

Gabriella QUADRATO
Université de Strasbourg, Configurations Littéraires

La guerre loin de la guerre. Ellipse et allusion

ARTICLE

L'expérience de la guerre moderne est inénarrable : les soldats y participent depuis le fond obscur d'une tranchée ; ils font l'expérience de l'attente, de longues heures durant, d'un ennemi invisible depuis le trou où ils sont enfouis. L'indistinction, l'inconcevable, l'immobilité temporelle et spatiale : la Première Guerre mondiale ne semble pouvoir se dire, pour ceux qui l'ont vécue au front, que sur le mode de la négation. La possibilité de comprendre et de raconter la guerre étant menacée pour ceux qui y ont participé, qu'en est-il des civils qui la regardent de loin ? Peuvent-ils faire le récit de ce conflit invisible et pourtant continuellement perceptible ? Sous quelles formes et quelles modalités est-il possible de parler de la guerre sans mettre en avant le récit de l'expérience directe des soldats ?

Nous aborderons ces questions à travers *Jacob's Room* de Virginia Woolf de 1922, *Le Diable au corps* de Raymond Radiguet de 1923 et *This Side of Paradise* de Francis Scott Fitzgerald de 1920. Dans ces romans, le récit de la guerre correspond à un vide, l'ellipse est la forme poétique permettant de dépasser l'inénarrable de l'expérience de la Grande Guerre. C'est ainsi que, dans ces trois romans, la guerre est le vide autour duquel et sur lequel la narration se construit. Le récit se dessine progressivement autour d'un centre qui n'est jamais vraiment visé ; il tourne en orbite autour de la guerre. Ainsi, selon la variation de perspectives, temporelles et spatiales, que l'on a sur les combats, trois orbites de récits au moins peuvent être distinguées.

La première est exemplifiée par le roman de Virginia Woolf, qui retrace la vie de Jacob depuis son enfance jusqu'à sa mort sur les champs de bataille, faisant de sa chambre un tombeau. Les fragments de l'existence de Jacob se dispersent dans un écoulement de scènes, de voix, d'espaces, qui contiennent et dépassent un personnage jamais directement représenté ni défini. Pendant de nombreuses pages, Jacob est absent de la scène, et lorsqu'il apparaît ce n'est que de manière fugace : aucune caractéristique physique ne lui est associée, peu de mots sortent de ses lèvres, ses pensées restent obscures pour le lecteur et ses relations amoureuses sont filtrées du point de vue de ses compagnes. C'est surtout par de longs silences, représentés typographiquement par des espaces blancs, que l'on devine ses sentiments^[1]. La notion de protagoniste semble insuffisante pour cerner Jacob : le personnage existe plutôt tel un halo lumineux^[2], vers lequel le récit, attiré, converge, sans jamais parvenir à le saisir. Deux fois seulement le lecteur pénètre dans sa chambre et la trouve toujours vide, la vérité de son occupant lui échappant continuellement.

À l'opposé du centre magnétique et insaisissable qu'est la vie de Jacob, il y a la guerre, force égale et contraire qui, à la manière d'un trou noir – pour rester dans les métaphores astronomiques – annihile la narration. Les deux pôles s'unifieront à la fin du récit, quand la chambre vide symbolisera leur rencontre et leur achèvement. À lui seul, le nom de famille de Jacob, *Flanders*, les Flandres, anticipe son destin et sa mort à venir sur le front de la Première Guerre mondiale. Le personnage porte en lui son principe destructeur ; et cependant il n'est jamais directement question de guerre dans le récit, Jacob n'en parle jamais et ne semble pas en avoir conscience : seuls certains détails constituent des indices du conflit imminent. Dans l'incipit du roman, Jacob, alors qu'il était enfant, trouve un crâne sur la plage. Plus loin, dans une esquisse de récit, il est question d'un Jimmy et d'une Hélène qui n'ont pas su réaliser leur sentiment amoureux : « Et aujourd'hui Jimmy nourrit les corbeaux en Flandre et Helen visite les hôpitaux » [« *And now Jimmy feeds crows in Flanders and Helen visits hospitals* ^[3] »]. Ensuite, lorsqu'il est à Paris, Jacob perçoit « le son lointain d'une musique militaire » [« *the sound of military music far away* ^[4] »].

