

Le roman de la Grande Guerre entre l'ancien et le nouveau

Joëlle PRUNGAUD

Université Lille-3

Il s'agit ici de revenir sur l'émergence d'un nouveau genre (ou sous-genre) romanesque consécutif au premier conflit mondial, bien répertorié aujourd'hui sous la rubrique *Roman de guerre*, *War novel*, *Kriegsroman* et qui participe d'un avènement de plus grande ampleur : la naissance de la littérature de guerre (poésie, témoignages, journaux, mémoires...). Le fait littéraire est, en l'occurrence, lié à l'apparition d'une forme de guerre inédite : mondiale, totale, industrielle, et il survit à ce fait historique. Il bénéficie de surcroît d'une double postérité : d'une part, le genre se nourrit d'événements de même nature dans une continuité malheureusement sans cesse renouvelée par l'actualité¹ ; d'autre part, il ne cesse de revenir sur l'événement fondateur, dans un fécond mouvement de réécriture observé depuis la fin des années 1980 et qui, plébiscité par le public et encouragé par le monde de la culture et de l'édition se poursuit aujourd'hui (Pierre Lemaître, *Au Revoir là-haut*, prix Goncourt 2013, déjà traduit dans une trentaine de langues). On peut établir une bibliographie des romans de la Grande Guerre contemporains², parmi lesquels figurent, à titre d'exemples, *Regeneration Trilogy* de Pat Barker (1991-1995) en Grande-Bretagne, *Derrière la colline*, de Xavier Hanotte (2000) en Belgique, *14* de Jean Echenoz, 2012. Le sujet trouve dans la forme romanesque son expression la plus accomplie et la plus populaire alors que la poésie, qui fut le genre le plus sollicité pour dire la guerre il y a cent ans, est loin de connaître la même postérité. Certes, il y aura toujours des poèmes de guerre mais la figure du poète-soldat (*war-poet*) reste attachée au premier conflit mondial et le phénomène de la réécriture concerne peu la poésie.

Il y a donc bien eu un effet 14-18 sur le roman et un effet durable. Pour reprendre la problématique du congrès, nous sommes dans le cas d'une interaction : d'un côté, une écriture romanesque se cherche pour rendre compte d'une réalité radicalement nouvelle et, de l'autre, dans ce processus même, s'affirme « la capacité du monde perçu à modifier [...] le devenir du roman ». Reste à savoir si le changement porte sur le contenu thématique ou plus profondément sur la conception formelle et sur les modalités techniques de la mise en fiction.

La première guerre mondiale marque le basculement dans un nouvel ordre du monde (bouleversement des équilibres géopolitiques, modification de l'organisation des sociétés, changement des mentalités...). Cette donnée historiographique de la rupture entre l'ancien et le nouveau se vérifie-t-elle pour le roman ?

1 Les actes du colloque organisé en 2012, à Lille, réunissent des analyses portant sur un large panorama de la littérature issue des guerres contemporaines : *Écrire la guerre, Écrire le conflit*, Fiona McIntosh-Varjabédian, Toshio Takemoto, Joëlle Prunghaud et Norah Giraldi Dei Cas, éditeurs, Ville-neuve d'Ascq, Conseil Scientifique de l'Université Lille 3, coll. UL3 Travaux et recherches, 2016.

2 Sur les réécritures contemporaines francophones, voir *La Grande Guerre : un siècle de fictions romanesques*, éd. Pierre Schoentjes, Griet Theeten, Genève, Droz, 2008. Dans le domaine anglo-saxon : Virginie Renard, *The Great War and Post-Modern Memory : the First War in Contemporary British Fiction (1985-2000)*, Peter Lang, 2013.

On fait souvent l'erreur de croire que la modernité littéraire est issue de la Grande Guerre alors que la chronologie des avant-gardes et des œuvres modernistes montre qu'elle lui est bien antérieure. Au contraire même, à en juger par un des premiers romans publiés, *Le Feu* d'Henri Barbusse (1916), devenu emblématique du genre, on assisterait plutôt à une régression vers un réalisme jugé périmé par les nouvelles générations engagées sur la voie de l'expérimentation. Et pourtant, il y a quelque chose de neuf dans cette tentative de l'écrivain en situation de combattant de transmettre, par la voie du roman, ce que lui-même expérimente comme inénarrable, impossible à rendre. Se pose ici la question du décalage entre un « monde nouveau et sa représentation par le roman ». Il arrive que la chose vue fasse violence aux conventions, fasse craquer le moule. Ces moments de déroute, cette soudaine perte de contrôle au détour du récit s'avèrent aussi symptomatiques du passage de l'ancien au nouveau que peuvent l'être des formes narratives plus maîtrisées et clairement novatrices.

Que nous apprend la genèse du genre ? L'histoire littéraire distingue en général trois moments de production : pendant les années de guerre, à partir de 1915 ; ensuite, au terme d'une période de latence sitôt après l'Armistice, un pic de publication qui est atteint au tournant de la décennie (1928-29) ; enfin, un regain de création qui se manifeste au cours des années 1930 à l'approche du deuxième conflit mondial.

