la formation en prenant comme base les unités avec le niveau le plus haut, pour les niveler vers le haut, demandant à ses hommes qu'ils résolvent les difficultés quotidiennes comme ils le feraient dans le cadre de cette nouvelle armée moderne, en respectant la mission reçue et en tenant compte que l'armée blindée était devenue une arme rapide, une arme difficile et qu'ils devraient prendre des initiatives rapides étant donné qu'ils n'auraient pas le temps de se familiariser avec l'ennemi. Pour le soldat de cavalerie qu'était Leclerc, un cheval valait autant que son cavalier, et dans cette nouvelle armée, le véhicule valait ce que valait son équipage. (Mesquida, 2008 : 105)

Mais, même si les miliciens de la République espagnole deviennent des soldats disciplinés, adroits dans le maniement des armes et tacticiens, ils n'en restent pas moins des anarchistes et des communistes encore réticents à l'autorité militaire. Ainsi, lorsqu'il faut baptiser les véhicules comme il est de tradition avant de partir au combat, les vieilles querelles politiques resurgissent comme le montre la conversation entre le commandant Putz et le capitaine Dronne :

[Dronne] : Vous connaissez les espagnols...Ils n'ont pas réussi à se mettre d'accord. Certains veulent utiliser des noms de héros anarchistes, d'autres de socialistes et d'autres de communistes.

[Putz] : Non, non ! Leclerc ne veut pas de politique. Qu'ils choisissent des noms qui ne posent pas de problèmes. Des noms de villes d'Espagne par exemple. (Roca, 2013a : 143)

C'est ce que feront les hommes en nommant leurs véhicules Guadalajara, Teruel, Madrid, Belchite...mais avec une arrière-pensée comme le dit amusé Miguel à Paco :

[Dronne] : Ce sont des noms de villes...

[Paco] : Celles où ils sont nés ?

[Miguel] : C'étaient les noms des villes où les républicains avaient combattu Franco.

[Dronne] : Si Leclerc pose la question dites-lui que c'est votre lieu de naissance. Et pour ma jeep, trouvez quelque chose de moins compromettant. (Roca, 2013a : 143)

Ils la baptiseront « Mort aux cons », non par goût de la provocation pour une fois mais car cette expression était souvent utilisée par le capitaine Dronne quand il se mettait en colère selon les témoignages.

Les grandes manœuvres commencent

Les hommes de la Nueve sont prêts à faire route pour l'Europe. Commence alors leur éphémère légende. Hommes et véhicules embarquent pour se rendre en Angleterre où se trouve le Général De Gaulle et où Leclerc vient d'arriver. Durant le trajet, non loin des côtes espagnoles, certains dont Miguel ont encore la certitude qu'une fois la France libérée du nazisme ce sera le tour de l'Espagne (Roca, 2013a : 158). Ils y restent cantonnés trois mois. Puis, c'est le départ pour la France. L'arrivée sur le territoire français est emplie d'émotion. En effet :

Pour la majorité des soldats de la division, la distance jusqu'aux côtes françaises se comptait surtout en temps...quatre ans...quatre longues années. Le premier geste de beaucoup d'entre eux en débarquant fut de ramasser une poignée de sable. Certains pleuraient. La Division Leclerc était la première troupe française qui débarquait sur le sol français depuis quatre ans. L'émotion gagna aussi de nombreux Espagnols. (...) La France était pour eux à ce moment la répétition d'un prochain « débarquement » dans leur pays. (Mesquida, 2008 : 133)

Paco Roca met en scène ce débarquement et les attitudes de chacun pages 178 à 180 et termine sa reconstitution par l'accueil chaleureux que les Français éprouvés par la guerre leur ont accordé croyant avoir affaire uniquement à des soldats français. Mais ce temps de joie sera de courte durée. La 2^{ème} DB est placée sous le commandement du Général Patton et des Américains.

