

Plume, première année, numéro 3, printemps-été 2006, publiée en hiver 2008 pp. 65-86

le récit de témoignage de la guerre 14 Représentation, littéranité, lectures

Dominique Torabi

Université Shahid Beheshti

E-mail: scripta05@gmail.com

Nazita Azimi

Université Shahid Beheshti

E-mail: nazita_azimi@yahoo.com

Résumé

La guerre, expérience traumatique désormais indissociable du monde moderne, est le sujet de nombreuses œuvres, baptisées littéraires parce qu'elles se présentent sous forme de récit ; le présent article, sur la base de l'étude de quatre romans de guerre, publiés juste après la Guerre 14-18, tente d'approcher le degré de littéranité de ces récits mais aussi la manière dont ils se définissent par rapport à la véracité qui est la spécificité du témoignage littéraire. Il s'agit d'analyser les stratégies de la fiction et les formes qu'elle revêt. Les *témoignages* qui se présentent sous forme de récits sont étudiés de deux points de vue indissociables: l'aspect littéraire et l'aspect linguistique.

Mots-clés: Grande Guerre, récit de guerre, témoignage, littéranité, narratologie, écrivain:soldat

Introduction

La guerre, l'écriture... L'instant et la durée. Le drame et sa mémoire. Le témoignage et le roman. Le réel et la fiction...

C'est dans la place grandissante que tient en France (et en Europe) la littérature critique sur la guerre 14 qu'il faut chercher l'importance, non plus de l'événement, qui relève des drames de l'histoire du XX^e siècle, mais bien de l'actualité d'un genre, ou de ce qui pourrait se définir comme un genre: le récit de témoignage. La multiplication des conflits internationaux, les guerres civiles, les luttes d'indépendance ont introduit la guerre dans le « nouvel ordre politique », non plus comme fracture du temps, mais comme tissu même du temps. Parallèlement, le développement des nouveaux moyens de communication a introduit une surenchère dans l'information, qui se manifeste par une surabondance de témoignages: il faut lire et relire de grands écrivains comme Barbusse, Dorgelès, Genevoix et même Romains¹ pour revivre l'enfer de ces héros obscurs, anonymes, dont le corps s'est mêlé à la terre sanglante des tranchées, de ces *poilus*² pris dans ces tranchées, qui, s'ils sont fantassins, vivent dans l'attente et l'angoisse de l'assaut. C'est tout le

1. Cet article s'intéressera aux œuvres suivantes : *Le Feu* de Barbusse, *Les Croix de bois* de Dorgelès, *Ceux de 14* de Genevoix et *Verdun* de Romains.

2. Dans la légende napoléonienne, il y avait le "grognard". Dans la guerre des tranchées, il y a le "poilu". Ainsi désigne-t-on le soldat français, quelle que soit son arme d'origine, biffin (fantassin) ou artiflot (artilleur). Ce surnom est né sur le front, sans doute en raison de l'aspect hirsute des occupants des tranchées, dans l'impossibilité de se raser, et obligés de s'emmitoufler le visage dans des cache-nez et passe-montagne non réglementaires. Les illustrations le représentent, l'air farouche, dans le style "ils ne passeront pas", sous la capote bleu horizon délavée par la pluie, le gourdin au poing, la pipe brûle-gueule aux dents, les bandes molletières et les brodequins boueux. Il est réputé pour être débrouillard, prompt à tirer parti de tout et gardant le sourire même aux heures les plus sombres. La philosophie de ce héros patients et placide se résumerait en deux boutades : "Faut pas s'en faire !" et "On les aura!".

travail de l'écriture transmis par *un témoin*¹ qui donne forme aux valeurs acquises dans la guerre pour en créer un sens.

Les *témoignages* qui se présentent sous forme de récits seront étudiés de deux points de vue indissociables: l'aspect littéraire et l'aspect linguistique. Néanmoins il s'avère intéressant d'approfondir ces deux points de vue tout en respectant la frontière des deux domaines pour connaître de quelle façon le témoin et le devoir de témoignage se sont imposés aux combattants. Nous étudierons également la manière dont l'auteur s'y prend pour nous transmettre ses souvenirs dans le cadre du récit du combattant-témoin.

Le récit dissocie l'ethos du narrateur de l'image publique de l'écrivain et de sa position dans le champ de l'écriture. Il substitue au discours politique et à la propagande idéologique le discours d'un authentique témoignage qui atteint une sagesse parabolique porteuse de vérité universellement humaine.

Telle est du moins la vocation argumentative d'un récit de guerre qui, en marge du modèle dominant, propose une formule inédite où le discours de témoignage s'articule sur le discours parabolique.

Nos témoins sont une voix, un visage, une présence, ils sont aussi par-dessus tout une victime. Victime qui tout en se racontant nous emmène au cœur vif de l'événement.

Cet article se propose d'étudier, quoique très brièvement, les éléments précités et de les approfondir. Par souci de concision, nous nous sommes restreints à quelques exemples, ceux qui nous ont paru les plus frappants.

1. Dans son *Vocabulaire des institutions indo-européennes*, p. 276, E. Benveniste définit le témoin comme suit: "Celui que le latin désignait justement par *superstes*, c'est-à-dire soit celui qui se tient sur la chose même, soit celui qui subsiste au-delà". [...] "Ce serait donc un témoin en ce qu'il sait mais tout d'abord en tant qu'il a vu". Un témoin, qui témoigne comme survivant n'est pas un historien, il raconte ce qu'il a vu pour faire voir au lecteur ce que celui-ci n'a pas vu et ne pouvait pas voir.

