

Travaux de Littératures Romanes

Raconter la Grande Guerre
comme « une banale histoire humaine » ?

ELIPHII

TraLittRo – Poétique et littérature moderne 6

Collection dirigée par Thomas Klinkert, Antonio Sichera et
Florence Vatan

TRALITTRo
TRAVAUX DE LITTÉRATURES ROMANES

Andrea Jud

Raconter la Grande Guerre
comme « une banale histoire humaine » ?
Quatre tentatives littéraires de gérer la mémoire
de la Première Guerre mondiale

ELIPHII

EDITIONS DE LINGUISTIQUE ET DE PHILOGIE

Publié avec le soutien du Fonds national suisse de la recherche scientifique.

La loi du 11 mars 1957 n'autorisant, aux termes des alinéas 2 et 3 de l'article 41, d'une part, que les «copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective», et d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, «toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants-droit ou ayants-cause, est illicite» (alinéa 1^{er} de l'article 40).

Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code Pénal.

ISBN 978-2-37276-073-7

EAN 9782372760737

DOI 10.46277/eliphi.2024.073.7 (sous la licence CC BY-NC-ND 2.0 FR)

© ÉLiPhi, Strasbourg 2024.

Ce qui compte, c'est la façon dont on va partir.

Hélène Gestern, *L'Odeur de la forêt*

Table des matières

TABLE DES MATIÈRES	VII
REMERCIEMENTS	XI
1. INTRODUCTION	1
1.1. Questions et objectifs	1
1.2. Enjeux du contexte littéraire contemporain	2
1.3. Littérature et mémoire.....	7
1.4. Écrire la (Grande) Guerre	12
1.4.1. Faits vs fiction ou : la relation entre historiographie et littérature	12
1.4.2. Écrire encore la Grande Guerre : à quoi bon ?	17
1.5. La littérature comme mythe	20
1.6. Structure du travail	22
2. <i>CRIS</i> –COMMUNIQUER L’INCOMMUNICABLE	25
2.1. Les mouvements du texte : cyclicité vs linéarité	26
2.2. La reconnaissance de la parole – le message passe.....	28
2.3. La naissance d’un mode de transmission	31
2.4. À quoi bon les statues de boue ?	41
2.5. La littérature, une statue de boue ?	46
2.6. Une banale voix humaine	50
3. <i>LES ÂMES GRISÉS</i> –ENTRER EN DIALOGUE.....	53
3.1. Investiguer pour trouver la paix	53
3.2. De la naissance à la mort, du meurtre à la création	54
3.3. Du silence au monologue au dialogue	58
3.3.1. La difficulté de dire	59
3.3.2. La nécessité de dire	60
3.3.3. Le langage entre force et impuissance	62
3.3.4. Les dialogues s’établissent	67
3.3.5. La communication au-delà du texte	69
3.4. Du crime à la guerre	70
3.5. Une banale âme humaine	74

TABLE DES MATIÈRES

4. <i>AU REVOIR LÀ-HAUT</i> —L'ART DE LA COMMÉMORATION	77
4.1. Vers une perspective pluridimensionnelle	77
4.2. Commencer par la fin	78
4.3. La fin de la guerre	82
4.3.1. Reconnaître les blessures	82
4.3.2. Une fin heureuse ?	88
4.4. La fin d'un récit	90
4.4.1. À la recherche de la justice : la sanction	90
4.4.2. Comment commémorer la guerre ?	92
4.4.3. L'escroquerie aux monuments aux morts : une attaque contre les pratiques commémoratives	96
4.4.4. Art authentique vs art artisanal : la question de la bonne représentation	99
4.4.5. La reconnaissance : se rendre compte—assumer—estimer	105
4.5. La fin, une question métalittéraire ?	112
4.5.1. Réalité vs fiction : « ça aurait pu être l'inverse »	112
4.5.2. « Au revoir là-haut » ?	113
4.6. Un banal souvenir humain	115
5. <i>L'ODEUR DE LA FORÊT</i> —INTÉGRER LE PASSÉ DANS UN ENSEMBLE QUI FASSE SENS	119
5.1. Déchiffrer les images du passé	119
5.2. Rendre justice aux images du passé	120
5.2.1. « Un effet dérisoire et essentiel »	120
5.2.2. « Jointoyer de très vieilles articulations »	123
5.3. Rendre la mémoire dynamique	127
5.3.1. Photographie littéraire ou littérature photographique ?	131
5.3.2. Comment toucher à « la réalité de l'Histoire » ?	137
5.3.3. L'art (poétique) comme garant d'une paix immortelle	141
5.4. Faire la guerre à la guerre : écrire « une banale histoire humaine »	151
6. CONCLUSION.....	159
7. BIBLIOGRAPHIE	163

Remerciements

Je remercie mes parents de m'avoir appris à croire en moi et en mes rêves.

Je remercie Thomas Klinkert et Ursula Bähler d'avoir partagé leur énorme savoir et leur amour pour la littérature ainsi que d'avoir accompagné ce projet avec tant de bienveillance.

Je remercie Bénédicte Élie d'avoir enrichi ce travail de toutes ses précieuses remarques.

Je remercie toutes les personnes qui, d'une manière ou d'une autre, m'ont inspirée.

En étudiant les quatre tentatives de (r)établir la paix dans notre mémoire collective, j'ai trouvé – comme tant de protagonistes et de narrateurs et narratrices – un petit bout de ma propre paix. J'ai pu donner une forme à un rêve qui m'avait accompagnée depuis longtemps : écrire 'mon' propre livre. Cette analyse de l'essence humaine – car toute littérature ne peut que la refléter – est issue d'un processus qui m'a appris énormément sur moi-même et sur ce que signifie 'être humain'.

1. Introduction

Selon la narratrice de *L'Odeur de la forêt*, les protagonistes—ceux qui ont vécu la Grande Guerre ainsi que ceux qui sont nos contemporains—n'ont fait que l'expérience d'une «banale histoire humaine». Elle exprime ainsi en très peu de mots une certaine conception de la mémoire (littéraire) de la Première Guerre mondiale dont ce travail se propose d'étudier les enjeux.

1.1. Questions et objectifs

Les romans *Cris*, *Les Âmes grises*, *Au revoir là-haut* et *L'Odeur de la forêt* font partie d'une nouvelle génération de textes sur la Grande Guerre—un sujet déjà largement exploité en littérature—qui, racontant la guerre d'un passé lointain et plaçant de fait le souvenir et l'oubli au centre de la réflexion, se caractérisent par leur manière de concevoir et de constituer la mémoire. Bien que le choix de ces œuvres, qui s'inscrivent dans un riche paysage littéraire, soit jusqu'à un certain point arbitraire, chacun de ces textes se prête à la mise en évidence de certaines thématiques abordées dans la recherche littéraire actuelle. L'analyse de ces aspects se fera en lien avec la gestion du traumatisme de la Première Guerre mondiale dans la mémoire collective par l'intermédiaire de textes littéraires.

La reprise du thème de la Grande Guerre peut en partie être expliquée par un contexte de réception favorable au cours des dernières années. Le centenaire de la guerre de 1914-18 a replacé cet événement historique au cœur de l'intérêt des médias qui, à leur tour, ont contribué à une (re)prise de conscience de la Première Guerre mondiale par une partie plus large de la population. Mais les raisons de l'intérêt suscité par ces romans sont également à chercher dans leur nouvelle approche et les nouvelles réflexions sur la (re)construction de la mémoire ainsi que sur les possibilités et les limites de sa transmission.

Tout en prouvant que cet événement est toujours d'actualité, les textes semblent se poser les questions suivantes :

- 1) Quels sont les éléments liés à la guerre qui n'ont pas encore été suffisamment traités, voire gérés, et qui continuent donc à hanter, sous la forme d'un traumatisme, notre mémoire collective ?
- 2) La guerre ne trouvera-t-elle jamais une fin ?
- 3) Quelles sont les conditions qui permettraient de la terminer définitivement ?

Selon la thèse que nous défendons ici, la 'fin définitive' de la guerre est étroitement liée à une certaine idée de la (production et construction de la) mémoire que les textes représentent et mettent en pratique eux-mêmes. Comme leurs auteur(e)s n'ont plus de lien

direct avec le passé qu'ils racontent (ils ou elles n'ont pas vécu la guerre eux-mêmes et les derniers survivants de la guerre sont morts¹), ils sont contraints de réfléchir sur les possibilités et les limites d'exprimer ce qu'ils racontent. Les textes ne relayent plus directement les voix de ceux qui ont été touchés par la guerre, ils adoptent plutôt une fonction d'intermédiaire indirect. Il s'agit en effet de méta-textes réfléchissant sur les modes et conditions de la narration, dont la double fonction inhérente est de transmettre le passé et, en même temps, d'évaluer de manière critique les possibilités et les limites de leur capacité à accéder à ce passé et à le raconter dans les circonstances contemporaines.

De quelles sources fiables disposons-nous encore ? Quelles sont les valeurs qu'il faut respecter ? Sur quelles conceptions morales les textes se basent-ils ? Quels procédés littéraires s'avèrent adaptés, légitimes ? Quelle image de la mémoire véhiculent-ils ? Quel effet souhaitent-ils produire sur les lecteurs et les lectrices ? Y a-t-il un but social, moral ? Dans quelle mesure a-t-on le droit – ou même le devoir – de parler de ce passé lointain qu'on n'a pas vécu ?

Les 'réponses' à de pareilles questions se trouveront dans la structure des livres, dans leur manière de raconter. Les récits – qui ne sont pas des récits de guerre mais plutôt des « récits qui évoquent la guerre »² – illustrent de manière performative leur conception de la constitution et de la (re)construction du passé.

La (re)construction du passé illustrée – de différentes manières – par les textes revient en fait à un 'travail d'intégration' tel qu'on le connaît lors du travail sur soi (le travail sur la personnalité) qui aidera l'individu et le collectif à développer une personnalité plus complète et à trouver peu à peu la paix définitive en la faisant avec toutes les parties individuelles dont se compose le corps intégral. Les textes de notre corpus en donnent des exemples fictifs et se proposent de faire avancer les processus de gestion.

1.2. Enjeux du contexte littéraire contemporain

Pour faire le 'travail d'intégration', chaque œuvre doit trouver sa propre manière de gérer la mémoire, ce qui implique de se positionner dans la multitude de tentatives littéraires qui ont déjà proposé des approches à la représentation et à la reconstruction du passé. Comme la conception de la mémoire est étroitement liée à la mort, nous retracerons d'abord, dans cette introduction, les étapes de l'héritage littéraire laissé par la Première Guerre mondiale jusqu'à aujourd'hui en suivant le développement de la relation entre les concepts de mort, de mémoire et de littérature. Nous fournirons ensuite un aperçu de l'état actuel de la recherche dans le domaine des relations entre la mémoire et la littérature, et nous nous pencherons enfin sur le débat qui oppose – ou essaie de réconcilier – des approches littéraires et historiographiques dans la (re)construction de la mémoire du

¹ Le dernier vétéran ayant combattu lors de la Première Guerre mondiale, le britannique Claude Choules, est mort en 2011, le dernier vétéran français, Lazare Ponticelli, en 2008 (*Le Figaro*, <https://www.lefigaro.fr/flash-actu/2011/05/05/97001-20110505FILWWW00366-guerre-mondiale-mort-du-dernier-veteran.php> [consulté le 14/02/2023]).

² L'expression est empruntée à l'article de Dominique Viart, « 'L'exacte syntaxe de votre douleur'. La Grande Guerre dans la littérature contemporaine » (Viart 2000, 467).

passé. Quelques réflexions sur la relation entre la littérature et le mythe concluront la partie théorique de notre travail.

Dans la tradition littéraire, l'acte de communication a longtemps été censé assurer la survie³, la littérature transcendant alors la mort. La mémoire textuelle des victimes sublimait leur mort physique, garantissait leur survie dans la mémoire collective et leur accordait souvent le statut de héros. Avec la Première (et surtout avec la Seconde) Guerre mondiale les choses changent, comme le montre Thomas Klinkert dans son article «*Tod und Gedächtnis in der Literatur des 20. Jahrhunderts*». Les textes ne sont plus capables d'abolir la frontière entre la vie et la mort. L'expérience de la destruction de masse, de cette catastrophe totale, a ôté toute croyance en une quelconque transcendance. La mort commence à s'inscrire dans les textes eux-mêmes (Klinkert 2001, 1). La question prédominante sera désormais de savoir de quelle manière l'horreur d'événements—pour lesquels il n'y a au fond pas de mots—peut être exprimée.

Le Nouveau Roman par exemple met en question les schémas de narration traditionnels qui ne semblent plus adaptés à rendre la réalité telle qu'elle se présente et telle qu'elle est conçue à l'époque. Il se constitue en grande partie d'une autoréflexion. Celle-ci naît d'une prise de conscience du fait que la littérature participe largement à la création et à la consolidation de la conception de la réalité qui influence la manière de penser et d'agir de la société⁴. Dans la perspective de l'analyse textuelle, Aleida Assmann explique pourquoi, en raison de cette 'crise', les interprétations littéraires ont longtemps été aussi fongibles, puisqu'elles remplaçaient ce à quoi les textes eux-mêmes renonçaient. Elles offraient des reconstructions de cohérence, de logique et de continuité qui semblent manquer dans les textes (Assmann 1996, 14).

Avec la littérature contemporaine, les choses changent encore. Celle-ci est marquée par une certaine liberté dans la mesure où il s'agit tout d'abord d'une littérature «*hors des théories et des écoles*» (Viart 1998, I)⁵, si bien qu'on a, selon Dominique Viart, «*du mal à situer, à caser, et donc à juger les textes d'aujourd'hui, tachetés de styles très divers sans véritable dominante*» (Viart/ Baetens 1999, 13)⁶. L'incertitude ne se situe pas seulement du côté de la critique, ce 'flou' se reflète également dans la production littéraire elle-même.

³ Klinkert (2001, 1): «*Literarische Texte sind Kommunikationsakte, die durch Speicherungstechniken für den Wiedergebrauch konserviert werden. Daß sie als Dokumente bewahrenswerter Kommunikation von Rezipienten immer wieder aktualisiert werden, macht sie zu Manifestationen des kulturellen Gedächtnisses. [...] Bei solchen selbstreferentiellen Darstellungen wird insbesondere auf die das menschliche Leben überschreitende und damit den Tod überwindende Dauer des Kunstwerks hingewiesen, welches wie etwa das berühmte, vielfach imitierte Carmen 3, 30 von Horaz ('Exegi monumentum aere perennius') das Andenken an seinen Schöpfer über die Zeiten hinweg am Leben erhalten soll ('non omnis moriar'). Das Kunstwerk steht somit in einem klaren Gegensatz zum Tod, es bildet dessen Negation.*»

⁴ Voir Lambrecht (2018, 21-45). Dans son étude sur la crise du récit, il thématise également celle du Nouveau Roman.

⁵ Wolfgang Asholt et Ursula Bähler constatent que les changements et les transformations dans l'histoire littéraire, notamment celle «*d'une histoire de la littérature construite comme une succession d'«écoles» ou de «mouvements» [...] vers une littérature où des traits distinctifs caractérisant une «école» ou un «mouvement» n'existent pratiquement plus*», trouvent quasi simultanément leurs équivalents dans le domaine de l'historiographie (Asholt/ Bähler 2016, 11).

⁶ Pour la même thématique, voir aussi Blanckeman (2004).

Si, comme on le dit parfois, le contemporain semble avoir renoncé à la « faculté de juger » (« anything goes »), ce n'est pas que nous assistions à un triomphe des esthétiques de l'indifférence (à quoi certains identifient la « postmodernité »), mais que tout est bon qui enrichit l'interrogation présente et que « juger » n'est plus la question première. Le contemporain offre peu d'espace au tribunal évaluatif. Pour juger en effet il faut une stabilité critériologique dont on a dit l'absence. Les contemporains écrivent à partir de leur fragilité : c'est ce qui empêche les auteurs-lecteurs qu'ils sont de se transformer en autorités. Ils ne confondent pas les étymologies et pour eux l'auteur est bien celui qui ajoute, non celui qui autorise. (Viart/ Baetens 1999, 131)

S'il ne s'agit plus de juger (de manière moralisatrice), il s'agit selon Jérôme Ferrari et Cornelia Ruhe, pour la littérature contemporaine, d'assimiler, de manière variée, le monde de plus en plus complexe et globalisé dans lequel elle est ancrée—renonçant à l'art pour l'art—et de porter sur les évolutions de la société un regard distancé et distanciant, tout en restant fidèle au désir d'une réalité commune (Ferrari/ Ruhe 2017, 5). Contrairement à ce qui se faisait auparavant, la littérature contemporaine a tendance à retourner au récit—un fait caractérisant tous les romans analysés dans ce travail—et l'on assiste, comme l'observe Dominique Rabaté, au retour d'une littérature thématique qui met l'accent sur le choix du sujet, la construction de l'histoire et la profondeur des personnages, fait dans lequel Rabaté voit aussi le potentiel de toucher un public plus large (Rabaté 2017, 267-268). Il faut également garder à l'esprit que la littérature portant sur la Première Guerre mondiale, à partir des années 2000, c'est-à-dire du moment où les derniers survivants sont morts, ne peut plus recourir à une transmission directe. Or, dans une chaîne de transmission indirecte, les auteurs doivent et veulent positionner leurs ouvrages face à l'héritage littéraire (Viart 1998, II-III). Se croisent alors dans la littérature contemporaine la redécouverte du passé historique en tant que sujet littéraire et la confrontation avec le passé en tant que tradition littéraire⁷, c'est-à-dire avec des manières de représenter et de (re)construire ce passé. Ce qui en résulte ce sont, selon Viart, des « récits de filiation » dans un double sens. Il y a d'un côté l'affrontement avec tout l'héritage littéraire, et de l'autre aussi une recherche des origines personnelles et familiales ainsi qu'une recherche des origines de la situation collective/culturelle actuelle, une recherche de « l'Histoire dont [le sujet] est issu » (Viart/ Baetens 1999, 121).

L'articulation entre les filiations littéraire et biologique paraît ici essentielle. Non seulement elle confirme par son double mouvement une quête de références et une interrogation des formes diverses d'héritage du sujet, mais encore, elle montre bien que ces deux filiations entrent en dialogue et donc se situent pour l'écrivain sur le même plan de réception. (Viart/ Baetens 1999, 128)

Ces « récits de filiation » contemporains impliquent la confrontation au passé historique dans la tentative de remonter à ses origines ; ils impliquent également la confrontation aux textes du passé—à l'héritage littéraire⁸—d'une part dans une sorte de quête de référence,

⁷ C'est, selon Viart/ Baetens (1999, 7), une des raisons justifiant l'intérêt de la recherche pour les textes contemporains.

⁸ Nous renoncerons à décrire cet héritage littéraire de la Première Guerre mondiale de plus près—projet que se sont proposé de réaliser Hubert Roland et Pierre Schoentjes avec leur recueil *14-18 : une mémoire littéraire* (2007). La citation de Pierre Schoentjes en donnera un bref aperçu : « Dès les premières années de la guerre [...] les auteurs ont choisi de s'inscrire explicitement dans la tradition du réalisme. La volonté de faire œuvre de témoignage a poussé les écrivains à décrire la guerre en s'arrêtant souvent à ses aspects les plus insoutenables. [...] il s'agissait de rendre per-

où auraient déjà été traitées des questions qui préoccupent les gens d'aujourd'hui, d'autre part pour réfléchir de façon critique aux formes et contenus de cet héritage ; et ils pré-supposent une confrontation de l'auteur(e) à sa propre œuvre. Car, dans cette littérature consciente de ses risques et vertus, l'auteur(e) va jeter un regard critique sur ce qu'il ou elle écrit et son texte en portera les traces. D'où le terme « auteur-lecteur » qui désignerait justement « l'écrivain contemporain à la fois [comme] le critique de son héritage littéraire et de lui-même » (Viart/ Baetens 1999, 131), l'écrivain(e) qui a lu et qui, en écrivant, réfléchit aux lectures qu'on pourrait faire de ses textes et aux critiques qu'on pourrait lui adresser.

Cette évolution se remarque également dans le rapport entre la littérature et la mort : la mort ne s'inscrit plus dans les textes. En revanche, les textes cherchent à trouver une mort digne. Ils essaient de transformer la mort. Ils ressuscitent le passé pour le laisser ensuite partir en paix. Il ne s'agit donc plus d'héroïser ni de transcender la mort, il ne s'agit pas non plus d'inscrire la mort dans le texte, mais il s'agit de trouver du sens, de la justice et de la cohérence, pour enfin faire la paix avec le passé, pouvoir lâcher prise et contribuer ainsi à la fin définitive de la guerre qui cessera tôt ou tard de hanter la mémoire collective.

Reste à définir en quoi consiste la particularité de la Première Guerre mondiale en tant que sujet littéraire. Selon Viart, la littérature contemporaine chercherait dans cette guerre « l'origine historique et problématique d'un siècle de ténèbres et de désillusions » (Viart/ Baetens 1999, 127). La vague de mémoire la plus récente qui a commencé dans les années 1990 trouve son point culminant provisoire dans les commémorations du centenaire de la guerre (Viart/ Vercier 2005, 129). Si l'on se penche alors sur l'étude de la littérature thématissant la Première Guerre mondiale, il faut également considérer le caractère exceptionnel et inédit de cette guerre (dû notamment au nombre de pays et d'hommes impliqués, à la nouveauté des techniques de destruction de masse et à l'ampleur des dégâts⁹) et les bouleversements (concernant d'ailleurs aussi le statut de la littérature) qu'elle a provoqués, comme le signale Holger Klein (1976, 1-2). Comme Viart, Klein explique l'intérêt persistant pour la Première Guerre mondiale par le fait qu'elle a changé radicalement la conception du monde qu'il fallait redéfinir après cette catastrophe dont personne n'avait pu prévoir la nature et les conséquences. Il existe « un souci de la mémoire de ce traumatisme qui ébranla toutes les certitudes de nations européennes qui se disaient 'civilisées' » (Roland/ Schoentjes 2007, 7). À travers le temps, les différentes générations d'écrivains ont adopté différentes positions : « il peut s'agir pour l'auteur de témoigner, de mettre en garde mais aussi, à l'heure actuelle, de s'inscrire dans un lieu, de perpétuer une mémoire, de donner un sens à l'histoire » (Roland/ Schoentjes 2007, 8).

ceptible aux différents sens, mais d'abord à la vue, l'horreur de la guerre. Donner à voir passait alors pour une tâche plus importante qu'expliquer ou comprendre » (Schoentjes 2007, 20). Tandis que le 'réalisme' est encore présent de nos jours, la volonté d'expliquer, de comprendre et de gérer le traumatisme remplacent le pur témoignage, impossible d'ailleurs depuis la mort des derniers survivants.

⁹ Voir par exemple Lapray/ Venayre (2018, 254) : « La Première Guerre mondiale marqua l'avènement des tanks, des avions, des sous-marins et des gaz. La saisissante nouveauté de cet arsenal, le grand nombre des morts et des blessés, l'importance inédite des tranchées, le coup que le conflit porta à la domination européenne sur le monde firent de la 'Grande Guerre' l'origine d'un nombre incroyable de discours. »

Une transmission directe de l'expérience de la Première Guerre mondiale étant devenue impossible après la mort des derniers témoins¹⁰, la littérature occupe désormais une place cruciale dans la transmission et la mémoire de la guerre.

Symptomatique est ainsi la relation qu'entretiennent ces textes avec les questions de filiation, comme s'il s'agissait de renouer avec le fil brisé de la transmission et, par là même, *à la fois*, d'interroger la mémoire, de suspecter une autre réalité derrière les écrans disposés par l'Histoire officielle des manuels scolaires, et de comprendre enfin le traumatisme de ceux qui se sont heurtés de plein fouet aux démentis infligés à leurs croyances. (Viart/ Vercier 2005, 133)

La littérature contemporaine serait capable de redonner accès à ce passé tout en adoptant une position critique vis-à-vis de toute forme de mémoire, surtout institutionnalisée—sous forme de livres d'histoire par exemple¹¹—et idéologique, et vis-à-vis de « tout ce qui fait discours » (Gefen 2022, 137). Grâce au fait qu'on semble avoir compris qu'une réalité objective n'existe pas et ne peut pas être (re)construite ni transmise, la littérature contemporaine permet d'interroger et d'essayer de comprendre la guerre en s'occupant du « détail individuel [...] dont l'Histoire ne rend pas ou rend mal compte » (Viart/ Vercier 2005, 135). Ces détails sont censés être plus vrais, car ils résonnent en chacun de nous et, mis ensemble, ils constituent une réalité pas du tout objective certes, mais infiniment plus diversifiée et complexe et donc beaucoup plus fidèle à la vraie nature des choses et de l'existence.

Les quatre romans analysés dans ce travail semblent être d'accord sur l'exigence que les faits de la guerre qu'ils évoquent doivent être historiquement corrects¹² pour rester—dans le sens aristotélicien du terme—vraisemblables. Ce qui les intéresse n'est pourtant pas d'apprendre au lecteur/à la lectrice une 'vérité' sur la guerre, mais de le/la faire réfléchir sur la manière dont il/elle se représente ces événements. Nous ne nous occuperons alors que marginalement des 'vraies' réalités historiques sur lesquelles les livres s'appuient. Nous nous intéresserons en revanche aux 'images' de la guerre qu'ils peignent, car ces images en disent autant, voire davantage, sur celui qui les peint et sur la réalité sociale, politique ou culturelle dans laquelle elles naissent que sur la réalité qu'elles représentent ou prétendent représenter. Chaque individu concerné l'ayant vécu à sa manière, il n'y a évidemment pas une seule vérité sur la guerre et il ne peut donc pas exister—constat peut-être trop banal—une représentation unique de la guerre qui satisfasse à toutes les exigences de vérité, comme le souligne encore Klein.

¹⁰ Les textes sur la Première Guerre mondiale qui paraissent de nos jours « ne sont pas portés par l'expérience vécue et la force du témoignage », mais ils sont l'œuvre d'« une génération qui vit involontairement 'à l'ombre des fantômes' » (Böhm 2016, 73-74). Ce serait également une génération qui, « [p]our combler son désir de savoir, [...] fait souvent le choix du 'malgré tout' après avoir lu les textes de l'indicible, et ceux du vide et de l'absence » (Barjonet 2016, 116).

¹¹ Comme le confirme entre autres l'écrivaine Alice Zeniter dans un entretien avec Alexandre Gefen : « ces trois romans sont partis du constat que les chiffres entendus aux informations ou lus dans les manuels d'histoire échouent à dire la violence de certaines politiques d'exclusion ou de conquête parce qu'ils masquent (parfois tout à fait involontairement, d'ailleurs) l'éventail des vies arrêtées, abîmées ou diminuées » (Gefen 2022, 89).

¹² L'exigence de vérité assure qu'il n'y ait pas de contradictions entre les récits et les suppositions des historiens et avec ce qui semble évident aux yeux de la société.

[...] one must doubt whether *the* truth about the war experience ever existed or can, if it did, be recalled. The often violent disagreements among veterans about particular books illustrate that what a war novel conveys is an *image* of the war. (Klein 1976, 6)

Tout en reconstruisant eux-mêmes une certaine image de la guerre, les textes thématisent surtout les conditions nécessaires, les approches ainsi que les avantages et les limites de la constitution—selon différents schémas et processus—de la mémoire dans la mémoire collective et ils s’interrogent sur sa transmission. Ces enjeux étant communs à tous les textes de notre corpus, ils représentent l’intention qu’a la littérature de prendre part dans la gestion du traumatisme en assumant le rôle d’un thérapeute collectif qui nous montre un miroir—reflétant les éléments de la guerre qui n’ont pas encore été suffisamment « digérés »¹³—, et qui nous donne également un moyen pour affronter ce passé problématique.

1.3. Littérature et mémoire

La confrontation au passé de l’écriture implique de situer les textes et les principes qu’ils mettent en scène dans le cadre des concepts (littéraires) de la mémoire. Considérant que le concept de mémoire s’est révélé être un ‘nouveau paradigme’ des sciences culturelles¹⁴ et que ce que l’on appelle ‘mémoire’ dans les études littéraires est très divers, Astrid Erll essaie d’établir l’inventaire de concepts de mémoire auxquels peuvent se référer les approches littéraires¹⁵. Elle fait une distinction entre ‘la mémoire *de la* littérature’, ‘la mémoire *dans* la littérature’ et ‘la littérature en tant que *médium* de la mémoire’. En tant que système symbolique et social, ‘la mémoire *de la* littérature’ se trouvera selon Renate Lachmann dans l’intertextualité (diachronique) et se reflètera dans les différentes histoires littéraires qui, ne se contentant pas de recenser qui a écrit quoi et pour qui à travers les siècles, construiront activement une certaine *version* du passé littéraire (Lachmann 1990). Quand Erll parle de ‘la mémoire *dans* la littérature’, elle parle des procédés par lesquels les contenus et les modes de fonctionnement de la mémoire sont thématisés et mis en scène. Elle parle également du fait que tout texte littéraire est lié au contexte culturel de la mémoire dont il est issu. ‘La littérature en tant que *médium* de la mémoire’ transmettra enfin la mémoire.¹⁶ En effet, l’objectif que se propose Erll dans son

¹³ Voir Butzer (1998) : la représentation littéraire peut être vue comme un travail de deuil, travail qui aurait manqué dans le domaine social (*Fehlende Trauer*).

¹⁴ Ce développement se fonde, selon Rainer Koch et Hellmut Seemann, sur le consensus démocratique qui demande à la société et à l’État de garder vivante la mémoire de l’histoire et sur le fait que cette mémoire n’est pas une ‘réalité donnée’, mais le produit d’un processus continu de (re)construction auquel contribuent toutes les institutions et tous les médias éducatifs, scientifiques et politiques, mais également l’art (voir la préface de Wettengl 2000). Dans son livre *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen* (2017), Astrid Erll réunit et traite toutes les approches scientifiques de la mémoire collective et des cultures de mémoire.

¹⁵ Pour la catégorisation qui suit, voir Erll/ Nünning (2005a, 1-5). Pour une approche qui fait la jonction entre analyse littéraire et recherche neuroscientifique, voir les études de Suzanne Nalbantian (2003/ 2011).

¹⁶ Comme l’explique Günter Oesterle dans l’introduction à un ensemble d’articles sur l’intermédialité, la mémoire et le souvenir sont toujours liés aux médias. Dans les représentations les plus anciennes, la tablette de cire, par exemple, joue un rôle décisif en tant que reflet de la capacité de

étude sur le roman de mémoire (*Gedächtnisroman*), est de montrer que la littérature en tant que *médium* de la mémoire collective est omniprésente (Erll 2003).

Comme le constatent Thomas Klinkert et Günter Oesterle, il existe un large consensus sur le fait que la littérature joue un rôle décisif dans la formation de la mémoire culturelle¹⁷. Elle participe à la formation et à la transmission de représentations de cadres de vie passés ainsi qu'à la réflexion sur les processus et les problèmes de la mémoire collective. Comme il ne s'agit pas d'un système de symboles clos et sans référence, la littérature *agit* dans la culture du souvenir parce qu'elle constitue une manière spécifique de construction de la réalité ou de construction de la mémoire (Klinkert/ Oesterle 2014, 3). Erll essaie de surmonter la limitation qui résulte de la perspective exclusivement intralittéraire sur la mémoire ainsi que de l'impact sur la culture mémorielle que l'on a longtemps cru être réservé à la littérature canonique.