Ce tableau un peu trop lissé a été affiné par l'évolution récente de la critique littéraire spécialisée dans l'étude de la Première Guerre mondiale (*First World War Studies*, dans la nomenclature anglo-saxonne)³. Les nouvelles approches (en particulier les études culturelles) et les commémorations du centenaire ont encouragé les rééditions, les (re) traductions et la recherche d'inédits, si bien que le corpus du roman de la Grande Guerre, longtemps limité à un noyau d'œuvres consacrées, a été considérablement élargi, débordé par ses marges. Le tableau chronologique se complexifie si l'on tient compte de la succession des éditions d'un même texte due à divers facteurs. Nombre de récits publiés en temps de guerre et amputés par la censure parurent plus tard dans leur intégralité (Maurice Genevoix, *Sous Verdun*, 1916 ; Max Deauville, *Jusqu'à l'Yser*, 1917)⁴. La publication différée d'écrits rédigés sur le front s'est bien souvent accompagnée d'un travail de révision ou d'une reprise formelle qui a pu creuser l'écart avec l'écriture initiale, restée inchangée en revanche dans le cas des écrits posthumes qui ont gardé en quelque sorte une valeur d'étalon. Le regroupement de plusieurs titres en recueil dans le nouveau contexte éditorial de l'après-guerre a aussi joué en faveur d'une harmonisation et d'une standardisation plus ou moins marquée. Enfin, il faut tenir compte de la fluctuation de l'état des textes, pour des raisons qui tiennent à l'évolution idéologique de leur auteur (Fritz von Unruh, de *Verdun*, écrit en 1916 à *Opfergang*, *Le Chemin du sacrifice*, 1919)⁵ ou qui sont imputables à un goût du perfectionnisme littéraire : Ernst Jünger publie à compte d'auteur *In Stahlgewittern* (*Orages d'acier*) en 1920, dans un tirage très limité, puis n'aura de cesse de remanier l'original jusqu'à en donner sept versions différentes⁶. Plus qu'une liste de dates et de titres, ces différents cas de figure nous renseignent sur l'évolution du genre, plus ou

3 On pourra se reporter au volume de l'année 2014, de la collection *Poétiques comparatistes*, pour avoir un résumé des dernières tendances critiques (*Écritures de la Grande Guerre*, dir. Joëlle Prunaud, SFLGC, Nîmes, Lucie Editions, p. 184-195).

4 Les cinq récits de guerre de Maurice Genevoix (1916-1923) furent réédités dans la deuxième moitié des années 20 avant d'être réunis en recueil en 1949 (*Ceux de 14*, Paris, Edition Durassé et Cie). La censure belge interdit de nombreux passages de *Jusqu'à l'Yser*, qui paraît en 1917 à Paris, chez Calmann-Lévy. Le texte intégral sera tardivement publié à Bruxelles (Pierre de Méyère, 1964).

5 Sur le parcours de l'œuvre, voir la mise au point de Nicolas Beaupré, in *Ecrivains en guerre 14-18*, Gallimard, Historial de la Grande Guerre, 2016, p. 60.

6 Julien Hervier, *ibid.*, p. 72.

moins modelé par la variation des conditions de rédaction et de publication, et orienté par les vagues de réception successives.

En outre, on s'aperçoit que cette production est plus continue qu'on ne le croit généralement si on la considère dans sa dimension transnationale⁷. Les traductions prolongent la force d'impact d'un livre parfois d'une décennie (E. Johannsen, *Vier von der Infanterie*, 1918 traduit en français et publié en 1929) ou exportent un récit qui deviendra un modèle d'inspiration dans une autre langue. Grâce au rôle de passeur assumé par les pays neutres, les œuvres ont pu circuler même pendant le conflit : l'éditeur suisse Max Rascher publie *Le Feu* en allemand avant l'Armistice, en 1918, dans sa collection « *Europäische Bibliothek* ». L'interdiction de cette traduction en Allemagne et en Autriche ne freine pas le rayonnement international du roman qui totalisera soixante traductions en 1935. Henry Williamson reconnaît sa dette envers Henri Barbusse lorsqu'il publie *The Patriot's Progress* en 1930. Fruit du croisement des expériences, le roman de la Grande Guerre progresse ainsi par imitation ou au contraire par rejet (réponse nationaliste au pacifisme d'Erich Maria Remarque)⁸, mais toujours dans une féconde interaction. Il se définit à l'origine par l'élaboration d'une écriture narrative spécifique, commune aux deux camps ennemis.