I. La question de la véracité

Partagés entre le fictionnel et le factuel¹, le texte littéraire et le document historique, les récits de guerre que nous allons traiter renvoient à une question qui a fait couler beaucoup d'encre chez les littéraires, celle de la "représentabilité" du fait historique, et donc celle de sa représentation.

Ces récits non exhaustifs, témoignant d'une expérience guerrière, ne sont pas seulement le résultat d'un choix délibéré d'expériences vécues. A la manière du récit fictionnel, ils n'imitent pas le réel mais un mode de représentation de ce réel. A cet égard, le récit de guerre n'est qu'une des exemplifications possibles d'une réalité saisie à la fois de manière cognitive et de manière émotive. N'étant que la construction d'un "effet de réel", il n'est pas concerné par l'affinité qui rallie la réalité guerrière avec son inscription dans un texte. Il s'agit de la mise en relief d'un "réel décalé", qui implique un vouloir-dire objectif: il ne peut avoir que des marques de plausibilité et non de vérité testimoniale. Ainsi, les signaux que nous pouvons repérer dans le texte du témoignage ne sont pas indicatifs de l'attachement du témoin à la vérité de son récit. Ils désignent plutôt la volonté de traduire en discours la mutation de son spectre représentationnel par suite de l'expérience qu'il a subie.

En ce sens, l'obsession de l'exactitude et de la précision dans la délimitation du temps, de l'espace et de l'ambiance que nous discernons dans les commentaires de J. Norton Cru (1993, p. 12) sur les témoignages de la Première Guerre mondiale, aboutit infailliblement à des constatations: considérant l'art fantaisiste et déformateur comme étant le trait par excellence de ces récits de guerre, il met en question le témoignage littéraire, le présentant comme un "genre faux", qui se conforme à "la mode du jour" afin de plaire, selon son expression, à la "foule moutonnaire".

1. Nous tenons à rappeler que le factuel n'est pas donné comme évidence mais qu'il est acquis au moment où une situation historique entre en dialogue avec un postérieur sur ladite situation. Cf. P. Veyne, 1971.

Ceux qui souhaitent que la vérité de la guerre se fasse jour regretteront qu'on ait écrit des romans de guerre, genre faux, littérature à prétention de témoignage, où la liberté d'invention, légitime et nécessaire dans le roman strictement littéraire, joue un rôle néfaste dans ce qui prétend apporter une déposition. (Norton Cru, 1997, p. 99)

Barbusse, Dorgelès, Remarque ne se sont pas mis en frais d'observation et d'esprit critique. [...]. Littérateurs, doués du sens du public, avertis de l'attraction malsaine qu'exercent le geste tueur, le couteau sanglant, le cadavre mutilé, ils en ont joué hors de propos avec un art déformateur, et ont servi à la foule moutonnaire ce qu'elle lit depuis des siècles, mais en le colorant à la mode du jour. (*Ibid.*, pp. 111-112)

Une telle position ne peut qu'engendrer des discussions byzantines sur les "témoins sûrs" et les "témoins douteux" (*Ibid.*, p. 127), sans pour autant élucider la spécificité du témoignage littéraire qui réside dans son exemplaire partialité. Les questions sont évoquées par les auteurs eux-mêmes, ainsi Dorgelès à la fin de *Les Croix de bois* répond clairement au sujet de la véracité en avouant qu'il a inventé certains de ses personnages.

"Vous vous êtes levés de vos tombes précaires, vous m'entourez, et, dans une étrange confusion, je ne distingue plus ceux que j'ai connus là-bas de ceux que j'ai créés pour faire les humbles héros d'un livre. " (Dorgelès, 1919, p. X)

On trouve de pareilles citations chez Barbusse. Quant à Genevoix, comme le dit clairement Norton Cru, son récit est le plus vrai des récits de guerre. *Verdun* est un texte écrit tardivement, contenant moins de passages exactement superposables à la vérité.

Par conséquent, au lieu de nous attarder sur la véracité des récits testimoniaux examinés, il semble plus fructueux de désigner comment le

témoignage parvient à s'infiltrer dans l'étendue fluctuante du champ littéraire et de quelle manière il atteint sa propre littérarité.

II. L'ex-centricité de la représentation testimoniale

Genre oscillant entre l'histoire et la littérature, le témoignage nous invite à élucider son caractère hybride et "marginal"¹ déterminant la ligne de démarcation entre ses deux sources de configuration, son côté littéraire et son côté historique, et délimitant les normes et les valeurs esthétiques qui favorisent son intégration au champ littéraire. Dans ce sens, l'étude de la manière dont le témoignage reconstitue l'expérience vécue contribue à la régénérescence de la pensée au sujet de la littérarité, d'où l'intérêt de repenser la représentation au sein du récit testimonial. La "réalité sensible" dans le récit testimonial renvoie à l'impact que l'expérience vécue a sur l'esthétisation du réel: c'est cette intervention qui le différencie du roman dit historique. Le témoignage a pour toile de fond la manière dont le sujet témoignant a vécu la réalité inscrite. Une fois investie dans le témoignage, l'expérience y joue un rôle métaréférentiel faisant de lui le commentaire et non le miroir des faits historiques évoqués. Si nous admettons que l'effet esthétique d'un texte repose à la fois sur la similitude et sur la différence qui existe entre le monde présenté dans le texte et le monde réel auquel les lecteurs ont accès. Le témoignage littéraire de 14-18 ne doit pas sa particularité aux infimes mécanismes que le langage met à sa disposition pour évoquer la barbarie dans toute son ampleur mais au problème d'intelligibilité qu'il pose à son lecteur².