Leclerc est un patriote ambitieux. Il veut avancer rapidement sur Paris afin d'être le premier à y entrer et libérer la capitale. La Nueve sera en première ligne car la compagnie a une expérience des combats rapprochés. Elle est donc envoyée régulièrement en reconnaissance. Ainsi, les unités de la Wehrmacht se trouvent en

nombre à Écouché, dans l'Orne, sur la route de Paris. Elles occupent notamment un château dans lequel les troupes allemandes retiennent prisonniers des soldats américains. La Nueve prend d'assaut le château. Le combat est terrible. 150 allemands sont faits prisonniers. De nombreux soldats de la Nueve meurent lors de cette attaque (Mesquida, 2008 : 136). Le traitement qu'a fait Paco Roca de cet épisode dans sa bande dessinée souligne toute l'ambiguïté qui peut exister entre réalité et fiction dans ce type d'œuvre. Le récit de la prise du château et les images de combats rapprochés apparaissent à la fois héroïques et mis en scène d'une façon digne des plus grands films de guerre qui ont vraisemblablement influencé Paco Roca comme il le dit dans son interview accordée aux éditions Delcourt. La violence n'est donc sans doute pas fictive. En revanche, les paroles échangées entre le soldat SS mortellement blessé et Miguel et son acolyte sont sans doute inventées car il y a très peu de témoignages des rares survivants de la Nueve (16 après la libération de Paris). De plus, Paco Roca n'a jamais pu rencontrer Miguel puisqu'il a disparu. Le fait d'inventer une vie à cet homme permet aussi à Paco Roca de justifier son choix de mettre en avant des hommes qui ont été violents et qui ont tué. En effet, sous l'apparence d'une conversation amicale dans la cuisine, Paco se permet de juger Miguel pour avoir tué des hommes de sang-froid, comme pourrait le faire tout à chacun 70 ans après les faits. La réaction de Miguel est épidermique et sans doute identique à ce qu'elle aurait pu être si la question lui avait été posée juste après la prise du château. Il se justifie en réaffirmant que cet événement s'est passé en temps de guerre et que ces hommes en avaient fait de même, la vengeance était donc légitime (Roca, 2013a : 215), d'où sa réticence à poursuivre la conversation : « Et pour qui tu te prends pour te permettre de me juger ? Tu viens remuer la merde pour écrire un bouquin ou ce que tu crois être un bouquin ! »

Ce ressentiment se retrouve tout au long de la bande dessinée car Miguel représente ces hommes qui ont lutté certes contre le nazisme mais aussi contre toute forme de fascisme bien avant le début de la Seconde Guerre Mondiale. Pourtant, ils souffrirent d'un manque de reconnaissance pour leurs actes héroïques car ils ont permis le rétablissement de la liberté durant toute leur vie. C'est donc un plaidoyer contre l'intolérance que Paco Roca met dans la bouche de Miguel en nuanciant, non pas le propos mais les actes qui permettent de lutter. Les paroles de Miguel soldat de la Nueve prêt à exécuter des soldats nazis et celles du Miguel des années 2000 sont pourtant empreintes de la même conviction :

(...) les allemands sont la cause de toutes nos souffrances, de la Guerre d'Espagne, de notre captivité en Afrique, de cette guerre-ci ! Tous ceux qui portent cet uniforme sont coupables. Pour cette raison, les Espagnols avaient la réputation de soldats sanguinaires. En réalité, quiconque avait une idée aussi claire du nazisme que nous aurait agi de la même façon. Pourtant, il y avait des moments où je doutais. Et avec les années, la haine et le désir de vengeance s'étant éteints, je regrette certains de mes actes. (...) Mais si c'était à refaire, je le referais pour barrer la route au nazisme. (Roca, 2013a : 222-223)