L'avènement du roman proprement dit prend du temps, le temps qu'il faut pour sortir de la confusion entre des formes de récits difficiles à nommer et à identifier, au grand désarroi de Jean Vic. Conservateur à la Bibliothèque nationale, Jean Vic publie en 1923 un ouvrage bibliographique⁹ en cinq tomes *La Littérature de guerre*, qui recense toutes les œuvres publiées pendant les années de conflit, tous genres confondus. Il a beaucoup de mal à classer les textes écrits par les combattants, « étant donnée la nouveauté de la matière »¹⁰, écrit-il. La rubrique du tome 1 intitulée « Souvenirs et impressions de combattants » est reprise dans le tome 3 (qui couvre la période 1916-1918) mais elle ne suffit plus à contenir la somme des publications. Le bibliographe place à part, dans une autre liste, les livres de combattants qui se rapprochent de la « création » artistique, du roman ou de l'épopée en prose sans toutefois se confondre avec la fiction pure. Pour lui, *Le Feu* n'est pas un roman¹¹. Il conclut à la naissance d'un « genre mixte, où la fiction n'a qu'un rôle limité »¹².

Toute la gestation du roman de la Grande Guerre est là : dans cet afflux de récits inclassables, qui échappent au cloisonnement générique pour raconter l'irracontable et hésitent entre témoignage et mise en fiction. La guerre de masse engendre une écriture de masse, fait nouveau qui inquiète les professionnels de l'écriture : Henri Barbusse dit sa méfiance pour les « écrivains arrivistes »¹³, ces prétendus témoins qui se mêlent d'écrire et de juger les hommes de lettres.

De cette partition entre compte rendu de l'expérience vécue (je raconte ce que

7 Joëlle Prunghaud, « Du récit de guerre au roman de la Grande Guerre : parcours d'un genre », *ibid.*, p. 131-135.

8 Ernst von Salomon, *Die Geächteten (Les Réprouvés)*, 1930.

9 Jean Vic, *La Littérature de guerre. Manuel méthodique et critique des publications de langue française, du 2 août 1914 au 11 novembre 1918*, Paris, Les Presses françaises, 1923 (1ère édition des tomes 1 et 2 : 1918, avec une préface de Gustave Lanson).

10 Tome 3, p. 249 (note relative au titre de la rubrique).

11 Rappelons que le sous-titre comporte une indication générique : *Journal d'une escouade*, ce qui suscite l'ironie de Jean Vic : « La couverture porte en plus le mot *roman*. C'est un simple artifice d'éditeur pour mieux attirer le public », *ibid.*, p. 256.

12 *ibid.*, p. 256-260.

13 Henri Barbusse, « A propos des livres de guerres », *Monde*, 2 nov. 1929, cité dans Jean Norton Cru, *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928* (1929), éd. Frédéric Rousseau, Presses universitaires de Nancy, 2006, p. S71.

j'ai vu sans artifices littéraires) et reconstitution de cette même expérience dans un cadre fictionnel, de cette alternative naîtra la suspicion à l'encontre des romanciers. Le critique franco-américain Jean-Norton Cru lance la polémique : dans son ouvrage intitulé *Témoins*, il analyse plus de trois cents textes de combattants, qu'il répartit en cinq catégories (journal, souvenirs, réflexions, lettres, romans) et qu'il classe par ordre de valeur en prenant pour critère d'appréciation leur degré de fidélité aux faits, leur véracité. Nous sommes en 1929, précisément au moment où le récit de guerre trouve sa consécration dans la forme romanesque : les traductions de romans allemands (Ludwig Renn, Johanssen, Arnold Zweig) relancent l'intérêt du public français après une période de relative baisse d'intérêt¹⁴ ; le succès de *À l'ouest rien de nouveau* prend une dimension internationale. Jean-Norton Cru accuse le roman de guerre d'être un « genre faux » et prend à parti les romanciers les plus lus : Barbusse, Dorcelès, Remarque.

Cette polémique, qui vise à discréditer le roman comme vecteur de témoignage, aboutit paradoxalement à la reconnaissance de la forme canonique du roman de guerre dans le monde des lettres à la fin des années 1920. Elle déclenche, en effet, un mouvement de solidarité de la critique envers les écrivains incriminés qui s'exprime avec véhémence dans les revues littéraires¹⁵. Cette controverse montre surtout combien le genre peine à se construire, à s'imposer, car ses défenseurs doivent aussi faire face à la génération des aînés, très suspicieuse à leur égard.¹⁶

Le choix du genre romanesque est l'une des réponses au défi lancé à l'écriture par l'événement 14-18. Choisir le roman comme forme la plus adaptée pour dire une réalité hors norme est en soi un signe de modernité. Dans l'intention de défendre la posture conservatrice choisie à contre-courant par Montherlant pour écrire son roman de guerre (*Le Songe*, 1922), Roger Secrétain résume assez bien cette perception : « [...] le roman, terrain privilégié de l'expérience, à cause de sa fluidité, a subi l'assaut des novateurs »¹⁷. C'est résolument sur cette voie que s'engage Richard Aldington pour écrire *Death of a Hero* (1929). Dans sa préface, l'auteur déclare qu'il a voulu sciemment se libérer des « conventions de forme et de méthode » qui s'interposent comme des tabous : « J'ai complètement ignoré ces règles dans mon livre. Pour moi, l'excuse du roman est que vous pouvez en faire tout ce qui vous plaît »¹⁸. Mais qui est Aldington ? un poète moderniste anglais, co-fondateur, avec Ezra Pound, de l'imagisme en 1908. Il dit avoir essayé d'écrire un « roman-jazz » (notion issue de sa pratique poétique). Cet exemple parmi d'autres permet de dénoncer un présupposé très répandu dans les Etudes culturelles : l'idée que les novices, les combattants qui ne sont pas des écrivains professionnels vont trouver la manière neuve d'écrire la guerre. Or, c'est tout le contraire qui se produit : les témoignages montrent le poids

14 Selon Maurice Genevoix, in André Ducasse et al., *Vie et mort des Français 1914-1918 : simple histoire de la Grande Guerre*, Paris, Hachette, 1959, préface, p. 9.