La combinaison d'un regard littéraire sur la théorie de la culture et d'un regard culturel sur la littérature semble apporter de nouvelles perspectives à la question. Dans cette perspective, on comprendra la culture—y compris la mémoire collective—métaphoriquement comme un 'texte', c'est-à-dire comme l'ensemble des interprétations de la réalité et des auto-définitions d'un collectif à l'aide d'un système de signes, et on distinguera entre le contenu mémorisé (*story*) et le discours social qui construit la mémoire (*discourse*). (Erll 2003, 11)

Dans cette perspective, Erll souligne la similarité de certaines formes, structures et procédés de la mémoire collective et des textes littéraires, comme par exemple la formation de figures de mémoire marquantes ou la possibilité de créer du sens à travers la narration. Les procédés littéraires fondamentaux (comme la métaphore) sont des formes de représentation centrales dans l'imagination culturelle de la mémoire, qui reste, malgré les techniques d'imagerie récemment développées en neurologie, jusqu'à présent largement inobservable. S'y ajouteront les privilèges de la littérature dûs à son statut fictionnel (qui lui permet de concevoir des versions alternatives du passé, de déconstruire les images du passé existantes et d'ébaucher des contre-mémoires) et à sa capacité à représenter sans contrainte le monde intérieur d'un personnage—capacité qui sera exploitée par les quatre œuvres de notre corpus pour réfléchir, comme nous essaierons de le montrer, à leur manière le processus de (re)construction de la mémoire (Erll 2003, 5-6; voir aussi Erll/ Nünning 2005a, 6-7).

Se caractérisant par une pluralité synchronique et diachronique, la mémoire collective est sujette à des processus de transformation continuels auxquels la littérature contribue

mémoire immédiate (*mneme*) chez Platon ou en tant que métaphore du fonctionnement de l'art de la mémoire, l'*ars memorativa*, dans la rhétorique de Cicéron (Oesterle 2005, 429). Les problèmes de l'intermédialité—souvent pensés en termes d'opposition, comme par exemple oralité versus écriture ou parole versus image—et la question de savoir dans quelle mesure ces différents modes se complètent, s'enrichissent ou, au contraire, se minent, seront traités dans l'analyse des quatre romans, notamment dans la partie consacrée à l'*Odeur de la forêt*.

¹⁷ Voir Klinkert/ Oesterle (2014, 1), ou encore, dans les mots de Claudia Jünke (2016, 166): «la littérature consacrée à la représentation du passé historique devient l'un des médias les plus importants de la 'mémoire culturelle' [dans la conception de Jan Assmann], c'est-à-dire du savoir collectif sur le passé—constitué par des textes, des images, des objets, des pratiques culturelles—à travers lequel une société stabilise et transmet l'image d'elle-même et fonde son identité collective spécifique.»

au niveau du contenu (*story*: de quoi est-ce qu'on se souvient ?) et au niveau de la forme discursive (*discourse*: comment est-ce qu'on se souvient ?)¹⁸. La question posée par notre travail est de savoir de quelle façon et avec quelle rhétorique les quatre romans participent à ces processus. Nous constaterons, comme le suggèrent Astrid Erll et Ansgar Nünning dans leur article « Literatur und Erinnerungskultur » (2005, 188), que des textes littéraires apportent une contribution primordiale à la culture du souvenir en représentant ce qui est inarticulé ou inarticulable et en le rendant ainsi mémorable – ce qui est le thème central de *Cris* de Laurent Gaudé – ou en mettant en évidence les pratiques de commémoration tout en les questionnant de manière critique – ce qui sera un des points centraux de l'analyse d'*Au revoir là-haut*. Il convient également de rappeler la remarque de Paul Ricœur qui souligne que la littérature ne peut remplir sa fonction de 'refiguration' ou de 'réinterprétation du monde' que dans le processus de la réception (Ricœur 1983-1985, 127-128). Elle ouvrirait alors plus de possibilités d'interprétation que les groupes sociaux n'en exploitent dans des contextes donnés et serait, selon l'hypothèse d'Erll/ Nünning (2005b, 190), un médium potentialisé de la culture de la mémoire.

Face à une catastrophe comme la Première Guerre mondiale, la question se pose de savoir dans quelle mesure la relation entre la littérature et la mémoire culturelle change sous les effets de cette catastrophe, d'autant plus qu'une caractéristique commune des catastrophes d'origine humaine est la destruction des cadres sociaux de la mémoire, comme le constatent Thomas Klinkert et Günter Oesterle en se référant à Maurice Halbwachs (Klinkert/ Oesterle 2014, 2). Il convient également de se demander comment la littérature peut réagir à de telles catastrophes, étant considéré le dilemme de la relation entre catastrophe et mémoire signalé par Klinkert/ Oesterle : s'il y a, d'une part, le besoin de se distancier de la catastrophe pour pouvoir la comprendre, la répéter et l'« extérioriser », la mémoire est, d'autre part, impliquée dans la catastrophe et elle-même affectée et infectée par celle-ci (Klinkert/ Oesterle 2014, 4)¹⁹. L'alternance entre l'écho de la douleur, en tant qu'impulsion, et la distance accordée par la perspective rétrospective constituerait la condition anthropologique de la narration, ce qui signifie que la représentation de la catastrophe doit porter avec elle l'irreprésentable comme son autre²⁰. Si l'on en croit Nietzsche quand il affirme que seules les souffrances incessantes restent en mémoire

¹⁸ Voir Erll/ Nünning (2005a, 354-355). C'est cette double fonction qui, selon Erll, distingue les romans de mémoire (*Gedächtnisromane*) des lieux de mémoire dans la conception de Pierre Nora.

¹⁹ Wolfgang Asholt et Ursula Bähler (2016, 11) observent le même phénomène pour ce qui est de la Deuxième Guerre mondiale : « c'est, ici encore, la 'dernière catastrophe', celle de la Deuxième Guerre mondiale et de la Shoah, dont on ne réalise la vraie dimension qu'avec une génération de retard, à la fin des années 1970 et au début de la décennie suivante qui réintroduit, à ce moment, à la fois l'histoire et le contemporain. Pour Rousso, celui-ci marque toujours un 'après la dernière catastrophe' dont il essaie de 'saisir les effets à court et moyen terme', en forgeant 'des outils pour lire ce que l'on peut appeler l'instant d'après, la vie d'après, l'*afterlife* [...] » (Rousso 2012, 33). Or cet *afterlife* est précisément au centre d'une partie importante de la littérature contemporaine également, ce qui implique en même temps que le contemporain effectue un passage du présent au passé. »

²⁰ Voir Klinkert/ Oesterle (2014, 2-4). Dans son recueil *Fiktion, Wissen, Gedächtnis* (2020), Thomas Klinkert réunit, en les intégrant dans un cadre théorique commun, des études sur ces trois concepts constitutifs de la littérature. La partie consacrée à la mémoire contient également des analyses des difficultés à communiquer de manière appropriée les horreurs du xx^e siècle. Pour

(«[N]ur was nicht aufhört wehezutun bleibt im Gedächtnis»), on pourrait conclure que le fait que l'on continue à écrire des romans sur la Première Guerre mondiale montre que celle-ci demeure encore un sujet sensible et douloureux dans la mémoire collective, ou bien que, au contraire, la littérature produit une certaine douleur pour que la catastrophe reste dans la mémoire²¹.

Les spécificités de la conception de la mémoire que nous rencontrerons à travers nos analyses se positionneront par rapport à d'autres points de vue dans l'histoire de la mémoire qui s'est imposée comme champ de recherche, les *memory studies*, à partir des années 1980 (voir p.ex. Noël 2011). Alors que, dans ses analyses de la «Geschichte als soziales Gedächtnis», Peter Burke part du principe que la mémoire sociale, entre autres choses, remplit la tâche de déterminer qui 'nous' sommes et de 'nous' distinguer des 'autres' (Burke 1991, 298), la conception littéraire observable dans les quatre romans analysés vise à une compréhension plus globale, moins catégorielle. Elle valorise une mémoire humaine, qui ne dépend d'aucune affiliation ou d'aucun système déterminant (par exemple à travers les monuments aux morts) quelle 'version du passé' est enregistrée et préservée (Burke 1991, 298).

Tout comme il est possible de déterminer ce dont il faut se souvenir, il est également possible de déterminer ce qui doit être oublié. Pour réparer l'injustice faite par certaines politiques mémorielles, les textes 'déterrèrent' des anonymes, des héros parfaitement normaux; d'autre part, la censure, c'est-à-dire l'oubli imposé, est reprise comme une métaphore pour illustrer et pour critiquer précisément cette 'dictature de la mémoire': dans l'analyse de *Odeur de la forêt*, nous verrons l'exemple d'un protagoniste qui est censeur et qui absorbe le contenu des lettres des soldats (dans toute son horreur), mais ne doit pas le laisser passer. Il parvient pourtant à faire passer certaines informations en fraude. Lorsque le rôle de la narratrice (en tant qu'historienne et autrice) est mis en parallèle avec celui de ce censeur, il devient évident que l'historiographie et la littérature assument toutes les deux une fonction de censure et peuvent avoir leur mot à dire sur ce qui est transmis et ce qui est oublié. Elles peuvent également influencer sur la partialité publique. Les membres d'une société regardent le passé à travers différentes lunettes qui varient en fonction des idées préconçues et des aprioris qui régissent la société. Ce processus de censure peut, grâce aux textes, être modifié chez les lecteurs et lectrices²².

ce faire, Klinkert décrit, à travers une analyse sémiotique, comment la communication fonctionne et quels obstacles elle doit surmonter.

²¹ Dans son article «Le Monument de Claude Duneton et la mémoire de la Grande Guerre», Hartmut Stenzel remarque à juste titre que la «Grande Guerre [...] constitue une partie importante de la culture mémorielle en France» (Stenzel 2016, 147). Becker (2001, 48-55) constate: «En effet, on trouve un monument aux morts dans presque toutes les 36 000 communes de France, sans compter ceux installés dans les entreprises, les institutions scolaires, etc.». Voir aussi *Les monuments aux morts, patrimoine et mémoires de la Grande Guerre* (Becker 1988). Le Naour (2008, 154) affirme: «[C]es monuments aux morts ont été l'objet d'enjeux et de conflits mémoriels qui persistent jusqu'à aujourd'hui dans la mémoire de la Grande Guerre. [...] Si quasi tous les monuments expriment évidemment d'une manière ou d'une autre le deuil, il y en a un grand nombre qui donnent à ce deuil une signification patriotique, tandis qu'une minorité d'entre eux incluent l'expression d'un pacifisme plus ou moins prononcé.»

²² Alexandre Gefen (2022, 31) constate que «[r]etravailler sur les représentations de l'Histoire, c'est bien agir sur nos représentations les plus profondes».

Selon Burke, la tâche de l'historien(ne)–et, par l'analogie que nous venons d'établir, également celle de l'auteur(e)–consiste à agir non seulement comme un censeur qui laisse passer la partie du passé qu'il juge appropriée, mais aussi et même comme un *remembrancer* qui fait en sorte que les gens se souviennent des choses qu'ils ont tendance à oublier (Burke 1991, 299-301), à savoir, en l'occurrence, d'une humanité partagée, un lien qui s'oublie souvent chez ceux qui sont coincés dans la pensée (trop) abstraite et rigide. Partons, comme Burke, du principe que les souvenirs dépendent de l'organisation sociale de leur transmission et des différents médias utilisés pour les transmettre. S'en déduit la double fonction de la littérature : elle thématise, d'une part, la tradition ainsi que les pièges schématiques et manipulateurs des différents médias²³. Comme tout livre s'inscrit–en tant que document écrit et sous forme d'images qu'il dessine–dans ce processus de transmission, les textes littéraires sont, d'autre part, obligés de se soumettre eux-mêmes à une étude critique quant à leur conception, leurs aprioris et leurs aspects censoriaux.

La supposition de Burke selon laquelle « le passé remémoré se transforme en mythe » (Burke 1991, 295) qui est ensuite attaché à certains individus, est réfutée par les textes dans la mesure où ils ne cherchent justement pas à mettre en avant des individus particuliers, mais plutôt à montrer ce qui nous unit tous à l'exemple de 'simples soldats'. L'exigence de Burke « de penser en termes pluralistes sur l'utilisation des mémoires dans les différents groupes sociaux », puisqu'il « suppose la diversité des identités sociales ainsi que la coexistence de mémoires rivales et alternatives (mémoire familiale, locale, de classe, nationale, etc.) » (Burke 1991, 298), se reflète dans les romans dans la mesure où différents modes, schémas, intentions et lignes directrices de la conception sont montrés, mis en contraste ou jugés les uns par rapport aux autres de manière concurrentielle. En fin de compte, il semble pourtant que les textes veuillent plutôt surmonter cette pluralité et parvenir à une compréhension plus profonde de notre humanité partagée en dépit des décalages spatiaux ou temporels. Il ne s'agit non seulement de surmonter les catégories identitaires, mais aussi d'abolir la contrainte du temps linéaire²⁴.

Si l'on accepte l'idée d'un continuum entre le passé et le présent²⁵, qui peut être parcouru à la fois vers l'avant et vers l'arrière (voir Folkers 1991), la mémoire est dotée d'une atemporalité originelle et n'est liée au présent que dans la mesure où elle est la mémoire présente. L'objet de la mémoire, le passé, reçoit une existence, une présence (qui est à définir plus précisément) grâce à cette mémoire actuelle seule. Comme le formule Horst Folkers, le temps qui s'écoule du passé au présent n'est rien d'autre que lui-même, une pure fugacité, à partir de laquelle l'histoire ne devient histoire qu'en y retournant. Au sens le plus strict, l'histoire naît donc de la mémoire. Ainsi, le passé est conçu comme un fait qui ne nous arrive que maintenant, notamment défini par les images textuelles. Or, à une

²³ Il s'agit de la tradition orale, de documents historiques conventionnels, d'images peintes ou photographiques, fixes ou animées, imaginaires ou matérielles (p. ex. les monuments publics); de rituels commémoratifs collectifs; d'espaces géographiques et sociaux (Burke 1991, 292-293).

²⁴ Walter Benjamin a déjà constaté que la mémoire n'a rien à voir avec le temps linéaire. Horst Folkers résume le point de vue de Benjamin dans son essai « Die gerettete Geschichte. Ein Hinweis auf Walter Benjamins Begriff der Erinnerung » (1991).

²⁵ Comme le dit Régine Robin dans *Le Roman mémoriel* (1989, 49), « le passé n'est jamais définitivement passé, mais continue à investir le présent, à s'y inscrire ».

époque où « [l]a matérialisation croissante et évidente de ce qui n'était auparavant que pensée et parole en données écrites, imprimées et finalement stockées semble remplacer et rendre superflue la tâche de la littérature » (Wunberg 1991, 85), celle-ci peut assumer d'autres fonctions qui dépassent la simple appropriation du passé.

« La mémoire [étant] garantie d'une autre manière, à savoir dans les bases de données », la littérature « peut maintenant se permettre (et c'est là que réside sa liberté) de vivre et de jouer sa mémoire de manière purement subjective » et de « se tourner vers d'autres problèmes et phénomènes, c'est-à-dire vers le sujet » (Wunberg 1991, 93). Comme le passé ne consiste pas en un savoir statique, la littérature est nécessaire pour décrire ces processus de la mémoire et y réfléchir – qu'ils soient analogiques ou numériques.

De plus, la littérature peut conduire à un tout autre type de mémoire au-delà des faits concernant le passé et au-delà des considérations et illustrations des processus de mémoire : « *la mémoire est le véhicule de la subjectivité pure*. Ce dont je me souviens, j'ai dû le savoir moi-même, mais je l'ai oublié » (Wunberg 1991, 87). Quand le lecteur s'identifie aux personnages, il entre dans l'univers du passé, c'est-à-dire qu'il se souvient. Or, ce dont il se souvient ainsi n'est au fond que quelque chose qu'il connaît lui-même : des éléments dont il fait l'expérience dans sa propre vie, des aspects de son humanité.

1.4. Écrire la (Grande) Guerre

1.4.1. *Faits vs fiction ou : la relation entre historiographie et littérature*

Si la scène primitive de la mémoire collective est à chercher dans la commémoration des morts et que la Première Guerre mondiale est la catastrophe originelle (*Urkatastrophe*) de l'Europe au xx^e siècle (Erl 2003, 7)²⁶, il n'est pas étonnant qu'on assiste à un *war fiction boom*²⁷ pendant les années 1920 qui soulève un débat autour des possibilités et des limites de la représentation du passé, de la responsabilité de la société et surtout de la véracité de représentations littéraires de la guerre. Ces représentations sont, comme le constate Jean Norton Cru dans son livre *Témoins : essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*, des œuvres extrêmement variées de toutes sortes de gens – soldats, témoins, littéraires, journalistes, etc. – et de qualité différente et contenant un degré de fictionnalité tout aussi varié ; chaque œuvre aspirant pourtant à représenter la guerre telle qu'elle était *vraiment* (Cru / Olivera 2008). Ainsi « [l]a prolifération polyphonique des témoignages, la multiplication des jugements critiques et la fragmentation du réel remettent en cause la notion de vérité historique » (Milkovitch-Rioux / Pickering 2000, 14).

²⁶ Il est à préciser avec Sylvain Venayre qu'évidemment, l'histoire des récits de guerre remonte beaucoup plus loin : « De fait, les motifs guerriers ornent les plus anciens textes à nous être parvenus. Les récits que les Européens considèrent volontiers comme les racines de leur culture racontent d'innombrables conflits. [...] ce fonds si ancien [...] interroge la nature même de notre humanité » (Lapray / Venayre 2018, 9).

²⁷ Erl (2003) analyse ce retour de la fiction sur la guerre pendant les années 1920 dans la littérature allemande et anglaise.

Cent ans plus tard, ces débats sont toujours d'actualité. Dans leur introduction au recueil *Le savoir historique du roman contemporain*, dans lequel ils réunissent des articles qui étudient la relation et les frontières entre littérature et histoire à partir d'œuvres littéraires contemporaines, Wolfgang Asholt et Ursula Bähler donnent un résumé concis de la « relation étroite » que « la littérature et l'Histoire entretiennent [...] depuis l'existence même de ces deux notions » (Asholt/ Bähler 2016, 7). Confirmant le constat du retour au récit dans la littérature, ils citent Thomas Pavel selon qui « l'ensemble de la littérature occidentale » serait marquée par « l'avènement graduel du réalisme » et qu'il y aurait « une tendance profonde et durable [...] qui consiste à prendre de plus en plus au sérieux tous les aspects de la vie humaine » (Pavel 2003, 407).

Suivant la conception d'Auerbach – « En tout cas, ce que nous comprenons et aimons en une œuvre [littéraire] c'est l'existence [*Dasein*] d'un homme, une possibilité de nous-mêmes » (Auerbach 2004, 20) –, Edward Said comprendra « la philologie comme une discipline historique, capable de saisir des vérités historiques contingentes » (Asholt/ Bähler 2016, 7). Or, ces affirmations se faisaient à un moment où « l'historicité comme catégorie littéraire et philologique se voyait de plus en plus remise en question », à l'Ère du soupçon, dans le 'Nouveau roman' et, plus tard, par les tendances poststructuralistes, marquées par un « présentisme anhistorique », un « contemporanéisme » et par l'autoréférentialité (Asholt/ Bähler 2016, 8; voir aussi Hartog 2012). En d'autres termes, « il y a une littérature qui veut être à la hauteur de son époque et qui ne s'illusionne plus sur l'histoire ni sur le progrès » (Asholt/ Bähler 2016, 9).

À la querelle autour des 'référénts' dans l'œuvre de Claude Simon s'ajoute une nouvelle dimension au débat entre faits et fiction dans les représentations du passé :

[C]e n'est pas seulement le regard littéraire vers le passé, mais également celui jeté sur le présent qui se caractérisent désormais par un mélange du 'factuel' et du 'fictif'. Reinhart Koselleck a proposé pour cette constellation le terme de 'fiction du factuel', expression qui signifie que « la réalité de l'histoire est un produit des possibilités langagières, de prémisses théoriques et de procédés méthodiques ». Pour l'historien allemand, il y a des 'faits' historiques, d'un côté, et il y a des représentations de l'histoire, nécessairement fictionnelles, de l'autre. Le même problème se pose, toute proportion gardée, pour la littérature, quand celle-ci ne se borne pas à défendre une position autoréférentielle pure, position par ailleurs difficile à maintenir dans la longue durée. (Asholt/ Bähler 2016, 9)

Les auteurs et les historiens « se voient obligés de réfléchir sur la place qu'ils occupent dans leurs champs respectifs » et sur le « savoir historique spécifique que cette attitude '(auto)réflexive' permet à la littérature et à l'Histoire de développer dans leurs œuvres » (Asholt/ Bähler 2016, 12)²⁸.

D'un point de vue théorique, Dominique Viart et Bruno Vercier (2005) définissent 'l'écriture de l'histoire' comme l'une des trois grandes perspectives de la littérature contemporaine. L'importance des questions concernant les zones d'interférence des deux domaines – débat qui oppose « une approche constructiviste et relativiste de la vérité historique, et acceptant la part de fiction que celle-ci recèle », à une « approche

²⁸ Il faut préciser que Paul Ricœur, dans *Temps et récit* (1983-1985), voit dans les deux entités 'fiction' et 'faction' « plutôt des virtualités qui se complètent que des positions antagonistes » (Asholt/ Bähler 2016, 12).

plus positiviste de l'Histoire, rétive à l'intrusion de la fiction» (Gefen 2022, 30) – est confirmée à l'occasion d'un débat déclenché par le texte-manifeste d'Ottmar Ette, «Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft» (2007)²⁹, et par le fait que les trois grandes revues françaises *Annales*, *Critique* et *Le Débat* consacrent, en 2010 et 2011, chacune un dossier important au 'savoir de la littérature'. Ce savoir est, comme nous l'observerons également dans nos analyses, exprimé par

une forme littéraire propre et appropriée : 'enquête', 'investigation', 'témoignage', etc. – autant de procédés esthétiques censés saisir la réalité historique et qui se complexifient dans bien des cas par des réflexions méta-poétiques sur les possibilités, les limites et les dangers du nécessaire recours à la fiction, voire du *dire* même. (Asholt/ Bähler 2016, 16)

Étant « consubstantiel de l'analyse qui le fait ressortir », ce savoir reste « malgré tous les efforts de synthèse et de conceptualisation [...] à chaque fois spécifique et irréductible » (Asholt/ Bähler 2016, 17).

Nous renoncerons ici à retracer les détails des relations qui ont lié l'historiographie et la littérature à travers l'histoire jusqu'à nos jours. Mentionnons tout de même, au passage, l'étude minutieuse d'Ursula Bähler consacrée aux « rapports entre les deux genres, historiographique et littéraire » en considérant des « écrits à vocation conceptuelle » (Bähler 2016, 21) dans son article « L'historien moderne face au roman historique : positions et postures », où elle distingue entre une position moderne, une position conservatrice et une position avant-gardiste.

Quant à la situation contemporaine, la position moderne affirmerait, par exemple par la voix de Mona Ozouf, que, revenant à l'ancienne vision d'un « enrichissement mutuel » (Bähler 2016, 23), « le roman [...] s'est de nouveau rempli de vie [...] en se ré-ancrant dans la 'réalité historique [et] sociologique' ; l'historiographie, de son côté, aurait réalisé [...] que tout écrit, aussi statistique, quantitatif et fruste qu'il soit, est consubstantiel d'une mise en intrigue » (Bähler 2016, 25). Suite à la « crise d'indistinctibilité », il serait pourtant nécessaire de réaffirmer l'irréductibilité des deux genres. Ce qui, dans ce débat, nous paraît particulièrement intéressant pour nos analyses, ce sont les propriétés attribuées à la littérature pour la distinguer de l'historiographie.

Ce qui distinguerait avant tout le romancier de l'historien, c'est qu'il serait « l'interprète du mystère » : « [...] le grand romancier est celui qui approfondit le mystère de la condition humaine, qui tient la vie pour plus compliquée et plus profonde qu'on ne croit [...] » Le romancier saisirait intuitivement l'essence des phénomènes, voire de la vie tout court, et aussi, a fortiori, de l'histoire. Dans son « apologie de la fiction », c'est la vieille conception du *poeta vates* qu'Ozouf transfère ainsi au romancier (historique), le mettant dans une sphère a priori supérieure à celle dans laquelle œuvre, péniblement, l'historien. (Bähler 2016, 29)

Parmi les autres qualités que peuvent apporter les textes littéraires à l'historiographie seraient la capacité de « rendre sensible aux potentialités du sens liées à ce qui n'a pas eu lieu, mais aurait pu avoir lieu » (Bähler 2016, 30)³⁰ et de « rappelle[r] constamment que

²⁹ La discussion provoquée par ce texte 'programmatique' est documentée par Asholt/ Ette (2010).

³⁰ Cette idée est également soutenue par Johannes Dahlem (2016, 44) dans son article « (Dé)-construire le récit historique » paru dans le même recueil : « Au lieu de dire ce qui a été, le 'vrai' récit historique devrait donc s'employer à montrer *ce qui aurait pu être* et exposer qu'à chaque moment dans le temps, le prétendu 'cours de l'Histoire' a été, en vérité, ouvert à un nombre

l'histoire s'incarne dans des destins singuliers», en insistant sur les «visions particulières de la réalité vécue» (Bähler 2016, 30)³¹.

La position conservatrice met en avant, à son tour, les dangers de «la montée spectaculaire de la 'faction' – le mélange, donc, de faits (historiques) et de fiction» – qui «induirait les lecteurs en erreur» et créerait du 'contre-savoir', car le 'consommateur' «aurait de moins en moins la capacité de distinguer l'historique du fictif, le vrai du faux». D'où l'exigence d'une «séparation claire et nette des faits et de la fiction» revendiquée par exemple par l'historien Antony Beevor, qui sépare la fiction historique de l'histoire : «les romans et films historiques peuvent être essentiels là, surtout, où ils ne sont pas historiques» (Bähler 2016, 32). Il convient de souligner, comme le fait Ursula Bähler, que «[l]es deux positions se fondent cependant sur la prémisse, capitale, [...] que la littérature (historique) a et continue à avoir une influence importante sur l'esprit des lecteurs» (Bähler 2016, 33). La troisième position – méta-réflexive –, appelée avant-gardiste, dénonce la «distinction simplificatrice entre fiction et réalité, mensonge et vérité, sur la seule base de la factualité» ainsi que la «réduction des débats aux 'violences du xx^e siècle, [...] et à l'espace français» qui «réduirait indûment la complexité tant de l'histoire que de la littérature» (Bähler 2016, 34). Représentant de cette posture, Patrick Boucheron rejette autant la posture qui «consiste à se retrancher derrière le rempart de la référentialité factuelle» que «celle qui consiste à [...] affubler, en d'autres termes, l'histoire de qualités littéraires pour la rendre plus appétissante» (Bähler 2016, 34-35). En résumé, on peut affirmer que «[l]e rapport, désormais, est au moins égalitaire : les deux genres constitueraient des essais de dire les différents régimes d'historicité, la fragilité du temps et notre rapport au temps qui passe, sans que l'un soit par nature supérieur à l'autre» (Bähler 2016, 35)³², alors que

potentiellement infini de directions différentes de celle qu'il a finalement prise.» Andreas Kablitz (2013) parle, en référence à la théorie d'Aristote, de l'«art du possible».

³¹ Johannes Dahlem (2016, 50) constate que «[c]ertains courants de l'historiographie tels que la 'micro-histoire' en prennent également compte par leur approche méthodique». Carlo Ginzburg et Carlo Poni (1981) définissent la (micro-)histoire comme «science du vécu», Ottmar Ette et Wolfgang Asholt (2010) affirment que «la littérature est 'un savoir de la vie'». Dans une perspective inverse, Dominique Viart constate «qu'en réhistoricisant ses objets, la littérature contemporaine emprunte à l'Histoire son goût pour les archives et pour la recherche de documents, aime à privilégier des personnes réelles et à restituer leur parcours ou leur destin plutôt que de se contenter d'inventer des personnages ou de transposer de réels événements dans les seuls agencements imaginaires de ses fictions» (Viart 2016, 84).

³² On assiste en historiographie à un débat similaire entre la grande et la petite histoire et qui cherche la place du détail dans l'écriture de l'histoire. Voir par exemple Croizy-Naquet/ Delissen (2017, 14) : «la petite histoire ne se substitue jamais à la grande histoire : elle l'explique, la bouscule, la questionne, la contredit, la contourne. [...] Le développement de l'histoire culturelle, de l'histoire des mentalités et des représentations vient y ajouter un nouveau paramètre circonscrivant la petite histoire dans l'exploration du petit, du minuscule, de l'infra-ordinaire, ce qui la place de plain-pied avec la grande histoire, universitaire et académique. La dichotomie n'est plus une question de hiérarchie, mais une affaire d'échelle et de focale.» Le terme *infra-ordinaire* est de Georges Perec qui l'utilise pour désigner «ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel» (Perec 1989, 11). Voir aussi Petitier (2009, 11-12) : «Le détail n'est pas seulement ce qui fait pivoter l'histoire, ce qui lui fait découvrir et explorer de nouveaux champs, mais aussi ce qui manifeste ses tensions insolubles, entre explication et compréhension, entre généralisation et particularisation, entre constat de ce qui est advenu et attention aux possibles non actualisés. [...] Ainsi le détail

«l’utopie confiante» du projet oxymorique de Boucheron consiste à «écrire un peu d’histoire [...] en défendant à la fois la morale de l’exactitude et le débord de l’écriture, en faisant confiance au récit, à cette fiction qui ne ment pas, pour y fondre la méthode érudite qui l’autorise et la théorie qui l’inspire, tout en faisant le pari que l’une et l’autre y demeureront discernables» (Bähler 2016, 36)³³.

Après avoir donné un bref aperçu des débats autour de la fiction historique, prenons à cœur, pour notre analyse, le constat et le souhait d’Ursula Bähler :

Chacun des quatre textes étudiés [dans l’article «L’historien moderne face au roman historique : positions et postures»] nous est apparu comme un univers de pensées et d’images difficilement réductibles aux quelques concepts clefs avec lesquels on aime à jongler dans les discussions, en ayant recours à des synthèses toujours trop hâtives. Il en va des textes argumentatifs comme des textes littéraires, ce qui ne facilite pas les choses, mais les rend autrement plus intéressantes, à condition qu’on veuille prendre le temps de lire. *Non multa, sed multum*. (Bähler 2016, 37)

Fidèle à ces desiderata, nous nous sommes limités à quatre romans dont l’analyse comporte, évidemment, un niveau d’abstraction et la tentative de relier les idées à des concepts et théories de référence, tout en restant attachée au *particulier* et à ses *particularités*, aux parties–dotées des mêmes possibilités, mais individualisées dans leurs mises en scène–d’un *tout*, d’une unité (qu’il faut croire) cohérente mais insaisissable, rendant ainsi compte du fait que «comme totalité, l’Histoire nous échappe» (Veyne 1979, 43)³⁴.

Les résultats de nos analyses confirmeront quelques hypothèses, observations et analyses, avancées ces dernières années. Il sera peu surprenant qu’on n’ait pas affaire à des narrateurs et narratrices qui font «office de garant d’un savoir prétendument objectif et total sur le passé» mais à une instance que Philippe Forest qualifie de «narrateur hésitant», qui «affiche son manque de savoir, exhibe ses sources et remet en question sa propre relation» (Dahlem 2016, 47). De même, les textes rapprochent

peut-il contrecarrer une rationalisation de l’histoire en fonction de principes abstraits (l’esprit, le progrès, la civilisation constitués en entités autonomes) ou d’un intérêt supérieur faisant fi de l’humain. [...] L’attention au détail correspond en effet souvent à une démarche historiographique qui prend en compte les vaincus, les opprimés, voire qui cherche à reconstituer leur histoire, leur point de vue, écrasé, mutilé, condamné justement à ne subsister que sous forme de fragments presque insignifiants, par celui des vainqueurs».

³³ Ivan Jablonka exprime une idée similaire quand il parle de textes–les romans historiques en seraient un exemple–qui, sous une forme hybride, celle de la *creative history*, seront à la fois histoire et littérature et ainsi «aptes à ‘déchiffrer notre vie’» (Jablonka 2014, 7). Citons encore Dominique Viart qui le dit de la manière suivante : «Ces récits eux-mêmes ne sont-ils pas soupçonnables à leur tour ? Non, car ils ne prétendent en rien attester d’une réalité objective synthétique. La vérité qu’ils offrent–mais comme, aussi bien, toute vérité –, n’est qu’une fiction psychique : celle qui organise émotionnellement, imaginativement et psychiquement le vécu. Il n’est pas d’autre vérité que celle, subjective, qu’un sujet donne à entendre comme sa vérité, celle qui le brise ou le tient debout. Aussi en tant qu’elle est incarnée, il n’est pas lieu d’en douter, même si la réalité factuelle objective dont cette vérité témoigne est toujours, elle, sujette à caution. Par là se récupère–ou s’invente–peut-être une nouvelle forme de croyance en l’homme, ‘un humanisme de l’autre homme’ selon le mot de Levinas» (Viart 2000, 474).