Le récit testimonial se veut l'interprète d'une situation que les ressources

1. Dans son article sur les récits de guerre de 14-18, S. Ducas-Spaës (1994-1995, p.15) écrit : "Rares sont aujourd'hui les manuels et anthologies littéraires qui échappent à la règle du silence ou de l'amnésie en matière de littérature dite de "témoignage". [...], elle figure tout au plus dans un index d'auteurs, souvent à titre anecdotique.

2. Voir K. Grierson, 1999, p. 102.

langagières paraissent inaptés à illustrer. Son rôle consiste précisément à rattacher l'expérience particulière du témoin à l'idée que le lecteur réel a de cette expérience. Le témoignage est un récit conviant le lecteur à affronter un au-delà spatiotemporel. Le témoignage finit donc par faire du locuteur un "immigré par procuration".

III. Comment dire la guerre?

"La particularité du phénomène guerrier et le caractère insolite du témoignage ont un impact sur les récits qui, dans leur effort de traduire le plus fidèlement possible la singularité de l'expérience vécue, deviennent atypiques" (Kaempfer, 1988, p. 8). C'est dans ce sens que nous pouvons interpréter la position de R. Dorgelès (2003, p.94) dans une lettre adressée à sa mère le 5 novembre 1914:

"Tu comprends, je voulais absolument voir la guerre, car comment écrire mon livre sans cela. J'ai vu des choses épatantes qui me permettront d'écrire quelque chose de neuf."

Suivant le propre de la représentation testimoniale, les récits de témoignage de la Première Guerre mondiale, que nous examinons, essaient de dompter le côté inintelligible de l'expérience guerrière et de le soumettre aux termes d'une rhétorique. Cependant, comme le constate M. Genevoix:

"Il s'agit là d'une réalité très particulière, si intense et dominante qu'elle impose au chroniqueur ses lois propres et ses exigences." (Genevoix, 1950, p. X)

Cette envie d'écrire quelque chose de neuf renvoie au "défi d'écrire autrement" (Milkovitch-Rioux, Pickering, 2000, pp. 476 et 482) et implique cette écriture insolite, dans le but d'accuser des aspects de rupture avec les pratiques déjà exploitées par le récit de guerre afin de raconter l'expérience vécue dans son excentricité.

Le témoignage littéraire est un texte particulier, comprenant deux sous-couches, l'une thérapeutique et l'autre documentaire, sur lesquelles sa couche

fictionnelle prend appui. Issu d'une expérience traumatique, le texte du témoignage devient le moyen à travers lequel le témoin reconstruit son vécu afin de mieux l'assumer et se construire soi-même. Le témoin manifeste son envie de rendre son expérience insolite et de la savoir associée au "goût de la vérité", même si celui-ci est, d'après M. Genevoix, incompatible avec "l'habitude d'un confort intellectuel"¹. C'est le profil de témoin honnête et impartial que Genevoix revendiquera à plusieurs reprises. Il a beau souligné sa détermination à rester fidèle au "quotidien vécu" (Genevoix, 1979):

"Quand j'écrivais *Ceux de 14*, le sentiment ne m'a jamais quitté de répondre à une obligation. La sorte d'événements qu'il m'était imposé de vivre, le caractère des réalités auxquelles se confrontaient ma sensibilité et mon intelligence de vivant non seulement commandaient et soutenaient à mesure mon effort d'écrivain témoin, mais encore m'entraînaient vers un parti pris d'obéissance ou, si l'on veut, d'humilité, de soumission à l'objet, au quotidien vécu qui m'amenaient à opter pour la forme du journal, en refusant les facilités, l'aiguillon et le plaisir de l'arrangement, de l'affabulation". (Genevoix, 1950, p. X)

Son engagement ne fait qu'alimenter l'illusion d'un témoignage irrécusable et exhaustif. Des études psychologiques et sociologiques sur le processus testimonial démontrent à quel point un tel récit ne parvient pas à attester la vérité des faits, du moment qu'il est fixé sur la vérité de l'expérience du témoin. Adoptant la vision fragmentaire et partielle du témoin, il dévoile uniquement le visage de la guerre que le combattant-témoin et ses camarades ont connu et, précisément, la manière dont le sujet testimonial a vécu les événements de l'histoire collective. L'auteur, au cours des différents chapitres et sous-chapitres se met à raconter des choses qui parfois n'ont pas de relations entre elles, et où il n'existe même pas parfois de chronologie; le lecteur est donc amené à lire de longs passages pour atteindre

1. Genevoix fait allusion au *Sous Verdun* et *Le feu* qui ont été censurés par pages entières.

le sens. Cette prépondérance du vécu sur l'événement implique une mise en scène particulière de la violence et de la douleur expérimentée dans la guerre: le combattant ou le soi-disant combattant (selon Jean Norton Cru) nous fait part de son vécu dans une restitution qui allie le vécu au souvenir et à l'imagination. Ainsi R. Dorgelès, combattant-témoin qui incorpore "dans un récit imaginaire des éclats de vérité" (Dorgelès, 1929, p. 33).