15 Voir l'abondant dossier de presse figurant en annexe de l'édition de Frédéric Rousseau, *op. cit.*, p. S53-S195.

16 Max Deauville, médecin militaire dans l'armée belge et converti à l'écriture note : « Nous, écrivains soldats, en règle générale, nous fûmes tenus en suspicion par l'ancienne génération, dérangée dans ses habitudes littéraires », in *La Boue des Flandres et autres récits de la Grande Guerre*, éd. Pierre Schoentjes, Editions Labor, 2006, p. 330.

17 Roger Secrétain, à propos du *Songe* de Montherlant (1922), in préface de *Romans et œuvres de fiction non théâtrales*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1959, p. IX-XXXVI, p. X.

18 *Mort d'un héros*, trad. de l'anglais par Henry D. Davray et Madeleine Vernon (1931), Arles, Actes Sud, 1987, p. 15-16. Texte original : « Certain conventions of form and method in the novel have been erected, I gather, into immutable laws, and are looked upon with quite superstitious reverence. They are entirely disregarded here. To me the excuse for the novel is that one can do any damn thing one pleases », in *Death of a Hero* (1929), Penguin Classics, 2013, « To Halcott Glover », p. XXI-XXII.

de l'éducation et de la tradition. On écrit comme on a appris à écrire, quel que soit le sujet : Remy de Gourmont s'était étonné en 1915 de découvrir dans les lettres de soldats « le style fleuri utilisé pour montrer qu'on a des lettres » alors qu'il croyait « que cette rhétorique enfantine n'aurait pas survécu aux événements présents »¹⁹. Quant à ceux qui avaient déjà commencé une carrière littéraire (Barbusse, Dorgelès, Remarque, ceux-là mêmes qui sont incriminés par Jean-Norton Cru), ils sont lus parce qu'ils respectent les codes romanesques, parce qu'ils s'inscrivent dans une tradition littéraire qui répond au conformisme de lecture du public : Barbusse à l'école de Zola ; facture classique de *À l'ouest rien de nouveau*.

Jean Kaempfer a relevé le paradoxe qu'il appelle « l'aporie du récit de guerre » : pour rendre une réalité inédite, on a recours à des modèles préexistants parce qu'on peine à inventer des formes narratives neuves. Il utilise cette belle formule pour résumer le phénomène : « la fatalité du topique lorsqu'il s'agit d'énoncer l'inédit »²⁰.

C'est donc dans la difficulté à s'affranchir de l'héritage littéraire pour dire le jamais vu, que réside d'abord la nouveauté. C'est en donnant à son récit une valeur d'art, c'est par la recherche de nouveaux artifices d'écriture, que le témoin parviendra à transmettre avec le plus de force ce qu'il a vécu, sans pour autant trahir l'authenticité de son expérience. La part de création, « l'arrangement d'art »²¹ assumé par le romancier et précisément contesté par Jean-Norton Cru, est le fruit d'un travail qui s'opère sur la vision des lieux et des situations, sur la mémoire des actions et des sensations pour en explorer le versant inconnu.

La forme élaborée du roman, comme les autres formes narratives, se trouve confrontée au problème commun de la représentation, qui pourrait s'énoncer ainsi : comment rendre verbalement les données nouvelles du « monde perçu » ? Sur quoi les auteurs butent-ils pour le représenter ?

Jules Romains, qui ne fait pas partie des témoins directs puisque, bien que mobilisé en 1914, il n'a pas connu le front, a tenté d'énoncer avec une grande vigueur expressive l'inédit de l'événement. À ses yeux, « l'insondable nouveauté » c'est « une guerre faite par des millions d'hommes »²² avec sans cesse « des hommes neufs pour remplacer des hommes détruits »²³ ; c'est « le spectacle de deux immenses armées incrustées dans le sol, incapables de faire un mouvement »²⁴ (il parle du front ouest). Les lecteurs d'aujourd'hui se sont familiarisés avec ces caractéristiques et ne s'en étonnent plus. Il leur faut faire l'effort de revenir en arrière, de se mettre à la place des contemporains pour mesurer le changement d'échelle et la surenchère impliqués par cette forme nouvelle de conflit qu'est la « bataille de matériel ». Celle-ci requiert un armement de plus en plus performant pour anéantir l'adversaire (« le matériel humain » en langue militaire) et l'anéantir à distance, dans un déchaînement de violence sans précédent. Les chiffres révèlent cette démesure : lors de l'offensive allemande de Verdun (21 février 1916), en moins de 24h, un million d'obus ont été tirés sur les positions françaises. Au premier jour de la bataille de la Somme (1^{er} juillet 1916), on comptait près de 60.000 Britanniques tués, blessés ou disparus.