³⁴ Voir aussi Petitier (2009, 12) : «L’attention au détail entre en effet en tension avec l’histoire vue comme totalité ou comme processus de totalisation».

la mémoire familiale ‘subjective’ du savoir historiographique ‘objectif’, mais reflètent en même temps [...] la difficile recherche de traces matérielles, la valeur de témoignage de ces vestiges autrefois prometteurs d’objectivité et d’authenticité, l’intégration de voix et de documents supplémentaires. (Böhm 2016, 69)

Ils essaient de « connaître et de transmettre un maximum d’informations sur le passé » tout en restant sceptiques « par rapport à la faisabilité d’une entreprise littéraire qui envisage de ‘reconstruire’ le passé », « de mettre en évidence l’actualité persistante du passé » et « d’encourager une réflexion sur l’histoire à travers la réflexion sur son écriture » (Böhm 2016, 72-73). Il sera question de concevoir l’histoire de la Grande Guerre « faite non pas de grands événements, de structures et de conflits, mais des actions, des expériences et des émotions de ceux qui sont exposés aux tourments de cette histoire sanglante » (Stenzel 2016, 164). En outre, « la multiperspectivité donne une voix à des personnages aux valeurs et manières de pensée variées, et permet donc d’établir une sorte de bilan moral et social d’une époque. Elle [...] relativise la vérité ou ce qui est considéré comme telle » (Nünning/Nünning 2000, 13). Ces textes constitueront « [u]ne histoire à visage humain » car ils disposent de stratégies esthétiques « pour exprimer et traduire ce qui n’est pas saisissable à travers l’écriture scientifique : la peur, l’effroi, la hantise, la déception, le silence, ‘les fantômes’ de l’histoire dont parle Laurent Mauvignier » (Mertz-Baumgartner 2016, 225).

Nous rencontrerons également, comme le fait Virginie Renard dans une analyse de textes de Xavier Hanotte, « une angoisse face à [l]a possible perte [du passé], [...] menacé par l’oubli » (Renard 2007, 147), ce qui aboutit au sentiment d’un « ‘devoir de mémoire’ émanant non d’un impératif extérieur mais d’un besoin intérieur » (Renard 2007, 148), l’aspiration à « corriger les défaillances de l’histoire officielle, déshumanisée et toujours trop englobante » (Renard 2007, 149) à travers des ‘énigmes’ qui obligent les personnages à « rassembl[er] les pièces éparses de ce puzzle dans une investigation qui se veut métaphore du travail mémoriel » (Renard 2007, 152) et à tenter « une psychanalyse pour enfin surmonter [le traumatisme des tranchées] » (Roland/ Schoentjes 2007, 11). À part cette dimension ‘psychologique’, on peut également observer des tendances qui consistent à « réfléchir sur des questions plus philosophiques qu’historiques » (Jünke 2016, 174).

1.4.2. *Écrire encore la Grande Guerre : à quoi bon ?*³⁵

Quand on se propose d’analyser des récits (historiques) portant sur la Première Guerre mondiale, il convient de ne pas seulement considérer la nouveauté de ce conflit (due à l’emploi d’armes de destruction de masse par exemple) et donc le caractère inouï de cette catastrophe, mais il faut aussi tenir compte du fait qu’un récit de guerre est, comme le signale Sylvain Venayre, performatif et que « [m]ontra la guerre suscite l’engagement » et que « [c]ela peut aussi provoquer la pitié et cette forme d’indignation efficace qui permet de lutter contre la guerre elle-même ou, au moins, ses effets les plus désastreux » (Lapray/

³⁵ Cette question fait allusion au titre donné à un recueil, coordonné par Ursula Bähler, Peter Fröhlicher et Reto Zöllner, qui s’interroge sur les réponses que des auteurs et des textes, à travers les siècles, ont implicitement ou explicitement données à la question : « À quoi bon la littérature ? » (2019). Voir aussi la leçon inaugurale d’Antoine Compagnon : *La littérature, pour quoi faire ?* (2007).

Venayre 2018, 12). En utilisant l'expression « montrer la guerre », Sylvain Venayre rend attentif au fait qu'écrire la guerre signifie évoquer des images :

Pour ceux qui écrivent sur la guerre, il s'agit en effet de représenter, dans l'esprit des lecteurs, un spectacle que ceux-ci n'ont pas vu—et, ce faisant, de leur donner à comprendre les motivations et les stratégies des acteurs, de leur en faire ressentir le courage ou la cruauté. Ainsi qu'en témoigne la métaphore classique du 'théâtre de la guerre', progressivement muée en 'théâtre des opérations', la guerre a quelque chose à voir avec le spectacle. (Lapray/ Venayre 2018, 12)

« Montrer la guerre » était évidemment aussi le but de la photographie de guerre. Dans son texte *Fotografie im Krieg* (2015), Bernd Hüppauf se pose justement la question de savoir quelle position la photographie avait dans la constellation entre image (*Abbild*) et représentation (*Vorstellung*) de la guerre. Il constate qu'elle est devenue le principal média dans lequel s'est opérée la transformation de la guerre comme action sociale en guerre comme représentation sociale et *vice versa* et confirme ainsi la supposition que l'art participe activement au cycle de (re)construction de représentations (Hüppauf 2015, 18).

La tentative d'écrire la guerre et ses conséquences implique alors bien plus que des questions d'ordre historique³⁶. Aux enjeux sociologiques, philosophiques et anthropologiques s'ajoute également, dans une perspective performative, une dimension politique, car comme l'exprime Alexandre Gefen, « [l']heure est à la responsabilité des représentations : choisir un sujet et un point de vue, c'est déjà s'engager » (Gefen 2022, 15). Dans son recueil *La littérature est une affaire politique* (2022), Gefen a publié des entretiens avec des écrivain(e)s contemporain(e)s où ils/elles expriment non pas leurs propres opinions politiques, mais leurs idées sur la relation entre littérature et politique. Les catégories selon lesquelles Gefen rassemble les approches—sous une forme adaptée—permettent également de résumer les observations les plus saillantes de nos analyses.

Tandis que Gefen se réfère surtout à des débats et questions politiques actuelles, nous nous sommes posé la question de savoir dans quelle mesure on peut appliquer les mêmes réflexions aux romans contemporains qui traitent d'une société et donc de questions politiques vieilles de cent ans et qui expriment quand même, ce faisant, des déclarations sur la société contemporaine et sa politique (de mémoire). Non seulement les intentions qu'expriment les titres des parties suivant lesquelles Gefen a divisé son recueil d'interviews—à savoir « Penser l'Histoire », « Réfléchir le social », « Mettre en scène la politique », « Transformer le langage », « Contribuer à la démocratie », « Émanciper »—sont comparables aux contributions que nos textes veulent faire à la politique de la (gestion de) mémoire, mais le désir sous-jacent à tous les discours qui consiste à « [c]hanger le monde sans prendre le pouvoir »—expression empruntée au titre de l'essai de John Holloway—nous semble exprimer de façon parfaite ce que les textes de notre corpus souhaitent faire.

Voir dans la littérature une forme de politique, c'est faire du récit un outil d'analyse des inégalités et des vulnérabilités par le récit, volontiers autobiographique ou de reportage, c'est exiger de la langue littéraire qu'elle interroge les discours sociaux et les cadres dominants de perception et de narration, c'est rêver qu'elle rende justice aux inégalités par les contre-discours qu'elle peut produire et partant qu'elle contribue à changer le monde. (Gefen 2022, 12)

³⁶ « [...] ceux qui ont écrit sur la guerre ont en réalité parlé de bien davantage que de la guerre elle-même. [...] Bien souvent, elle est le paroxysme d'expériences plus quotidiennes, dont on aurait tort de croire qu'elles échappent au temps qui passe » (Lapray/ Venayre 2018, 13).

L'écrivain deviendrait ainsi, selon les mots de Dominique Viart, un «partenaire d'élu- cidation», car la littérature «ne se situe plus du côté d'un *notable* qui viserait à défendre les valeurs de la société», mais s'occupe de «l'analyse pragmatique de cas, [de] l'expression de points de vue contradictoires et [de] la peinture de dilemmes moraux complexes» (Gefen 2022, 13) et veut «agir en disant comment est fait le réel plutôt qu'en prescrivant, par des règles explicites, ce qu'il devrait être» (Gefen 2022, 16). Dans cette acception, les œuvres de notre corpus sont engagées dans la mesure où elles essaient de *montrer* ce qui a été et de *montrer* ainsi peut-être également les questions essentielles qui accompagnent l'humanité à travers les siècles.

Montrer—en écrivant—la guerre, la Grande Guerre en l'occurrence, a, comme nous le verrons, des vertus thérapeutiques. Cette valeur a déjà été reconnue à la littérature, et elle l'est de plus en plus. Dans le texte introducteur à un entretien entre la romancière Minh Tran Huy et Alexandre Gefen, publié sur *France Culture*, on lit :

L'écriture comme thérapeutique, comme clinique du monde social, ou comme instrument de développement personnel, la littérature contemporaine se veut désormais non une fin en soi, mais un dispositif destiné à opérer sur les consciences et les cœurs.

L'idée d'une fonction réparatrice de l'écriture et de la lecture, la promesse d'une littérature qui guérirait, qui soignerait, qui aiderait, qui sauverait, ou du moins, qui «ferait du bien» a fait retour dans une littérature française contemporaine. Celle-ci a l'ambition de prendre soin du moi, mais aussi des individus fragiles, des oubliés de la grande histoire, des communautés ravagées, de nos démocraties inquiètes, en offrant à chacun la possibilité d'inventer sa propre forme de vie.³⁷

Il est question dans cet entretien, comme il l'a évidemment déjà été ailleurs dans la critique littéraire, de la capacité de la littérature à nous relier au monde et aux autres, à «humaniser» le monde et à «produire ce que Ricœur nommait des identités narratives dans lesquelles nous pouvons nous reconnaître, nous recomprendre, nous projeter» (Gefen 2016, 422).

L'état des faits actuels est résumé par Alexandre Gefen dans son article sur le «Projet thérapeutique de la littérature contemporaine française» (2016). La conception «thérapeutique» de l'écriture et de la lecture aurait émergé au début du *xxi*^e siècle et qualifierait cette littérature contemporaine qui promet «de penser le singulier, de faire mémoire des morts, de donner sens aux identités pluralisées en constituant des communautés» et dont les héros «sont les individus fragiles, les oubliés de la grande histoire, les communautés ravagées» (Gefen 2016, 420). C'est une littérature qui veut «faire face au monde, agir, remédier aux souffrances, comme nous aider à mieux vivre dans nos existences ordinaires» et qui «en place de la religion et d'un projet politique, veut réparer nos conditions de victimes, corriger ces traumatismes de la mémoire individuelle ou du tissu sociétal» (Gefen 2016, 420-421). Tandis que

les objets sur lesquels la littérature 'remédiatrice' veut opérer sont multiples [...] ces objets ont pour point commun d'appeler l'empathie, autrement dit la capacité du récit de nous mettre à

³⁷ «Littérature et vulnérabilités», rencontre entre Minh Tran Huy et Alexandre Gefen, enregistrée en octobre 2019, dans le cadre du Forum du CNRS organisé à la Cité des sciences et de l'industrie à l'occasion de ses 80 ans. (Radio France, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/la-litterature-pour-reparer-le-monde-1930270> [consulté le 14/02/2023]).

la place d'autrui pour partager ses émotions et comprendre sa position dans les situations les plus problématiques (Gefen 2016, 421)

Gefen fait également remarquer que « les modèles référentiels sous-jacents sont alors ceux de la psychologie de 'l'aide à soi' » (Gefen 2016, 423). Tandis que ni l'idée d'une littérature réparatrice grâce à sa fonction de tombeau, ni l'idée que la lecture peut être curative sont nouvelles, la conception de la littérature comme une « médecine de l'âme » et le fait « non de miser sur des exemples lointains, distants, mais de toujours tendre à nous associer par projection et empathie aux expériences d'autrui, aussi lointaines soient elles » (Gefen 2016, 426-427) sont considérés comme originaux dans la littérature contemporaine. Dans notre analyse, nous essayerons de dégager les différents aspects qu'on peut définir comme « remédiateurs » et de les rassembler finalement dans un concept plus global.

1.5. La littérature comme mythe

Si l'on présuppose un lien entre la littérature et les besoins fondamentaux des êtres humains, il vaut la peine de jeter également un regard sur les mythes et leur rapport à la littérature. Présents dans les textes littéraires ainsi que dans l'imaginaire individuel et collectif, les mythes sont investis de différents niveaux de sens et configurés de manière différente selon les auteurs et les époques, ce que Pierre Brunel a largement étudié dans ses travaux³⁸. Dans nos sociétés laïcisées, ils n'ont pourtant souvent plus d'impact religieux. Nous n'entrerons ni dans les détails des origines et des significations du mot *mythe*³⁹, ni dans l'analyse des fonctions que peuvent assumer les mythes. Nous nous contenterons de mentionner une réflexion avancée par Pierre Brunel sur « la persistance (douloureuse, et souvent niée) de la nostalgie d'un monde idéal dans la poésie contemporaine ». Il faudrait aux hommes « cette pensée [...] des printemps virtuels pour pouvoir s'établir dans l'existence et ne pas se résigner à ce que le monde reste à jamais tel qu'il est » (Rajotte 2001, 8-9).

Si l'on admet alors que tout texte est une tentative d'expliquer un ou plusieurs aspect(s) de notre univers—dans le sens le plus large du terme—, et si l'on définit la mythologie comme ensemble de tous les récits, tous les discours, qui constituent une certaine culture et qui tentent d'expliquer ce monde, la littérature peut en effet être considérée comme une forme de mythe⁴⁰. Si l'on accepte de plus l'idée proposée par Stephanie Wodianka

³⁸ Voir le *Dictionnaire des mythes littéraires* et le *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui* (1999/2003) de Pierre Brunel ainsi que le recueil *Le mythe en littérature* (Dumoulié/ Chevrel 2000) qui rassemble des essais en hommage à Pierre Brunel.

³⁹ Daniel Dubuisson étudie les positions de Georges Dumézil, de Claude Lévi-Strauss et de Mircea Eliade dans son ouvrage *Mythologies du xx^e siècle* (2008). Marie-Catherine Huet-Brichard tente de s'approcher d'une/des définition(s) du mythe dans son livre *Littérature et mythe* (2001). Il faut pourtant considérer que « comme les autres fictions, ces récits, images, scénarios que nous appelons des 'mythes' (et qu'on appelait jadis des 'fables', naguère quelquefois des 'thèmes') sont le produit de l'imagination d'un auteur et de sa culture, sur lequel viendraient se cristalliser, dans chaque société et dans chaque époque, un réseau de significations » (Gély 2004, 336).

⁴⁰ « Mythology has been interpreted by the modern intellect as a primitive, fumbling effort to explain the world of nature (Frazer); as a production of poetical fantasy from prehistoric times, misunderstood by succeeding ages (Müller); as a repository of allegorical instruction, to shape the

que l'on peut associer le mythe à la mémoire culturelle, cela implique entre autres qu'il contribue à la construction de l'identité et qu'il constitue un puits de sens quasi intemporelle (Wodianka 2005, 211).

Nos analyses tâcheront de démontrer que *Cris, Les Âmes grises, Au revoir là-haut* et *L'Odeur de la forêt* évoquent plusieurs dimensions que Joseph Campbell définit, dans son livre *The Hero with a Thousand Faces* (2008), comme constitutives du mythe⁴¹. S'y retrouvera la circularité de tout phénomène : le début et la fin se font écho et se rejoignent souvent, la mort impliquant toujours la naissance d'une nouvelle création ; des phénomènes abstraits se manifestent dans des objets concrets qui à leur tour deviennent des symboles abstraits ; l'individu influence le collectif, le collectif a une influence sur l'individu ; le présent devient passé, le passé est ramené au présent par la mémoire et se manifestera – transformé – dans notre réalité présente.

À ceci s'ajoutera, deuxièmement, l'idée d'une réalité cadrée, qui se limite à la réalité dans laquelle un être humain a été socialisé et qui lui paraît alors comme la 'vraie' réalité. En dehors de cette réalité cadrée se trouve pourtant tout un champ de réalité plus large, que nous ne pouvons pas percevoir, dû aux nombreux filtres (physiques et mentaux) à travers lesquels passent nos perceptions. La partie de la réalité qui nous échappe, et qui reste invisible la plupart du temps, nous entoure et nous touche pourtant et peut se manifester, par exemple sous forme de hantises.

S'y trouveront troisièmement des illustrations du fait que des dualités supposées se confondent en une seule et même chose et que tout s'intègre dans un seul ensemble. Il n'y a plus de différence entre de prétendus héros et des 'gens normaux'⁴², les rôles sociaux se chevauchent.

individual to his group (Durkheim); as a group dream, symptomatic of archetypal urges within the depths of the human psyche (Jung); as the traditional vehicle of man's profoundest metaphysical insights (Coomaraswamy); and as God's Revelation to His children (the Church). Mythology is all of these. The various judgments are determined by the viewpoints of the judges. For when scrutinized in terms not of what it is but of how it functions, of how it has served mankind in the past, of how it may serve today, mythology shows itself to be as amenable as life itself to the obsessions and requirements of the individual, the race, the age» (Campbell 2008, 330).

⁴¹ Campbell fait d'abord observer que les mythes sont une représentation métaphysique de notre psyché (Campbell, 2008, 219-221), ensuite qu'ils partent du principe que, dans un cercle infini, tout phénomène se manifeste et se dissout ensuite au sein d'une intemporalité qui englobe tout (Campbell 2008, 223-224), le début et la fin ainsi que toute dualité ne faisant qu'un dans une unité absolue (*oneness*) («The basic principle of all mythology is this of the beginning in the end. Creation myths are pervaded with a sense of the doom that is continually recalling all created shapes to the imperishable out of which they first emerged. The forms go forth powerfully, but inevitably reach their apogee, break, and return. Mythology, in this sense, is tragic in its view. But in the sense that it places our true being not in the forms that shatter but in the imperishable out of which they again immediately bubble forth, mythology is eminently untragic», Campbell 2008, 231) et enfin que toute représentation du monde est une scène 'encadrée' dans une réalité plus large (Campbell 2008, 234).

⁴² «The mighty hero of extraordinary powers [...] is each of us: not the physical self visible in the mirror, but the king within. [...] This, precisely, is the sense of the prayers for the dead, at the moment of personal dissolution: that the individual should now return to his pristine knowledge of the world-creative divinity who during life was reflected within his heart» (Campbell 2008, 315).

On constatera enfin qu'il s'agit – comme dans tous les mythes – de sonder et d'illustrer à travers diverses métaphores la psyché humaine – individuelle et collective. Selon notre hypothèse, ces livres touchent même à une dimension spirituelle, car ils posent – dans une quête de sens – encore et toujours les questions existentielles de notre vie, surtout celle de savoir ce qui définit une existence humaine. Ces questions, auxquelles il est difficile de trouver des réponses qui aient une forme (verbale) concrète, font ressortir d'autant plus la nécessité de donner forme (au passé) qui apparaît dans nos textes. Une autre question spirituelle – à savoir : où est la frontière entre moi et l'autre ? – se cache derrière l'intention des textes de brouiller les limites pour montrer qu'au fond, il n'y en a pas.

Si la spiritualité se définit en tant qu'expansion continue de la conscience, les textes sont spirituels dans la mesure où ils n'arrêtent jamais de poser des questions pour avancer, pour approfondir, pour comprendre encore mieux, même s'ils ne trouveront peut-être jamais de réponse concluante. Qui ne continue pas à avancer, finira par avoir une pensée cloisonnée. Pour éviter cela, il est d'un côté nécessaire de sortir le passé des tiroirs pour le défiger et de l'autre côté de penser le fait d'être humain en tant que processus : il faut réfléchir à notre humanité et tenter de la comprendre. Ce ne sera que lorsque les qualités prétendument 'laides' seront intégrées à notre image de nous-mêmes et de notre société, qu'on les acceptera et qu'on en verra la 'beauté' (dans le sens le plus large du terme, par exemple sous forme de leçons qu'on a apprises), qu'on s'approchera d'une vision la plus complète possible de ce qui *est*. Dans cette perspective, le souvenir est, dans tous les romans analysés, un processus de mise en forme et d'intégration. Il permet à celui ou à celle qui se souvient de saisir – grâce à l'identification avec les protagonistes – 'plus intégralement' sa propre humanité et de la rapprocher d'une unité originelle. Cet éveil peut être initié par un « génie, un esprit créatif » via « la participation, l'intuition et l'imagination » (Assmann 1996, 27), tout comme le font les protagonistes – et, de manière performative, les narrateurs ou narratrices et les auteur(e)s – de nos textes.

1.6. Structure du travail

Après avoir abordé les différentes manières de se référer au passé – qui font converger l'analyse littéraire et d'autres champs de recherche s'intéressant à la mémoire – de manière théorique, nous passerons, par la suite, à l'analyse des quatre œuvres littéraires, fictionnelles, qui mettent en scène certains enjeux évoqués dans cette introduction. La première partie de nos analyses, consacrée aux œuvres *Cris* et *Les Âmes grises*, mettra l'accent sur la volonté des textes de transformer le passé insaisissable et chaotique en une forme compréhensible. Les structures narratives basées sur des analogies véhiculent ce besoin de 'concrétisation' et mettent en pratique une approche de la gestion du passé.

- *Cris* : communiquer l'incommunicable pour surmonter la rupture communicative

Hanté par les cris de ses camarades morts, le soldat Jules commence à modeler la terre, à donner corps à de la boue informe pour se libérer. De la même manière, l'écrivain va donner forme à la 'boue informe' du passé, pour la présenter au public et pour contribuer à pouvoir classer ce qui s'est passé. Ainsi l'activité artistique de l'un des protagonistes sert d'analogie pour la littérature elle-même et reflète de manière perfor-

mative la fonction poétique. Le texte littéraire est le produit final d'un processus qui commence par la prise de conscience qu'il existe encore, dans notre mémoire, une hantise floue dont il faut s'occuper; qui continue ensuite avec une réflexion sur les moyens d'action possibles; et qui se termine en la recherche d'une mise en pratique et en la volonté de donner une forme plastique au passé. Or, le texte littéraire n'est pas seulement le produit final de ce processus, il est en même temps son propre juge: un lieu d'autoréflexion et d'autoévaluation qui permet de rompre—grâce à cette 'visualisation' des réflexions—les obstacles communicatifs et d'entrer ainsi en contact avec le passé.

- *Les Âmes grises*: entrer en dialogue pour surmonter la rupture temporelle

Dans *les Âmes grises* c'est l'activité investigatrice d'un ancien policier qui sert d'analogie pour affronter le passé et qui reflète l'intention de l'auteur cherchant à transmettre, à travers de la fiction, une image véridique des événements passés. Le texte commence avec la mort d'une protagoniste et se termine avec celle du narrateur. La mort de la protagoniste déclenche en effet une investigation sur le passé de la part du narrateur—et, par sa mise à l'écrit, une création littéraire—qui lui permettra de trouver la paix et de mourir. Il apparaît alors que le dialogue avec le passé, dont la littérature est le récipient et le moule qui contient le passé et lui donne une forme, est thérapeutique et devient condition nécessaire pour la mort. L'analogie—qui peut aussi être conçue comme une métonymie—permet de rompre les limites temporelles qui semblent nous séparer du passé.

Après avoir abordé une partie du passé qui était—jusqu'à présent—restée insaisissable et après s'être interrogé sur la (re)construction de la mémoire, nous analyserons, dans la deuxième partie du travail, *Au revoir là-haut* et *L'Odeur de la forêt*, deux textes qui thématisent la transmission de la mémoire ainsi que les devoirs que cela implique et les voies qui permettront de faire avancer la gestion de la mémoire traumatique.

- *Au revoir là-haut*: réfléchir sur la fin pour adopter une perspective pluridimensionnelle

Au revoir là-haut illustre la complexité de la fin de la guerre aux niveaux sociologique et narratologique et se focalise sur les commémorations—moyen 'traditionnel' pour gérer le souvenir de la guerre. Le concept de la 'fin', central dans *Au revoir là-haut*, trouvant sa motivation dans les circonstances socioculturelles contemporaines et se reflétant dans les productions littéraires, expliquerait l'intérêt persistant pour les récits sur la Grande Guerre. Le roman propage une façon 'anti-monumentale' de représenter et de commémorer qui est authentique, vivante et capable de 'faire (re)vivre' au lieu d'être un espace de projection instrumentalisable pour le public et l'État.

- *L'Odeur de la forêt*: abolir les catégories pour trouver une unité intégrale

Dans *L'Odeur de la forêt* la narratrice, contemporaine du lecteur/de la lectrice, reçoit des lettres écrites par un soldat pendant la Première Guerre mondiale; aux lettres s'ajouteront un journal crypté et des photographies prises au front. Elle fait sien le projet de reconstituer l'histoire de ce soldat et des personnes qui, d'une manière ou d'une autre, faisaient partie de sa vie. La confrontation avec ces documents du passé lui permet également de faire face à son propre passé et de commencer à gérer les souvenirs douloureux.

Ce cheminement vers l'intégration de toutes les apparences du passé (et du présent) dans la représentation de la réalité, dont l'aboutissement consistera en une mémoire collective équilibrée et 'en paix', se base sur une conception de la littérature qui s'approche de celle du mythe.

Dans les analyses de texte qui suivent, il ne s'agira donc ni de chercher la 'réalité' du passé ni les métaphores pour la mémoire (par exemple celle de l'archive ou de la photographie) telles qu'Aleida Assmann les a analysées dans son article «Zur Metaphorik der Erinnerung». Il s'agira plutôt de montrer les formes du travail de mémoire que les textes littéraires jugent bénéfiques et les façons dont ils se proposent d'y contribuer. Il s'agira également d'illustrer la dimension 'politique' et le pouvoir d'action sur le monde – qui se fait «en dehors des partis et [qui] bénéficie à des idées et non à des idéologies» (Gefen 2022, 362) – que possède la littérature à travers des écritures qui invitent «le lecteur à la réflexion intime sur la situation du sujet et sur ses connexions au monde» et qui «réintroduisent de la complexité dans les identités et les situations [que] toute la politique politicienne vise au contraire à réduire» (Gefen 2022, 315). Il s'agira enfin de «favoriser une prise de conscience collective» (Gefen 2022, 363) par la thématization de traumatismes sociaux. Aux lecteurs et lectrices de se demander : En quoi me concerne-t-elle, cette «banale histoire humaine» ?

2. *Cris* – Communiquer l'incommunicable

La communicabilité des événements traumatiques de la Première Guerre mondiale se heurte, désormais, à deux éléments principaux. Se pose d'abord la question de savoir comment communiquer une expérience qui, a priori, n'est pas exprimable. S'ajoute la problématique de rendre compte de quelque chose pour laquelle il n'y a plus de témoins vivants. Ces deux aspects peuvent être résumés en une seule grande question pas tout à fait neuve : comment transmettre une expérience que les témoins – morts maintenant – n'ont ni pu ni su exprimer ? Tandis que la question de savoir comment transmettre un traumatisme, connaît une tradition littéraire⁴³, le fait qu'il n'y a plus de témoins vivants apporte, par contre, un nouvel élément qui justifie certainement de reconsidérer de près la transmission de la mémoire de la guerre en littérature. C'est justement la thématique qu'explorent de nombreuses œuvres contemporaines qui, après la mort du dernier poilu, traitent des traumatismes de la Première Guerre mondiale. Laurent Gaudé le fait de façon particulièrement explicite dans son roman *Cris*, dont le titre signale déjà l'importance qu'auront l'expression orale, la voix, le langage.

Cris présente une structure particulière. Le roman est raconté par plusieurs personnages qui prennent la parole à tour de rôle et décrivent les événements dans leur propre perspective⁴⁴. Dans cette multitude de témoignages, le soldat Jules assume un rôle particulier, de porte-parole en quelque sorte. C'est lui qui ouvre et qui clôt chacun des cinq chapitres, il ne prend, par contre, jamais la parole 'à l'intérieur' d'un chapitre. De par la structure, c'est ce personnage (tout ce qu'il dit et fait) qui encadre alors tous les autres témoignages. En effet, c'est lui qui – quant à sa situation – peut prendre une certaine distance par rapport aux événements au front, car il est en permission. Le mouvement (physique) qu'il effectue – il s'éloigne du front et est censé y revenir après – se voit donc reflété par la structure du texte : il se trouve un peu à part, aux limites du front et illustre, en tant que 'cadre', le lien entre le front et ce qui se passe 'autour'. La fin du texte en fait preuve. Elle évoque et englobe de façon condensée les aspects centraux du livre.

JULES

Je cours maintenant. Je sais où je vais. J'ai compris ce que voulait le gazé. Je voudrais lui dire qu'il peut se rassurer. J'ai enfin compris ce qu'ils veulent, tous ceux qui me parlent à voix basse. Je vais me mettre à l'œuvre. (Gaudé 2015, 156)

⁴³ Se référant à l'article «Trauma des Kriegen und Literatur» d'Aleida Assmann (1999), Thomas Klinkert fait remarquer que «les études portant sur les rapports entre trauma, mémoire et texte soulignent le fait qu'un trauma se situe en dehors de l'ordre symbolique et qu'il ne peut donc être remémoré ni raconté au sens strict de ces termes» (Klinkert 2008, 136).

⁴⁴ Selon l'auteur lui-même cela aurait été «la façon la plus juste de rendre la tourmente des tranchées» (Gaudé 2002, 4).

Parmi ces aspects centraux comptent les quatre éléments qui se repèrent dans ces mots de Jules qui constituent le premier paragraphe de la dernière partie : le mouvement, la communication, la compréhension/le sens et le passage à l'action – éléments qui, présents dès le début du texte, permettent de retracer le développement du récit.

2.1. Les mouvements du texte : cyclicité vs linéarité

Les deux premières phrases de la dernière intervention de Jules font allusion aux deux premières phrases de sa première intervention tout au début du texte où il dit : « Je marche. Je connais le chemin » (Gaudé 2015, 21). Or, il y a deux changements fondamentaux : son mouvement est plus rapide et l'élément connu n'est plus simplement le chemin (les lieux qu'il doit parcourir), mais la destination ou, comme nous verrons, le but dans un sens métaphorique. En effet, au début, il parcourt les tranchées du front pour aller à la gare et prendre le train qui le ramènerait à Paris pour sa permission, sachant qu'il se trouve dans un mouvement cyclique et que, dans quelques jours, il fera le même chemin de retour. Il ne s'éloigne du front et de la guerre que pour y retourner. À la fin, par contre, le mouvement est linéaire, progressif. Il a un lieu précis où il veut arriver et ce lieu n'est plus le front, n'est plus la guerre – mais un lieu où il pourra enfin transmettre les expériences du front. Le mouvement cyclique qui est caractéristique du système clos qu'est l'ordre militaire de la guerre est brisé et une ouverture vers la société au-delà du front, au-delà du régime militaire devient possible. L'espace clos de la guerre dans lequel toute expérience, tout souvenir, tout traumatisme est enfermé à cause d'une frontière invisible qui empêche toute communication avec le reste de la société, s'ouvre. Jules va dépasser cette limite, échapper à la cyclicité, à l'enfermement et réussir à transporter quelques éléments de la guerre vers 'l'extérieur'.

Dans cette même logique, il est intéressant d'observer qu'à travers le mouvement monotone (exprimé de façon presque onomatopéique par la récurrence de la phrase « Le train roule » qui rythme le paragraphe), il se passe une réflexion sur différentes sortes de distance.