IV. Les stratégies de la fiction et ses formes

Entre la scrupuleuse restitution de Genevoix dans sa tétralogie testimoniale, *Ceux de 14* (1916-1923), la mise en scène barbusienne dans *Le Feu* (Barbusse, 1916), le lyrisme, la réalité recrée par Dorgelès dans *Les Croix de bois* (1919), l'écriture de l'événement vécu atteint des degrés de fictionalisation différents. Toutefois, ce qui caractérise tous ces récits, c'est leur oscillation entre deux modes testimoniaux: d'une part, celui du *reportage*, qui résulte d'une relation immédiate avec l'événement, à savoir celle d'un observateur partiel qui nous fait partager la réalité vécue avec "la naïveté d'un regard qui découvre" et d'autre part, celui du roman documentaire, qui fournit des reconstitutions fictionnelles des événements réels.

Ceux de 14, écrit sous forme de journal, bien qu'il soit présenté comme roman dans l'indication générique de l'édition définitive, se veut exempt de "tout arrangement fabulateur, toute licence d'imagination après coup" (Genevoix, 1950, pp. 9-10). Dans la même perspective, *Le Feu, Journal d'une escouade* est proposé par Barbusse comme un témoignage dénué de "toute effusion de l'imagination", représentant "non pas des histoires [...] inventées, mais des épisodes réels [...] pêchés tout vifs dans la grande guerre" (Relinger, 1994, p. X). Manifestement plus fictionnel que les témoignages de Genevoix et de Barbusse, *Les Croix de bois* déforme et refonde l'expérience vécue, proposant de "prétendus souvenirs [...] nourris de vérité". Pour mieux comprendre à quel point la fiction est intrinsèquement associée à l'expérience du combattant dans le récit dorgelésien, nous

74 Plume 3

pouvons consulter ce que l'auteur lui-même constate à propos de l'écriture de son témoignage dans les *Souvenirs sur les Croix de bois* ainsi que dans une version postérieure de ce texte, intitulée *En marge des "Croix de bois"* et incluse dans son livre *Bleu Horizon* (Dorgelès, 1949, pp. 2-44):

"Ce n'est pas du roman, ce ne sont pas des Choses vues: c'est, en quelque sorte, de la réalité recréée. [...]. A quoi bon relater mille incidents réels, quand on se sent capable d'en imaginer un qui les résumera tous? Pourquoi copier, quand on peut engendrer? Mon âme, mes pensées, ma chair, étaient toutes pleines de la guerre: je n'avais qu'à puiser."

Et ailleurs:

"Partout, j'ai donc remanié les événements. Pareillement, j'ai refaçonné les personnages." (Dorgelès, 1929, p. 33)

En ce qui concerne le temps et le lieu des événements, signalons qu'il est rare qu'on puisse trouver dans ces récits des traces et des indications précises de temps et de lieu. On peut difficilement, dans *Le Feu* et *Les Croix de bois*, saisir le laps du temps écoulé entre la narration de deux événements ou deux épisodes. Ce qui fait pencher le récit du côté du romanesque et lui enlève cet aspect documentaire. On a également du mal à savoir où commence le récit et où il se termine. Dans le cas de *Les Croix de bois*, c'est seulement à la fin de l'ouvrage qu'on découvre que le récit se termine à Paris, tandis qu'il est commencé dans les tranchées. Dans d'autres, *Le Feu* par exemple, on ne sort pas des tranchées ou des champs de bataille. Chez Romain, dans *Verdun*, tout le long du récit on est en pleine crise, en pleine guerre avec de rares indications de lieux. Seul Genevoix commence son *Ceux de 14* par l'annonce de l'ordre de mobilisation en ville, tandis que le récit continue avec la marche des soldats vers le front à travers villes et villages. Genevoix donne des indications très détaillées sur le temps et les lieux de passage et de combat. C'est un récit presque quotidiennement daté.

Il y a donc un lien établi entre le témoignage littéraire et les "normes"

esthétiques du roman naturaliste et moderniste. Cette double interdépendance agit sur la macrostructure du récit testimonial et détermine sa poétique ainsi que ses choix: thématique, rhétorique, stylistique et narratifs.

1. Le Héros (culture de la guerre)

Le nombre des soldats mobilisés est quasi équivalent à celui de la population mâle adulte. Quant au matériel utilisé, sa quantité correspond au niveau le plus élevé que l'industrie des forces belligérantes peut atteindre. Devant tous ces hommes qui manient des armes beaucoup plus meurtrières qu'auparavant, la valeur de l'individu se minimise et les exploits héroïques paraissent inopportuns et dépassés, réservés à la légende ou à l'utopie. Généralement, l'issue des combats dépend plutôt de l'obéissance que du courage. Le combattant n'a, partant, qu'une place minuscule dans le mécanisme guerrier dont l'ampleur et l'efficacité lui échappent (Audoin-Rouzeau - Becker, 2000, p. 38). Il n'y a plus deux pôles, celui du bon et celui du mauvais. Il n'existe que des millions d'hommes à peine différenciés subissant les mêmes atrocités et affrontant les mêmes adversités. Indépendamment de leurs qualités de guerrier, tous sont exposés aux mêmes conditions périlleuses et risquent de mourir sans que leur sacrifice soit apprécié à sa juste mesure. La guerre cède la place à l'anonymat et annihile les idéaux d'autrefois.