19 Remy de Gourmont, *Dans la tourmente*, Paris, Crès, 1916, p. 80.

20 Jean Kaempfer, *Poétique du récit de guerre*, Paris, José Corti, 1998, p. 256.

21 Expression utilisée par Joseph Jolinon dans son compte rendu de *Témoins, Les Nouvelles littéraires*, 11 janvier 1930, in *Témoins*, éd. citée, p. S100.

22 *Prélude à Verdun*, in *Les Hommes de bonne volonté*, Paris, Laffont, coll. Bouquins, 1988, tome 1, p. 6.

23 *Ibid.*, p. 7.

24 *Ibid.*, p. 8.

L'enjeu littéraire consiste donc à représenter cette situation, à communiquer au lecteur ce qu'elle a d'inconcevable, de monstrueux pour ceux qui la vivent en première ligne. La représenter par l'écriture signifie d'abord décrire ce qu'on voit. Or, la première difficulté est là, justement, dans la faillite du visible, bien exprimée par Gabriel Chevallier, dans *La Peur* (1930) :

J'étais étonné de me trouver au centre de la guerre et de ne pas la découvrir, ne pouvant admettre qu'elle consistât dans cette immobilité. Pour voir, me haussant sur une banquette de tir, je passai la tête au-dessus du parapet. À travers l'embrouillement des barbelés, on apercevait, à moins de cent mètres, un talus semblable au nôtre, silencieux, comme abandonné, crénelé pourtant d'yeux et de lignes de mire qui nous surveillaient [...] Au lieu de l'armée ennemie, je n'apercevais que de rares sauterelles et des fourmis, qui fréquentaient seules l'étendue interdite aux hommes²⁵.

Le motif de l'ennemi invisible, lieu commun des romans de la Grande Guerre, n'est pourtant pas étranger aux récits antérieurs. Zola avait déjà dépeint le désarroi de son protagoniste, impatient « de les voir enfin, ces Prussiens », et déçu dans son attente : « On ne voyait toujours rien, on ne savait rien. Impossible d'avoir la moindre idée de la bataille : était-ce même une vraie, une grande bataille ? », s'interroge-t-il²⁶. Or, la fin du chapitre, centrée sur l'apparition inespérée des casques à pointe, montre que l'invisibilité de l'ennemi relève plus du procédé narratif, de l'effet retard au service de la tension romanesque, que des conditions inhérentes aux combats de 1870. D'autres romanciers du XIX^e siècle, comme Stendhal ou Tolstoï, avaient ironisé sur la belle ordonnance des armées dans la peinture d'histoire en creusant l'écart entre la perception du sujet sur le terrain et celle des stratèges militaires²⁷. Mais, en 14-18, le contexte de l'affrontement change de nature. Au-delà de l'égaré du soldat dans le chaos des batailles napoléoniennes, le regard des combattants est rendu inopérant du fait même de la reconfiguration de l'espace guerrier. Le narrateur de Barbusse se résigne mal à l'impuissance du guetteur embusqué dans la tranchée : « [...] nous allons chacun à notre créneau nous fatiguer les yeux sur l'immobilité des choses », note-t-il²⁸. Ce constat de déficit visuel n'épargne pas l'état-major. Les travaux critiques de Mark Larabee portent sur les problèmes de représentation spatiale dans le domaine de la cartographie militaire et dans les textes littéraires. L'horizon limité et le constant bouleversement des repères topographiques sous l'effet des bombardements déjouent les efforts de localisation et d'orientation et, de ce fait, complexifient considérablement la mise à jour des cartes, censées figurer ce qui échappe à l'œil nu. La mise en échec de ce mode de représentation graphique conduit l'auteur à interroger la capacité de l'écrivain-combattant à décrire et à interpréter une réalité qui se dérobe : « What happens when authors attempt, through works of the imagination, to attribute meaning to a reality that could scarcely be seen ? »²⁹. Comment la description peut-elle s'accommoder de l'existence de ces vides épistémologiques ?

25 Gabriel Chevallier, *La Peur*, Le Dilettante, 2008, p. 60-61.

26 Zola, *La Débâcle*, 1892, Folio classique, 1984, p. 235.

27 Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, 1839 : « Ai-je réellement assisté à une bataille ? », se demande Fabrice del Dongo, Paris, Librairie Générale Française, 1962, p. 75. Tolstoï, *La Guerre et la paix*, 1878 : la description de la bataille d'Austerlitz, du côté austro-russe, est dominée par la plus grande confusion, les protagonistes ne parvenant pas à se former une idée claire de la position des troupes. Le narrateur résume ainsi la situation : « Notre armée s'avancit dans la précipitation et le désordre (ce qui avait été conçu de façon si précise sur les plans et la carte était loin de pouvoir être réalisé tel quel dans la réalité) », trad. Bernard Kreise, Paris, Seuil, 2002, p. 373.