Le train roule. Je suis assis. Le train roule. [...] Nous sommes loin déjà. À peine dix minutes que nous roulons et tout a disparu. Il y a de nouveau des villages et les hommes, ici, ne vivent pas comme des termites, ensevelis sous la terre. Le train roule depuis à peine dix minutes et pourtant plus aucun obus, ici, ne peut m'atteindre. (Gaudé 2015, 53-54)

Le peu de temps qui a passé et donc le peu de distance que le train a pu franchir est en décalage extrême avec l'énorme différence qu'il ressent entre la vie des autres, leur sécurité surtout, et sa vie de soldat au front. Cela se montre particulièrement bien dans les souvenirs que Jules a de sa première permission. Introduits avec des structures anaphoriques (« Je me souviens de la dernière fois », « La première fois », « Je me souviens que la dernière fois » (Gaudé 2015, 55-56)), les trois paragraphes où il en parle, évoquent trois aspects de cette distance. Le premier évoque justement le décalage entre le peu de distance spatiale et l'énorme différence des réalités de vie :

Je me souviens de cette déception. Pas déçu d'être arrivé. Non. Déçu par la trop grande rapidité. J'avais rêvé à un voyage de plusieurs jours. Avec des changements. Où l'on traverserait des paysages difficiles. De hautes montagnes. Des cols à gravir. Des fleuves. Quelque chose de long

et de périlleux. Mais non. En quelques heures à peine, le train pouvait relier le front à Paris. En quelques heures à peine. C'était presque révoltant. C'est si simple et si facile. Quelques heures de train suffisent pour être sauvé. (Gaudé 2015, 55)

Dans l'imagination de Jules, la distance énorme entre les réalités de vie au front et à Paris devrait se manifester dans le passage qui mène de l'un à l'autre de ces mondes. Or, physiquement, la transition de l'un à l'autre est courte et facile. Psychiquement, c'est le contraire; fait qui est traduit par la métaphore du voyage long et difficile, «[avec des changements]». La proximité spatiale ne correspond en aucune mesure à ce que les soldats ressentent. L'insistance sur l'expression «quelques heures à peine» montre l'étonnement de Jules face à cette découverte.

Le deuxième aspect concerne le fait que la distance ressentie ne se manifeste pas seulement dans les circonstances de vie, mais également dans l'absence d'intérêt pour les soldats (individuels).

La première fois, je pensais que la gare, à Paris, serait bondée. Que des gens seraient là, et qu'ils se précipiteraient pour m'interroger. [...] Tous désireux de savoir. Tous prêts à répandre les dernières nouvelles du front dans la ville. On ne peut pas s'empêcher de penser cela. [...] Mais la gare est vide. Chaque fois vide. Personne ne vous demande rien. Il n'y a que les soldats qui font la guerre. La gare est toujours vide. (Gaudé 2015, 55-56)

L'attente («je pensais que la gare, à Paris, serait bondée») et la réalité («Mais la gare est vide. Chaque fois vide.») sont en constant décalage. Au rêve d'une foule qui l'attendrait se substitue la réalité de la solitude totale. Apparemment les deux mondes dans lesquels vivent les soldats et le reste de la société ont commencé à évoluer de façon indépendante l'un de l'autre – fait dont témoigne le décalage entre la distance ressentie et la distance spatiale réelle (voir dessus) – et un fossé semble s'être creusé également dans leurs relations. L'arrivée de Jules passe quasiment inaperçue et ce qu'il porte en lui comme souvenirs et traumatismes ne suscite en aucune manière chez les autres l'intérêt qu'il avait pensé et que l'importance de ces événements demanderait.

Cet oubli de la part de la société envers les soldats, est complété par un troisième aspect qui traduit la distance par le fait que les soldats oublient également une partie de la société dont ils faisaient partie.

Je me souviens que la dernière fois, ce qui m'avait le plus frappé, c'étaient les femmes dans la rue. Partout. Tout habillées. Toutes parfumées. J'avais oublié. Oublié au point même de ne pas m'y être préparé. Je pensais tout simplement que cela n'existait plus. Mais elles étaient là. Elles remplissaient les rues. Je ne les quittais plus des yeux. Je les regardais toutes. Et tout au fond de moi naissait un désir que j'avais oublié. C'était comme si mon sexe avait dormi pendant des mois et qu'il se réveillait d'un coup. Je ne me souvenais plus de la sensation que cela faisait de sentir son sexe. Comme une partie de son corps. La plus vivante, la plus chaude, la plus tendue. J'avais oublié à force de ne m'en servir que pour pisser que l'on pouvait bander. (Gaudé 2015, 56)

L'insistance sur le fait qu'il avait complètement oublié – verbe qu'il répète plusieurs fois – les femmes n'implique pas seulement que la guerre lui avait fait oublier la vie sociale, mais qu'elle l'avait 'privé' d'un des besoins humains fondamentaux, la sexualité, en le faisant oublier une partie de son corps; ce qui renforce l'impression de la 'déshumanisation' dont il est sujet.

Finalement, l'histoire de Jules sera dominée par la question de savoir comment franchir cette distance énorme pleine d'obstacles invisibles. En bougeant physiquement, il progressera également psychiquement. Il comprendra ce qu'il a à faire et il connaîtra sa destination. Sont mis en parallèle le mouvement de Jules (dans le train) décrit dans le récit et le mouvement du texte. Jules marche de A à B, en même temps, il évolue mentalement. Pour bien comprendre le texte, il faut alors évaluer ce qui change entre A et B; ce qui correspond – au niveau du texte – aux changements entre le début et la fin.

Tandis qu'au début, Jules marche lourdement – la marche lourde étant évoquée à plusieurs reprises au niveau du contenu par une triple répétition anaphorique de « Je marche » qui cadence ainsi le pas de sa première intervention –, il accomplit, à la fin, sa mission en courant; ce qui démontre que son objectif lui donne de l'énergie et qu'il vaut la peine de se dépêcher. C'est en effet l'expression du fait que l'évolution proposée dans le roman est regardée comme positive.

Comme on verra par la suite, l'omniprésence du bruit de la guerre dans les têtes des soldats cèdera la place à un relatif calme; on passera de la surdité et de l'isolement à une communication réciproque possible entre les soldats et la société; des moyens de communication inefficaces, voire absents, seront remplacés par des modes d'expression accessibles et praticables.

Le texte n'est pas seulement le moyen pour raconter et décrire les changements, il peut en effectuer lui-même. Quand Jules dit: « à chaque mot que je prononce, les tranchées s'éloignent de moi un peu plus » (Gaudé 2015, 54), cela peut impliquer une réflexion metapoétique. Il est vrai que dans l'espace de temps qu'il prend pour dire un mot, le train met un peu plus de distance entre lui et les tranchées. Or, on peut aussi bien comprendre cette distance comme une distance mentale. Dans cette perspective on pourrait conclure que chaque mot qu'il prononce l'aide à se distancer des expériences du front, c'est-à-dire que le fait de raconter – et à un niveau plus abstrait encore, tout récit et toute œuvre littéraire – aide à gérer les expériences du front et à s'en éloigner psychiquement, élément que le texte tentera de 'prouver' par la suite. En effet, il s'agira de montrer que la littérature est la sublimation du travail mémoriel, qu'elle peut contribuer à la gestion des traumatismes et ainsi à la fin définitive de la guerre.

2.2. La reconnaissance de la parole – le message passe

Dans le processus de prise de distance par rapport à la guerre, le personnage du gazé joue un rôle important. Il occupe une position particulière, similaire à celle de Jules. Étant en train de mourir asphyxié dans un trou d'obus, il est isolé et se trouve 'en dehors' du groupe des autres soldats. C'est par cette particularité et par la position de ses interventions dans le texte qu'on observe une proximité avec Jules. Cette proximité au niveau du texte s'exprime dans une proximité communicative. Même si les interventions des deux personnages ne s'adressent pas l'une à l'autre comme ce serait le cas dans un vrai dialogue, il semble toutefois qu'une sorte de communication s'installe parce que les interventions se réfèrent (indirectement) les unes aux autres.

Or, grâce au processus de compréhension qui se déclenche en lui, Jules réussit à échapper à la cyclicité du mouvement et à l'enfermement dans l'espace militaire pour établir une communication avec l'extérieur. Le fait qu'il pourra finalement dire qu'il a « compris ce que voulait le gazé » prouve qu'il a compris toutes les voix qui lui parlent dans sa tête – le gazé étant le représentant de tous les soldats mourants ou morts et donc de toutes les voix qui hantent Jules. La compréhension se fait à deux niveaux : premièrement, Jules perçoit désormais distinctement les voix dans le bruit qui se manifestait dans sa tête au front. La perception d'une voix individuelle constitue un grand progrès, vu le tumulte que laisse la guerre dans les esprits des soldats.

Ne pas se soucier, non plus, de ce sifflement dans l'oreille. [...] Le sifflement dans mes oreilles. Oui. Comme chaque fois après le feu. Mais plus fort. Assourdissant. [...] Je suis sourd mais je cède ma place. [...] Le sifflement dans mes oreilles. Ne pas s'inquiéter. Tous sourds. Oui. Les rescapés. Tous ceux qui ont survécu aux douze dernières heures doivent être sourds à présent. Une petite armée en déroute qui se parle par gestes et crie sans se comprendre. Une petite armée qui n'entend plus le bruit des obus. Une petite armée d'hallucinés qui n'a plus peur et ne sait plus dormir. [...] Nous sommes une armée de sourds éparpillés. (Gaudé 2015, 21-22)

La répétition presque excessive du mot « sourd » dans ces quelques lignes, accompagnés d'autres expressions qui soulignent l'incompréhension totale montre que le bruit de la guerre couvre tout autre son dans la tête des soldats. Tandis qu'au début tous « se crie[nt] sans se comprendre », à la fin, Jules comprend de façon distincte « tous ceux qui lui parlent » et qui lui parlent « à voix basse ». Ce contraste remarquable avec le bruit assourdissant du début est un vrai progrès et indique la direction que le texte propose.

La compréhension de Jules s'oppose deuxièmement à la désorientation et à l'abrutissement dont témoignent des expressions comme « armée en déroute » ou « sourds éparpillés », et qui se trahit par toutes les actions de Jules et de ses camarades qui, pour une grande partie, ne comprennent pas/plus ce qu'ils font au front et à quoi cela servirait. Le triptyque anaphorique « une petite armée » qui est repris une quatrième fois par « Nous sommes une armée de sourds éparpillés » remet radicalement en question le concept d'« armée ». Elle suggère que la réalité de la guerre a produit une armée épuisée et ridicule qui ne correspond en rien à l'image qu'on se faisait au début de la guerre d'une armée qui remporterait en un rien de temps une victoire glorieuse.

Une fois que Jules réussit à comprendre – c'est-à-dire qu'il perçoit distinctement une voix et comprend son message – il peut réagir à son tour : la communication s'installe. Même si pour l'instant tout se passe encore dans la tête de Jules, la volonté de communication (« Je voudrais lui dire ») s'oppose nettement au refus de toute interaction au début (« Ne rien dire à personne. Ne pas répondre si l'on s'adresse à moi » (Gaudé 2015, 21)). Le dialogue qui s'installe entre les deux personnages (Jules et le gazé) brise une première frontière. On se trouve toutefois toujours dans l'espace clos du système militaire, c'est-à-dire parmi les personnages qui ont tous vécu plus ou moins les mêmes expériences. Or le dialogue qui va s'installer avec 'l'extérieur' est anticipé :

Juste marcher. Droit devant moi. Qu'ils me laissent passer sans m'arrêter. Sans me questionner. Que veulent-ils que je leur dise ? [...] Est-ce que je dois leur dire ça ? Est-ce qu'ils ont envie que je m'arrête et que je me mette à raconter mon histoire ? En hurlant parce que sinon je n'entends pas ma propre voix. Non. Personne ne veut. (Gaudé 2015, 22-23)

Bien qu'il s'agisse encore d'un monologue intérieur et que les interlocuteurs restent imaginaires, les questions qu'il se pose sont exactement celles qui s'imposeront par rapport à 'l'extérieur', par rapport à la transmission des expériences de la guerre et de ses traumatismes. C'est en effet ce dont Jules sera capable à la fin : passer à l'action (« Je vais me mettre à l'œuvre. ») et traduire les voix et leurs messages en quelque chose de compréhensible pour les gens 'à l'extérieur', à savoir en des statues de boue.

Le mouvement vers la communication réussie se montre donc surtout à travers le mûrissement qui se passe en Jules. Isolé par le trop de bruits de guerre et par sa surdité, Jules vit, au début, dans une absence de communication totale. Il commence ensuite à s'interroger lui-même et, dans un processus de compréhension successive, à entendre des voix de façon distincte, ce qui lui permettra de s'ouvrir et de s'exprimer à son tour. Or, sa première tentative d'interaction échoue, sans doute à cause du fait qu'il s'exprime de façon brute. Ce premier échec de communication est pourtant crucial, car il initie une nouvelle phase de réflexion et aboutira à un deuxième degré de compréhension qui permettra à Jules de changer son mode d'expression afin d'assurer la transmission de son message.

Dans une évolution parallèle qui anticipe ce qui se passe entre Jules et la société, une communication entre les soldats commence à s'installer. Au début, tous les soldats sont sourds aux autres et l'absence de communication totale domine tout l'ensemble du système militaire. Peu à peu, les soldats commencent à interagir, au moins à s'observer, à s'intéresser l'un à l'autre et plus tard même à communiquer avec des paroles. Ce progrès se reflète au niveau textuel dans l'emploi des pronoms personnels. Les interventions des soldats qui racontent leur guerre sont pour la plupart formulées à la première personne (il s'agit d'un « je » qui raconte ce qu'il vit et ce qu'il sent) et s'adressent, au discours direct, à un interlocuteur indéfini—qui se trouvera dans la personne du lecteur/de la lectrice. Or, de temps en temps, et de plus en plus au cours du récit, les soldats s'adressent directement à leurs camarades en utilisant des pronoms de la deuxième personne singulier. Le point culminant dans cette progression est l'apparition de M'Bossolo, soldat des troupes coloniales, qui ne parle quasiment qu'à Ripoll qu'il vient de sauver—et pour demander aux autres de le laisser passer. Même si Ripoll n'est physiquement pas en mesure de répondre à ce que lui dit M'Bossolo, ses interventions réagissent à ce que dit M'Bossolo et il lui répond dans l'esprit. Le lecteur/la lectrice accède ainsi aux pensées du soldat qui, à cause de sa blessure, n'est pas capable de parler. Se manifeste alors le rôle de l'auteur du livre, à savoir celui de prendre la relève de ceux qui ne sont pas en mesure de parler et d'assurer la transmission de tout ce qu'ils ne peuvent pas exprimer.

Les deux situations de communication qui commencent à s'installer—celle parmi les soldats et celle entre Jules (en tant que représentant des soldats) et la société—s'inscrivent dans une troisième situation de communication : celle entre les narrateurs—ainsi que l'auteur implicite—et les lecteurs et lectrices. À la communication interpersonnelle (entre des individus du même groupe) et à la communication entre des groupes sociaux (c'est-à-dire entre ceux qui, comme Jules, ont vécu la guerre au front et le reste de la société), s'ajoute alors un troisième niveau : la communication à distance temporelle où les soldats de l'époque parlent directement au lecteur ou à la lectrice d'aujourd'hui.

Ayant compris les voix, Jules semble avoir atteint un but—au niveau intellectuel—et le texte joue sur cette idée d'« être arrivé ». En effet, si l'on comprend à la fin du premier

paragraphe de sa dernière intervention que Jules semble être arrivé dans un état dans lequel il lui devient possible d'agir, le premier mot du deuxième paragraphe confirme cette impression : « arrivé » (Gaudé 2015, 157). Cette fois-ci il s'agit pourtant d'une arrivée physique. Il arrive dans le village d'où il a été chassé lorsqu'il avait essayé de parler de la guerre. Le lieu où il arrive est donc significatif dans la mesure où il s'agit du lieu où le problème de la transmission des traumatismes est ancré, du lieu où il a été rendu évident. Or, les deux 'arrivées' se combinent en une constellation qui rend possible un nouveau début. Il s'agit d'un moment de transition où des fins (des arrivées) sont nécessaires pour qu'une nouvelle étape puisse être initiée, à savoir la création d'un moyen de transmission.

2.3. La naissance d'un mode de transmission

Le 'mûrissement' de Jules évoqué dans le chapitre précédent mène finalement aux changements de mode de transmission nécessaires pour en assurer leur succès⁴⁵. Ayant passé par une phase d'inertie, c'est-à-dire par une phase d'absence de communication totale⁴⁶, de même que par une tentative de communication qui échoue complètement, il tire des conclusions qui lui permettent de passer à l'action et de « donne[r] vie ». Il fera naître un nouveau mode de communication et de transmission et finalement un début de commémoration. En voici les étapes détaillées.

Je marche. Je connais le chemin. C'est mon pays ici. Je marche. Sans lever la tête. Sans croiser le regard de ceux que je dépasse. Ne rien dire à personne. Ne pas répondre si l'on s'adresse à moi. Ne pas se soucier, non plus, de ce sifflement dans l'oreille. [...] Le sifflement dans mes oreilles. Oui. Comme chaque fois après le feu. Mais plus fort. Assourdissant. (Gaudé 2015, 21)

Juste après les combats, Jules et probablement tous ses camarades sont complètement sourds, au sens littéral et au sens figuré. Jules n'entend rien, à cause des bruits assourdissants qui lui remplissent la tête – réaction physique au bruit auquel il a été exposé pendant les combats. Mais il est aussi sourd aux autres dans un sens plus large. Il ne veut pas les regarder, ne pas leur adresser la parole, et ne pas être abordé par eux. Cette surdité est réciproque. Car, même si Jules savait quoi leur dire, ils ne voudraient pas savoir et préféreraient qu'il se taise. Il reste donc seul avec tout ce qu'il a dans la tête, ce qui l'empêche d'entrer en contact avec quelqu'un. Or, en même temps, une interaction s'installe entre Jules et le lecteur/la lectrice, ou plus précisément entre l'auteur implicite qui sait transmettre les pensées de Jules et le lecteur/la lectrice. L'auteur implicite vient à l'aide du personnage et il sait faire ce que ce dernier ne sait plus faire, à savoir entrer en communication et articuler ses pensées. Est évoquée alors une des fonctions que peut remplir, selon le roman *Cris*, la littérature.

La première intervention que nous avons déjà commentée – « Que veulent-ils que je leur dise ? [...] Est-ce que je dois leur dire ça ? Est-ce qu'ils ont envie que je m'arrête et

⁴⁵ Il réussira ainsi à remédier à « l'absence d'un code sur lequel reposerait la communication entre le front et l'arrière » constatée par Catherine Milkovitch-Rioux dans l'avant-propos de son livre *Écrire la guerre* (Milkovitch-Rioux 2000, 10).

⁴⁶ Il ne s'agit pas seulement d'une absence de communication verbale, mais aussi de toute communication non-verbale qui s'exprime par « [l]e regard vide » ou par le constat qu'« ils ne nous ont pas vus » (Gaudé 2015, 32).

que je me mette à raconter mon histoire ? » – est encore marquée par un doute profond sur le sens de raconter, la puissance de la parole, le sens de l'interaction, de la communication et de la transmission. Ce doute ainsi que le bruit dans les oreilles persisteront jusqu'à la fin du premier chapitre.

Le sifflement dans l'oreille continue à me rappeler les bruits de la journée. Gerbes de terre. Course à pied. Les cris. Les balles. Le souffle coupé. Impossible de dire ce qu'il s'est passé. (Gaudé 2015, 47)

Le doute se manifeste de nouveau par l'incapacité de « dire », illustrée non seulement par la juxtaposition de noms au lieu de phrases entières, mais également exprimée par la structure ambivalente de l'affirmation finale. « Impossible de dire ce qu'il s'est passé » se réfère d'un côté au fait que dans le chaos des combats on ne voit et ne comprend pas toujours bien ce qui se passe effectivement. D'autre côté, cette phrase peut exprimer le fait qu'on sait très bien ce qui s'est passé, mais qu'il est impossible de le verbaliser et de le communiquer.

Le doute concernant la communication passe également par un questionnement des conséquences qu'entraînerait le fait de s'exprimer, ces conséquences étant jugées inutiles, voire même dangereuses.

Est-ce qu'ils comprennent d'où je viens en me regardant passer ? Est-ce qu'ils voient, à la façon dont j'avance, que je suis plus vieux qu'eux de milliers d'années ? Je suis le vieillard de la guerre qui rase les parois des tranchées. Le vieillard de la guerre qui n'entend plus rien et marche tête baissée. [...] Je garde la tête baissée. Je ne veux pas qu'ils me voient. Je ne veux pas leur laisser voir ce que sera leur visage épuisé. (Gaudé 2015, 47-48)

Tandis que tout au début, Jules ne veut pas être vu pour ne pas être abordé et pour ne pas devoir raconter aux nouveaux par peur qu'ils ne comprennent pas, dans sa deuxième réflexion (deuxième « rencontre »), il ne veut pas être vu par peur des réactions qu'il déclencherait s'ils comprenaient. On passe alors d'une situation qui exclut la compréhension du message transmis à une situation où la compréhension serait possible mais est jugée nuisible.

Dans une deuxième étape, l'obstacle à la communication change. Au bruit assourdissant dans la tête de Jules, qui l'empêche d'entrer en communication, se substitue le silence complet.

Mes tympans ne sifflent plus. Même ce bruit-là ne parvient plus jusqu'à moi. Je suis plongé dans un silence épais. Seul. [...] Je suis sourd. Plus un bruit. Comme si nous glissions le long des rails sans même les toucher. Plus de sifflement. Plus qu'un grand silence épais. Le train roule. Je le sens qui bouge et sursaute. Je sens les tremblements, les vibrations, les à-coups qui montent le long du siècle et secouent mon corps tout entier. Je sens. Mais je n'entends rien. (Gaudé 2015, 53)

Tandis qu'avant, Jules avait été sourd à son entourage à cause des bruits dans ses oreilles qui dominent et couvrent toute autre chose, il se trouve maintenant dans une sorte de vide où aucun son ne peut l'atteindre. La surdité change donc de qualité en glissant d'un état où une trop grande présence des impressions de la guerre l'accable, à un état où une épaisse couche de silence l'isole. En même temps, il y a une autre sensation qui prend la relève de l'ouïe : les sensations physiques (dont l'importance est soulignée par la répétition de l'expression « Je (le) sens »).

En effet, alors que dans les circonstances extérieures rien ne change – le train continue à rouler et Jules n'entend « ni mieux, ni moins bien » (Gaudé 2015, 79) –, on assiste à une transformation dans son intérieur. Ce changement se manifeste à travers des souvenirs de Margot, fille que Jules avait rencontrée dans un bar à Paris lors de sa dernière permission. Avant de la nommer, Jules décrit son rire, reflétant ainsi le déroulement de leur rencontre. Avant de l'avoir vue, il l'avait entendue rire et ç'avait été son rire qui l'avait séduit. Il s'agit alors d'un élément acoustique qui l'avait attiré et dont il se souvient en premier. Se joignent à ce « grand rire titan, trop grand pour sa bouche » (Gaudé 2015, 80) sur lequel il insiste tellement, d'autres éléments physiques.

Je ne me souviens plus de quoi nous avons parlé. Je me souviens qu'elle riait. Je me souviens que [...] elle a ri aux éclats. Et je la remercie pour cela. [...] Elle m'a demandé de la faire danser. Et je la remercie pour cela. [...] Elle était noire de crasse. Sale de toute la fumée de cigarettes qui parfumait ses habits et sa peau. Elle dansait et je la collais contre moi pour ne rien perdre de sa vitalité. Le tissu de sa robe était si mince que je croyais caresser sa peau. Et je la remerciais pour sa saleté superbe. (Gaudé 2015, 80-81)

Jules lui est reconnaissant des éclats de rire – agréables – qui s'opposent aux éclats sonores – dérangeants – que constituent les cris. Il lui est également reconnaissant de la danse, car elle implique la proximité et le contact physique qui constituent une sorte de communication non-verbale. Il lui est troisièmement reconnaissant de sa saleté qui implique pour lui le sentiment de ne pas être obligé à s'expliquer et de se sentir compris. Il s'établit alors une communication entre les deux.

L'importance était de tenir une femme. Elle se prêtait à la faim de mes bras. Elle riait moins. Elle me murmurait des mots dans les oreilles. Je ne distinguais pas le sens de ce qu'elle disait. Je n'écoutais pas. Cela n'appelait aucune réponse. Elle voulait juste parler. Ses lèvres touchaient presque mes oreilles. Sa voix s'engouffrait dans mes tympanes comme une eau dans le vieux lit d'un fleuve asséché. Les sons veloutés, les sons rauques et chauds faisaient vibrer mon corps entier. Et je m'enivrais de cette fraîcheur au grain humide. Et sa belle voix cassée me faisait plonger dans un monde de caresse et d'ombre. Je sentais la rivière rauque et fraîche de ses paroles pénétrer doucement dans mon oreille et nourrir mon corps trop sec de tant d'années de brûlure. Je la serrais. Et je lui murmurais à l'oreille : « Reste avec moi, Margot, reste avec moi. » (Gaudé 2015, 81)

La communication passe d'abord, de façon rudimentaire et directe, par le rire, c'est-à-dire par une expression sonore mais non-verbale, ainsi que par le contact physique. Quand s'ajoute la parole, ce n'est d'abord que la sonorité qui compte (« Je ne distinguais pas le sens de ce qu'elle disait »). C'est moins le contenu de ce qui est dit que la matérialité de la parole qui a un effet bienfaisant. Ce pouvoir revigorant se traduit par la métaphore de l'eau qui apporte de la fraîcheur et de la nourriture – éléments qui garantissent la vie – à un corps qui en a urgemment soif (comme un « fleuve asséché », « trop sec de tant d'années de brûlure »). Le son de la voix de Margot – et plus généralement la communication – apparaît donc comme élément soulageant, salutaire et rétablissant, voire garantissant la force vitale. Si la parole a un effet bienfaisant, cela vaudra – pour tirer une parallèle métapoétique – également pour le récit, voire la littérature.

Or, en se souvenant de cette rencontre, Jules anticipe les 'remèdes' à sa surdité – et donc le moyen par lequel il retrouvera sa faculté de communication – dans le dialogue non-verbal avec Margot.

Le souvenir de nos sueurs mêlées, le souvenir de ton rire et de la douceur inondée de ton sexe a longtemps rafraîchi mes brûlures. Je ne t'ai pas oubliée, Margot. C'est vers toi que je roule. Vers toi que j'irai directement lorsque je descendrai du train. Ton grand rire brutal, seul, peut venir à bout de ma surdité. Je t'entendrai, Margot. J'en suis sûr. Lorsque j'entrerai dans le bar, au milieu de cette foule pressée, il n'y aura qu'un bruit pour percer le silence des tranchées, ce sera ton rire. Je me collerai contre toi. Tu me parleras dans l'oreille. Comme autrefois. Collés l'un à l'autre. Et je me laisserai inonder par ta voix. Je ne serai plus sourd. Il n'y a que toi que je puisse entendre. Ne crois pas que je t'aie oubliée. Ne crois pas que j'aie oublié les grands rires débonnaires que tu sais offrir. Ton visage est béni. Ton rire. Ta crasse aussi. Tu es la face joufflue de la vie. (Gaudé 2015, 83)

Son rire qui seul est en mesure de le sortir du « silence des tranchées », c'est-à-dire de l'isolement dans lequel le plongent les expériences du front, fait de Margot une sorte d'incarnation de la vie—joyeuse et déliée de conditions. Le passage du souvenir (à l'imparfait) à l'anticipation (au futur) de l'effet bienfaisant de la communication avec Margot, va de pair avec le passage d'un récit (faits relatés) à un discours qu'il adresse directement à Margot, à la personne donc qui a réussi à le rendre capable de communiquer à nouveau. Le souvenir (et y inclus la conviction qu'il trouvera le remède) initiera en effet la guérison qui se réalisera par le fait qu'il pourra entrer en communication. Il saura désormais adresser la parole directement à Margot. Il ne parle plus pour lui-même, l'utilisation des pronoms de la deuxième personne singulier supposent la présence d'un interlocuteur réel ou imaginé, ce qui mène alors à une véritable situation communicative.

De plus, la communication—qui commence par le rire et aboutit dans l'acte sexuel—lui permet de redevenir humain : « Et je te bénis, Margot, encore aujourd'hui, pour ces heures suaves où j'ai retrouvé la douceur d'être un homme » (Gaudé 2015, 83). Même si, tout d'abord « être un homme » se réfère sans doute au fait qu'il peut faire l'amour avec une femme, l'expression pourrait suggérer également qu'il se sent de nouveau comme un être humain et non plus, comme cela transparait en de nombreux endroits du texte, comme un être déshumanisé par les circonstances dans les tranchées. Les soldats sont en effet à plusieurs reprises comparés à des termites ou à des rats. Le fait que le système militaire force les soldats à vivre dans de telles conditions suggère que leur humanité (et leurs droits en tant qu'hommes) est mise en péril ou qu'elle leur est refusée.

Le troisième chapitre, chapitre central, fait basculer les choses. Ce basculement se voit littéralement quand Jules saute du train qui le ramène à Paris. Trois aspects centraux qui anticipent la fin sont liés à cette action.

Je suis la route du train des armées. Je fais le même voyage que la dernière fois. [...] Comme la dernière fois. Exactement pareil. Mais entre-temps j'ai vieilli de milliers d'années. [...] La prochaine fois, ce sera pire encore. [...]

Je roule vers Paris. Et lorsque je t'aurai retrouvée, Margot, il faudra à nouveau partir. À nouveau accepter la règle du train. Se soumettre, à nouveau aux rails. Le même chemin. Dans l'autre sens. Retournant à ma tranchée. Revenant pour crever. Il n'y a pas d'échappée possible et Paris n'existe pas. Il n'y a qu'une boucle folle à laquelle on ne peut se soustraire. Ce train n'existe pas. Aucune voie de chemin de fer ne relie le front à Paris. Plus aucune droite n'existe. Elles sont toutes courbes. On finit toujours par revenir aux tranchées. Ce train n'est que le manège infernal de nos cauchemars. [...] Aucune gare, ni aucune ville, n'est au bout de ces rails et je tourne comme un dément sur un circuit d'enfant. Revenant sans cesse au même point. [...] Il faut arrêter. Faire

stopper le train. Descendre. Emprunter d'autres chemins. Il faut ouvrir grande la fenêtre et sauter. Se soustraire au cercle vicieux du train. Ne plus appartenir à la haine du rail. (Gaudé 2015, 87-88)

Le saut est déclenché par une sorte de compréhension. Jules saisit, tout d'un coup, que le train est comme une allégorie pour l'absence d'échappatoire. Le fait que le même train l'éloigne du front et l'y ramènera dans peu de temps lui donne l'idée que les rails ne sont pas droits, mais courbes. Même si ce n'est pas vraiment le cas, l'idée illustre parfaitement la circularité qui est l'image – comme nous l'avons démontré dans le chapitre 2.1. – des lois de la guerre dont il est prisonnier. Même si un soldat en permission a, pour un moment, l'illusion qu'il peut quitter le front, il est, en principe, déjà sur le chemin qui y retourne. Au moment où Jules comprend qu'il est prisonnier de ce train, représentant le fonctionnement du système militaire, il éprouve le besoin de rompre cette circularité. Conséquence logique : il veut quitter le train pour échapper aux lois circulaires de la guerre.

Ayant sauté du train à la fin de son intervention au début du chapitre, Jules ne reprend conscience après le choc qu'au début de l'intervention à la fin du chapitre. La structure narrative suggère alors que tout ce qui est raconté entretemps se passe pendant sa chute. Englobant tous ces récits de soldats, la chute semble contenir tous les combats, toutes les peurs – bref, toute la guerre. Le troisième chapitre étant presque intégralement compris dans cette chute, le saut et donc la tentative d'échapper au 'cycle de la guerre' se trouve au milieu (c'est-à-dire littéralement au centre) du roman. Transposé au niveau métapoétique, cela veut dire que tout le récit – y inclus tous les procédés narratifs – vise à produire un résultat qui brisera ce cercle.