La fin de l'aventure

Si la Nueve est la première compagnie à entrer dans Paris, c'est grâce à sa réputation. Elle est envoyée par Leclerc et De Gaulle en avant-garde. Pourtant, la libération de Paris n'est pas un objectif militaire. Les Américains voulant arriver le plus rapidement possible en Allemagne afin de contenir les troupes nazies ont l'intention de contourner la capitale, la bataille pour la prise de la ville s'annonçant trop longue et aléatoire quant à son issue (Mesquida, 2008 : 139). De Gaulle ne veut pas que Paris soit libéré par les communistes qui se soulèvent mais souhaite tout de même une libération par les Français (non les Américains). Pour Leclerc, grand tacticien, l'objectif diffère un peu. Il pense arriver plus vite en Allemagne (voire avant les troupes américaines) en coupant par la capitale. Le 23 août la 2^{ème} DB se met donc en marche sous les yeux incrédules des Américains (Roca, 2013a : 256). Après avoir passé de multiples embuscades, ils arrivent dans la banlieue parisienne. Le 24 août au matin les troupes entrent dans Paris direction la préfecture où sont retranchés les insurgés et les FFI (Forces Françaises de l'Intérieur). Le half track Guadalajara dans lequel se trouve Miguel et ses acolytes est à la tête de la colonne. C'est l'un des derniers véhicules rescapés de cette journée historique et qui fut présenté au public lors des célébrations du 24 août 2014. Au passage de la Nueve la population envahit les rues et se précipite sur les soldats pour les embrasser croyant avoir affaire à des Français qui viennent les libérer (Roca, 2013a : 261).

Paco Roca prend alors le parti de réduire au maximum les dialogues et de privilégier le dessin. S'en suivent des pages de vignettes représentant Paris de nuit entrecoupées ou agrémentées d'un plan des rues de la ville sur lequel l'on peut suivre le trajet exact de la compagnie depuis la porte d'Italie jusqu'à l'Hôtel de ville : rue de la Vistule, rue Baudricourt, rue Nationale, rue Esquirol, boulevard de l'Hôpital, pont d'Austerlitz, quai Henri IV, quai des Célestins, Hôtel de ville. Le parcours se passe dans un calme relatif, sans coups de feu ni combats. Dronne et sa compagnie sont

chaleureusement accueillis par le Comité National de la Résistance. Paco Roca fait même référence à la présence d'un journaliste du quotidien Libération qui aurait écrit un article publié quelques jours plus tard. Miguel Ruiz le conserve soigneusement parmi ses souvenirs car il est « (...) la preuve du long chemin parcouru par les Espagnols en exil » (Roca, 2013a : 268). En effet, ce document est extrêmement précieux car le protagonisme des Espagnols dans la libération de Paris sera vite oublié. D'ailleurs, cet événement est rapidement évoqué par Paco Roca lui-même puisqu'il n'occupe qu'une dizaine de pages sur un roman graphique qui en compte plus de 300.