28 Henri Barbusse, *Le Feu* (1916), Editions J'ai Lu, 1972, p. 288.

29 M. D. Larabee, *Front Lines of Modernism : Remapping the Great War in British Fiction*, New York, Palgrave Macmillan, 2011, p. 11. Trad. : « Qu'arrive-il lorsque les auteurs tentent, à travers des œuvres d'imagination, de donner un sens à une réalité à peine visible ? »

Le romancier allemand Edlef Köppen tire parti de cette nouvelle logique de visualisation pour montrer la perturbation du rapport à la réalité qu'elle instaure. Son personnage d'artilleur (Reisiger) est chargé de préparer une offensive à partir d'un balisage minutieux du terrain³⁰. Pour ce faire, il travaille sur un assemblage de cartes, complétées par des photographies aériennes et des rapports de reconnaissance pour dessiner, avec le plus d'exactitude possible, l'image du front, sachant « qu'un millimètre sur les cartes [...] peut entraîner la mort d'une batterie »³¹. L'agencement des lieux est laborieusement reconstitué sur la page imprimée, non pas à l'aide de ses sens, par une observation directe, mais grâce à des mesures, à des calculs qui l'éloignent de tout contact avec son propre environnement, pourtant placé au cœur de cette reconstitution. L'effort de représentation auquel il se livre participe d'un processus de déréalisation du territoire. Les positions « les plus ridiculement insignifiantes »³² sur le terrain prennent une importance démesurée sur le papier dès lors qu'elles portent un numéro de code transmis à l'artillerie qui en fera sa prochaine cible. L'auteur décrit longuement l'opération qui se poursuit nuit après nuit dans une tension extrême et qui conduit son personnage au délire, symptôme de cette rupture aliénante avec le réel.

La faillite de la visibilité compromet le principe de la *mimesis*, dans l'ordre de la cartographie comme de la littérature. En bon héritier du naturalisme, Barbusse dresse l'inventaire des choses vues, quand il décrit par exemple le *barda* du poilu : « J'épèle de l'œil l'abondante exposition »,³³ mais ce procédé est voué à l'échec quand son narrateur peine à identifier ce qu'il voit. Dans le dernier chapitre du *Feu*, l'aube se lève sur la zone de combat dévastée par une nuit de bombardement sous la pluie. Tout a été inondé, des corps flottent au milieu des tranchées et des trous d'obus transformés en lacs. Barbusse passe par l'expérience subjective des survivants pour montrer la difficulté à se représenter la situation. Il fait dire à ses personnages hébétés : « On est là, à r'garder ça, comme des espèces d'aveugles [...] Non, on n'peut pas s'figurer »³⁴. Le dialogue se substitue à la description pour dire que la réalité de la guerre est dans cette impossibilité de la représentation. La réussite de Barbusse tient à ces passages d'exception où il renonce au modèle naturaliste. Le verbe voir perd alors son acception réaliste pour se charger d'un contenu visionnaire, dans une échappée vers le mythe (le déluge) et le fantastique (« paralysie fantastique du monde »³⁵). Cette recomposition de la réalité, déformée par le prisme d'un macabre poussé à l'extrême, annonce les pages apocalyptiques de Giono, dans *Le grand troupeau*³⁶. Elle aboutit aux tableaux expressionnistes de Fritz Unruh, qui viennent violemment rompre le fil d'un récit factuel ponctué de dialogues, comme cette scène censée se dérouler au cours d'une réunion d'état-major :

Plötzlich flogen Fenster und Türen auf, Soldaten, Offiziere, selbst der Kommandierende stürzen auf die Straße und blieben starr. An ihnen vorbei, wie eine Höllenvision, jagte von der Kirche her durchs Dorf ein Rudel tierwilder Gestalten. Abgerissene Menschenglieder schwangen sie wie Keulen, daß Blutfetzen wirbelten.

30 *L'Ordre du jour*, trad. François Poncet, Tallandier, 2006, p. 286-287 (chap. XIII). Texte original : *Heeresbericht* (1930), Stuttgart, Reclams Universal-Bibliothek, 2015, p. 341-342 (2^e partie, chap. 5, section 9).

31 „[...] ein Millimeter auf des Karten, die vor ihnen liegen, Tod einer Batterie bestimmt [...]“, *ibid.*, p. 342.

32 „Jedes feindliche Geschütz, jede im einzelnen lächerlich unehrebliche Position erhält eine Nummer“, *idem*.

33 Henri Barbusse, *Le Feu*, éd. citée, p. 219.

34 *Ibid.*, p. 421.

35 *Ibid.*, p. 412.

36 Jean Giono, *Le Grand troupeau* (1931), Paris, Gallimard, Coll. Folio, 2005, p. 115-118.

Soudain, portes et fenêtres furent soufflées, soldats, officiers et même le général se précipitèrent dans la rue pour se figer aussitôt. Devant eux, venue de l'église, on eût dit une vision dantesque, une horde de créatures sauvages traversait le village. Elles agitaient comme des masses des membres humains arrachés que c'en était un tournoiement de lambeaux ensanglantés [...] ³⁷.