Le saut du train entraîne deux conséquences, dont la première est que Jules est complètement couvert de boue. Il devient pour ainsi dire, sans le savoir, ce qu'il réalisera à la fin : un soldat de boue. Le roman suggère alors le lien logique suivant au niveau métapoétique : le saut du train a pour conséquence un soldat (couvert) de boue qui représentera un mode de transmission productif (comme nous montrerons par la suite). Le texte affirme qu'il faut *vouloir* briser le cercle de la guerre et être prêt à 'sauter' – c'est-à-dire prendre certains risques en osant sortir du traintrain (mental) habituel – afin de pouvoir trouver un mode de transmission convenable.

La deuxième conséquence consiste en le fait que Jules commence à entendre des voix dont il ne peut pas encore identifier l'origine.

Il me semble entendre par moments des éclats de voix. Lointaines. Comme une rumeur confuse... [...] Les rumeurs à nouveau. Je voudrais me concentrer. Tendre l'oreille. [...] La rumeur à nouveau. Comme si l'on parlait dans mon dos. Je me retourne. Il n'y a rien, derrière moi, que l'immensité de la nuit qui m'entoure... Les rumeurs... Comme si j'entendais crier des hommes... (Gaudé 2015, 103-105)

Après que sa surdité a été brisée par le rire et les paroles de Margot dans le chapitre précédent, il est maintenant sensible à d'autres voix aussi. Le fait de pouvoir percevoir ces voix, et de les comprendre dans un deuxième temps, le rendra capable de gérer son traumatisme et, dans une certaine mesure, celui de tous ses camarades du front, car il arrivera à transmettre les expériences de la guerre à la société.

Comme les trois chapitres précédents, le quatrième commence avec un mouvement qui est de nouveau lié à un processus intérieur. Tandis que dans le chapitre 3, il essaie de

rompre le cercle vicieux en sautant du ‘train de la guerre’, il court maintenant pour distancer les voix qui le hantent depuis qu’il a sauté du train. Cette nouvelle transformation intérieure se passe en trois étapes qu’on peut observer dans l’intervention de Jules reproduite en intégralité ci-dessous.

J’ai beau courir et me cacher, je ne parviens pas à les laisser derrière moi... Je les entends encore. Que me veulent-elles?... Elles sont là. Elles sifflent dans mon dos... Depuis que j’ai sauté du train, elles ne me laissent aucun répit... Je les entends. Je crois. Je deviens fou... Je suis loin pourtant. Il n’y a plus, ici, ni trou d’obus ni fils barbelés. Mais le tumulte des voix est là. Comme si elles collaient leurs lèvres à mes oreilles. Que disent-elles?... Courses... Chutes de corps... J’entends les appels. Les pleurs. Je ne peux rien faire. Je les sens presque. Là. Sur mon corps. Comme si... Comme si elles me glissaient dessus. La boue... Il faut marcher... Je m’éloigne. D’un bon pas. La nuit est à moi. Je veux tout quitter. Tout. Derrière moi... Mais elles persistent. Je les entends. Plus fort encore qu’auparavant. Comme si elles croissaient sans cesse. Courir ne sert à rien. J’ai de la boue partout sur moi. Je comprends ce qu’elles me disent. Je viens de là. Je connais tout cela. Qu’on me laisse...

Je marche, ne ménageant pas ma peine, enjambant les ruisseaux, escaladant les murets, me frayant un passage à travers les hauts bosquets d’herbes folles et d’orties. Le jour se lève. Je marche pour ne plus les entendre. Mais elles sont là. Toujours sur mes pas. Elles me rattrapent chaque fois que je relâche mon effort. Elles m’interdisent de reprendre mon souffle ou de réfléchir à la direction qu’il me faut prendre. Je continue. Je saute de nouveau ruisseaux. J’escalade de nouvelles collines. Je m’éloigne encore. Jusqu’à perdre haleine et trébucher dans la poussière d’un sentier... Je ne leur échapperai pas. Il n’y a rien à tenter. Je comprends maintenant, assis au bord d’un chemin, je comprends qu’il ne sert à rien de courir car elles sont en moi.

Je les écoute... Sur le front gisent des milliers de soldats épuisés. Ils vont mourir et pleurent tout seuls. Ils glissent à la terre leurs derniers mots... Je les entends. Il ne faut pas avoir peur. Ce sont les voix fatiguées de mes frères. Ceux que j’ai laissés derrière moi. Les voix embourbées de ceux qui n’ont pas pu se relever. Ils s’adressent à moi. Ils veulent parler par ma bouche. Ils veulent que je leur prête voix. C’est cela... Je ne me soustrairai pas... Je vais aller sur les chemins et faire entendre le chant qui me hante. Je comprends... Oui. Je comprends... Je ne dois plus courir. Non. Je dois les emmener où je vais. (Gaudé 2015, 109-110)

La première étape de la compréhension est une compréhension à un niveau superficiel qui consiste dans le fait que Jules comprend le sens des mots qu’il entend. Il a vécu tout ce que ces voix racontent et il sait donc parfaitement à quoi les mots exprimés font référence. S’ensuit une compréhension par rapport aux sources de ces voix. Ayant essayé tous les moyens pour les distancer, pour leur échapper—illustrés par les ruisseaux qu’il traverse et les collines qu’il monte—il comprend enfin que cela n’est pas possible. La conclusion qu’il faut en tirer : il est lui-même la source de ces voix, elles sont en lui. Il comprend alors qu’il ne s’agit pas d’un phénomène extérieur dont on pourrait se débarrasser en s’éloignant, mais d’un phénomène intérieur auquel il faut se confronter (« Je les écoute... »).

Le résultat de cette confrontation aux voix qui se manifestent dans son esprit est—3^e étape de compréhension—une compréhension de sa mission. Il comprend que la raison pour laquelle les voix lui racontent des choses qu’il connaît déjà parfaitement est de lui faire comprendre qu’il faut agir. L’action qu’elles lui demandent est l’expression : « Ils s’adressent à moi. Ils veulent parler par ma bouche. Ils veulent que je leur prête voix. » Jules comprend, en d’autres mots, qu’il souffre d’un traumatisme qui le hante—même s’il ne l’exprime pas comme ça lui-même—et qu’il faut trouver des moyens d’expression pour se guérir.

La dernière étape de compréhension qui conclut cette transformation essentielle dans l'esprit de Jules est soulignée par une transformation sémantique subtile mais significative. Au moment même où Jules comprend ce qu'il faut faire des voix dans sa tête, les voix ne sont plus qualifiées de bruits désagréables («tumulte», «appels», «pleurs»), mais de «chant». Suggérant une perception agréable, ce changement anticipe l'importance de l'expression artistique dans la gestion des traumatismes. En effet, ce sera à travers des œuvres d'art que les cris (représentant les traumatismes) inarticulés et douloureux pourront être transformés en une forme d'expression compréhensible et bienfaisante qui soit libératrice.

Or, Jules ne trouve pas tout de suite la bonne expression. Comme nous le constatons à l'aide des passages reproduits ci-dessous, il ne suffira pas d'exprimer les voix telles qu'il les «entend». Car tandis qu'il a lui-même bien compris la signification des voix, ce n'est pas le cas pour ceux qui n'ont pas vécu le front et qui ne partagent donc pas ces expériences, souvenirs et traumatismes. N'ayant pas considéré ce fait, il présuppose que les gens auxquels il parle soient passés par les mêmes étapes de compréhension que lui. Comme ce n'est pas le cas, il faut, comme nous démontrerons dans le chapitre 2.3., une transformation dans le mode d'expression. Après la transformation intérieure, il s'agira d'une transformation extérieure, visible, que Jules pourra effectuer activement. Pour se rendre compte de la nécessité de cette transformation, il doit toutefois passer par un échec.

J'ai trouvé un village. Il fait beau. Les rues doivent être pleines. Les femmes doivent être en train de faire leur marché. Je vais me frayer un passage au travers de la foule et les saisir tous ensemble d'une même stupeur.

Je me dirige vers l'entrée du village. Il fait déjà chaud. Je marche à grandes enjambées. Je distingue les premières silhouettes. Je baisse les yeux. Je ne veux croiser aucun regard. Je ne veux pas être arrêté. Aller tout droit jusqu'à la place du village. Aller là où ils sont le plus nombreux. M'immobiliser dans la foule et parler. Je suis dans la rue principale. La place est devant moi. Avec des hommes à la terrasse d'un bistrot. Deux charrettes sur le côté où des marchands ont entassé des caisses de légumes. Je déboule sur la place. Je sens tous les regards converger sur moi. Les têtes se sont levées. Les conversations se sont interrompues. Je les regarde tous. J'ouvre la bouche :

«Oui. Vous. Écoutez... Je suis... Je suis mort fauché. Entendez-moi... Pourquoi est-ce que je ne parviens pas à me relever?... Des explosions de feux tout autour de moi... Je vois des hommes me dépasser en criant... Courir... Vite... Personne ne s'arrête sur moi... Je ne peux plus bouger... Le ventre à l'air... Les poumons brûlés... Les yeux écarquillés... Entendez-moi... Je meurs gazé... J'ai peur... Je ne peux plus bouger... Écoutez... Je veux revenir... Mais je suis en morceaux... On ne me rendra pas aux miens... Entendez-moi... Je suis enfoncé dans la boue... La tête la première... Comme un noyé... Je veux revenir... Pas mourir... Non... Pas ici... Entendez-moi.»

Une pierre vient me heurter le front. D'abord ils ont écouté. Puis l'un d'eux a ri. Et comme je continuais à parler, la colère est montée. Ils m'ont pris à partie. Ils m'ont insulté. Ils ont crié jusqu'à ce que la première pierre soit lancée.

Lorsque la pierre m'a heurté le front, j'ai entendu les voix des villageois qui m'entouraient. «Que veut-il ?» «C'est un fou.» J'ai entendu le danger que j'étais. «Maraudeur.» «Chassez-le.» Et puis d'un coup, une voix plus forte que les autres a crié : «C'est un déserteur !» Et les pierres se sont faites plus nombreuses. Comme une pluie drue que je ne pouvais éviter. «Déserteur !» J'ai couru. Comme un dératé. «Déserteur !» J'ai couru, sans penser à rien d'autre qu'à échapper à la furie du village. Ils ne m'ont pas poursuivi. Ils ont craché au ciel mais ils ne m'ont pas poursuivi. Je suis loin maintenant. Je suis seul. J'essaie de reprendre mon souffle. Je suis loin et j'ai échoué. (Gaudé 2015, 135-137)

Cette scène–l'épisode de sa tentative de communication avec les villageois qui échoue lamentablement–est encadrée par deux mouvements 'complémentaires'⁴⁷. Les deux mouvements (celui à son arrivée et celui à son départ) sont rapides, mais tandis que « les grandes enjambées » et le fait qu'il « déboule » sur la place témoignent encore de son énergie et de sa conviction qu'il faut parler (et donc de sa foi en son projet de communication), la course de la fin n'est rien d'autre qu'une nouvelle fuite, une fuite des conséquences que sa tirade/ses paroles entraînent. L'urgence de ce que Jules se propose de faire ne se reflète pas seulement dans la rapidité de ses mouvements, mais également dans le fait qu'il veut parler devant le plus grand public possible. Le tournant entre les deux mouvements rapides–l'arrivée précipitée et la fuite–est constitué par un moment d'immobilité : il s'« immobilise » devant la foule et parle.

Or, ce moment d'immobilité–un creux rempli de paroles–tournera en un autre moment traumatique et deviendra le symbole de l'échec de la transmission par paroles. Ce qu'il leur dit, ou plutôt leur crie aux visages, correspond à ce qu'il entend dans sa tête. C'est-à-dire qu'il exprime une réalité personnelle sans prendre en compte le public et donc sans adapter la manière dont il s'exprime aux attentes du public et aux besoins de la situation. La structure du discours et la façon dont il le prononce suggérée par les signes de ponctuation montrent qu'il s'agit d'une reproduction littérale et exacte des voix dans sa tête. Il transmet, en l'occurrence, les paroles d'un de ses camarades morts sur le champ de bataille qui risque de disparaître anonymement. Il reprend 'littéralement' les mots d'un de ces hommes pour lesquels il veut parler. Le discours direct ressemble, autant par son contenu que par sa forme, aux passages où les lecteurs et lectrices ont directement accès aux voix dans la tête de Jules (voir p. ex. Gaudé 2015, 109), ce qui prouve qu'il exprime à haute voix ce qui lui passe par la tête sans y avoir modifié ou modalisé quoi que ce soit.

Ce que Jules exprime engendre chez les villageois des réactions de plus en plus violentes. Tandis qu'il ne provoque d'abord que des simples rires, cela se dégrade très vite en insultes et en actes de violence physique. La gradation des insultes culmine dans l'accusation de « déserteur ». Sa tentative de transmettre ce qu'il porte en lui échoue donc à tous les niveaux. Non seulement reste-t-il incompris, il est même pris pour déserteur. Ce fait montre d'un côté l'imperméabilité du système militaire (vouloir en sortir ou essayer de briser le « cercle de la guerre » équivaut un crime). D'un autre côté, la réaction des villageois représente aussi le refus du reste de la société de briser cette imperméabilité. Jules se retrouve dans une situation qui ressemble à une situation de combat : il est chassé, menacé par les villageois et doit fuir. Une fois de plus, il se heurte aux frontières entre le monde militaire et le 'dehors'. Son procédé, sa tentative de communiquer avec 'l'autre monde' le renvoie directement là d'où il veut sortir : la guerre. Le parallèle avec la situation au front est soulignée par l'image des pierres tombant « [c]omme une pluie drue », image qui rappelle la pluie des obus–expression souvent utilisée pour décrire la situation de menace dans laquelle se trouvent les soldats au front. Dans la mesure où il se trouve dans une sorte de lutte avec les villageois, Jules est en effet non seulement renvoyé à la guerre, mais, comme il croit avoir échoué, il capitule et se résigne à retourner au front. Il est donc renvoyé à la guerre dans un sens très concret.

⁴⁷ Une fois de plus, on remarque l'importance des mouvements comme nous les avons déjà rencontrés dans d'autres chapitres. Ils semblent se lier de plus en plus aux processus mentaux.

Retourner au front et y crever. Je ne vois que cela. Oui. Rebrasser chemin. Tout refaire. Avec la même hâte. Marcher vite. Traverser les mêmes champs, faire les mêmes haltes aux mêmes endroits. Du village à la tranchée. Et là, me glisser dans mon trou et, comme les autres, confier à la terre ma prière. Un autre que moi, peut-être, se chargera de l'apporter aux hommes du village. Un autre que moi. Plus éloquent. Dont le visage n'appelle pas les pierres. J'ai échoué. Oui. Je n'ai plus qu'à rebrasser chemin. Retrouver les miens. Et ne plus les quitter.

Mais les voix sont toujours là. Elles ne me quittent pas. Je leur dis que j'ai échoué. Qu'il ne sert plus à rien de compter sur moi. Je leur dis les pierres et la course affolée. Mais rien n'y fait. Il n'y a plus de silence. Je suis hanté. Et je devrais m'en aller? Revenir sur mes pas, laisser les hommes du village en paix? Les voix ne se tairont pas. Pourquoi devraient-ils, eux, connaître la quiétude du silence? Je dois revenir. Trouver un autre moyen. Ne pas les laisser me chasser si facilement. Je ne les chasse pas avec des pierres, moi, les voix qui hurlent dans ma tête. Je dois revenir. Plus forte que la pluie des pierres. Il faut apprendre. Je n'en ai pas fini avec eux. La terre est là qui demande son cri. Je dois être évident. Imposer le chant. Ne pas abdiquer. Pas encore. Il est encore des combats que je peux livrer.

Je marche à nouveau vers le village. Je ne sais pas encore ce que je ferai. Je réfléchis. Je me mets à l'écoute des voix des tranchées. Ce n'est plus le même tumulte qu'autrefois. Une voix s'impose. Je l'entends. Elle parle au-dessus du tumulte. Lentement. À mots comptés. C'est une voix étrange de gazé. «Je ne tiendrai plus longtemps... Je suis oublié... Je n'aurai pas la force... Mes poumons... Je peux presque sentir le gaz dont ils se remplissent... Je suis déjà mort pour tout le monde... Qui saura?... Qui saura que j'ai vécu encore un peu?...» Je l'entends. Il continue de parler. Sans hausser la voix. Sans s'arrêter. Glissant ses mots dans la boue. Appelant doucement la terre à témoin. Je l'entends. Et je comprends maintenant ce qu'il me reste à faire. (Gaudé 2015, 141-142)

Une fois de plus, le mouvement structure l'intervention de Jules. De nouveau, c'est un mouvement rapide qui (comme les autres mouvements analysés) exprime l'agitation de Jules. Il reflèterait le fait qu'il ne trouve pas le calme—il ne trouve pas sa paix personnelle—avant qu'il n'ait trouvé le moyen adéquat pour exprimer ce qui le hante. Encore une fois, le texte souligne qu'il est obligé de rentrer dans le cercle qu'il avait essayé de briser, la répétition du préfixe «re» renforçant l'impression de régression. Il croit avoir échoué à poursuivre sa marche droite—qui lui permettrait de sortir de la cyclicité—et devoir se courber de nouveau sous les lois du système militaire dévalorisé par le texte.

Or, se rendre à cette apparente évidence ne guérit pas son traumatisme. Le fait que les voix ne se taisent pas, après qu'il semble avoir accepté son destin de retourner au front, lui indique que le «re» n'est pas le bon chemin. C'est en effet un autre retour qui s'impose soudainement: il se rend compte qu'il faut retourner non pas au front, mais au village. Il faut retourner pour tenter de communiquer à travers un autre moyen. Après s'être demandé dans une sorte de révélation pourquoi il faudrait «laisser les hommes du village en paix», il comprend que les gens du village voulaient se protéger des voix et garder la «quiétude du silence» parce qu'ils voulaient se protéger de la guerre. La distinction entre le bruit du front (associé à un état de guerre) et la quiétude de l'arrière (associée à un état de paix) renforce le fossé qui s'était creusé entre les soldats et le reste de la société. De manière presque provocatrice, Jules semble répandre l'idée que la guerre ne concerne que les soldats: il y aurait un pays divisé en deux parties, dont une fait la guerre et l'autre vit en paix.

Avec cette idée dans la tête, Jules semble prêt à mener une bataille d'un autre genre, de lutter pour ce qui lui semble évident. Le combat physique du front est remplacé par une lutte mentale reflétée par le vocabulaire utilisé (p.ex. «Je n'en ai pas fini avec eux.»)

L'idée est rendue explicite à la fin du paragraphe : « Il est encore des combats que je peux livrer. » C'est une lutte à la fois très personnelle (pour combattre son traumatisme qui le hante sous forme de voix), et une lutte générale pour des valeurs fondamentales comme la justice : « Ne pas les laisser me chasser si facilement. Je ne les chasse pas avec des pierres, moi, les voix qui hurlent dans ma tête. » N'acceptant pas que lui seul doive souffrir des conséquences psychologiques de la guerre, Jules veut imposer à la société de se confronter à ces conséquences et devient le porte-parole d'une critique socio-culturelle. Toutes les étapes de compréhension étant liées à l'idée d'un progrès dans une direction valorisée, l'élément d'apprentissage consisterait, en l'occurrence, en le fait d'écouter les voix de près. Au lieu de se laisser submerger par elles et de vouloir s'en débarrasser en les 'vomissant', Jules apprend à les accepter dans une certaine mesure, à s'y consacrer, pour les comprendre vraiment. C'est ce qu'il essaiera par la suite afin de pouvoir – comme l'anticipe le texte – pouvoir « imposer le chant », c'est-à-dire transmettre désormais non plus des cris, mais quelque chose d'artistique.

En écoutant de près les voix, Jules franchit un autre seuil essentiel : il passe du général à l'individuel. Les voix ne lui apparaissent plus comme un ensemble indistinct de cris, mais il peut discerner les paroles d'une voix précise. Comprendre de façon isolée cette voix veut dire établir une sorte de contact avec l'homme à qui appartient la voix⁴⁸. Comprendre ses paroles est le premier pas vers la compréhension de ce qui l'empêche de rester tranquille et ce qui le 'force' à se manifester dans la tête de Jules. Ce qui l'agace est la peur de mourir anonymement et de n'avoir personne qui se souviendra de lui : « Je suis oublié... [...] Je suis déjà mort pour tout le monde... ». S'y ajoute une peur encore plus générale, à savoir celle que la vérité sur les événements de la guerre sera oubliée et inaccessible pour la postérité : « Qui saura?... Qui saura que j'ai vécu encore un peu?... » Il ne s'agit pas seulement de la peur qu'on ne se souvienne plus de sa personne, mais des circonstances de sa mort et de la guerre en général. La littérature remplirait dans ce sens une double fonction (paradoxe) : elle préserverait les détails de la guerre et les évoquerait pour les classer définitivement.

La manière dont le soldat mourant parle contient un message sur le moyen que devrait choisir Jules pour se faire comprendre par son 'public'. Sa voix calme fait que Jules se l'imagine couché par terre « [g]lissant ses mots dans la boue. Appelant doucement la terre à témoin. » À un niveau figuratif, le soldat mourant dépose ses mots – contenant sa peur d'être oublié (comme toute la guerre) – dans la terre⁴⁹. Jules utilisera plus tard justement cette boue pour fabriquer des statues. En trouvant ce moyen d'expression de son traumatisme, il exprimerait les paroles du soldat en les matérialisant. Les mots – enterrés dans la boue – deviendront littéralement des statues. Par le biais de l'artiste-sculpteur Jules, les mots inaudibles pour la société et incompréhensibles sans transformation, deviennent accessibles et déchiffrables.

Les statues de boue signalent que Jules est arrivé au bout. Loin d'être arbitraire, cette homophonie lie la boue au produit final, le bout, d'un processus de compréhension, d'un

⁴⁸ Cet homme est tout d'abord le gazé dont il a déjà été question dans le chapitre 2.2.

⁴⁹ Dans cette perspective on comprend aussi pourquoi il croit que « [l]a terre est là qui demande son cri ». Emplie des voix des soldats mourants, elle déborde de choses qui veulent apparaître à la surface et qui le feront, littéralement, sous formes de statues qui surgissent de la boue.

mouvement vers le moyen adapté à exprimer et à transmettre les expériences et les traumatismes de la guerre. Comment se passe ce pas décisif ? Sachant que les mots ne passent pas, Jules décide de ne plus dire un mot. « Les hommes du village sont sourds », alors il faut passer par un autre sens : la vue. Le caractère inévitable de ce moyen de communication est renforcé par l'idée de réciprocité. Les villageois « verront » et le « golem de terre [...] les regarde[ra] sans parler » (Gaudé 2015, 157).

L'évolution de Jules et celle de la société contrastent alors fortement. Au début lui et la société sont sourds, il n'y a aucune communication, les deux espaces sont strictement séparés. Peu à peu, Jules vainc sa surdité et commence à utiliser les paroles pour transmettre ce qu'il perçoit. Or, la société reste sourde, les espaces restent séparés parce que la surdité de la société est comme un mur impénétrable entre les deux. À la fin, Jules semble surmonter également cet obstacle. Puisque la société reste sourde, il passe par le biais de l'art pour contourner les murs de défense que la société avait érigés, pour l'attaquer par une autre voie.

Le résultat de l'évolution de Jules se reflète dans les toutes dernières lignes du roman, qui décrivent la naissance de ce nouveau mode d'expression. Il répète son intention de ne plus jamais parler. Par contre, il laisse une trace qui témoigne « du grand incendie des tranchées⁵⁰ », il « donne corps » à ses camarades morts qui naissent ainsi de la terre et il « donne un visage » à ces voix qui le hantent. En d'autres mots, il fabrique des statues de boue qui représentent les soldats dont il entend les voix. Or, le langage n'est pas complètement absent et transparait dans la répétition d'éléments qui, d'habitude, appartiennent ou renvoient à l'expression orale dans la description des statues de boue qui ont la « [b]ouche grande ouverte pour laisser sortir [leur] cri de noyé » et qui « [p]leur[e]nt de toute leur bouche leurs années de vie et leurs souvenirs passés. »

Pour que les fantômes des soldats puissent se taire et mourir, il faut qu'ils soient entendus et qu'ils renaissent sous une autre forme : une naissance figurée, une naissance dans la conscience des gens – provoquée par leur apparence figurée (statues) qui ne permet pas qu'on l'ignore – et finalement une naissance dans le souvenir des gens qui permettra une vie dans la mémoire individuelle et collective. Assurée par les traditions commémoratives, cette (deuxième) vie ne s'oubliera pas et trouvera son expression – et sa visibilité – permanente dans les récits, dans la littérature. On s'intéressera aux fonctions que peuvent remplir ces statues – à la différence du langage – dans le chapitre suivant. Suivra une réflexion pour déterminer dans quelle mesure les statues de boue et leurs fonctions peuvent être mises en parallèle avec les vertus et les fonctions de la littérature.

2.4. À quoi bon les statues de boue ?

Les fonctions des statues de boue se dégagent des étapes que Jules a parcourues dans la gestion de son traumatisme. Nous avons déjà observé que Jules constate d'abord que la parole telle qu'il l'utilise ne le mène pas où il veut ; il n'arrive pas à se faire comprendre. Les paroles se tournent même contre lui. En effet, l'emploi des paroles provoque une (contre)attaque non-verbale sous forme de pierres lancées par les habitants du village

⁵⁰ Pour toutes les citations de ce paragraphe voir Gaudé (2015, 157-158).

qui ne voulaient pas entendre les cris de ce soldat traumatisé. Pour la prochaine tentative d'expression, Jules décide de ne plus parler mais de se servir de ses mains. L'art – sous une forme qui rappelle l'art brut – prendra la relève du langage. Il réussit à transformer les voix, les paroles de ses camarades qui le hantent, en des statues de boue.

Ce changement de code est nécessaire pour rendre les expériences transmissibles. En effet, l'échec de son discours devant les villageois est le signe qu'une transmission dans la forme 'crue' ne peut pas réussir et qu'il faut une transformation 'élaborée'. Le rôle de l'artiste-écrivain sera – par analogie – de traduire les traumatismes en un langage élaboré, de sorte qu'il soit accessible pour le public. Se prouvant efficaces là où la simple parole échoue, les produits artistiques semblent avoir plusieurs vertus qui sont exprimées de façon condensée à la fin du roman.

J'ai travaillé toute la nuit. Lorsque le soleil s'est levé, la statue a commencé à se réchauffer lentement. Je l'ai regardée un peu sécher. Je l'ai vue durcir et changer de couleur. Mais je ne me suis pas attardé. Je ne voulais pas risquer que l'on me voie. Je la laisse derrière moi, témoin de mon passage. Témoin du grand incendie des tranchées. Je n'entends plus le gazé. Sa voix s'est tue en mon esprit. Comme s'il avait accepté de glisser en terre et de ne plus respirer. Mais j'en entends d'autres. Oui. Une autre voix a pris la place de la sienne. Je l'écoute. Je la laisse parler. Il me faut chercher un autre village. Pour y planter une autre statue. Je ne rentre pas à Paris. Je couvrirai le pays de mes pas.

Tous les carrefours. Toutes les places. Le long des routes. À l'entrée des villages. Partout. Je ferai naître des statues immobiles. Elles montreront leurs silhouettes décharnées. Le dos voûté. Les mains nouées. Ouvrant de grands yeux sur le monde qu'elles quittent. Pleurant de toute leur bouche leurs années de vie et leurs souvenirs passés. Je ne parlerai plus. La pluie de pierres m'a fait taire à jamais. Mais un à un, je vais modeler cette longue colonne d'ombres. Je les disperse dans les compagnes. C'est mon armée. L'armée qui revient du front et demande où est la vie passée. Je ne parlerai plus. Je vais travailler. J'ai des routes entières à peupler. À chaque statue que je finis, la voix qui me hante se tait. Ils savent maintenant que je suis les mains de la terre et qu'ils ne mourront pas sans que je leur donne un visage. Ils savent maintenant qu'ils n'ont pas besoin de cri pour être entendus. Une à une les voix s'apaisent. Mais il en revient toujours. C'est une vague immense que rien ne peut endiguer. Je leur ferai à tous une stèle vagabonde. Je donne vie, un par un, à un peuple pétrifié. J'offre aux regards ces visages de cratère et ces corps taillés. Les hommes découvrent au coin des rues ces grands amas venus d'une terre où l'on meurt. Ils déposent à leur pied des couronnes de fleurs ou des larmes de pitié. Et mes frères de tranchées savent qu'il est ici des statues qui fixent le monde de toute leur douleur. Bouche bée. (Gaudé 2015, 158-159)

Qualité °1 : varier le code pour faciliter la prise de conscience

Par le changement de code (de communication) et par le fait de rendre visible (au lieu de verbaliser), le message peut également atteindre ceux qui sont sourds à la parole des soldats, c'est-à-dire tous ceux qui ne partagent pas leurs expériences de la guerre, qui ne veulent ou ne peuvent pas entendre les « cris » de ces hommes et qui ne veulent ou ne peuvent pas connaître la vérité sur ce qui se passe au front.

Je ne pousserai plus aucun cri. Les hommes du village sont sourds et je n'ai pas la force qu'il faudrait. Mais lorsqu'ils se réveilleront demain, ils verront, [...]. (Gaudé 2015, 157)

En rendant visibles ces réalités, Jules les rend beaucoup plus immédiates, il donne aux habitants une image dont la compréhension se fait plus directement et qu'on peut ignorer

moins facilement. Il semble essayer de rendre impérative la confrontation à la guerre – pour que les soldats ne restent pas seuls à gérer les traumatismes.

Qualité °2: la valeur thérapeutique

En remédiant à la surdité de la société face à la réalité, les conséquences et les souvenirs de la guerre, Jules peut également gérer sa propre surdité. En effet, celle-ci est causée par le bruit écrasant de la guerre et par le chaos des voix qui le hantent. Elle l'empêche de s'ouvrir à d'autres personnes ou à d'autres choses.

Je n'entends plus le gazé. Sa voix s'est tue en mon esprit. Comme s'il avait accepté de glisser en terre et de ne plus respirer. [...] à chaque statue que je finis, la voix qui me hante se tait. (Gaudé 2015, 158-159)

L'art a donc une double valeur thérapeutique : il libère Jules et ouvre les yeux à la société. Grâce à chaque statue que Jules fabrique, une voix qui le hante se tait et le laisse tranquille parce que son expression est assurée. Il s'agit donc d'une stratégie de gestion personnelle, une sorte d'auto-thérapie. De même, l'art oblige la société à se confronter au passé et lui propose des moyens par lesquels ce passé peut être compris. Jules initie alors également une stratégie de gestion collective.

Les deux stratégies de gestion – individuelle et collective – se basent sur le lien entre la création et la disparition, entre la naissance de quelque chose de nouveau et la fin (de la guerre). Selon le texte, les soldats tués ne meurent pas définitivement, mais continuent à hanter leurs camarades et la société comme revenants tant que leur souvenir n'est pas assuré et tant que toutes leurs douleurs – toutes les expériences traumatiques qu'ils n'ont pas pu dire – ne sont pas exprimées et transmises.

Calme-toi, le gazé, je te fais une stèle   ta taille. Pour que tu ne sois pas oublié. Tu peux te taire maintenant et mourir car, par cette statue embourbée dans la terre, tu cries à jamais. (Gaudé 2015, 157-158)

L'acte de création est intimement lié à la mort des soldats, il leur permettra de mourir, car ils 'savent' qu'ils ne disparaissent pas complètement. La stratégie de gestion est alors conceptualisée comme substitution. En le rendant visible par une statue, Jules permet à un soldat de mourir définitivement, il lui permet de trouver la paix. Dans ce sens, l'acte de création se montre indispensable pour répandre et assurer la paix et pour terminer alors la guerre de façon définitive et 'correcte'.