Puis, l'auteur espagnol reprend tout de suite le cours de son histoire. Le jour même de la libération de Paris, Miguel croise par hasard Estrella, jeune fille qu'il avait rencontrée sur le « Stanbrook » en fuyant Alicante. Ce qu'il advient des survivants de la Nueve est aussi brièvement évoqué. Dès le début du mois de septembre la compagnie est envoyée à Strasbourg pour participer à la campagne d'Alsace. Cette période sera particulièrement meurtrière pour la Nueve (Mesquida, 2008 : 165-166). Paris libéré, les anciens républicains espagnols pensent toujours à libérer leur pays du Franquisme mais la plupart savent aussi que les alliés n'ont pas l'intention d'entrer en Espagne contrairement à ce qui leur avait été promis. Beaucoup pensent très vite à désertir car comme le dit Miguel à son ami Granelle : « Ce n'est plus notre guerre (...) Nous ne sommes plus que de la chair à canon » (Roca, 2013a : 293). Un petit groupe décide donc de fournir des armes et des véhicules aux résistants espagnols qui luttent sur place. Miguel et d'autres chargent donc des fusils et des mitrailleuses pour les envoyer en Espagne. Paco Roca utilise le fait qu'il y ait assez peu d'informations sur les hommes de la Nueve et notamment sur Miguel Campos qui disparaît sans laisser de traces après la libération de Paris pour faire « désertir » son personnage Miguel Ruiz qui souhaite retourner libérer l'Espagne. Malheureusement, sa voiture saute sur une mine et Estrella qui l'accompagnait meurt dans l'accident. La tombe que vient régulièrement fleurir Miguel est donc celle d'Estrella. Miguel retournera en Espagne mais pour y rester peu de temps. Il retrouvera sa femme et son fils qu'il ne connaissait pas mais il se voit contraint de quitter à nouveau l'Espagne car il n'a plus d'affinités avec sa famille et il ne peut vivre dans un pays où les gens ne veulent plus lutter, lui qui s'était engagé par conviction : « Mais je me suis rendu compte que les Espagnols ne voulaient plus de guerres civiles. Le moment de lutter contre Franco était passé » (Roca, 2013a : 310). Il regrette aussi de ne pas avoir participé à l'attaque du Nid d'Aigle d'Hitler car c'est bien la Nueve et la 2^{ème} DB de Leclerc qui ont pris ce bunker en mai 1945, non les troupes américaines qui sont arrivées juste après (Mesquida, 2008 : 164).

En revanche, ce qu'il advint des survivants par la suite n'est pas évoqué dans la

bande dessinée. Certains, très peu, suivront Leclerc en Indochine mais il ne s'agissait plus de leur guerre, la plupart arrêteront là leur combat et leur lutte politique (Mesquida, 2008 : 167-274).

Un oubli orchestré

Comme nous l'avons signalé en introduction, les hommes de la Nueve sont des oubliés de l'Histoire française. Le cours des événements et le fait que la libération de Paris n'est pas l'élément décisif de la fin de la guerre (la Seconde Guerre Mondiale ne s'est pas terminée en août 1944) pourraient permettre si ce n'est d'excuser, pour le moins de comprendre l'oubli. Or, le processus se révèle simultanément à l'action accomplie par les Espagnols. En effet, le 26 août un grand défilé des troupes de libération est organisé sur les Champs Élysées. La foule présente acclame les soldats de quelque nationalité qu'ils soient. De Gaulle passe en revue ses troupes et les salue toutes. Pourtant, bien qu'autorisés à défiler, les véhicules de la Nueve n'arborent plus le drapeau républicain espagnol qui a pourtant suivi les hommes depuis l'Afrique jusqu'à la veille du défilé. Les plus hautes autorités militaires ne veulent pas que les Français se rappellent que Paris a été libéré par des anarchistes et des communistes espagnols (Mesquida, 2008 : 154). Il faut créer un sentiment patriotique de quelque manière que ce soit. Miguel est d'ailleurs peiné, soixante-dix ans après, par ce manque instantané de reconnaissance : « Ce qui nous a fait de la peine, c'est qu'il ait oublié le rôle joué par tous les étrangers dans la lutte pour la France libre. Espagnols, Polonais, Italiens et quelques pauvres Tchadiens » (Roca, 2013a : 277). Et à la fin de la bande dessinée avant de se séparer de Paco, il ajoute : « D'une certaine façon, nous sommes tous équitablement des oubliés de l'Histoire de France officielle. Mais nous, les Espagnols, nous étions les seuls à ne pas avoir un endroit où rentrer, après la victoire » (Roca, 2013 : 310).