On trouve chez Köppen, déjà cité, une autre forme de subversion du modèle ancien qui consiste à montrer les limites de l'approche réaliste. Le motif de l'aveuglement revient comme une donnée obsessionnelle dans un texte délibérément hybride, qui ajoute au récit linéaire des sources exogènes (extraits de lettres, de déclarations officielles, de communiqués de presse...) et imprime à l'ensemble un rythme syncope, violemment heurté, comme d'une écriture empêchée, bouleversée, aussi incontrôlable que les situations vécues dans le vif de l'action. Alors que l'observation de l'ennemi est vitale dans les deux camps, le même constat se répète de page en page : « Complètement insensé. On ne voit rien. Rien que du feu et de la fumée »³⁸. Il n'y a rien à voir, rien à observer. Pour conjurer l'impuissance de la vue, l'homme fait appel à l'assistance technique, notamment de la binoculaire (*das Scherenfernrohr*), accessoire omniprésent, indispensable à l'artillerie. Pour conduire sa description, l'auteur adopte le mode d'exploration visuelle propre à cet instrument d'optique, c'est-à-dire la vision rapprochée, myope, qui adhère à son objet. Il en tire parti pour transmettre l'image d'une réalité devenue inatteignable, et qui n'apparaît plus que déformée, frappée de distorsion et dépourvue de sens :

Du siehst, daß alle Dinge, die für das bloße Auge in weiter Ferne liegen, plötzlich nahe an dich herangerückt sind./ Der feindliche Graben, eine schmale weiße Linie im Gelände, fußhoch, zeigt sich dir plötzlich als Gebirge./ Ein Berg ist vom anderen durch ein kleines Tal getrennt./ In jedem Tal sitzt ein schwarzes Loch. Aus dem Loch starrt ein rundes glänzendes Etwas: das sind die Mündungen der feindlichen Gewehre. Zuweilen rucken sie an und blitzen auf. Niemand weiß warum.

Les objets lointains sont brusquement à portée de main. La tranchée ennemie, mince ligne blanche sur le terrain, un pied de haut, prend soudain l'aspect d'une chaîne de montagnes. Montagnes que séparent autant de petites vallées. / Dans chaque vallée, un trou noir. Depuis le trou, quelque chose est braqué, rond et brillant : les bouches des fusils ennemis. Parfois elles sursautent et lancent des éclairs. Personne ne sait pourquoi.³⁹

De même que son protagoniste est animé par la rage de voir, quoi qu'il lui en coûte, par ses propres moyens ou par un artifice technique, l'écrivain s'obstine à décrire alors qu'il ne peut plus rien donner à voir au lecteur. Cela se traduit par une syntaxe hachée et répétitive (énumération, phrases nominales, parataxe) destinée à mimer la désintégration de toute image :

Dann gibt es keine Nacht mehr, keine Höhe, keinen Wald, kein Geschütz, keinen Menschen. Dann ist das Ganze aufgelöst in das furchtbarste Gebrüll, das jemals aus der Erde gebrochen ist. Du siehst nur noch eine einzige, Hunderte von Metern lange und Hunderte von Metern breite Feuergarbe.

Voilà ! – Voilà qu'il n'y a plus de nuit, plus de hauteur, plus de forêt, plus de pièce, plus de gens. Voilà que tout s'est fondu dans le rugissement le plus effroyable qui soit jamais monté de la terre. Tu ne vois plus, sur des centaines de mètres de long, sur des centaines de mètres de large, qu'une énorme gerbe de feu⁴⁰.

37 Fritz Unruh, *Opfergang* (1919), Frankfurter Societäts-Druckerei, 1966, p. 136. Traduction de Martine Rémon, *Le Chemin du sacrifice*, Strasbourg, La dernière goutte, 2014, p. 205.

38 *L'Ordre du jour*, éd. citée, p. 211. *Heeresbericht*, éd. citée, p. 251: „Es ist vollkommen unsinnig, man sieht nichts. Nur Feuer und Rauch.“

39 *Heeresbericht*, éd. citée, p. 70 ; *L'Ordre du jour*, éd. citée, p. 63.

40 *Heeresbericht*, éd. citée, p. 328 ; *L'Ordre du jour*, éd. citée, p. 298.

La tournure impersonnelle « es gibt », rendue en français par le présentatif « voilà », permet d'égrener les éléments descriptifs, conformément au procédé de l'inventaire naturaliste, mais ici l'afflux des mots est trompeur car ils désignent ce qui a disparu. Le trop plein pour dire le manque aboutit au retournement négatif du procédé.