Dans la littérature de témoignage, cette redéfinition de l'héroïque est décrite par les situations que le soldat affronte, par la tragédie quotidienne qui y est décrite sans aucun embellissement. Les références constantes à la malnutrition, aux épidémies, à la puanteur, à la boue, aux poux, mettent en relief le côté inesthétique de cette guerre. A la différence du corps-à-corps épique sous le regard des dieux ou de la cavalerie sabre au clair, ils révèlent un décor diamétralement opposé, où les deux parties attendent avec persévérance le combat pour se battre de loin, dans l'anonymat. Le soldat s'y trouve dépouillé de tout orgueil. Il apparaît déshumanisé dans un milieu qui

76 Plume 3

met en péril sa santé physique et mentale. Il se plaint souvent et il est parfois complètement désespéré. Sa plainte s'entend à plusieurs reprises dans les récits, parfois sous la forme des critiques qu'on lit assez souvent chez Barbusse et Dorgelès:

"[...] tout c' qui a été fait ne sert à rien. Regarde ; ça ne sert à rien. C'est deux ou trois ans, ou plus, de catastrophes gâchées."

(F, 364-5)

Les *topoi* favoris du témoignage littéraire seront la boue, la puanteur, les rats, les poux, les cadavres, les corps en morceaux, les paysages chaotiques, contribuant à une sorte de démystification qui se renforce d'avantage par le mécanisme du comique: humour noir du combattant ou ironie (Dorgelès, 1919, p. 66) suscitée par l'enthousiasme et l'admiration des gens de l'arrière envers le "combattant du front".

"Ce que je souhaite à tout chacun, c'est la petite blessure coquette avec trois semaines d'hostau..."

(CB, 66)

Tous ces héros caricaturés ont comme dénominateur commun l'absence de témérité. Ils succombent à la peur, ils ne luttent que pour survivre. Ils ont leur propre philosophie de guerre, suivant laquelle il n'y a pas de "guerres justes" ou "injustes": les "justes causes" ne les encouragent ni à se battre ni à endurer les atrocités du front. Pour eux, il y a seulement des guerres d'où l'on sort mort ou vivant: la victoire est à celui qui en sort vivant, comme l'avoue Sulphart dans *Les Croix de bois*:

" Paix ou pas paix, c'est trop tard, c'est une défaite. Rien à faire, je vous dis, le coup est joué. Pour nous autres, c'est une défaite.

Sulphart leva la tête [...]

- J'trouve que c'est une victoire, parce que j'en suis sorti vivant. »

(CB, 248)

Au cours du XIX^e siècle, les récits de guerre ont tendance à romancer la

guerre, associant la violence à certains traits romantiques comme la vitalité, l'individualisme, l'expression personnelle, voire le dépassement de toute sorte de frontières. Cela contribue à une nouvelle acception du sublime et de la splendeur épique à travers l'émerveillement devant les batailles grandioses et la mort violente. Peu à peu la tendance s'inverse et un roman de guerre comme *La Débâcle* de Zola impose le collectif au détriment de l'héroïsme individuel. Dans d'autres récits comme *Boule de suif* de Maupassant, où on voit déjà l'image d'un soldat brisé de fatigue, de désarroi (Mitterrand, 1987, p. 265), les hommes désemparés qui forment ce collectif apparaissent. Peu à peu, les soldats envahissent tout le récit.

Dans tous les récits de témoignage de 14-18, cet effet d'envahissement est obtenu avec la mise en scène d'un groupe de soldats, qui, intériorisant tous la guerre de manière similaire, dénoncent en commun l'imposture des chefs belliqueux et mettent en relief, sur un ton ironique, les misères de leur vie quotidienne. Citons Dorgelès qui décrit le défilé des soldats:

"C'étaient des mannequins de boue qui défilaient, godillots de boue, cuissards de boue, capotes de boue, et les bidons pareils à de gros blocs d'argile."

(CB, 174)

2. Récit d'expérience

Le récit testimonial de la Première Guerre mondiale survient en pleine crise du roman et s'aligne sur la mutation qui conduit du "solide massif primaire du roman réaliste" au relief tourmenté des romans d'Alain Fournier, de Gide ou de Proust. Le changement dans l'écriture romanesque qui a eu lieu de la fin du XIX^e siècle aux années vingt est, de la sorte, à comparer avec l'entrelacement des mécanismes naturalistes et modernistes dans les témoignages littéraires que nous examinons. Dans ces textes, les pratiques modernistes, soutenues par une infrastructure de type naturaliste, y compose une poétique "de passage", précurseur d'une littérature en proie à

78 Plume 3

l'introspection et susceptible d'enregistrer la transition du classique au moderne (Raimond, 1966, pp. 13-14).

Les soldats de 14-18, aliénés, ressemblent aux personnages apparaissant dans les textes naturalistes comme les victimes d'un système périmé. Ils s'apparentent aux personnages du type flaubertien dont la vie s'écoule sous le règne de la désillusion et "s'effrite inutilement chaque jour". Dans ces récits l'élément autobiographique joue un rôle considérable (Baguley, 1955).

Dans ce monde aliénant, plein d'expériences épouvantes, les combattants des tranchées baignent dans une perplexité incessante à propos de leur identité.

- "C'est vrai, quand on y pense, qu'un soldat - ou même plusieurs soldats - ce n'est rien, c'est moins que rien dans la multitude, et alors on se trouve tout perdu, noyé, comme quelques gouttes de sang qu'on est, parmi ce déluge d'hommes et de choses."

(F, 48-9)

La sensibilité humaine et les sentiments évoquent la complexité de l'expérience humaine. Ils se reportent à une crise culturelle et utilisent un discours révélateur d'une apocalypse ou d'un désastre. Néanmoins, leurs mécanismes ne sont pas identiques. Le récit moderniste recourt au monologue intérieur, au déploiement non-linéaire de l'intrigue, à la fragmentation du récit.