Pour le personnage de Miguel « [i]l est évident que la France devrait réécrire son histoire, à partir du moment où elle a accepté le gouvernement de Pétain pour se tirer d'affaire » (Roca, 2013 : 277). A travers ces mots il semble évident que Paco Roca exprime son propre ressenti face au manque de reconnaissance dont ont souffert ses compatriotes. Son ouvrage qui s'adresse de par sa catégorie à un large public répare cet affront. Evelyn Mesquida dont il s'est beaucoup inspiré pour créer sa bande dessinée, avait déjà commencé en 2008 ce travail de réhabilitation. Mais son ouvrage historique, bien qu'ayant bonne presse, se cantonnait aux milieux universitaires ou engagés politiquement. Il ne touchait pas suffisamment de personnes. Et comme elle le disait

« la France doit aussi [comme l'Espagne] résoudre son problème de mémoire historique » vis-à-vis de ces hommes, étrangers pour beaucoup, qui ont combattu pour que la France soit libérée de l'emprise nazie. Le support de la bande dessinée est un très bon moyen de toucher une plus grande partie de la population car les images et le texte court sont parlants pour tout à chacun. De plus, ce média est apprécié des plus jeunes, collégiens et lycéens qui sont aussi très à l'aise avec les moyens de communication ce qui permet une diffusion de cette histoire à plus grande échelle.

Conclusion

La résistance française ne fut donc pas qu'une affaire de Français. Loin de là. Comme nous venons de le voir, des républicains espagnols ont mis de côté une partie de leurs convictions pour rendre sa liberté à la France en s'engageant dans une armée nationale, celle de la France libre. Pourtant, durant de trop nombreuses années, leur courage et leur abnégation n'ont jamais été reconnus. Il faudra attendre le 24 août 2014 pour qu'ait lieu une commémoration de réelle importance, soit 70 ans après les faits.

De plus, cette reconnaissance tardive est le fruit des travaux d'une espagnole et non des autorités françaises, Évelyn Mesquida. C'est elle qui, en 2008, lors de la promulgation de la Loi de Mémoire Historique, entreprend de réhabiliter la mémoire de ces personnes. Son ouvrage, qui est la référence de Paco Roca, permet au graphiste espagnol de nous livrer un témoignage bouleversant sur l'histoire de ces hommes, des étrangers qui se sont sacrifiés pour libérer Paris des troupes nazies. Nous suivons leur parcours depuis la fuite d'Espagne, en passant par les camps d'Afrique jusqu'au défilé triomphal sur les Champs-Élysées. Cette bande dessinée illustre avec brio les souffrances et le ressentiment de ces hommes mais aussi leur combat pour la liberté et la lutte pour leurs idées jusqu'à la mort ou dans la vieillesse.

Mais la réhabilitation ne peut s'arrêter là. Il reste encore beaucoup de chemin à parcourir pour que ces hommes, quelle que soit leur nationalité, soient réellement reconnus comme des anciens combattants pour la France.

Bibliographie

ROCA, Paco (2013). *La Nueve. Les républicains espagnols qui ont libéré. Paris* : Delcourt.

ROCA, Paco (2013). *Los surcos del azar*. Espagne : Atisberri.

ARMAND-DREYFUS, Geneviève (1999). *L'exil des républicains espagnols en France. De la guerre civile à la mort de Franco*. Paris : Albin Michel.

LEVISSE-TOUZE, Christine (2008). *Dictionnaire historique de la résistance*, sous la direction de François MARCOT. Paris : éditions Robert Laffont, « collection Bouquins ».

MESQUIDA, Évelyn (2008). *La Nueve. Los españoles que liberaron París*. Espagne : Ediciones B.

VIEL, Jacques. Interview réalisée pour les éditions Delcourt. [En ligne] (actualisé le 1^{er} mai 2014) [disponible le 28/03/15].

<URL : <http://www.youtube.com/watch?v=YimsltYqF1Q>>

GONZALEZ HARBOUR, Berna (2009). « Entrevista con Evelyn Mesquida, *Francia debe resolver su memoria histórica* » [En ligne], *El País*, 13/07/2009 [disponible le 28/03/2015]

<URL : http://elpais.com/diario/2009/07/13/ultima/1247436002_850215.html>