Les références à la guerre s'amoncèlent progressivement au fur et à mesure que le récit approche de sa conclusion. C'est à travers les pensées d'un personnage secondaire que le présage néfaste affleure :

Yet five minutes after she had passed the statue of Achilles she had the rapt look of one brushing though crowds on a summer's afternoon, when the trees are rustling [...] and there rose in her mind a curious sadness, as if time and eternity showed through skirts and waistcoasts, and she saw people passing tragically to destruction.

Pourtant cinq minutes après qu'elle eut dépassé la statue d'Achille elle avait l'air transporté de quelqu'un qui se faufile parmi la foule un après-midi d'été, quand les arbres bruissent [...] et que le tumulte du présent semble être comme une élégie pour la jeunesse passée et les étés passés, et il surgit dans son esprit une étrange tristesse, comme si le temps et l'éternité se montraient à travers les jupes et les gilets, et qu'elle vit les gens s'en aller tragiquement à leur anéantissement ^[5].

La société d'avant-guerre est déjà tragiquement lourde de son futur, un dialogue avec le passé apparaît alors comme un antidote nécessaire pour essayer de maîtriser ce présent troublé, et c'est à travers le retour à un temps révolu que le tumulte semble trouver un apaisement, représenté dans le texte par l'élegie.

Le présent se superpose au passé et en ressort clarifié : comme pour le protagoniste, dont les fragments qui composent sa vie s'entremêlent à d'autres bouts d'existence et se dissolvent dans un flux qui les dépasse, tous les épisodes du roman s'inscrivent de façon similaire dans un temps et une perspective qui tendent à devenir ceux de l'éternité. Ce sont en particulier les références à la civilisation grecque et latine et au XVIII^e siècle qui sont privilégiées dans le récit (comme d'ailleurs dans toute la production romanesque de Virginia Woolf, notamment dans *Orlando*) : ces références contribuent à éterniser l'événement en lui donnant une dimension qui le transcende et le rattache à une origine lointaine. Cela n'implique pas une perspective téléologique, c'est plutôt la conception d'un temps circulaire qui prévaut. L'expérience au front de Jacob

est supprimée du récit qui se termine sur la description de sa chambre, désormais vide pour toujours. Les mots employés pour la décrire sont les mêmes qu'au début : « L'air languit dans une chambre vide, à peine fait-il se gonfler le rideau ; les fleurs dans le pot bougent. Une fibre du fauteuil d'osier craque, bien que personne n'y soit assis » [« *Listless is the air in an empty room, just swelling the curtain; the flowers in the jar shift. One fibre in the wicker armchair creaks, though no one sits there* ^[6] . »] Le craquement de la chaise, le mouvement des fleurs, objets inanimés poursuivant sans leur propriétaire leur existence propre, soulignent l'absence, la mort. L'existence de Jacob semble trouver en cette fin une unification rétrospective. L'adoption d'un regard éternisant, d'un temps perçu comme cyclicité, le choix d'une écriture de l'allusion, constituent ainsi des modalités pour délimiter, humaniser et porter à l'expression l'événement traumatisique de la guerre.

Jacob's Room présente une perspective éloignée de la guerre dans le temps et dans l'espace. Le regard sur le conflit est rétrospectif : il s'attache à la période qui précède le début des combats, puis, après une ellipse, se ferme sur la chambre vide de Jacob qui annonce sa mort. Une deuxième orbite que l'on peut discerner autour de l'astre que serait la guerre est l'emploi d'un point de vue contemporain dans le temps mais lointain dans l'espace : c'est le cas des romans qui choisissent la perspective des civils restés loin du front. *Le Diable au corps* de Raymond Radiguet nous éclaire à ce propos dès l'incipit : pour le protagoniste (qui coïncide avec le moi narrateur), il est question de préciser sa position par rapport au conflit :

Je vais encourir bien des reproches. Mais qu'y puis-je ? Est-ce ma faute si j'eus douze ans quelques mois avant la déclaration de la guerre ? Sans doute, les troubles qui me vinrent de cette période extraordinaire furent d'une sorte qu'on n'éprouve jamais à cet âge ; mais comme il n'existe rien d'assez fort pour nous vieillir malgré les apparences, c'est en enfant que je devais me conduire dans une aventure où déjà un homme eût éprouvé de l'embarras. Je ne suis pas le seul. Et mes camarades garderont de cette époque un souvenir qui n'est pas celui de leurs aînés. Que ceux qui déjà m'en veulent se représentent ce que fut la guerre pour tant de très jeunes garçons : quatre ans de grandes vacances ^[7].