On remarque le passage incessant du texte au dialogue et un chevauchement de l'auteur entre le vécu, la guerre et son imagination. De son côté, le récit testimonial de 14-18 s'adonne à l'aventure représentative scindée entre l'envie de dire et la perplexité de l'"indicible". Il a recours à une analyse minutieuse de l'expérience guerrière, afin d'évoquer le microcosme perturbé du soldat des tranchées (Meyer, 1969, p. 31). En dépit de sa participation à la réalité guerrière, le soldat a du mal à l'assumer. Soumis d'un côté à "un pouvoir hautain et lointain" qui ne voit en lui que "moyen et matière" et de l'autre au pouvoir de l'opinion publique, il adopte

progressivement "un sauvage esprit de révolte". Le soldat est contraint d'affronter quotidiennement une réalité oppressante, celle de la mort. Le massacre qu'il constate le démoralise, il pense à sa propre mort et rompt ainsi avec son environnement.

"Enfouis dans nos trous jusqu'au menton, appuyés de la poitrine sur la terre dont l'énormité nous protège, on regarde se développer le drame éblouissant et profond."

(F, 230)

A cet égard, le dialogue devient pour lui un moyen de fuite renouant progressivement les liens sociaux avec ses interlocuteurs, il se réconcilie avec sa réalité. Dans sa grande solitude, il recourt à la voie interlocutive dans l'objectif d'une intégration à la vie commune. Ce qu'il acquiert dans le dialogue, c'est sa redéfinition par le biais de ses partenaires interlocutifs, sur le visage desquels il voit d'autres *ego* envisageant la même situation. La conception de la guerre comme force unificatrice apparaît clairement dans *Le Feu* de Barbusse:

"Oui, c'est vrai, on diffère profondément. Mais pourtant on se ressemble. Malgré les diversités d'âge, d'origine, de culture, de situation, et de tout ce qui fut, malgré les abîmes qui nous séparaient jadis, nous sommes en grandes lignes les mêmes. [...] L'étroitesse terrible de la vie commune nous serre, nous adapte, nous efface les uns dans les autres."

(F, 40)

Par voie de conséquence, le poilu ne prend pas la parole seulement pour dire son opinion sur sa réalité environnante ou sur l'"effondrement" des valeurs sociales et humaines auxquelles il croyait. Il recourt au dialogue aussi, sinon surtout, pour "chercher à se mettre d'accord avec soi-même" (Gusdorf, 1998, p. X).

3. La scénographie de la crise

Destiné à mettre en relief l'étrangeté de l'expérience du combattant, le récit testimonial de guerre est par définition un texte qui éprouve les assises de l'esthétique classique. Sous le poids d'une "réalité qui semble excéder le pouvoir expressif du langage" (Sartre, 1948, p. X), il explose en plusieurs épisodes-fragments qui fournissent divers aspects du phénomène guerrier. Chaque épisode relance la même thématique sur la misère guerrière sans pour autant donner une vue d'ensemble. Il élucide la réalité vécue des combattants ayant perdu toutes leurs illusions ; toutefois, contrairement à la pratique du roman d'apprentissage traditionnel, leur apprentissage est de courte durée et s'achève bien avant la clôture du récit. Ils oscillent désormais entre la peur de la mort et l'ennui provoqué par la monotonie de leurs tâches journalières. Leur mode de vie absorbe le temps ; tout se ramène à un éternel présent. La mort guette, bien qu'ils ne sachent pas *quand* ni *pour qui* ni *pour quoi*. Ils participent aux actes de la même tragédie tantôt comme spectateurs, tantôt comme victimes. Le lecteur a ainsi affaire à un récit sans intrigue.

L'accent est mis sur la dynamique de l'équipe des combattants, dans la mesure où, par leur fréquent recours au dialogue, ils réussissent non seulement à renouer leur lien de solidarité mais aussi à démontrer leur évolution idéologique sur toute personne ou toute situation liée, directement ou indirectement, à la guerre. A travers leurs actes, leurs paroles ou leurs pensées explicitées, les combattants-interlocuteurs compensent l'absence d'intrigue et constituent la force cohésive de l'univers fictif. Les voix des combattants redoublant et renforçant les propos du narrateur sont les co-témoins de l'expérience guerrière. Ces voix s'alliant à la sienne se portent garant de cette reconstitution du vécu. Parées d'un style oralisé, qui crée l'effet d'une spontanéité testimoniale, elles parviennent à transgresser les effets de la guerre ainsi que la grandiloquence des communiqués de guerre (Tonnet-Lacroix, 1991, p. X).

Tonnet-Lacroix considère l'emploi de la langue parlée et de l'argot dans le roman de guerre à la fois comme une preuve tangible de l'emprise naturaliste

sur ce type de récit et comme une stratégie de contournement de la rhétorique littéraire qui "tue l'émotion». Par le biais du langage populaire, langage amplement employé dans de nombreux romans du début du XX^e siècle, elle fait sécession par rapport au langage institutionnalisé, voire se révolte contre "le lyrisme pompeux, et pompier"¹ de la propagande. Lorsqu'elle se mêle avec celle des officiers supérieurs, la langue populaire mine davantage l'édifice notionnel de l'éloquence discursive, par la spécificité du langage militaire qui, tout en s'écartant du caractère clos et figé d'un code, demeure "un jargon dans lequel les mots sont souvent tronqués et mutilés" (Philonenko, 1988, p. 174).

"Rien devant nous, Chabeau?

- Rien, mon lieutenant.

- Avec qui es-tu?

- Avec Gilon.