Qualité °3: une arme contre l'oubli

Le lien entre la création et la mort se base sur le lien entre les statues et la mémoire : une des fonctions essentielles des statues – du produit de l'acte de création – est d'assurer le souvenir, d'éviter l'oubli (« pour que tu ne sois pas oublié », « tu cries à **jamais** », « **témoin** de mon passage », « **[t] moin** du grand incendie des tranchées »⁵¹). Elles créent donc une mémoire qui continue à vivre à la place de l'homme réel et qui permet à ce dernier de se reposer en paix. Ce passage est nécessaire, puisque la mort physique dans les tranchées

⁵¹ Pour toutes les citations de ce paragraphe, voir Gaudé (2015, 158-159; c'est nous qui soulignons).

entraîne d'abord une mémoire sous forme de hantises. Les soldats morts semblent errer comme ombres (« Je vais modeler cette longue colonne d'ombres. »), comme des revenants – parmi lesquels Jules s'est compté au début (« Je me faufile sans bousculer personne. Une ombre. »). Ils hantent la société et se fixent comme des voix qui crient inlassablement dans les têtes de leurs camarades survivants. C'est seulement au moment où la mémoire est transformée en quelque chose de concret que la mort se réalise. Ainsi la mort crée de la mémoire, la mémoire en revanche rend possible la mort. La mémoire est 'solidifiée' tandis que la mort redevient digne puisqu'elle n'est plus anonyme.

Ils savent maintenant que je suis les mains de la terre et qu'ils ne mourront pas sans que je leur donne un visage. Ils savent maintenant qu'ils n'ont pas besoin de cri pour être entendus.

La mort reste d'abord provisoire et ne devient définitive que par la transformation de la mémoire en quelque chose de solide. Les soldats morts doivent obtenir un visage pour qu'ils deviennent visibles en tant qu'individus. La « visibilité » (sociale) étant cruciale dans la constitution de l'identité et pour qu'une vie soit reconnue en tant que telle⁵², ce passage leur permet de se calmer (pour ne plus avoir « besoin de cri ») et d'accepter de disparaître, de mourir.

Créer des statues signifie donner un visage aux soldats et garantir la visibilité de leurs vies. Si leur mort restait anonyme, leur vie disparaîtrait sans trace, elle aurait été inexistante. D'où leur cri désespéré, exprimant leur désir d'être reconnus, dans le sens le plus fondamental du mot. Ils veulent qu'on reconnaisse une trace de leur vie, qu'on donne une sorte de sens à leur mort. Si, au moins, leur mort et les circonstances de leur mort sont et restent connues, on pourra en apprendre quelque chose, dans la mesure où ces événements feront désormais partie de l'histoire du pays et donc d'une mémoire collective qui influera sur son évolution. Métaphoriquement parlant, l'art se transformera en une arme contre la guerre. Les produits artistiques formeront une armée qui se battra non plus pour survivre physiquement, mais pour survivre en mémoire, et, finalement, pour lutter, en tant que monument qui rappelle l'horreur, contre la guerre.

Tandis qu'au début du roman, on a affaire à une armée « de sourds » (de soldats réels), qui marchent « [s]ans lever la tête » et « sans croiser le regard de ceux [qu'ils] dépasse[nt] », il s'agit à la fin d'une armée (de soldats fabriqués par l'artiste Jules) dont les membres ont « la tête dressée vers le ciel » et « qui les regarde[nt] ». La transformation de la lutte physique et concrète en une création artistique va de pair avec un changement d'atmosphère. La résignation du début cédera la place à un certain espoir, ne serait-ce que l'espoir en la

⁵² Stefan Deines étudie l'importance de la visibilité sociale dans son article « Soziale Sichtbarkeit. Anerkennung, Normativität und Kritik bei Judith Butler und Axel Honneth » (Deines 2007, 143-144). Il écrit: « Es ist einer der grundlegenden Gedanken in den Theorien Butlers und Honneths, dass Subjekte keine Instanzen sind, die der Vergesellschaftung vorhergehen und erst durch Zusammenschluss oder gegenseitigen Austausch den Raum des Sozialen konstituieren würden. Vielmehr werden Subjekte, ihre Reflexions- und Handlungsfähigkeit und ihre individuelle Identität innerhalb eines bereits bestehenden gesellschaftlichen Rahmens konstituiert. [...] Erst durch die Anerkennung durch andere Mitglieder einer Gemeinschaft können Subjekte die Eigenschaften und Fähigkeiten ausbilden, die sie zu individuellen Persönlichkeiten oder zu vollgültigen Rechtssubjekten machen. [...] Kritik zielt dabei auf die Normen, die die Anerkennungspraxis einer Gemeinschaft strukturieren und damit reglementieren, wer zu ‚sozialer Sichtbarkeit‘ gelangen kann, welche Formen von Subjektivität und Identität ‚anerkenntbar‘ und ‚lebbar‘ sind. »

naissance de quelque chose (autre que la guerre) verbalisée par le texte: «Je leur ferai à tous une stèle vagabonde. Je donne vie, un par un, à un peuple pétrifié.»

Or, la chose nouvelle à laquelle l'artiste donne naissance comporte un élément oxymorique. Le fait que le peuple créé soit pétrifié contredit l'idée de «donner vie». La phrase précédente contient un élément oxymorique en sens inverse: les stèles, fixes par nature, sont qualifiés de vagabonds, c'est-à-dire en mouvement et en voyage. Les liens logiques s'installent alors entre des mots placés en chiasme (stèle–pétrifié; vagabond–peuple). Cette construction enchevêtrée exprime le paradoxe sous-jacent à tout ce qu'on vient de voir dans ce chapitre: l'artiste doit créer quelque chose d'immobile, de fixe–donc quelque chose de mort–pour donner naissance à une mémoire vivante qui puisse continuer à circuler dans les têtes des gens.

De plus, le caractère fécond de la mort est également exprimé à travers la double signification de «terre» qui est le matériel dont Jules se sert pour fabriquer les statues: «ces grands amas venus d'une terre où l'on meurt.» Les soldats représentés 'reviennent' évidemment du front, d'une partie du monde où la mort est omniprésente. Mais, plus concrètement, les statues sont formées avec de la boue, elles naissent donc littéralement de la terre en tant que matériel. Cette terre a englouti d'innombrables morts et sert maintenant–empreinte de mort et des mots que les soldats y ont déposés («Il continue de parler. Sans hausser la voix. Sans s'arrêter. Glissant ses mots dans la boue.»)–comme base de création.

Qualité °4: un lieu de commémoration

Le produit de ce processus de re-création («ce qui est né») entraîne à son tour une naissance, à savoir celle d'une tradition de commémoration. Même si ce thème n'est pas largement traité dans *Cris*, d'autres textes, comme *Au revoir là-haut*, le feront explicitement. L'intention de Jules de couvrir tout le pays de ces statues fait penser aux «fureurs commémoratives» (Lemaitre 2013, 306) qui s'était manifestée après la guerre: «Tous les carrefours. Toutes les places. Le long des routes. À l'entrée des villages. Partout. Je ferai naître des statues immobiles.» (Gaudé 2015, 158)

La société semble en effet avoir adopté la tâche que s'était proposée Jules. Tout le monde voulait avoir 'son' monument aux morts. Les statues de boue de Jules peuvent être regardées comme les précurseurs des monuments aux morts qui deviendront le symbole de la tradition de commémoration de la Première Guerre mondiale. L'évocation des décorations qui seront déposées au pied des statues anticipe la signification dont les gens investiront les monuments aux morts.

Les hommes découvrent au coin des rues ces grands amas venus d'une terre où l'on meurt. Ils déposent à leur pied des couronnes de fleurs ou des larmes de pitié. (Gaudé 2015, 159)

Les monuments aux morts seront à la fois des lieux du deuil et d'une certaine glorification, les deux étant représentés par les couronnes de fleurs, mais ils se prêteront également comme espace de projection pour toute sorte de sentiments et d'intérêts (comme le montrera l'analyse d'*Au revoir là-haut*).

2.5. La littérature, une statue de boue ?

La toute dernière phrase du livre, «Bouche bée» n'en est pas vraiment une. Il s'agit plutôt d'un fragment qu'on lirait facilement comme une partie de la phrase précédente si elle n'en était pas séparée par un point. La ponctuation met en relief cet élément qui illustre et résume en effet pratiquement tous les aspects de la dernière intervention de Jules, voire du livre, et qui montre, en tant que condensation extrême, ce dont la parole sous forme de littérature est capable. L'image de la bouche ouverte, dont ne sort aucun son, mais qui semble plutôt former un cri, exprime, d'un côté, l'étonnement et reprend, de l'autre, l'absence de parole ou l'impuissance de la parole non élaborée. Elle imite l'impuissance, voire le désespoir, des soldats qui crient pour ne pas être oubliés, pour être reconnus. En même temps, l'expression fait allusion à la réaction des gens (des survivants et surtout de ceux qui n'ont pas été au front) face à ces monuments constitués de visages de soldats morts dans la guerre et face au souvenir de cette catastrophe.

Ainsi, l'expression «bouche bée» reprend les trois unités thématiques dont se compose la dernière réplique de Jules et reflète la structure du processus de mémoire. À la première phase qui consiste en le développement d'une stratégie de gestion individuelle, suit le passage à l'action qui permet d'entrer en contact avec 'les autres' et d'établir ainsi les bases d'une mémoire collective. En résulte finalement une stratégie de gestion collective—sous forme de traditions de commémoration par exemple—qui est à négocier par toute la société.

Or, cette capacité de condenser l'essentiel est loin d'être la seule vertu illustrée à travers les statues de boue que la littérature fait voir dans la gestion (de la mémoire) de la guerre. En effet, *Cris* postule trois fonctions cruciales de la littérature : premièrement, elle sert d'intermédiaire qui sait transmettre et faire comprendre la réalité de la guerre, les expériences des soldats, les traumatismes. Deuxièmement, elle est un endroit privilégié pour réfléchir sur les moyens capables d'assurer la transmission. Troisièmement, en impliquant une dimension socio-culturelle, elle reflètera le débat sur la fin définitive de la guerre.

1^{ère} fonction : agir comme intermédiaire

Récapitulons : le roman *Cris* semble vouloir donner la parole à ceux qui ne l'ont pas eue, aux soldats oubliés, aux soldats qui sont morts, dans le pire des cas, de façon complètement anonyme sur le champ de bataille. En effet, le texte de Gaudé ne raconte pas seulement des événements de la Première Guerre mondiale (d'une perspective omnisciente), mais prétend aussi transmettre les expériences personnelles d'une multitude de soldats. La structure narrative en fait preuve. C'est un roman polyphonique qui est raconté par plusieurs narrateurs. Il se compose de discours d'une dizaine de personnages, tous des soldats de la Première Guerre mondiale, qui s'expriment dans des interventions de longueurs très différentes au sujet de leurs expériences au front. Ces discours isolés sont considérés comme des « cris ».

Parmi tous ces personnages, Jules se trouve dans une position particulière de par sa situation dans le récit, et par les endroits où ses interventions se trouvent dans le texte.

Comme on lui accorde une permission et qu'il a alors le droit de s'éloigner du front, il peut regarder les choses de l'extérieur et prendre une certaine distance par rapport aux événements. Se trouvant toujours au début et à la fin de chacun des cinq chapitres, ses discours et les thèmes qui y sont abordés forment la charpente de chaque chapitre, voire de tout le roman. Il peut être considéré comme le personnage de référence par rapport à la définition des aspects centraux et vu, dans un deuxième temps, comme une figure allégorique de l'auteur. C'est à travers son parcours qu'on réfléchit à la notion de « cri ». Ses raisonnements transmettent les conséquences de la guerre (Qu'est-ce que les « cris » ?) et amènent à une réflexion sur les moyens permettant une transmission réussie (Comment (faire) comprendre ces cris ?).

La notion de « cri » se réfère tout d'abord aux voix qui hantent Jules. Les cris de ses camarades qui risquent de disparaître anonymement trouvent un moyen d'expression à travers lui. De manière analogique, l'auteur du roman prête sa voix aux soldats. Or, Jules n'entend pas seulement des voix isolées de soldats individuels, mais le bruit de la guerre tout court. Transmettre le « cri » en littérature signifierait alors transmettre l'horreur de la guerre. Le fait que Jules ne peut pas échapper aux cris montre que les voix ne sont pas un phénomène extérieur, mais qu'elles sont en lui. Le bruit de la guerre fait partie de lui, le hante, le fait souffrir. Les cris sont la manifestation de son traumatisme. La littérature peut donner une expression à ces traumatismes cachés et les rendre visibles au public qui, sinon, n'en prendrait peut-être jamais conscience.

2^e fonction : réfléchir les moyens de transmission

La réflexion sur les moyens capables de transmettre les cris se fait, dans le roman de Gaudé, à travers la mise en scène du caractère oral ou écrit des produits langagiers. Les discours des personnages reflètent leurs états d'âme et font semblant d'être produits spontanément. La langue utilisée par l'auteur imite la langue quotidienne : les phrases sont plutôt courtes et simples, souvent incomplètes ou fragmentaires. Ces stratégies narratives visent à provoquer cet effet de spontanéité. S'y ajoute une forte focalisation sur les locuteurs eux-mêmes (le nombre de phrases qui commencent par « je » en sont la preuve).

Il s'agit alors d'un roman polyphonique dont les interventions – isolées et parfois sans lien explicite les unes avec les autres – semblent être des éclats de voix dans lesquels se reflète l'isolement des soldats au front, leurs cris désespérés et – plus abstraitement – le morcèlement et la destruction que la guerre produit dans la nature, en l'homme et dans la société. Or, ces morceaux spontanés s'inscrivent dans une structure d'ensemble hautement élaborée – et pas du tout spontanée – selon laquelle est construit le roman. L'ordre des interventions des soldats semble à première vue tout à fait arbitraire. Or, une analyse systématique montre certaines régularités, sans doute voulues par l'auteur. La place attribuée aux interventions de Jules est un des éléments organisateurs que nous avons déjà analysés. À l'intérieur du cadre (thématique) qu'ouvrent les récits de Jules se repèrent plusieurs schémas qui peuvent être mis en rapport avec le contenu du livre. Les interventions sont, comme nous l'avons fait remarquer, de longueurs très différentes. Certaines n'occupent que deux ou trois lignes, alors que d'autres s'étirent à travers plusieurs pages. Or ces variations ne sont pas du tout arbitraires. Tandis que les discours de Jules sont

toujours assez longs, les interventions des soldats qui se trouvent au milieu des combats sont très courtes. Les réflexions approfondies faites par Jules dans le relatif calme prennent plus de place – et donc plus de temps – parce qu’il a et le temps et la sécurité nécessaires. Les changements rapides entre les locuteurs pendant les combats, par contre, reflètent le chaos et la bousculade au front.

La forme ne reprend pas seulement le contenu par la longueur des interventions, mais aussi par leur ordre. Le personnage du gazé occupant une position similaire à celle de Jules est par exemple introduit directement après Jules – leur proximité étant ainsi soulignée par la forme du texte. De plus, on observe un jeu entre une disposition dialogique et un isolement des personnages. Ce n’est pas seulement au niveau du contenu que les tentatives de communication sont thématiques, la forme les reflète également : le fait qu’à certains endroits, deux soldats prennent la parole à tour de rôle – quoiqu’ils ne se parlent pas explicitement – imite les débuts d’un dialogue qui commence à s’installer aux différents niveaux. L’isolement, par contre, est illustré à l’exemple du soldat Barboni qui représente les soldats qui ne supportent pas la pression mentale des combats. Barboni perd de plus en plus la tête jusqu’à ce qu’il tue, sans raison, un prisonnier. Les autres prennent leurs distances avec lui parce qu’ils considèrent ses actions comme immorales et parce que son comportement imprévisible leur fait peur. Or, ses interventions dans le roman sont plus ponctuelles que celles des autres. Il n’entre jamais en ‘dialogue’ avec un des autres ; son isolement dans les tranchées se reflète dans l’isolement de ses interventions.

Comme il est anticipé par la forme et par le contenu, à la fin, c’est pourtant le dialogue qui triomphe. L’introduction du soldat M’Bossolo (membre des troupes coloniales qui viennent en aide) va de pair avec le premier dialogue qu’on peut qualifier de quasiment réel : M’Bossolo s’adresse directement au soldat Ripoll. Même si ce dernier n’est pas capable de lui répondre à cause de ses blessures, il le fait mentalement ; l’élément décisif étant que les deux se réfèrent directement l’un à l’autre. M’Bossolo n’illustre pas seulement le triomphe du dialogue, mais aussi le retour de l’espoir. C’est lui, en tant qu’incarnation du secours qui a pratiquement le dernier mot. C’est lui qui clôt les événements au front – avant que Jules prenne la parole pour clore le roman.

Quant à la structure globale du roman, l’utilisation exclusive de répliques ainsi que la disposition en cinq chapitres font penser à une pièce de théâtre. En effet, les ressemblances avec un drame classique ne sont pas négligeables. Ce n’est pas seulement le nombre ‘d’actes’ qui correspondrait aux règles classiques, mais également certaines caractéristiques au niveau du contenu. C’est par exemple au troisième ‘acte’ où, dans une sorte de péripétie, les choses basculent – le tournant étant constitué par le fait que Jules saute du train. Dans cette logique, il faudrait voir la fin comme la catastrophe, le dénouement nécessaire. Les statues de boue, la confrontation que la société est obligée de faire avec le passé, apparaîtraient donc comme la conséquence incontournable des événements racontés dans les quatre actes précédents.

En conclusion, on peut dire que le contraste entre l’apparente spontanéité (oralité) et l’élaboration littéraire (caractère écrit) souligne la compétence de l’artiste-auteur de savoir combiner des éléments épars, des « cris » spontanés, en un tout qui soit compréhensible grâce à son élaboration artistique.

La deuxième grande ligne de réflexion sur les moyens capables de transmettre les cris est axée sur des éléments de transmédialité. Dès que Jules comprend la signification des voix et des cris qui le hantent, il se met à chercher un 'remède'. Il se sent obligé de donner voix à ceux qui veulent parler à travers lui et voudrait en même temps se libérer de ces voix—de son propre traumatisme. Or, l'échec de son expression à forme 'brute'—il reste incompris et est chassé—le mène à un changement de mode qui peut être lu dans une perspective poétologique. Car comme Jules, le soldat-artiste qui transforme les cris en des statues de boue afin de modaliser ce qui est exprimé pour le rendre compréhensible, l'auteur transforme les cris en un texte littéraire accessible et compréhensible pour un large public. Le texte ne montre pas seulement les transformations nécessaires pour arriver à un produit final qui soit capable de faire passer le message, mais se compare lui-même à ce produit final. Par conséquent, le texte littéraire constituerait la sublimation du travail de mémoire. Il serait la mise en scène de ce qu'il illustre comme processus essentiel dans la transmission des expériences de la guerre.

3^e fonction : poser des questions socio-culturelles

Le roman ne peut pas échapper à la contrainte de se positionner par rapport au contexte socio-culturel dont il est issu. Les lecteurs et lectrices le comprendront toujours en fonction des circonstances du lieu et du moment de sa production. Miroir de ces circonstances, le roman *Cris* suggère que la gestion de la Première Guerre mondiale n'a pas encore été terminée définitivement, qu'il reste des choses à faire. Le raisonnement du texte tel que nous l'avons retracé jusqu'ici est le suivant : si les cris sont l'expression des expériences et des traumatismes de la guerre, il faut qu'ils se taisent pour que la guerre soit définitivement terminée. Pour ce faire, Jules transforme les cris en des statues de boue afin de ne plus en être hanté. De même, l'auteur du roman donne la parole aux soldats eux-mêmes, donne forme à leurs voix et leur donne une sorte de visage en les investissant d'une personnalité.

Terminer la guerre en créant des produits artistiques signifie qu'on crée des traces concrètes, visibles et durables. Le topos de la littérature en tant que monument éternel qui évite l'oubli, la littérature en tant que garante de la mémoire dans le sens horatien⁵³ est réactivé ici. Le protagoniste fait concrètement ce que Laurent Gaudé fait métaphoriquement : il érige des monuments qui résisteront au passage du temps.

À part rendre justice à des soldats individuels en leur donnant la parole pour exprimer ce qu'ils n'ont pas pu exprimer et en leur prêtant une stratégie de gestion posthume, l'art (la littérature) en tant qu'arme contre la guerre donne à la société la possibilité—où l'oblige même—à se confronter à un passé qui n'est pas encore définitivement réglé⁵⁴. La littérature dans ce sens aurait, sous forme de stratégie de gestion collective, une valeur thérapeutique pour la société. Le soldat Marius réussit à condenser les fonctions qu'on vient d'explicitier dans très peu de mots.

⁵³ « Exegi monumentum aere perennius », Horace, *carm.* 3,30.

⁵⁴ En témoignent les commémorations officielles annuelles ainsi que la 'valeur marketing' que cet événement a toujours.

Il faut que je te montre aux hommes. Leur montrer le cri. Brandir devant eux ta bouche éventrée. Je vais ramener le cri. Pour que la guerre cesse à jamais. (Gaudé 2015, 150)

Se formule dans les mots de ce personnage l'objectif du roman. Dans la logique de toutes les analogies que nous avons dégagées, l'artiste-écrivain veut transmettre la guerre et ses conséquences traumatiques (les cris) aux gens et, dans un procédé quasi transmédiatique, modaliser les faits pour les rendre accessibles et compréhensibles à travers son produit artistique (le roman). Le but final serait évidemment la gestion définitive de la guerre, «pour qu'[elle] cesse à jamais».

Reste à savoir (ce) qui se cache derrière le pronom «te», introduit dans cette citation. Il s'agit de l'«homme-cochon» qui incarnerait la guerre en tant que telle. Pendant la nuit, les soldats entendent des cris d'un homme qui semble rôder dans le *no man's land* sans appartenir à aucun camp. Un jour, Marius et Boris se mettent à la chasse de cet homme et croient le découvrir. Il est nu et ne porte qu'un masque à gaz et une arme—son apparence lui valant son nom. Boris meurt en luttant contre cet homme, Marius le poursuit pour venger son camarade. Il ne réussit pourtant pas à le rattraper avant que l'homme-cochon soit déchiré par un obus. Marius pense avoir trouvé quelques membres de l'homme-cochon et ramène la tête comme une trophée. Dans la logique de l'analogie 'tuer l'homme-cochon' signifierait 'terminer la guerre' en faisant disparaître le symbole de cette dernière. Or, le texte suggère que ce n'est pas assez. Il ne suffit pas que la guerre 'meure', il faut qu'on montre les débris de cette guerre à tout le monde, à toute la société. C'est seulement après cette confrontation—qui nécessitera et provoquera un processus de gestion—que la guerre peut être terminée. Jusqu'à la fin du roman, il n'est pas tout à fait clair si «l'homme-cochon» est un personnage réel. Même si, en principe, il est présenté comme tel, il paraît également possible qu'il s'agisse d'un être imaginé par les soldats, qu'il ne constituerait qu'une autre manière d'illustrer leur traumatisme. En fin de compte, cela ne fait aucune différence, le message reste le même. Une fois de plus, l'avantage de la littérature se montre : elle sait transformer un concept abstrait en un personnage et faire comprendre à l'aide d'un récit bien concret et figuratif ce que les cris n'auraient pas pu communiquer.

2.6. Une banale voix humaine

Le texte transporte, à travers le personnage de Jules qui se fait créateur, une image d'artiste. Selon cette caractérisation, l'artiste-soldat se distingue des autres par sa faculté de comprendre littéralement le bruit des voix dans sa tête, de l'identifier comme traumatisme et de chercher une voie pour le gérer et pour le communiquer. L'artiste-écrivain se voit comme un intermédiaire à qui le passé parle, qui comprend qu'il y a encore des hantises dans la mémoire collective et qui trouve enfin les moyens pour les rendre compréhensibles. Les deux ont alors la capacité de prendre la distance nécessaire, d'analyser la situation à un métaniveau pour enfin, grâce à la maîtrise de différents codes, atteindre le public et attirer l'attention sur une affaire qui leur tient à cœur et qui a une importance sociale⁵⁵. Or, ce qu'ils effectuent est un travail (pénible) qui se fait souvent dans des circonstances défavorables.

⁵⁵ Ruth Amossy le résume comme suit : «Le récit met en place une interaction où le lecteur peut croire celui qui a vu (le témoin), écouter celui qui fait entendre le testament des poilus (le porte-

Je me suis agenouillé par terre et j'ai commencé mon travail. Je ne ménage pas ma peine. [...] Je travaille sans relâche. Prenant à pleines mains la terre. [...] Je ne sens pas le froid. (Gaudé 2015, 157)

Ce ne demande pas seulement un effort physique et une motivation inébranlable, mais il faut également ne pas se laisser décourager par la surdité – c'est-à-dire l'indifférence – des gens et croire en sa conviction qu'il existe une nécessité et un moyen pour se faire comprendre.

Tel l'artiste Jules qui « modèle », qui lisse la terre, qui « donne corps » à de la « boue informe », l'écrivain doit donner forme à la « boue informe » du passé, pour la présenter au public et pour contribuer à pouvoir le classer. Ils comprennent et remplissent ainsi un besoin fondamental de l'homme : celui d'être reconnu (c'est-à-dire vu et écouté) en tant qu'être humain, condition nécessaire pour se créer une identité et de (se) prouver sa propre existence.

parole), faire confiance à celui qui révèle ce que la doxa officielle veut cacher (le dénonciateur) et, enfin, déchiffrer la parole analogique de celui qui a su pénétrer la signification dernière d'une aventure inouïe (le prophète de malheur et le nouveau messager évangélique)» (Amossy 2000, 101).

3. *Les Âmes grises* – Entrer en dialogue

3.1. Investiguer pour trouver la paix

Le roman *Les Âmes grises* de Philippe Claudel évoque les souvenirs d'un crime civil advenu dans un village français. Le narrateur, impliqué dans les événements en tant que policier, décide de raconter ce dont il se souvient des années après. Sous l'apparence d'un simple récit sur un crime non résolu se cache pourtant beaucoup plus. En étalant les détails du crime, le narrateur ouvre deux champs qui en sont indissociables : il dresse le portrait de la société pendant la Première Guerre mondiale et il ajoute une dimension toute personnelle, qui reflète le rôle de l'écrivain et de la littérature. Le fait que le narrateur prenne le double rôle de policier qui enquête sur le crime et d'écrivain qui enquête sur le passé montre qu'il faut lire les deux activités en parallèle⁵⁶.

Le roman traite trois aspects centraux contribuant à la 'mise en forme' de la mémoire qui constitue, selon notre hypothèse, un des objectifs finaux de la littérature contemporaine sur la Première Guerre mondiale. Il s'agit de donner une forme concrète aux hantises diffuses pour les rendre compréhensibles aux gens, pour pouvoir les affronter et leur donner une place adaptée dans la mémoire collective. Tant que les souvenirs traumatiques n'ont pas de forme claire, la hantise s'insinue, comme des particules minuscules, de façon imprévisible et incontrôlable dans tous les coins de la mémoire collective. En donnant aux souvenirs une forme, c'est-à-dire des contours précis, on leur ôtera leur caractère menaçant tout en leur attribuant leur place dans la mémoire collective.

Or, pour donner une forme concrète à quelque chose, il faut en définir les limites. Ainsi, pour sculpter (pour donner des contours à) l'Histoire, il faut donner des limites aux histoires qu'on raconte, il faut bien délimiter le récit. D'où l'importance des parties liminaires et conclusives du texte. Les thèmes apparaissant au début et à la fin du livre serviront de charpentes à notre analyse – qui se réalisera en trois étapes principales – comme ils servent justement de charpentes à la construction de l'œuvre de mémoire modelée par l'auteur.

Premièrement, le roman montre le lien étroit entre la naissance et la mort, entre meurtre et création. Ces liens entre destruction et production constituent la base pour rendre évidentes les interdépendances entre l'histoire individuelle du narrateur, l'histoire locale et l'histoire nationale, ce qui représente le deuxième aspect central du texte. En suggérant des parallèles entre l'histoire individuelle, locale et nationale, le texte compare les différentes stratégies de gestion du passé qui sont, en l'occurrence, liées aux différentes

⁵⁶ Il s'agit d'un exemple d'un texte qui contient deux instances du « je » séparées temporellement et catégoriellement, le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé, et qui fait ainsi de la différence temporelle et de la mémoire des éléments constitutifs de sa structure (Klinkert 2020, 8).

facettes sous lesquelles la mort peut apparaître – mort naturelle, suicide, meurtre, guerre. La représentation de ces stratégies de gestion permet de déduire le rôle de la littérature. Le texte aborde, troisièmement, le rôle de la littérature. Les vertus de la littérature se déduisent en effet des deux premiers points, parce que le rôle de la littérature se montre au travers de l'enquête sur le crime (en tant que métaphore de l'investigation sur le passé) et des stratégies de gestion qui y sont liées. En suggérant que le narrateur doit écrire avant de pouvoir mourir, le texte ouvre le champ à une réflexion plus large : la littérature serait-elle le moyen dont on a besoin pour enfin être capable de clore l'affaire, d'être en paix avec le passé, de se libérer de la hantise ?

3.2. De la naissance à la mort, du meurtre à la création

La trame principale du roman est le trajet de la mort d'un personnage (une jeune fille appelée *Belle de jour*) à la mort du narrateur (qui est, selon les indices, un homme déjà assez âgé). Ainsi le premier chapitre commence avec l'annonce du narrateur qu'il faut qu'il raconte enfin « l'Affaire », c'est-à-dire le meurtre de Belle de jour, qui s'était produit il y a des années. Événement central du roman, événement dont tout dépend dans le récit du narrateur, « l'Affaire » cache beaucoup plus, parce qu'elle n'implique pas un simple crime. En effet, le souvenir de ce dernier est lié à un drame personnel du narrateur. De plus, il s'agit d'un crime qui, focalisant l'attention au premier plan, représente indirectement toute l'horreur de la guerre qui est omniprésente à l'arrière-plan.

Les deux extrémités du roman étant marquées par la disparition des deux instances principales (la protagoniste et le narrateur), le texte – l'histoire – est entouré par la mort. Il en est également parsemé : au cours du récit, plusieurs personnages meurent et leur mort/suicide entraîne des conséquences importantes. Or, il ne s'agit pas simplement d'une chaîne de disparition dont la conséquence logique – pour assurer l'anéantissement total – serait la mort du narrateur. Il s'agit plutôt de liens étroits entre des actes de meurtre et des actes de création.

La mort de Belle de jour initie le récit et semble être la raison pour laquelle le narrateur écrit le livre, c'est-à-dire le déclencheur d'un acte de création.

Je ne sais pas trop par où commencer. C'est bien difficile. Il y a tout ce temps parti, que les mots ne reprendront jamais, et les visages aussi, les sourires, les plaies. Mais il faut tout de même que j'essaie de dire. De dire ce qui depuis vingt ans me travaille le cœur. Les remords et les grandes questions. Il faut que j'ouvre au couteau le mystère comme un ventre, et que j'y plonge à pleines mains, même si rien ne changera rien à rien.

Si on me demandait par quel miracle je sais tous les faits que je vais raconter, je répondrais que je les sais, un point c'est tout. Je les sais parce qu'ils me sont familiers comme le soir qui tombe et le jour qui se lève. Parce que j'ai passé ma vie à vouloir les assembler et les recoudre, pour les faire parler, pour les entendre. C'était jadis un peu mon métier. (Caudel 2003, 11)

Les « faits » que le narrateur veut raconter semblent concerner surtout le meurtre de la jeune fille. Le cas n'ayant jamais été entièrement résolu, il reste une sorte de « mystère ». Or, les premières lignes du texte sont très ouvertes. Même si on a d'abord tendance à vouloir limiter ce « mystère » au cas non résolu de Belle de jour, on comprendra vite que, derrière les recherches liées à ce meurtre se cachent des investigations sur les événe-

ments privés, professionnels et sociaux de cette époque qui sont – d’une manière ou d’une autre – liés au meurtre. Ce que le narrateur voudrait faire alors, c’est se confronter au passé, le regarder de très près pour en déduire un ensemble cohérent et compréhensible. En d’autres mots, il se lance dans des investigations comme il les faisait en tant que policier (« C’était jadis un peu mon métier »).