Quatre ans de grandes vacances pour cet adolescent qui, pendant la guerre, connaît Marthe. De quatre ans plus âgée que lui, elle est fiancée puis mariée avec Jacques, parti au combat. L'adolescent et la jeune femme seule tissent une relation amoureuse qui s'achève avec la fin du conflit.

C'est donc par la guerre que cette relation est rendue possible : le mari est loin au front, le contrôle social est atténué, la suspension du service des transports en commun favorise les relations de voisinage et l'école, qui fonctionne au ralenti, permet à ceux qui sont trop jeunes pour partir à la guerre d'avoir plus de temps libre. Ce sont ces circonstances extraordinaires qui rendent possible l'intrigue. L'absence du mari parti à la guerre déclenche une passion puissante et régressive. Le roman renverse les valeurs couramment établies : le héros-soldat est déprécié au profit du jeune garçon qui devient le véritable héros, malgré ou plutôt à cause de son éloignement du front. Sa bataille est alors la conquête amoureuse de cette femme plus âgée. Il arrive à tromper les adultes, à la fois les familles respectives et le soldat - soldat

qu'il qualifiera d'ailleurs de « nigaud », lui qui pense que Baudelaire est une lecture trop dangereuse pour sa femme.

Le renversement de la rhétorique de la guerre est complété par une application du vocabulaire militaire aux sentiments : l'« inhumain » est selon son père sa relation amoureuse avec Marthe, la « guerre » est celle qui se déclare entre père et fils, l'« exécution » est l'éloignement de Marthe, la « tactique » est celle de l'amour, la « prison » est une maison où il n'y a pas Marthe, la « catastrophe » est un rendez-vous manqué avec sa maîtresse. Ce détournement du vocabulaire militaire pour décrire les relations amoureuses est d'autant plus porteur de signification que le roman pose dès son incipit la question de la guerre. Ainsi, de la vision du départ des trains militaires, le narrateur garde-t-il « un souvenir de feu d'artifices », le début de la guerre coïncide-t-il avec « un bonheur naissant » et l'armistice correspond-il au retour de l'ennui. Pourtant, ce regard renversé sur le conflit est loin d'être carnavalesque : le dénouement est des plus tragiques. Marthe tombe enceinte et meurt à la suite de l'accouchement, le soldat survit et reconnaît l'enfant comme le sien. Le narrateur semble finalement accepter le deuil en vertu d'un cynisme sans faille, qui est une autre forme de mise à distance du bouleversement qu'a causé la guerre.

Si la perspective adoptée est ici très distante vis-à-vis de la guerre, le protagoniste n'y ayant pas participé, d'autres récits tournent en orbite à une distance beaucoup plus rapprochée du centre d'attraction, la guerre : il s'agit de romans où le point de vue suit un personnage qui part au front puis en revient, mais où la narration de son expérience est complètement éludée, la focalisation sur l'événement traumatisant étant absente. Le roman de Francis Scott Fitzgerald, *This Side of Paradise*, paru en 1920, présente cette structure. Le protagoniste Amory, américain, part en guerre en mai 1917 et retourne aux États-Unis en février 1919 : cette tranche de vie correspond dans le roman à un chapitre, qui occupe une position centrale entre le Livre premier, « L'égotiste romantique », et le Livre deuxième, « La formation d'un personnage ». C'est un épisode qui se présente comme une pause, un « interlude », ainsi que le nomme Fitzgerald. Il est très court, non seulement par rapport aux deux livres mais aussi aux chapitres qui les composent, et sépare en deux parties équivalentes la narration ainsi que la vie du protagoniste. Il est constitué de deux lettres et d'une poésie précédée de quelques lignes ; la première lettre est adressée à Amory et écrite par Monseigneur Darcy, son mentor, la deuxième est signée par Amory et relate la mort de la mère et de deux de ses amis morts en guerre. Son expérience personnelle est voilée d'un silence absolu conservé tout au long du roman.