- C'est bien. Ouvrez l'œil et l'oreille, mais ne tirez pas, surtout, parce qu'une feuille aura bougé. Rappelle-toi qu'il y a des fils de fer devant vous. On y a perdu des boîtes à singe avec des cailloux dedans. Un seul Boche empêtré dans les fils, ça ferait un joli raffut. Ne vous frappez pas non plus si vous entendez une pétarade à droite ou à gauche, et surveillez votre coin de toutes forces. Compris?

- Compris, mon lieutenant. "

(SV, 158)

Néanmoins, c'est seulement lorsque la langue puise dans l'argot qu'elle

1. " On ne trouve pas dans *Le Feu* d'une part le récit de la guerre, et de l'autre un témoignage sur les "drôleries" du parler populaire. En fait, ce parler, dans *Le Feu* n'est pas drôle mais poignant. On ne trouve dans *Le Feu* qu'un seul témoignage sur la tuerie, qui lie indissociablement les actes, les sentiments et le langage des soldats [...]. On pourrait dire [...] que la littérisation de ce langage, et sa transformation en langage de la révolte, sont à elles seules une dérision du lyrisme pompeux et pompier, qui coulait des plumes officielles et officieuses." (Mitterrand, 1974, p.79).

donne le coup de grâce à la beauté expressive. Vecteur du lexique argotique, lexique à la fois étrange et violent, la voix des combattants acquiert, partant, un caractère censorial. Se servant du "flou", de "la coupure sémantique" que l'argot produit à l'intérieur de ses énoncés, elle signale sa distanciation par rapport au monde de l'arrière et à ses mensonges. Le dialogue devient le théâtre d'une rivalité, explicite ou implicite, entre l'image que les combattants ont de la guerre et celle, idéalisée, que les civils en ont. Une telle écriture de la réalité vécue dans le dialogue fait de l'écart linguistique un précieux outil dans la course de la représentabilité. Reconduisant le discours "à la puissance de l'actualité", elle le rend susceptible d'illustrer l'étrangeté de l'expérience.

4. La voie interlocutive

Présentant la particularité de la réalité guerrière par les propos que les personnages échangent entre eux et par les rapports interlocutifs qu'ils établissent, le dialogue jouit d'un statut privilégié dans le témoignage littéraire de 14-18. Il ne sert pas à promouvoir l'intrigue, comme dans d'autres récits. Son apport réside ailleurs, dans les performances interlocutives des personnages qu'il met en relief et qui dépendent de leur savoir-dire et de leur vouloir-dire sur leur vie de combattants.

Les sujets qui reviennent fréquemment dans les diverses scènes dialoguées du récit testimonial sont, généralement, les *topoi* de la littérature de guerre. Toutefois, la raison pour laquelle les personnages-interlocuteurs traitent ces sujets n'a rien à voir avec un simple enregistrement de la réalité guerrière. Leur envie de restituer leur vie de combattants est étroitement associée au besoin de se poser comme "sujets" dans leurs rapports interlocutifs. En vue de retrouver leurs assises et de déterminer à nouveau leurs revendications identitaires dans un monde qui s'écroule, ils tirent prétexte de leurs expériences éprouvantes dans les tranchées et sur le front pour remettre en question directement ou indirectement les valeurs de l'ordre établi et le désastre qui les envahit.

L'étude de ces notions, résultantes des interactions discursives entre combattants ou entre combattants et civils, fait du dialogue un foyer d'effervescence axiologique qui alimente l'«effet-idéologie» du témoignage littéraire (Hamon, 1997). Outre les épiphénomènes de la crise provoquée par la guerre, qui exercent une influence considérable sur le déroulement du dialogue, la gestion interlocutive, c'est-à-dire l'échange et l'agencement des propos des personnages-interlocuteurs, s'appuie également sur la manière dont ils envisagent leur réalité et la réalité de leur vie. Pour les fatalistes, elle leur est imposée par le destin ; pour les réalistes, elle constitue un défi à relever ; pour les pessimistes, elle est une source de malaise existentiel. Ainsi, les combattants qui y participent sont quasi-interchangeables et leur dialogue ressemble à un monologue explicité par plusieurs voix non diversifiées. L'alternance apparemment fortuite de la parole, même si elle amoindrit l'effet d'uniformité d'un monologue étendu, aboutit finalement à une mécanisation discursive à cause du style sec des énoncés et la monotonie des paroles échangées. Seul, dans quelques passages, l'auteur laisse filtrer son propre point de vue de "littéraire", surtout chez Genevoix et Romains.

"Hélas! Nous sommes des survivants humiliés. Toute cette grandeur s'en est allée de nous. Une guerre sordide nous ravale à son image: comme si en nous aussi, sous une bruine de tristesse et d'ennui, s'élargissent des flaques de boue."

(B, 428)

Ces dialogues uniformisés traduisent par leur agencement étrange l'irruption de l'absurdité guerrière dans la communication des combattants. Ils témoignent d'une perplexité existentielle et d'une quête perpétuelle de sens, analogue à celle du héros moderniste qui, à travers le monologue intérieur, se plonge dans la méditation de ses problèmes irrésolus et de ses impasses.