L’intention de faire du passé un ensemble cohérent qu’il partage avec le roman *Cris*, attribuée à la littérature la fonction d’assurer la compréhension du passé qui est d’autant plus valorisante qu’elle a des effets salutaires pour l’individu et pour la société. En rendant le passé compréhensible, la littérature lui donne un visage, une forme concrète, qui est plus facilement gérable que des hantises diffuses. En même temps, elle empêche qu’on oublie ce qui s’est passé afin d’éviter que la même catastrophe ne se reproduise, comme *Cris* l’articule : « Il faut que je te montre aux hommes. Leur montrer le cri. Brandir devant eux ta bouche éventrée. Je vais ramener le cri. Pour que la guerre cesse à jamais. » (Gaudé 2015, 150)

Contrairement à la première impression qu’on a, ce n’est pas seulement la mort de la jeune fille qui déclenche l’acte de création. C’est plutôt toute une chaîne de naissances et de morts qui concerne la vie privée du narrateur. Dans une des nuits pendant l’enquête sur « l’Affaire », le narrateur ne réussit plus à rentrer à la maison. Or, c’est exactement durant cette nuit que sa femme, seule à la maison, donne naissance à leur fils. Des complications survenues pendant l’accouchement causent la mort de sa femme – car personne n’est là pour l’aider. La naissance du fils cause alors la mort de la mère. Cette mort est doublement fatale pour le narrateur. Il ne se sent pas seulement coupable de la mort de sa femme, il en est tellement traumatisé qu’il ne supporte pas le bébé qui a survécu et décide de le tuer. Les sentiments de culpabilité de ces deux morts – l’une qu’il croit avoir causée de manière indirecte et l’autre qu’il a causé directement – font naître en lui tellement de remords qu’il cherchera désormais inlassablement un moyen pour gérer sa douleur. Il le trouvera en racontant l’histoire du crime – dont la partie finale relate justement cette nuit où il n’a pas été là pour aider sa femme et pour empêcher sa mort. Le fait de pouvoir enfin s’exprimer sur ce drame personnel dans un acte de création est d’une importance capitale pour lui. La forte présence du pronom « je » et d’autres pronoms de la première personne singulier, surtout au début et à la fin du livre, exprime la focalisation sur cette catastrophe personnelle qui constitue en fait l’essentiel du récit. La toute première et la toute dernière phrase commencent avec le mot « je » ; ainsi, le drame personnel encadre tout le récit et trouve son point culminant quand le narrateur s’adresse directement à sa femme morte.

J’ai tout dit je crois. Tout dit de ce que je pensais être. Je t’ai tout dit ou presque. Il ne me reste qu’une seule chose à dire, la plus difficile peut-être, celle que jamais je n’ai murmurée à Clémence. C’est pour cela qu’il faut que je boive encore, pour avoir le courage de dire cela, de te le dire à toi, Clémence, puisque c’est pour toi seule que je parle et j’écris, depuis le début, depuis toujours. (Claudé 2003, 274-275)

L’importance de ce drame personnel est encore soulignée par le fait qu’à la fin, c’est la seule chose qui compte encore. Cela demande beaucoup d’effort au narrateur d’articuler ces mots et il n’y parvient pas avant, repoussant continuellement le moment de ‘l’aveu’ : « Mais cela, je le raconterai un peu plus tard, pas tout de suite, je le dirai quand j’en aurai fini avec les autres » (Claudé 2003, 211). Il semble enfin gagner une lutte interne en osant

dire les mots qui l'avaient tracassé pendant toutes ces années. Une victoire qui le libère d'un poids extrême. Le soulagement (qui se reflète dans « le temps clair et léger ») lui permet de terminer « l'histoire » : terme qui exprime l'interdépendance des niveaux personnel, social/historique et poétique dans un seul mot.

Tout à l'heure, j'ai dépendu la carabine de Gachentard. Je l'ai démontée, graissée, nettoyée, remontée, chargée. Je savais que j'allais finir aujourd'hui mon histoire. La carabine est maintenant tout à côté de moi. Au-dehors, il fait un temps clair et léger. Nous sommes un lundi. C'est le matin. Voilà. Je n'ai plus rien à dire. J'ai tout dit, tout confessé. Il était temps.

Je peux maintenant te rejoindre. (Claudé 2003, 279-280)

Seul l'achèvement de sa création – la fin de « l'histoire » en tant que récit personnel (*son* histoire), en tant que récit sur le passé commun (ce qu'il a vécu et/ou inventé) et en tant que produit littéraire – rendra possible la fin de son histoire humaine, c'est-à-dire celle de sa vie.

Le suicide du narrateur boucle la boucle dans le double sens de l'expression. D'une part, le récit, l'histoire et sa vie se terminent. D'autre part, on se retrouve au point de départ dans la mesure où la fin se réfère directement au début du texte. Même si bien de choses ont changé entre le début et la fin, cette fin est tout de même la condition nécessaire du début : sans le souhait de mourir, pas besoin de créer quelque chose qui reste en dehors de lui, c'est-à-dire pas besoin d'écrire. L'idée qu'il s'agisse vraiment d'un cercle qui se ferme est exprimé à travers plusieurs éléments textuels qui renforcent le lien étroit, inséparable entre le début et la fin, entre éléments naissants et disparaissants – expression du changement perpétuel auquel tout est soumis.

Les dernières phrases du roman reprennent les premières. Le constat que « [j]e n'ai plus rien à dire. J'ai tout dit, tout confessé » (Claudé 2003, 280) exprime que l'intention du début – « Mais il faut tout de même que j'essaie de dire. » – a pu être menée au bout. Les difficultés du début – « Je ne sais pas par où commencer. C'est bien difficile » (Claudé 2003, 11) – ont pu être surmontées.

De même, le début et la fin sont marqués par les mêmes indications temporelles. Tandis que le récit sur le crime commence le « [p]remier lundi de décembre » (Claudé 2003, 18), le narrateur constate, avant de mettre fin à son histoire et à sa vie, que « [n]ous sommes un lundi » (Claudé 2003, 279). Le début et la fin sont donc placés à un moment considéré comme initial, à savoir le début de la semaine. La fin l'est même doublement : « Nous sommes un lundi. C'est le matin » (Claudé 2003, 279-280). La fin de l'histoire a lieu à un moment où deux choses commencent : le jour et la semaine. Dans l'intention de rendre le plus explicite possible le caractère insécable entre le début et la fin, l'auteur ajoute un troisième élément. Juste avant que le narrateur décide de terminer « son histoire », il rencontre un garçon et constate :

Lui et moi. Le début et la fin. Et je suis parti. Le garçon m'a suivi un moment, puis il a disparu. (Claudé 2003, 279)

L'idée quasi philosophique qu'il y aura toujours une suite et que la fin ne restera jamais sans nouveau début, est anticipée par une situation après le suicide d'une autre

protagoniste, Lysia Verhareine. Accompagné du procureur, le narrateur étudie la ceinture avec laquelle Lysia s'est pendue.

[...] une fine ceinture en cuir tressé, à motif de marguerites et de mimosa, à laquelle une main, naguère souple et douce, avait fait une boucle, un cercle parfait qui faisait se rejoindre, comme dans une image de philosophie, la promesse et son contentement, le début et la fin, la naissance et la mort. (Claudel 2003, 94)

Ainsi, la ceinture qui tue Lysia devient le symbole de la circularité et du fait que naissance et mort, début et fin, promesse et contentement sont insécables, nécessitent l'un l'autre et ne forment en principe qu'un. L'acte de se tuer—symbolisé ici par la préparation de la ceinture—correspond à faire «une boucle, un cercle parfait», à joindre la fin au début : à la fois expression du caractère répétitif de l'Histoire, contradiction à une quelconque idée de progrès et signe que la mort correspond à un moment de perfection dans les deux sens que ce terme a étymologiquement : c'est terminé et c'est comme il faut, c'est-à-dire un moment de paix.

Pour résumer, nous retiendrons que les raisons pour lesquelles le narrateur écrit ce texte sont profondément personnelles. Il essaie de gérer la mort de sa femme et de son fils, deux morts dont il se sent coupable (sa femme) ou dont il est coupable (son fils). L'aveu qu'il a tué son fils ne s'adresse, en principe, qu'à Clémence, le discours direct faisant semblant que l'interaction ne se déroule qu'entre eux deux. Cela fait de sa confession une chose hautement intime qu'il n'avoue jamais 'publiquement'. Or, en avouant ce meurtre à sa femme Clémence dans ce livre, il l'avoue à une échelle beaucoup plus grande : il s'adresse directement au lecteur/à la lectrice. Renonçant à l'effet médiateur d'un discours rapporté, voire narrativisé, le narrateur opte pour un aveu immédiat qui, en quelque sorte, se trouve déjà en dehors du récit. Ce moment de vérité se laisse en effet presque assimiler aux paratextes dans lesquels le narrateur communique directement avec le lecteur/la lectrice pour faire, à un métaniveau, des affirmations sur le texte lui-même (voir Genette 1987, 7sqq).

La confusion des niveaux d'interaction suggère, d'un côté, des lectures parallèles—la gestion du crime et du 'passé personnel' sont des images (*Abbilder*) de la gestion du 'passé commun'—et renforce, d'autre côté, l'idée de la circularité ou de l'atemporalité, car la superposition de ces instances (personnages et lecteurs/lectrices) mène à l'abolition de la distance temporelle. Or, les morts—celle de la femme et du fils du narrateur—sont liées à son travail de policier, et, en l'occurrence, au cas de Belle de jour qui n'a jamais été entièrement résolu. Le récit du narrateur est une tentative de faire, en écrivant, une synopsis des événements de ce temps-là et de trouver des bouts de réponses à des questions qui l'ont rongé depuis des années. Comme ce cas concerne tout le village et implique plusieurs personnes (importantes), les enquêtes montrent également les structures et les circonstances sociales de l'époque. Elles représentent en plus les efforts entrepris pour gérer un souvenir collectif désagréable.

Les niveaux personnel et social se combinent en une enquête sur le passé qui ne peut que concerner aussi la réalité historique, à savoir la Première Guerre mondiale. Même si le texte n'évoque presque jamais directement la guerre, il est clair qu'elle ravage derrière la colline qui sépare et protège le village en question du front. L'enquête doit donc être lue comme une enquête sur la période de guerre et ses conséquences sur la vie (individuelle

et collective) des gens dans ce village. Tout ce qui se passe, se passe sur la toile de fond de la Première Guerre mondiale. Même si elle n'est pas visible, la guerre est d'autant plus présente qu'elle ne l'est pas de façon explicite : sa présence est d'autant plus menaçante, pèse d'autant plus lourdement qu'elle reste une force vague, insaisissable. Ainsi, la gestion des souvenirs personnels et collectifs liés au cas du meurtre de Belle de jour s'élargit sur une enquête sur le passé national.

Ce rapport impose une lecture en parallèles et en analogies : les investigations sur le meurtre (niveau personnel et collectif du village) correspondraient à des investigations sur le passé historique. Le « cas » qu'il faut reprendre, pour essayer de le gérer, est la Première Guerre mondiale. Les enquêtes policières qui essaient de trouver le(s) coupable(s) correspondraient à des tentatives de 'résoudre' le passé. Or, l'enquête du narrateur – une sorte de méta-enquête qui prend en considération les enquêtes déjà menées et les évalue avec une certaine distance temporelle – serait la seule à être couronnée de succès. Elle sera plus proche de la 'vérité', car elle est plus honnête.

Premièrement, elle ne cache rien, même pas les réalités ou actions cruelles – tout en admettant qu'elles sont difficiles à avouer et à raconter. Deuxièmement, le narrateur a le courage de laisser certaines choses irrésolues, il ne se contente pas d'accuser n'importe qui juste pour pouvoir se féliciter d'avoir trouvé un coupable – ce qu'il aurait pourtant pu faire⁵⁷. Troisièmement, le narrateur assume ses responsabilités dans ses affaires personnelles – là, où lui seul connaît la vérité. De plus, cette enquête est une enquête littéraire qui permet de thématiser et de 'déposer' enfin les souvenirs et remords de sorte qu'il y ait une confrontation salutaire avec le passé. Le travail de détective donne une logique aux événements – condition nécessaire pour pouvoir les mettre à l'écrit – et permet de les 'classer'. La littérature aide alors à éviter en même temps l'oubli et la peur de l'oubli, c'est-à-dire la hantise. La gestion des traumatismes du passé étant un sujet assez abstrait, il est illustré, dans les *Âmes grises*, à l'aide d'un 'cas' concret qui se lit sur la toile de fond de la Première Guerre mondiale et qui doit être considéré comme illustration d'un cas abstrait et beaucoup plus large – à savoir celui de la hantise (du traumatisme) collective de la guerre.

Le rapport entre la mort et la création est, comme nous l'avons démontré, omniprésent. Grâce à la création et finalement, à l'aboutissement du livre, le narrateur peut – et doit – mourir. Cette mort, dont la condition est la mise à l'écrit (de façon structurée et bien investiguée) du passé, a comme résultat ce livre, la preuve que le narrateur a trouvé sa paix. Or, la chaîne causale de mort et création ne se rompt pas, car, évidemment, le livre déclenchera une réaction chez le lecteur/la lectrice, qui se trouve également impliqué dans la recherche de la paix. Le texte contribue de manière performative à la gestion du passé en montrant et mettant en œuvre différentes stratégies de gestion que nous analyserons par la suite.

3.3. Du silence au monologue au dialogue

La stratégie de gestion personnelle du narrateur se constitue principalement par la parole et par l'écriture. Tout le texte est encadré par sa volonté de dire, de s'exprimer.

⁵⁷ Le fait qu'il n'accuse pas le Breton qui est soupçonné d'avoir tué Belle de jour en est la preuve.

Le fait que seule la rédaction de ce texte (un acte créatif) lui permet de ‘lâcher prise’, de mourir en paix, montre l’effet thérapeutique de la littérature. En mettant tous ses souvenirs dans une forme et en les externalisant, il se libère de leur poids qui l’accable. Il commence son récit par thématiser (la force de) la parole et le termine de la même façon. Les réflexions métalittéraires sur les mots et leur pouvoir assument un rôle primordial, puisqu’elles constituent une des charpentes du texte. Elles apparaissent principalement (mais pas exclusivement) tout au début et toute à la fin, à des moments opposés alors, mais qui s’impliquent l’un l’autre et qui, par leur superposition, forment une sorte d’absolu.

3.3.1. La difficulté de dire

Le problème de la communicabilité que nous avons déjà traité à l’exemple du roman *Cris*, est présent dès les premières phrases des *Âmes grises*. Le texte commence par le doute, il met en avant l’insécurité du narrateur : « Je ne sais pas trop par où commencer » (Caudel 2003, 11). À la fois l’introduction au récit et le début d’une réflexion métapoétique abordant la ‘difficulté de dire’, cette question initiale exprime le fait que la matière que le texte veut transmettre n’a pas encore de forme précise. Le narrateur se présente d’emblée comme quelqu’un qui s’aventure à la recherche sur un chemin inconnu et qui avance à tâtonnant dans le brouillard – métaphore météorologique qui reviendra à plusieurs reprises – pour trouver des repères.

Le premier obstacle auquel il se heurte est le laps de temps (« Il y a tout ce temps parti, que les mots ne reprendront jamais, et les visages aussi, les sourires, les plaies » (Caudel 2003, 11)) qui sépare le narrateur, homme déjà assez vieux, des événements advenus quand il était encore jeune. Or, cette phrase se lit également comme une allusion au laps de temps entre l’époque où se situe le récit et la publication du livre et soulève la question métalittéraire : comment peut-on, plus de cent ans après, raconter la Première Guerre mondiale ?

Comme la transmission directe (par ceux qui ont vécu la guerre) est devenue impossible, les textes écrits prennent la relève. La capacité des mots est pourtant mise en question, on s’interroge sur les limites de la littérature. Or, tout en contestant que les mots soient capables de reconstruire et de transmettre de façon adéquate le passé, le narrateur des *Âmes grises* s’en sert pour créer un produit qui, quant à lui, donnera une forme au passé qui assurera une transmission fructueuse. Il est donc, d’un côté, bien conscient du fait que la réalité concrète, la réalité physique (les visages, les sourires, les plaies) ainsi que mentale (les émotions transportées par les visages, les sourires, les plaies) ne se laisse pas traduire en un système de symboles abstraits qu’est la langue. D’autre côté, comme c’est le seul moyen dont il dispose, il essaie de s’en servir pour donner une forme et un sens à ces souvenirs et ces pensées.

Ce procédé valorise doublement la littérature. Il contredit non seulement les doutes du début : la littérature est bien capable de reconstituer le passé et de lui donner une forme, un visage, mais aussi il montre la capacité autocritique du texte littéraire. Il réfléchit à ce qu’il fait, en toute conscience des difficultés et de ses propres limites. C’est à dire qu’il peut transmettre quelque chose et qu’il peut aider à gérer le traumatisme, mais ne prétend pas transmettre une image ‘parfaite’ du passé. Il comprend que la mise en texte des

souvenirs – et donc la constitution de la mémoire – représente une ‘traduction’ qui est forcément subjective et qui implique que des choses se perdent et d’autres, peut-être non souhaitées, apparaissent.

3.3.2. *La nécessité de dire*

Ayant avoué les difficultés, le narrateur affirme que la nécessité de dire est encore plus grande que les obstacles – « Mais il faut tout de même que j’essaie de dire » (Claudé 2003, 11) –, le contraste étant bien souligné par la conjonction « mais » en début de la phrase. De même, il donne tout de suite un aspect physique au travail de mémoire et à l’écriture qui ne peuvent pas rester quelque chose d’abstrait.

Il faut que j’ouvre au couteau le mystère comme un ventre, et que j’y plonge à pleines mains, même si rien ne changera rien à rien. (Claudé 2003, 11)

Le travail de mémoire, tel qu’il l’envisage dans ces lignes, ressemble à une autopsie. Non seulement renforce-t-il ainsi l’analogie qui s’établit entre les investigations policières et le travail de mémoire à travers tout le livre, mais il évoque aussi son caractère corporel (il ne s’agit pas de purs jeux d’idées) et brutal. Pareilles à l’autopsie, les investigations sur le passé ne changeront pas les faits, mais elles permettront de comprendre ce qui s’est passé. Les sujets de la mémoire sortent de l’abstraction pour devenir un ‘corps’ dont il faut analyser les parties et les blessures en les rendant visibles et tangibles.

En effet, le narrateur veut « assembler et [...] recoudre [les souvenirs], pour les faire parler, pour les entendre », c’est-à-dire trouver de la cohérence et du sens. Comme c’est le cas dans le livre *Cris*, le narrateur se fait artiste qui sait mettre les pièces éparses à la bonne place pour en former un produit concret qui transmet un message compréhensible.

Or, à ce rôle d’intermédiaire s’ajoute un besoin tout égoïste : en racontant, en écrivant, le narrateur veut se débarrasser du fardeau de « ce qui depuis vingt ans [lui] travaille le cœur. » Le besoin de se libérer est plus fort que les doutes qui s’insinuent.

Quand je dis j’arrête, c’est ce que je devrais faire vraiment. À quoi sert tout ce que j’écris, ces lignes serrées comme des oies en hiver et ces mots que je couds en n’y voyant rien ? Les jours passent, et je vais à ma table. Je ne peux pas dire que ça me plaise, je ne peux pas dire non plus que ça me déplaie.

[...] J’aurais bien aimé lui expliquer un peu, mais expliquer quoi ? Que j’avançais sur les lignes comme sur les routes d’un pays inconnu et tout à la fois familier ? J’ai baissé les bras. Et quand elle est partie, je me suis remis à l’ouvrage. Le pire, c’est que je me fiche de ce que deviennent les cahiers. J’en suis au numéro 4. Je ne retrouve plus le 2 ni le 3. J’ai dû les perdre, ou Berthe a dû les prendre un jour pour allumer son feu. Qu’importe. Je n’ai pas envie de relire. J’écris. C’est tout. C’est un peu comme si je me parlais à moi-même. Je me fais la conversation, une conversation d’un autre temps. J’entrepose des portraits. Je fossoie sans me salir les mains. (Claudé 2003, 81-82)

Le narrateur prétend que son attitude envers l’activité d’écrire est neutre. Ça ne lui plaît ni lui déplaît. C’est tout simplement un besoin, une nécessité derrière laquelle se cache pourtant le souhait d’être compris. Il s’agit moins de comprendre le ‘produit’, mais l’importance de l’écriture qui, pour lui, est une manière de gérer le passé ainsi qu’une manière de gérer la vie, l’existence humaine : « j’aurais bien aimé causer avec quelqu’un, quelqu’un

de confiance et qui sentait les choses comme moi. Je ne parle pas de l'*Affaire*. Je parle de la vie, du temps, de tout et de rien » (Claudel 2003, 219-220)⁵⁸.

Le narrateur compare ce processus à l'action de « fossoyer » qui est une métaphore pour deux stratégies de gestion opposées et pourtant complémentaires. Écrire est d'abord nécessaire pour creuser le passé et pour ainsi rendre visible les souvenirs⁵⁹, les événements cachés sous la poussière du temps qui, irrésolus, sont susceptibles de devenir des hantises. Écrire est en même temps également le moyen pour créer un espace, un tombeau, pour y enterrer proprement ces souvenirs afin qu'ils trouvent la paix. Le fait d'externaliser ses pensées en les mettant sur papier et de s'en distancier ainsi, permet au narrateur d'entrer en conversation avec lui-même—première étape pour établir des interactions (plus tard également avec autrui) et pour transmettre son message.

Pendant cet acte de création, le narrateur avance à tâtons sur une route inconnue, ne sachant pas où il arrivera et ce qu'il découvrira. Cette insécurité est non seulement exprimée par l'image de l'autopsie et du fossé qu'on creuse, mais aussi par l'ambiance brumeuse, grise⁶⁰, ainsi que les circonstances et les âmes des personnages qui sont caractérisées comme « joliment grises » (Claudel 2003, 274). On peut y déceler le refus de peindre une image en noir et blanc, et donc de tenir compte (et de transmettre) la complexité des choses, où il n'y a pas de frontière claire entre le bien et le mal. Dans cette même perspective, le doute qui se manifeste dès la première page continue à ronger le narrateur à un tel point qu'il est toujours tenté d'« arrêter » et que la fin est omniprésente. Or, malgré ces doutes et bien que « ça fa[sse] mal de dire » (Claudel 2003, 220) il continue à écrire sur 200 pages, car c'est essentiel pour entrer en dialogue—avec Clémence et avec le lecteur/la lectrice.

Les dernières pages rassemblent (presque) tous les éléments qu'on vient de mentionner.

Voilà, on arrive à la fin. La fin de l'histoire, et la mienne. Les tombes, comme les bouches, sont closes depuis longtemps, et les morts ne sont plus que des noms à demi effacés sur des pierres [...]

Si on voulait savoir à quoi j'ai occupé toutes ces années, ce temps qui m'a fait arriver jusqu'aujourd'hui, je ne pourrais pas trop répondre. Je n'ai pas vu les années, même si toutes m'ont paru très longues. J'ai entretenu une flamme, et j'ai interrogé le noir, sans jamais obtenir que des bouts de réponses, incomplets et peu bavards.

Toute ma vie tient à ce dialogue avec quelques morts. Cela a suffi à me faire aller dans l'existence, à attendre la fin. J'ai parlé à Clémence. J'ai évoqué les autres. Il y a peu de jours où je ne les ai fait apparaître contre moi pour reprendre leurs gestes et leurs paroles et me demander si je les avais bien entendus comme il fallait. [...]

⁵⁸ D'autres personnages connaissent le même besoin de raconter (p.ex. Barbe au chapitre 8, Joséphine au chapitre 14, le maire au chapitre 18, et Lysia dans ses lettres à la page 253sq.) et ils racontent leurs histoires au narrateur; fait qui confirme que la nécessité de dire est un besoin universel et qui assure en même temps la position d'intermédiaire qu'assume le narrateur sachant écouter les autres et transmettre leur message.

⁵⁹ Fossoyer le passé exprime la même idée que la métaphore de l'autopsie.

⁶⁰ Le jour du meurtre, par exemple, « [l]e soleil se tassait dans son manteau de brouillard » (Claudel 2003, 19).

Mais peut-être est-ce cela qui m'a fait durer, ce dialogue à une voix, toujours la même, toujours la mienne, et l'opacité de ce crime qui n'a peut-être de coupable que l'opacité de nos vies mêmes. [...]

Fouiller l'*Affaire* comme je l'ai fait, c'était sans doute une façon de ne pas me poser la vraie question, celle qu'on refuse tous de voir venir sur nos lèvres et dans nos cerveaux, dans nos âmes, qui ne sont, il est vrai, ni blanches ni noires, mais grises, *joliment grises* comme me l'avait dit jadis Joséphine. (Claudel 2003, 273-274)

La triple fin évoquée – celle de l'histoire (ce qu'il raconte), celle du narrateur (il va mourir) et celle du texte (le produit) – sera résumée en une seule expression dans le tout dernier paragraphe (recopié plus haut) : « Je savais que j'allais finir aujourd'hui **mon histoire** » (Claudel 2003, 279; c'est nous qui soulignons). Avant de se joindre aux morts dont les corps sont enterrés dans des tombes et dont les mots sont enterrés dans les bouches closes, le narrateur justifie rétrospectivement son acte de creuser. Avant que les personnes et leurs vies ne tombent complètement dans l'oubli, il faut les déterrer et les faire parler en déterrante aussi les mots enterrés dans leurs bouches closes. Or, le travail de fossoyeur est un travail de bricolage, où l'on se perd dans le brouillard des souvenirs et dans le brouillard dans âmes (rien n'est tout à fait clair) et où l'on ne trouve que des bribes de réponses qu'il faut assembler comme un puzzle de sorte qu'ils donnent une image compréhensible. L'exercice est d'autant plus difficile qu'il est marqué par un souci de vérité auquel le narrateur essaie de satisfaire en établissant un dialogue avec les morts pour les écouter de près et pour les comprendre vraiment. Or, ce dialogue n'est en fait qu'un monologue intérieur qui permettra un début de communication, car le narrateur formule un message aussi clair que possible qui pourra être compris par les lecteurs et lectrices. Le but final étant un dialogue entre les morts et les lecteurs/lectrices, le narrateur occupe évidemment la position d'intermédiaire.

3.3.3. *Le langage entre force et impuissance*

Pour mener un dialogue et pour entrer en contact réel avec quelqu'un, il faut un code de signes partagé par les deux partis. Fournissant un tel code, la langue est présentée comme instrument capable à la fois de tuer et de rendre la vie, marquant le lien entre destruction et création. Or, il y a une tension constante entre la force et l'impuissance des mots et, par extension, de la littérature. Affirmant au début qu'« [i]l y a tout ce temps parti, que les mots ne reprendront jamais, et les visages aussi, les sourires, les plaies » (Claudel 2003, 11), le narrateur évoque le fait que la langue en tant que système de symboles, système abstrait, ne suffit pas à rendre compte de réalités physiques comme des sourires ou des plaies. « C'est difficile les mots » (Claudel 2003, 124) quand il s'agit par exemple de décrire la perfection du monde après une nuit de neige, et les sentiments qu'on éprouve face à un tel miracle. Pourtant, le fait que, grâce au livre, le lecteur ou la lectrice puisse donner un visage aux personnages, et qu'il/elle puisse reconstruire des images et des sentiments (qu'il/elle a sans doute déjà expérimentés lui-même/elle-même), montre la puissance des mots.

Le fait que « les mots font peur » (Claudel 2003, 168) au narrateur montre également leur force – mais 'dans l'autre sens'. Non seulement a-t-il du mal à écrire certains mots qui

restituent ou créent un passé dont le souvenir lui cause de la peine, mais il connaît aussi les effets violents ou meurtriers qu'ils peuvent avoir.

«Strangulation!» déclare-t-il. Fallait pas être sorti de Polytechnique pour le dire, mais enfin, là, dans ce matin gelé, tout près du petit corps, le mot donne une gifle. (Claudé 2003, 26)

Soudainement matérialisée par un mot, la réalité frappe de façon plus marquée. De même, «une poignée de mots choisis» et «[q]uelques mots qui avaient suffi à bâtir un échafaud» (Claudé 2003, 14) permettent au procureur de condamner quelqu'un à mort. Même une lettre peut se transformer en une arme.

C'est étrange comme la mort peut arriver. Il n'y a pas que le couteau, la balle ou l'obus: une petite lettre peut suffire, une simple lettre pleine de bons sentiments et de compassion tue aussi sûrement qu'une arme.

Lysia Verhareine a reçu cette lettre. L'a lue. Je ne sais pas si elle a crié, pleuré, hurlé, s'est tue. Je ne sais pas. Tout ce que je sais, c'est que quelques heures plus tard, nous étions le Procureur et moi dans sa chambre, et qu'elle était morte, [...]. (Claudé 2003, 264)

Les mots, constituant la lettre du capitaine qui lui annonce la mort de son amant, conduisent Lysia au suicide. Si ces mots n'avaient pas été écrits, ils n'auraient pas créé cette réalité. Peut-être qu'il n'y aurait jamais eu de certitude, peut-être qu'il n'y aurait jamais eu de mort.

Même à l'origine de la guerre—expression ultime de la violence—se trouveraient des mots. La guerre concrète ne serait qu'un reflet 'honnête' et réel de crimes que nous commettons chaque jour—en mots—dans l'esprit.

On tue beaucoup dans une journée, sans même s'en rendre compte vraiment, en pensée et en mots. Au regard de tous ces crimes abstraits, les assassinats véritables sont bien peu nombreux, si l'on y réfléchit. Il n'y a vraiment que dans les guerres que l'équilibre se fait entre nos désirs avariés et le réel absolu. (Claudé 2003, 147)

Réalisation dans le monde concret de ce qui se passe au niveau abstrait dans nos pensées, constituées en langage, la guerre serait le miroir de certains désirs se cachant dans l'âme humaine. Abolissant la frontière entre le monde mental et le monde physique, entre l'abstrait et le concret, les mots—anodins en apparence—s'incarneront sous forme d'actions qui, elles, sont bien meurtrières.

Combinant le pouvoir constructeur et destructeur des mots, la littérature a la force de faire comprendre au lecteur/à la lectrice la complexité de la situation et de l'âme humaine, bien qu'elle ne puisse pas rendre compte de toutes les réalités. Elle sait dépeindre des «âmes grises». Le texte le fait implicitement en créant des protagonistes complexes, qui ne sont pas tout à fait bons ni tout à fait mauvais, et il le fait explicitement en constatant que le monde ne peut pas être vu en noir et blanc. Le fait que «Destinat ne s'acharnait pas contre un criminel en chair et en os, mais défendait une idée, simplement une idée, l'idée qu'il se faisait du bien et du mal» (Claudé 2003, 14), montre que la distinction abstraite et catégorique ne vaut pas la réalité. Ce n'est pas par hasard que cette pensée schématique blanc-noir se retrouve dans un personnage qui est plutôt dévalorisé et critiqué au long du livre. Lysia Verhareine, une des figures valorisées, par contre, introduit le gris.

Lysia entra et tendit à Destinât sa main si fine qu'il ne la vit pas d'abord, occupé qu'il était à regarder les souliers de la jeune femme, de petits souliers d'été en crêpe et cuir noir dont la pointe ainsi que le talon étaient recouverts d'un peu de boue. Et cette boue plus grise que brune avait déposé sa suie grasse sur le pavement, teignant de blanc les damiers noirs et de sombre les carreaux blancs. (Claudel 2003, 66)

Le pavement en échiquier – ordre fixe, clair, en noir et blanc – représente les opinions et la manière de penser de Destinât. Or, la boue modifie et les dalles blanches et les dalles noires. Elle souille la splendeur du bien et elle atténue la noirceur du mal. De même, Lysia réussit à changer Destinât. Tandis que, d'habitude, le procureur « détestait les souillures, même les plus naturelles » (Claudel 2003, 66) et jugeait les gens selon la propreté de leurs souliers, « là, devant les petits souliers éclaboussés de boue qui redessinaient l'échiquier de marbre et l'univers avec lui, tout alla différemment : ce fut comme si la marche du monde s'était enrayée » (Claudel 2003, 67).

Le texte nous fait comprendre qu'un monde en échiquier en noir et blanc n'existe pas. Lysia Verhaine qui représente la vie authentique (et qui est, comme on verra plus tard dans l'histoire, la seule à regarder la guerre en face), introduira donc la boue de la réalité et de la guerre dans la vie de Destinât en faisant comprendre aux lecteurs et lectrices la complexité, la 'griseur' des choses. Le narrateur mettra cette conclusion de façon explicite dans la bouche d'un personnage, Joséphine, qui est qualifié d'authentique elle aussi et qui n'a pas peur d'affronter la réalité⁶¹ :

Joséphine haussa les épaules :

« Les salauds, les saints, j'en ai jamais vu. Rien n'est ni tout noir, ni tout blanc, c'est le gris qui gagne. Les hommes et leurs âmes, c'est pareil... T'es une âme grise, joliment grise, comme nous tous...