Pourtant, après la guerre, la vie d'Amory sera hantée : une présence diabolique le poursuit, elle se manifeste souvent au cours ou à la suite de soirées mondaines, et symbolise une fracture dans sa personnalité. Ce spectre n'est toutefois jamais mis directement en relation avec l'expérience du front, la guerre reste la cause secrète du bouleversement de l'intériorité. Seul Monseigneur Darcy perçoit qu'il a perdu, à la suite de la guerre, le fonds romantique qui le caractérisait autrefois. Il lui écrit :

This is the end of one thing: for better or worse you will never again be quite the Amory Blaine that I knew, never again we will meet as we have met, because your generation is growing hard, much ardent than mine ever grew, nourished as they were on the stuff of the nineties.

Amory, lately I reread Aeschylus and there in the divine irony of the « Agamemnon » I find the only answer to this bitter age - all the world tumbled about our ears and the closest parallel ages back in that hopeless resignation.

C'est la fin de quelque chose : que ce soit un bien ou en mal, tu ne seras plus jamais l'Amory Blaine que j'ai connu ; jamais plus nous ne nous rencontrons comme nous nous sommes rencontrés, parce que ta génération devient dure, bien plus dure que la mienne le fut, nourrie qu'elle était du lait des années quatre-vingt-dix. Amory, j'ai relu Eschyle récemment, et j'y ai trouvé dans la divine ironie de l'Agamemnon la seule réponse à une époque amère – le monde entier a basculé autour de nous, et nous avons retrouvé leur résignation sans espoir.^[8].

Deux remarques s'imposent : ici, comme chez Woolf, le processus de deuil s'appuie sur la référence à l'Antiquité ; en outre, dans les mots de Darcy, c'est le temps verbal du futur qui domine. L'enjeu n'est pas de réfléchir sur la guerre en elle-même ni sur ses causes. La narration, dans ce passage comme dans l'ensemble du roman, s'attarde sur ses conséquences sur la société et sur l'individu : le brassage social qui construit un nouveau monde sur les ruines de l'ancien, le conflit de la jeune génération avec la précédente (Amory, et encore plus Anthony Patch, protagoniste du deuxième roman de Fitzgerald, se retrouvent sans héritage et doivent repartir de rien), une existence déchirée et interrompue (Amory n'a pas pu terminer ses études à l'université, a perdu certains de ses meilleurs amis et ne parviendra pas à trouver une relation d'amour épanouissante).

Nous avons vu à travers ces différents romans que le fait de traiter la guerre par ellipse implique une rupture avec les discours conventionnels ou habituels sur le premier conflit mondial. D'habitude, les témoignages directs de la guerre, les reportages, les livres de souvenirs ont tendance soit à la magnifier et à l'héroïser, soit à en faire une description réaliste la restituant dans sa violence directe, triviale. L'ellipse permet au contraire de mettre en lumière des aspects plus indirects, moins visibles, moins spectaculaires de la guerre. Le roman qui fait de la guerre une ellipse, une suspension, un vide, est un roman qui s'interroge sur les effets du conflit. À l'opposé, parler directement de la guerre, c'est la reléguer dans le passé et limiter l'analyse aux causes.

Cela est vrai pour les littératures anglo-saxonne et française. On pourrait également évoquer Colette : ce qui sépare *Chéri* de *La fin de Chéri* est une longue ellipse qui recouvre le conflit, dont les conséquences vont être au cœur du deuxième roman. Le procédé s'inverse dans le roman italien *Vae victis !* d'Annie Vivanti (1917), dont une partie se déroule en Belgique au moment de l'invasion allemande. Ici la guerre est présente dans l'espace et dans le temps, le front du combat atteignant les civils. Les protagonistes, deux femmes, sont violées par les soldats et le roman ne cessera pas de s'interroger sur les causes du traumatisme qui en dérive : à la suite de l'invasion, l'une des deux protagonistes perdra la voix, l'autre effacera le viol de sa mémoire. Pas de distanciation envers l'événement traumatique : dans ce type de romans l'écriture n'arrête pas de faire de la guerre sa matière en s'écartant de l'analyse de ses effets sur le présent. Les personnages sont tous occupés à revenir en arrière vers l'origine et la raison du traumatisme, pour tenter de reconstruire en mosaïque des épisodes difficiles à réordonner logiquement.