Exposant l'inaptitude du témoignage littéraire à restituer les vécus à travers les codes esthétiques conventionnels, l'ambivalence de ces dialogues

84 Plume 3

entre la polyphonie et le monologisme est indicative d'une recherche représentative qui est conforme à l'esprit d'un récit fictionnel. Par le biais de telles stratégies discursives, parées à la fois de spontanéité et de théâtralité qui échappent aux pratiques habituelles du dialogue littéraire, elle réussit à donner une autre issue à la scénographie de la crise, par delà sa thématization dans des portraits évoquant le désarroi du combattant et dans des commentaires narratoriels, afférents à sa lutte intérieure contre son dépérissement moral.

conclusion

Nous pouvons désormais récapituler les traits distinctifs du récit testimonial de 14-18: structure épisodique, évincement du héros solitaire par l'équipe des combattants, de focalisation interne, discours polyphonique et relativisation des valeurs. L'expérience de la vie dans les tranchées et sur le front, qu'A. Thérive qualifie de "pittoresque" (Thérive, 1930, p. X), s'intègre à la trame narrative d'une manière peu élaborée. Nous remarquons également un aspect épisodique et un effet de discontinuité et de fragmentation. Nous sommes en présence d'un véritable florilège d'aventures guerrières, un genre de récit qui remplace le merveilleux par l'épouvantable. Il n'y a plus de place pour le courage d'Achille dans les immenses abattoirs du XX^e siècle¹. L'éloquence cède la place à la dislocation. Tout s'articule autour d'un groupe de combattants qui pensent, qui agissent et qui parlent. Ils parlent de leurs misères, à cause de leurs misères, pour exorciser leurs misères, pour rapporter leurs misères. Telle est la source de leurs désillusions, de leurs contestations mais aussi de leurs réévaluations. La gloire du soldat disparaît.

1. "Y a-t-il encore place pour le courage d'Achille dans les immenses abattoirs du XX^e siècle? [...]. Lorsque l'adversaire recule à perte de vue derrière une machinerie cataclysmique, le sujet de l'épopée disparaît avec l'affrontement d'homme à homme."(Extrait tiré de la préface de J. Hervier pour *La Comédie de Charleroi* de P. Drieux la Rochelle, Paris, Gallimard, 1982, p.10).

Bibliographie

Romans (éditions consultées)

1. BARBUSSE, Henry, *Le Feu*, Paris, Flammarion, 1965.
2. DORGELES, Roland, *Les Croix de bois*, Paris, Albain Michel, 1919.
3. GENEVOIX, Maurice, *Ceux de 14*, Paris, Flammarion, Coll. "Points", 1950.
4. ROMAINS, Jules, *Verdun*, Paris, Flammarion, 1938.

Ouvrages critiques

5. AUDOUIN-ROUZEAU, S. et Becker, A., *14-18 Retrouver la guerre*, Paris, Gallimard, 2000.
6. BAKHTINE, M., *Esthétique et théorie du roman*, trad. par D. Olivier, Paris, Gallimard, coll. "Tel", 1978.
7. BAGULEY, D., *Le naturalisme et ses genres*, Paris, Nathan, 1955.
8. BENVENISTE, E., *Vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris, Editions de Minuit, 1969
9. DORGELES, R., *Je t'écris de la tranchée. Correspondance de guerre 1914-1917*, Préface de M. Dupray, Paris, Albin Michel, 2003.
10. — *Souvenir sur Les Croix de bois*, Paris, A la cité des livres, 1929.
11. — "En marge des *Croix de bois*", in *Bleu horizon. Pages de la Grande Guerre*. Paris, Albin Michel, 1949.
12. DUCAS-SPAËS, S., "Prix littéraires et récits de guerre: Du "Feu", de Barbusse, aux "Croix de bois", de Dorgelès", *L'Ecole des lettres* II, n° 14, 1994-1995.
13. GENEVOIX, M., *La mort de près*, Paris, Plon, 1979.
14. GRIERSON, K., "Indicible et incompréhensible dans le récit de déportation", *La Licorne*, n° 51, 1999.
15. GUSDORF, G., *La parole*, Paris, PUF, 1998.
16. HAMON, Ph., "Texte et idéologie: pour une poétique de la norme", in *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1997.
17. KAEMPFER, J., *Poétique du récit de guerre*, Paris, José Corti, 1988.
18. MEYER, J., " "Le Feu" d'Henri Barbusse", *Europe*, n° 477, 1969.
19. MILKOVITCH-RIOUX, C. & PICKERING, R., *Ecrire la guerre*, Clermont-

86 Plume 3

- Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000.
20. MITTERAND, H., *Le regard et le signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste*, Paris, PUF, 1987.
 21. — " La langue populaire dans "Le Feu"" , in *Actes du Colloque International tenu au palais du Luxembourg, 18-19 mai 1973, Europe*, septembre 1974).
 22. NORTON CRU, J., *Du Témoignage*, [1930], Paris, Allia, 1997.
 23. — *Témoin. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en France de 1915 à 1928*. Nancy, Presses universitaires de Nancy. 1993.
 24. PHILONENKO, A., "Guerre et langage", in *Essais sur la philosophie de la guerre*, Paris, Vrin, 1988.
 25. RAIMOND, M., *La crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966.
 26. RELINGER, J., *Henri Barbusse, écrivain combattant*, Paris, PUF, 1994.
 27. SARTRE, J.P., *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1948.
 28. TONNET-LACROIX, E., *Après-guerre et sensibilités littéraires (1919-1924)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1991.
 29. TREVISAN, K., "Jean Norton Cru. Anatomie du témoignage", in J.F. Chiantaretto & R. Robin (éds), *Témoignage et écriture de l'histoire. Décade de Cerisy 21-31 juillet 2001*, Paris, L'Harmattan, 2003.
 30. THERIVE, A., *Noir et or*, Paris, Grasset, 1930.
 31. VEYNE, P., *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Edition du Seuil, 1971, coll. "Points".