Il faudrait citer également les emprunts à la poésie, qui permettent de retravailler la prose pour rendre ce qui, dans la relation au réel, est profondément bouleversé. Le romancier anglais Henry Williamson tente de communiquer le sentiment d'irréalité qui saisit son personnage exposé au feu de l'ennemi, en jouant sur le rythme, sur la prosodie : « Time was suspended, the night endlessly unreal » puis à la page suivante « Endlessly unreal the night »⁴¹. L'acmé de la description, quand le personnage est blessé par un obus, est rendue par la rupture de la disposition typographique :

[...] and great lurid light that leapt out of his broken-apart body with a spinning shriek
 And the earth was in his eyes and up his nostrils
 And going away smaller and smaller
 Into blackness
 And tiny far away
 Et la terre était dans ses yeux et ses narines
 Et s'éloignait de plus en plus petite
 disparaissait dans l'obscurité
 et minuscule loin partie ⁴²

La perte de conscience s'exprime par la notation visuelle, qui assure la continuité descriptive du combat, et la syntaxe disloquée marque la violence du choc.

Les exemples mentionnés recensent quelques-uns des procédés utilisés par les romanciers pour tenter de transposer dans leur écriture le sentiment d'impuissance éprouvé dans ces situations de violence extrême. Le travail de la langue et de la prose prend acte de la déstabilisation des repères (visuels, géographiques), de l'agression faite au corps en tant que réceptacle des sensations, de la déroute de l'esprit en tant qu'instance interprétative. Si les nouvelles esthétiques (modernisme, expressionnisme, surréalisme) apportent des ressources sur le plan formel pour pallier l'insuffisance des moyens d'expression traditionnels, elles agissent également sur l'opération initiale de la perception. Par leur pratique expérimentale de la langue (comme de l'image pour les peintres), les auteurs modernistes ont développé une aptitude à voir le monde qui les conduit à appréhender autrement le spectacle de la guerre, comme s'ils disposaient d'une grille de lecture différente : l'attention à la matérialité des choses, à la géométrie des formes, une sensibilité au vide, à la lacune, l'art de capter le mouvement, la recherche des jeux de couleurs conditionnent leur regard.

Ford Madox Ford s'est interrogé sur les troubles de la perception liés à l'expérience du combattant. Son cas est d'autant plus intéressant qu'il est considéré comme un représentant reconnu de l'avant-garde littéraire en Angleterre. Engagé à 42 ans,

41 Henry Williamson, *The Patriot's Progress*, London, Geoffrey Bles, 1930, p. 111-112.

42 *Ibid.*, p. 170-171. Traduction de Léon Riegel, in *Guerre et littérature : le bouleversement des consciences dans la littérature romanesque inspirée par la Grande guerre : littératures française, anglo-saxonne et allemande, 1910-1930*, Klincksieck, 1978, p. 392.

il devait s'affirmer comme un des meilleurs romanciers de la Grande Guerre avec *Parade's End*, une somme de quatre volumes parue dans les années 1920. Dans un essai écrit au front en 1916, pendant la campagne de la Somme⁴³, il se demande pourquoi il est incapable de décrire les lieux qu'il a constamment sous les yeux et qu'il a pu intérioriser par un effort de mémoire. Visualiser les choses, les donner à voir avec sa plume, c'est-à-dire faire son métier d'écrivain, lui est brusquement devenu mentalement impossible, comme si la vision résistait à la représentation. Il explique ce blocage en termes de dissociation, de clivage entre émotions et décryptage visuel. Et s'il parvient plus tard à surmonter cette difficulté à écrire, c'est parce qu'il se sert de ces symptômes pour rendre l'aliénation vécue de l'intérieur par son personnage de combattant, en cherchant les moyens formels appropriés (ruptures syntaxiques, discontinuité narrative, cloisonnement des images). Dans cette perspective, l'écriture ne vise pas à mettre en forme l'événement 14-18 pour lui donner du sens mais, au contraire, pour préserver l'insensé qui le fonde.

Dans sa tentative de faire part d'une réalité inédite, le roman de la Grande Guerre ne se laisse pas enfermer dans une esthétique particulière. Il s'est construit entre l'ancien et le nouveau, travaillé de l'intérieur par la tension entre un vécu traumatique et des modèles littéraires défailants ou en devenir. Sa force réside justement dans ses tâtonnements successifs, dans ses points aveugles, dans ses fissures qui font brutalement sentir au lecteur, par défaut, la présence insupportable de la guerre, telle que l'ont vécue ses auteurs. Sa réussite tient à cette capacité à convoquer l'événement en cours d'accomplissement, dans l'opacité de l'instant présent ; à nous placer sous son emprise le temps d'une lecture, alors même qu'il se dérobe à la représentation et à la description.

Nous devons au roman, en tant que genre, d'avoir contribué à transformer un non-lieu, à savoir le *no man's land*, territoire défini par la négative, et ces lieux en creux, clandestins en quelque sorte (tranchées, boyaux, trous d'obus, *dug out...*), en un *haut lieu* de la littérature : un espace marqué, significatif, symbolique, indissolublement lié à la mémoire du premier conflit mondial.

43 Ford Madox Ford, "Arms and the Mind", in *War Prose*, ed. by Max Saunders, Manchester, Carcanet, 1999, p. 36-42.