La perspective éloignée dans les romans que l'on vient d'analyser rend compte à l'inverse des tentatives de cohabitation avec un événement que l'on reconnaît comme inexplicable et que l'on élève au silence, en vertu même de sa centralité.

L'effort consiste alors dans la représentation et dans l'interprétation de ses répercussions, sur un plan à la fois social, individuel et scriptural. Plusieurs solutions romanesques sont possibles : le terme « orbite », choisi comme métaphore de la variété des solutions romanesques, est d'autant plus significatif que les trois romans, dont la fin retourne au début, ont une structure circulaire. La chambre de Jacob reste identique malgré la mort de son occupant ; le protagoniste cynique du *Diable au corps* reconnaît qu'il y a malgré tout un ordre et semble revenir à sa vie de garçon ; *This Side of Paradise* s'achève sur la perte des illusions et sur un nouveau départ. « Une voie lactée des nébuleuses est due à la segmentation d'une seule et même étoile » écrit Proust dans le *Temps retrouvé* : ainsi peut être résumée en une phrase le principe inspirateur de l'esthétique de ce roman d'après-guerre qui ne cesse de répéter l'inconnaissable de la guerre et choisit donc de raconter, à travers des regards croisés, la voie lactée que son éclatement a produite. Cette présence de la guerre comme cause cachée est peut-être la condition du roman des années vingt, l'abysse autour duquel la parole romanesque se reconstruit.

NOTES

[1]

Ainsi, lorsque Jacob voit Florinda « tourner le coin de Greek Street au bras d'un autre homme » et lui prouve son infidélité, un espace blanc de quelques lignes couvre ses sentiments.

[2]

Virginia Woolf emploie elle-même cette image de « halo lumineux » quand elle écrit, dans *Modern Novels*, à propos de la vie humaine : « l'enveloppe à demi transparente, ou halo lumineux, qui nous entoure depuis le début de la conscience jusqu'à la fin » (cité par Adolphe Haberer dans sa présentation de *Jacob's Room* in Virginia Woolf, *Œuvres romanesques*, vol. I, Paris, Gallimard, Pléiade, 2012, p. 1410).

[3]

Virginia Woolf, *Jacob's Room*, Oxford University Press, 1992, p. 131, trad. Adolphe Haberer, Virginia Woolf, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 981.)

[4]

Virginia Woolf, *Jacob's Room*, op. cit., p. 176, trad. Adolph Haberer, op.cit, p. 1013.

[5]

Virginia Woolf, *Jacob's Room*, op.cit., p. 234, trad. Adolphe Haberer, op.cit., p. 1053.

[6]

Virginia Woolf, *Jacob's Room*, op. cit., p. 49 et p. 247, trad. Adolphe Haberer, op. cit., p. 923.

[7]

Raymond Radiguet, *Le Diable au corps*, Paris, Grasset, 1923, p. 5.

[8]

Francis Scott Fitzgerald, *This Side of Paradise*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 149, trad. Suzanne Mayoux, Paris, Gallimard, 1964, p. 170).

POUR CITER CET ARTICLE

Gabriella QUADRATO, "La guerre loin de la guerre. Ellipse et allusion", in M. Finck, T. Victoroff, E. Zanin, P. Dethurens, G.



Ducrey, Y.-M. Ergal, P. Werly (éd.), *Littérature et expériences croisées de la guerre, apports comparatistes. Actes du XXXIXe Congrès de la SFLGC*, URL : <https://sflgc.org/acte/gabriella-quadrato-la-guerre-loin-de-la-guerre-ellipse-et-allusion/>, page consultée le 09 Janvier 2026.