– Des mots tout ça...

– Qu'est-ce qu'ils t'ont fait les mots ? » (Claudel 2003, 134)

Quand Joséphine dit que les âmes sont « joliment grise[s] », on croit volontiers que le fait d'être gris est en effet quelque chose de joli et non pas une souillure. Avoir une « âme grise » est tout simplement le signe d'une humanité, la perfection ainsi que le mal absolu étant des chimères qui n'existent pas.

À l'image de l'âme humaine, les mots sont 'gris', c'est-à-dire qu'ils ne sont ni exclusivement bénéfiques ni exclusivement maléfiques. Même si, des fois, le narrateur perd la foi en l'utilité des mots (« Des mots tout ça... »), il continue au fond à croire en leur vertu.

Je l'avais fait asseoir et [Joséphine] m'avait raconté son histoire, d'un trait, avec des termes bien précis. [...]

Et puis, petit à petit, le corps trempé de *Belle de jour* est entré dans la pièce. Elle s'est assise à côté de moi, et c'est comme si elle était venue pour écouter ce qu'avait à dire Joséphine, pour dire

⁶¹ Joséphine est la seule qui fasse le récit de la guerre telle qu'elle l'a vécue (Claudel 2003, 135-140). Or, tout en prétendant rapporter le discours de Joséphine, le narrateur fait glisser des éléments dans son récit qui montrent qu'en effet il ne s'agit pas d'un discours direct de Joséphine, mais d'un discours rapporté ; cela signifie que le narrateur s'attribue – au moins en partie – ces mots. Il se met sur un pied d'égalité avec elle en ce qui concerne le poids et l'authenticité de ce qu'elle dit sur la guerre.

oui ou pour dire non. Alors, peu à peu, je n'ai plus pensé à rien. J'écoutais Joséphine. Je regardais *Belle de jour*, son visage de jeune morte ruisselant, ses yeux clos, ses lèvres bleuies par le dernier froid. Elle souriait me semble-t-il, elle inclinait la tête parfois, sa bouche paraissait dire «oui, c'est vrai, c'est cela, c'est comme le dit *la Peau*, tout s'est passé ainsi». (Claudé 2003, 134-135)

À condition qu'on utilise des «termes bien précis», la langue peut faire resurgir tout un monde passé de façon qu'on semble en faire partie. Celui qui raconte devient ainsi artiste assumant le rôle d'intermédiaire et donnant par sa 'peinture' accès à un passé oublié⁶². Réfutant le doute évoqué au début, les mots peuvent également faire revenir des personnes, leurs visages et leurs émotions (exprimées par exemple par des sourires). En faisant revenir les personnes afin qu'ils jugent la véracité des choses racontées, le narrateur souligne son souci de rendre justice au passé, de le reconstituer de la façon la plus correcte possible. Dans cette même perspective, voici quelques autres aspects qui traduisent la manière dont les *Âmes grises* conçoivent les possibilités de la langue :

1) Le texte suggère que la réalité physique – le monde, le temps, les émotions – semble elle-même essayer de s'exprimer à l'aide des mots.

Dehors, la neige tombait dru. Elle venait contre les carreaux et paraissait écrire sur la vitre des lettres qui à peine tracées fondaient et coulaient en lignes rapides, comme des larmes sur une joue absente. (Claudé 2003, 142)

En mettant en parallèle le récit du passé que fait Joséphine et le temps qui s'exprime par des lettres de neige qui se transforment en signe d'émotion («coulaient [...] comme des larmes»), il associe la langue humaine (les mots) avec une langue plus universelle.

2) Les mots deviennent le véhicule d'une réalité physique, non seulement par le fait qu'ils créent des images pour le lecteur/la lectrice, mais en tant que 'support' de la voix.

«Bonne route...», m'a-t-elle dit. Ce furent là ses derniers mots. Et ce sont mes petits trésors. Je les ai encore dans l'oreille, intacts, et je les fais jouer chaque soir Bonne route... Je n'ai plus son visage, mais j'ai sa voix, je le jure. (Claudé 2003, 143)

Tandis que normalement, on considère la voix comme véhicule des mots, les mots deviennent dans ce cas le récipient conservant la voix qui – articulée ou non – transporte à son tour des émotions, jusqu'à celles qu'on n'avoue pas⁶³.

3) Grâce à ce 'contenu' multicouche, les mots authentiques peuvent même remplacer une présence physique, comme le verbalise Lysia Verhareine dans sa lettre.

J'ai lu tes mots en pleurant de joie. J'ai ta lettre contre mon cœur, oui contre mon cœur, à même ma peau, et j'ai l'impression que c'est toi qui es là, avec ta chaleur et ton parfum, je ferme les yeux... (Claudé 2003, 251)

En se servant de ces lettres comme des vestiges 'authentiques' du passé, le narrateur crée une mise en abyme (des lettres pseudo-authentiques dans son récit pseudo-authentique) pour établir un parallélisme. Si les mots authentiques de l'amant de Lysia peuvent

⁶² «J'ai regardé Joséphine comme pour voir à travers d'elle la peinture qu'elle m'avait faite» (Claudé 2003, 142).

⁶³ Pour l'influence des émotions sur la voix, voir Grandjean/ Baenziger 2014, 120-166.

remplacer sa présence physique, les récits authentiques du narrateur seront capables de rendre le passé présent.

Avec sa capacité de créer, de faire resurgir, de donner un visage—c'est-à-dire de tirer de l'anonymat—, la langue peut également définir l'identité, voire l'existence de quelqu'un—ou bien de la lui ôter.

C'était sa façon, au juge, de réduire à rien celui à qui il parlait. Il ne disait pas *tu*, ni *vous*, il disait *il* ou *elle*, comme si l'autre n'était pas là, comme s'il n'existait pas, comme si rien ne laissait supposer sa présence. Il le rayait grâce à un pronom. J'ai déjà dit qu'il savait se servir de la langue. (Claudel 2003, 147)

Ce sont des éléments de la langue qui décident si quelque chose ou quelqu'un a existé ou pas. Si on ne parle pas/plus de quelqu'un, il n'existe pas/plus. Pour se sentir exister, l'homme éprouve le besoin essentiel d'avoir une histoire et de la savoir écoutée et comprise par quelqu'un. Qui n'a pas d'histoire, n'a pas existé⁶⁴. *A contrario*, pour rendre visibles les personnes de cette époque, il faut la langue, la littérature qui est capable de rendre la parole et donc l'existence aux victimes de la guerre; ce qui est d'autant plus important que la douleur l'a ôtée même à ceux qui ont échappé à la mort⁶⁵.

En effet, le premier contact du narrateur avec la guerre se fait à l'hôpital à travers les voix des soldats blessés qui 'racontent' leur guerre.

Sa voix était comme l'instrument principal de la symphonie des mourants qui se jouait tout autour de moi. Les respirations, les râles, les souffles percés des gazés, les plaintes, les pleurs, les rires des fous, les noms murmurés, [...]. (Claudel 2003, 206)

L'esthétisation des effets de la guerre en « symphonie » renforce, de par sa partie ironique, la distanciation entre la société dont le narrateur fait partie et la réalité de la guerre au front. Elle souligne d'autant plus le besoin de 'traduire' les voix des mourants. En interprétant cette « symphonie », la littérature fera sa propre guerre contre la guerre. Les livres constitueront des « soldats d'une armée de papier » (Claudel 2003, 242), dont les mots seront des armes qui, en faisant comprendre la réalité de la guerre aux lecteurs et lectrices, l'aident à gérer le passé et ses traumatismes.

Pour conclure, on peut dire que les *Âmes grises* met en scène un jeu perpétuel entre valorisation et discrédit, entre pouvoir et impuissance des mots pour rendre la problématique évidente aux yeux du lecteur/de la lectrice. Finalement, les mots—bien et consciemment arrangés—sont considérés comme le meilleur moyen pour donner une forme au passé et le rendre 'visible' aux yeux du lecteur/de la lectrice, même si on n'est jamais sûr d'avoir

⁶⁴ En revanche, un livre contenant l'histoire de quelqu'un est comme « un cœur qui, j'en étais certain, allait se mettre à battre de nouveau quand j'allais effleurer sa couverture, et l'ouvrir » (Claudel 2003, 247).

⁶⁵ L'exemple du jeune Breton montre un fait dont nous sommes tous conscients, à savoir que la douleur rend les hommes incapables de s'exprimer de façon articulée: pour faire avouer à un jeune Breton le crime d'avoir tué *Belle de jour*, Mierck, le juge, et Matzjev, le maire, le torturent en l'attachant nu à un arbre en plein hiver jusqu'à ce que celui-ci avoue un crime qu'il n'a très probablement pas commis. « Et le gamin s'est mis à pousser de longs cris, des cris de bête, [...]. [...] Sa voix, sa voix, vous auriez entendu sa voix, ce n'était plus vraiment une voix d'ailleurs, et puis ce qu'il disait, c'était des mots, dans tous les sens, qui ne voulaient rien dire, [...] » (Claudel 2003, 198-199).

la bonne image, car le processus de traduction est double, voir quadruple : le narrateur traduit les images et les souvenirs qu'il prétend avoir dans sa mémoire en mots (symboles abstraits). Ceux-ci se déploient en des images et scènes devant l'œil intérieur des lecteurs et lectrices quand ils déchiffrent ces symboles abstraits. Or, le narrateur lui-même n'est que la création d'un auteur qui n'a pas vécu la guerre lui-même. Il ne peut que se servir des images qu'il a créées grâce à des mots que quelqu'un avant lui avait prononcés ou écrits et il redouble ainsi le processus d'encodage et de déchiffrement.

La capacité la plus puissante de la langue est à chercher dans le fait qu'elle peut se réfléchir elle-même. Ce n'est qu'en s'exprimant par des mots que le narrateur peut parler des vertus de la langue et de la manière dont elle fonctionne. Savoir maîtriser « la science des mots » (Claudel 2003, 162) signifie disposer d'un instrument puissant, pour le meilleur ou le pire⁶⁶. Puisqu'il maîtrise cette science, le narrateur sait créer des métaphores et des analogies pour parler de la guerre et de la gestion du traumatisme qu'elle a causé. Traitant ainsi des thèmes philosophiques et abstraits en termes d'objets quotidiens, il facilite aux lecteurs et lectrices la compréhension du cours de l'Histoire et de la vie tout court.

3.3.4. *Les dialogues s'établissent*

Le jeu avec le concept de la fin est, dans le chapitre final, accompagné d'un deuxième élément autoréflexif, à savoir d'une interrogation sur la situation communicative. Comme cela a été anticipé pendant tout le livre, les différents niveaux de dialogue(s) se superposent et se mêlent.

A première vue, le roman est un monologue dans lequel le narrateur raconte son histoire pour des raisons psychologiques. Écrire lui fait du bien et lui permet de se libérer du passé pour enfin mourir en paix. Ce faisant, il est obligé de donner une forme à ce qu'il raconte, de le structurer, de le classer et de prendre position. Il rend une partie du passé cernable, saisissable. Ayant mis de l'ordre dans ses souvenirs et ayant raconté les événements à cause desquels il culpabilise depuis des années, il devient capable d'entrer en 'dialogue' avec sa femme décédée, de lui adresser directement la parole. À travers ce premier dialogue, il réussit à établir un dialogue avec les lecteurs et lectrices. La communication entre lui et les lecteurs/lectrices établit en même temps le contact entre le passé et les lecteurs/lectrices. Elle rend accessible aux lecteurs/lectrices une forme gérable de l'Histoire, condition nécessaire pour guérir le traumatisme dans la mémoire collective.

Pour pouvoir entrer dans ce dialogue, le narrateur doit tout d'abord « faire défiler beaucoup d'ombres » (Claudel 2003, 11). Ces ombres se réfèrent d'un côté à un passé peu ou plus visible et qui peut faire peur de par son obscurité, mais désignent aussi d'un autre côté – image empruntée à la mythologie grecque – les morts. L'image de « faire défiler » ces ombres implique, par allusion à une parade, la volonté non seulement de les faire renaître

⁶⁶ Maîtriser « la science des mots » signifie également savoir jouer avec les concepts qui y sont liés et qui sont chargés de tout un imaginaire culturellement ancré dans les têtes des gens. « Il y a des mots magiques. Juge, c'est un mot magique. Comme *Dieu*, comme *mort*, comme *enfant*, et quelques autres encore. Ce sont des mots qui forcent le respect, quoi qu'on en pense » (Claudel 2003, 180). Ces signifiants sont liés à des concepts complexes. Bien qu'étant de simples mots, ils véhiculent des valeurs et tout un savoir culturel, historiquement fondé, évoquant certaines émotions.

pour les présenter et les sortir de l'anonymat, mais également celle de leur donner une scène où l'on leur rendra le respect et l'honneur qui leur est due.

Toute ma vie tient à ce dialogue avec quelques morts. Cela a suffi à me faire aller dans l'existence, à attendre la fin. J'ai parlé à Clémence. J'ai évoqué les autres. Il y a peu de jours où je ne les ai fait apparaître contre moi pour reprendre leurs gestes et leurs paroles et me demander si je les avais bien entendus comme il fallait. [...]

Mais peut-être est-ce cela qui m'a fait durer, ce dialogue à une voix, toujours la même, toujours la mienne, et l'opacité de ce crime qui n'a peut-être de coupable que l'opacité de nos vies mêmes. (Claudiel 2003, 274)

Pour assurer une transmission la plus véridique possible, le narrateur essaie de faire parler les morts. Il est pourtant bien conscient du fait qu'il ne s'agit finalement que de sa propre voix qu'il prête à ceux qu'il veut faire parler. Le dialogue est donc d'abord plutôt un dialogue intérieur qui devient de plus en plus un vrai dialogue dans la mesure où l'interlocuteur commence à se concrétiser. Tout au long de l'histoire, le narrateur évoque plusieurs fois le fait qu'il parle souvent avec sa femme décédée⁶⁷ et il constate enfin que ce qu'il écrit n'est au fond qu'une conversation avec elle. Dans un acte performatif, il passe de la 3^e personne (« je lui parlais ») à la 2^e personne : elle devient son interlocutrice et fera désormais partie de la situation communicative.

J'ai tout dit je crois. Tout dit de ce que je pensais être. Je t'ai tout dit ou presque. Il ne me reste qu'une seule chose à dire, la plus difficile peut-être, celle que jamais je n'ai murmurée à Clémence. C'est pour cela qu'il faut que je boive encore, pour avoir le courage de dire cela, de te le dire à toi, Clémence, puisque c'est pour toi seule que je parle et j'écris, depuis le début, depuis toujours :

Tu sais, le petit, notre petit, [...] (Claudiel 2003, 274-275)

Ayant dressé le portrait des gens d'un village secoué par la guerre et par un crime, ayant également dressé le portrait de lui-même et (re)construit son identité à travers le récit de sa vie, le narrateur arrive à la conclusion qu'il a finalement fait son apologie : « J'ai tout dit, tout confessé » (Claudiel 2003, 280). Il se justifie vis-à-vis de lui-même, il se justifie vis-à-vis de Clémence. Or, même s'il a déjà avoué qu'il se sent coupable de la mort de sa femme, il ne peut pas partir avant d'avoir fait un dernier aveu : celui d'avoir tué leur enfant après la mort de Clémence.

La transition du monologue au dialogue – unidirectionnel pourtant – est marquée par l'introduction du pronom « te ». Tandis qu'il commence le paragraphe encore comme s'il écrivait juste pour lui-même (« j'ai tout dit »), il s'adresse tout d'un coup à un interlocuteur – encore indéfini (« Je t'ai tout dit ou presque »). S'agit-il de Clémence ? Le narrateur semble le contester en évoquant Clémence à la troisième personne : « Il ne me reste qu'une seule chose à dire [...], celle que jamais je n'ai murmurée à Clémence. » S'agit-il alors du lecteur, de la lectrice ? Sans doute. S'établit alors une confiance entre le narrateur et le lecteur/la lectrice, parce que le narrateur lui avoue un fait qu'il n'a pas même raconté à la personne de laquelle il se sent le plus proche, Clémence. Or, il se ravise et fait son

⁶⁷ « [...] et puis, je suis parti, en lui racontant dans ma tête toutes ces histoires qui font ma vie, ma vie sans elle, depuis longtemps, et qu'elle doit connaître si bien à force de m'entendre les ressasser » (Claudiel 2003, 78). / « Je lui parlais. Je lui racontais les heures de ma vie, comme si elle était toujours à côté de moi, sur le ton de la conversation du quotidien, [...] » (Claudiel 2003, 221).

aveu directement à sa femme («pour avoir le courage de te le dire à toi, Clémence»). Les niveaux d'interaction se mêlent pourtant et on se posera désormais plus concrètement la question de savoir à qui le narrateur s'adresse effectivement. Par la suite, le «tu» s'adressant à Clémence impliquera forcément aussi le lecteur/la lectrice, le discours du narrateur étant—comme le prouve ce rapprochement expliqué ci-dessus—destiné également à lui/elle. C'est au plus tard là qu'on comprend qu'il faut se sentir concerné par le message du texte⁶⁸.

Or, si toute littérature est *per se* une communication avec les lecteurs et lectrices, l'importance de cette communication-ci est soulignée par le fait que le narrateur fait du lecteur/de la lectrice son/sa plus proche confident(e) en le/la confondant, par l'emploi du pronom «tu», avec sa femme. Il insiste ainsi sur l'importance de faire passer le message, de se sentir compris, de pouvoir se confier. Son propre aveu n'est qu'un exemple concret pour tous les aveux du passé qu'on pourrait faire. A travers lui, les morts—theurs destins—entrent en communication avec les lecteurs et lectrices. Le narrateur ayant le courage de dire la vérité et le savoir de formuler tout de manière compréhensible assure donc à la fois que le message des morts soit transmis correctement et qu'il y ait quelqu'un à 'l'autre bout' qui se sente concerné et qui le comprenne.

3.3.5. *La communication au-delà du texte*

Le dialogue entre le lecteur ou la lectrice et l'instance narrative se poursuit même au-delà du récit, le narrateur étant remplacé par l'auteur implicite. En plaçant deux citations en épigraphe⁶⁹, l'auteur commente indirectement le texte, donnant un indice sur la façon dont son récit peut ou doit être compris. Or, tandis que ces citations peuvent mettre le lecteur/la lectrice dans une certaine ambiance qui influencera sa lecture du texte, il faut, pour effectivement comprendre le lien entre les citations et le texte, y revenir après avoir lu l'histoire. En obligeant le lecteur/la lectrice à joindre la fin au début, il l'enferme dans un cercle qui fait du récit un ensemble bien clôturé. Mettre des extraits d'une autre œuvre en tête de sa propre histoire ouvre également un dialogue intertextuel. En les arrachant à leur contexte originel, l'auteur isole des phrases pour créer un jeu sur les différents sens qui peuvent être attribués à ces citations selon les (con)textes dans lesquels on les met.

La première citation placée en épigraphe dans les *Âmes grises*—«Je suis là. Mon destin est d'être là.»—est tirée du livre *Un voyage en automne* de Jean-Claude Pirotte, un texte où le narrateur, conscient de l'intertextualité des livres qu'il a lus, s'interroge, entre autres, sur les manières de saisir et se représenter l'histoire—la sienne ainsi que celle écrite avec majuscule (Pirotte 1996, 31). La citation place le texte sous le signe de la fatalité, le destin ayant attribué au «je» une place précise à ce moment précis. Par rapport aux *Âmes grises*, ce «je» pourrait se référer au narrateur quand il est jeune et que son destin est d'être impliqué dans l'enquête d'un crime ainsi que de vivre dans une période de

⁶⁸ Une interaction directe entre le narrateur et le lecteur/la lectrice est anticipée par des questions, insérées de temps en temps dans le récit, qui jouent avec les pensées supposées du lecteur/de la lectrice: «Ce tableau au crépuscule, ça l'a figée net, Joséphine. Elle n'a plus avancé. Pourquoi? Parce que. [...] Alors Joséphine jouant les chiens d'arrêt—quoi de bizarre?—ce dimanche de décembre 17» (Claudé 2003, 140).

⁶⁹ Les paratextes constituent un métaniveau qui permet de refléter le texte à une certaine distance.

guerre. Il pourrait également s'appliquer au narrateur au moment où celui-ci raconte les événements d'autrefois. En effet, « je » pourrait être tous les personnages, chacun ayant contribué, par sa présence et ses actes, à l'histoire telle qu'elle s'est déroulée.

Comme il s'agit d'une question de fatalité, il ne sert à rien de se quereller sur la place attribuée à chacun. Il vaut mieux accepter le devoir qui en découle. Comme le narrateur a fait ce qu'il a pu pour donner une forme à son passé, l'auteur prend sa responsabilité en osant une tentative littéraire pour gérer un traumatisme collectif. Le lecteur ou la lectrice, à qui ce « je » s'adresse autant, fait sa part en lisant le texte qui l'aide à mieux comprendre – et classer – un passé 'flou' dont il/elle connaît, à un niveau théorique, sans doute les événements sans pourtant pouvoir y lier des expériences concrètes.

En même temps, la citation lie des réflexions abstraites, philosophiques à un destin tout concret et anticipe ainsi le principe du récit qui, lui, liera une histoire toute personnelle et concrète à des réflexions abstraites et métalittéraires. La citation étant isolée de tout contexte, le « je » évoqué peut être à la fois une personne concrète et le représentant de n'importe quel être humain. De même, le déictique « là » peut désigner un endroit précis et parler de n'importe quel lieu situé dans l'espace, ou à un endroit figuratif qui indique un moment ou une étape dans la vie de quelqu'un.

La deuxième citation – « Être le greffier du temps quelconque assesseur que l'on voit rôder lorsque se mélangent l'homme et la lumière. » – est tirée du recueil de poésie *L'Homme de peu* de Jean-Claude Tardif⁷⁰. « Être le greffier du temps », c'est-à-dire documenter ce qui se passe indépendamment des circonstances (« quelconque assesseur que l'on voit rôder ») est justement le devoir de la littérature tel que l'histoire des *Âmes grises* l'illustre. Cette deuxième citation confirme non seulement les affirmations de la première (à savoir que, quelle que soit la place que nous assigne le destin, il faut assumer son devoir de documenter), elle résume aussi en quelques mots ce que le roman montre. On retrouvera alors dans les épigraphes ce qu'on aura compris à la fin du texte. La charpente créée par des éléments (para)textuels exprime un souci d'union et d'unité se reflétant également dans la citation qui fait fondre, dans un mélange, différentes parties de la nature, de l'univers : l'homme et la lumière.

3.4. Du crime à la guerre

L'action principale des *Âmes grises* se situe dans un village près du front, mais séparé de ce dernier par une colline. Les habitant(e)s du village sentent alors tout le temps la présence de la guerre, mais ils ne la voient pas, ils n'y sont pas impliqués, ils n'en sont pas menacés directement⁷¹.

Dans le roman, il n'y a qu'un seul personnage qui fait la guerre. C'est le compagnon de Lysia Verhareine. Or, tandis qu'il n'apparaît jamais *in persona*, il s'exprime à travers les

⁷⁰ Pour quelques remarques sur le recueil de Jean-Claude Tardif, voir l'article de Florence Noël : <http://www.francopolis.net/francosemailles/jeantardif.htm> [consulté le 28/10/2023].

⁷¹ La vraisemblance de cette situation est confirmée par Bernd Hüppauf dans son livre *Fotographie im Krieg* où il affirme que la guerre a été vécue et est en même temps restée au-delà de la perception de la plupart des gens. Ils la connaissaient par ouï-dire et par les médias (Hüppauf 2015, 18).

lettres qu'il échange avec Lysia et introduit ainsi un témoignage direct et 'authentique' de la guerre. L'auteur fait pourtant une distinction subtile, mais importante : il ne reproduit pas les lettres de l'amant. Lysia en reprend seulement quelques passages dans ses propres lettres qu'elle recopiera dans son carnet. Comme le narrateur présente ce carnet aux lecteurs et lectrices, on sait qu'il y a eu des documents 'authentiques' venant du front, mais on n'y a pas accès directement. C'est comme si l'auteur voulait souligner leur authenticité en évitant de les recopier. Car s'il le faisait, les lettres apparaîtraient forcément comme son invention et ne pourraient donc plus être 'authentiques' : façon élégante de donner un visage concret et véridique au passé sans tomber dans le piège du mensonge.

L'omniprésence de la guerre est soulignée par le fait que le narrateur ne cesse de l'évoquer. Souvent rappelée en passant, elle hante le lecteur/la lectrice tout en n'étant qu'une information 'secondaire'. La première occurrence de la guerre se fait à la deuxième page du livre et caractérise bien la façon dont elle sera traitée par le reste du texte.

V. est distant de chez nous d'une vingtaine de kilomètres. Une vingtaine de kilomètres en 1917, c'était un monde déjà, surtout en hiver, surtout avec cette guerre qui n'en finissait pas et qui nous amenait un grand fracas sur les routes, de camions et de charrettes à bras, et des fumées puantes ainsi que des coups de tonnerre par milliers car le front n'était pas loin, même si de là où nous étions, c'était pour nous comme un monstre invisible, un pays caché. (Claudel 2003, 12)

Les trois éléments qu'il faudrait retenir de ce passage sont la 'localisation' temporelle et spatiale de « cette guerre », les sens par lesquels elle est perçue et son caractère de « monstre invisible ».

La guerre est à la fois très lointaine et très présente. Même si la distance de quelques kilomètres est considérée comme grande, il y a tout le temps des soldats – des 'signes' de la guerre – qui passent et qui la rendent très proche. Cette distance spatiale peut être mise en parallèle avec la distance temporelle qui sépare les lecteurs et lectrices de la guerre. Même si la distance semble d'autant plus grande qu'il n'y a, après la mort des derniers témoins, plus de lien direct, il y a toujours des 'signes' qui traversent notre mémoire collective et qui hantent ainsi notre conscience. Dans le village du narrateur, la guerre est perceptible par tous les sens sauf par la vue (directe) : on l'entend, on respire son odeur et on la sent même physiquement par les « coups de tonnerre ». Les gens sont ainsi touchés des 'éclats' de guerre sans en connaître toute la réalité. Elle reste un « monstre invisible » qui fait peur et qui reste insaisissable. De nouveau, les lecteurs et lectrices se trouvent dans une situation analogique : tout en disposant de bribes de souvenir, de connaissances diffuses, il ne leur est plus possible de 'voir' la guerre, elle reste un « monstre invisible, un pays caché ».

Une fois ces analogies établies, la guerre accompagne les lecteurs et lectrices à travers tout le livre. Souvent évoquée en début du chapitre et avec insistance sur la durée, la guerre est mentionnée explicitement ou sous forme de paraphrase⁷² dans tous les chapitres sauf le dernier. C'est comme si, en classant définitivement son histoire (processus qui s'achève

⁷² Les termes comme « boucherie mondiale » (Claudel 2003, 28) ou le « grand abattoir » (Claudel 2003, 144) ne sont certes pas de nouvelles inventions, mais soulignent la déshumanisation des soldats impliqués et le caractère de la destruction mécanique, inconnue jusqu'alors, de la Première Guerre mondiale.

dans le dernier chapitre), le narrateur avait également pu classer la guerre de sorte qu'elle n'apparaîtra plus. Il en a parlé—souvent de manière secondaire, mais d'autant plus percutante—et dit, par analogie, ce qu'il fallait dire, lui permettant enfin de s'en libérer.

Sont liées à ce processus des réflexions socio-critiques qui font passer—sous forme d'analogie—la société devant un tribunal.

Les jurés ne comprenaient pas toujours ce que le Procureur voulait dire : il avait trop lu, et eux pas assez. [...] Tous étaient sur le même banc, le bon. Beaucoup auraient pu se retrouver sur celui d'en face, entre les deux agents à moustaches, raides comme des images d'Épinal. Et cela, au fond d'eux-mêmes, je suis certain qu'obscurément ils le savaient, ils s'en rendaient compte sans vouloir se l'avouer, et c'est ce qui les faisait souvent si haineux et si définitifs envers celui qu'ils avaient à juger, celui qu'ils auraient pu être en somme, leur frère de malchance ou de courage. (Claudiel 2003, 42)

Il y a deux bancs au tribunal comme il y a deux partis des deux côtés du front dans la guerre, le hasard seul décidant qui se trouve du 'bon' côté. L'image de la société que le narrateur dresse dans ces lignes contient une réflexion sur le fonctionnement de tout système établi par les hommes. Étant au fond tous pareils, les êtres humains se reconnaissent dans la nature et les actes des autres. Il y a pourtant, dans les sociétés, souvent deux (ou plusieurs) partis, dont un est le 'bon'. Tels l'accusé et le juré, chacun s'identifie avec le rôle qui lui est attribué—par hasard?—et agit selon les attentes.

Or, ces principes valent également pour une situation de guerre. Les soldats se trouvent par hasard d'un côté du front—peu importe si c'est le 'bon' ou le 'mauvais', car au fond ils se trouvent tous dans la même situation malheureuse—et sont obligés de lutter et de risquer leur vie pour des raisons qui leur échappent souvent. Nombreux sont dans la littérature les exemples où l'on décrit des situations où deux êtres humains sont face à face, se reconnaissent l'un dans l'autre, reconnaissent réciproquement la situation misérable dans laquelle ils se trouvent, et sont pourtant (ou d'autant plus) forcés à se tuer, sachant bien que si on ne tue pas, on sera tué⁷³. Bien qu'ils aient une compassion profonde l'un pour l'autre et qu'ils auraient très bien pu se trouver de l'autre côté du front l'un et l'autre, ils sont obligés de jouer 'leurs rôles' selon les règles du jeu, suivant le hasard (ou les structures de la société sur lesquelles ils ont peu d'influence) qui les a placés là où ils se trouvent.

La vraie frontière entre le 'bon' et le 'mauvais' côté se situe au-delà du front entre les pays ou partis ennemis. Elle sépare ceux qui, assis sur le 'bon' banc, ne doivent pas faire la guerre et ceux qui, placés sur le 'banc des accusés', risquent ou perdent leur vie dans la guerre. Évidemment, ceux qui sont sur le bon banc ont peu d'intérêt à changer quelque chose au système et essaient de renforcer cette répartition de rôles en étant « haineux et définitifs » dans leurs jugements.

Mais je pense qu'il y a quelque chose de plus fort que la haine, c'est les règles d'un monde. Destinât et Mierck faisaient partie du même, [...]. Penser qu'un des siens peut être un assassin, c'est penser que soi-même on peut l'être. C'est désigner à la face de tous que ceux qui tortillent de

⁷³ Pierre Schoentjes remarque dans son article « 'C'est donc cela, la guerre', La représentation de la mort dans quelques œuvres de la Grande Guerre » que, dans ces récits de la guerre, « [I]es blessés et les morts ennemis restent [...] des hommes » et que « dans *Vingt ans après...*, l'anthologie qui regroupe les écrivains anciens-combattants, rares sont ceux qui ont choisi de publier un texte où des hommes tuent glorieusement » (Schoentjes 2007, 25).

la bouche et nous regardent de très haut, comme si nous étions des fientes de poule, ont une âme pourrie, comme tous les hommes, qu'ils sont comme tous les hommes. Et ça, c'est peut-être le début de la fin, de la fin de leur monde. C'est donc insupportable. (Claudel 2003, 214-215)

Le front de la guerre se reflète dans un front social: deux groupes d'hommes, tout à fait pareils au fond, sont séparés par des critères aléatoires, tels que l'appartenance à une nation, le statut social, l'éducation («il avait trop lu, et eux pas assez»). Ce conflit naît du fait qu'ils veulent éviter de reconnaître leurs propres parties 'moches' qui apparaissent dans le miroir que constituent leurs semblables («Penser qu'un des siens peut être un assassin, c'est penser que soi-même on peut l'être»). Il naît du besoin de supériorité de ceux qui ne veulent pas accepter la condition humaine avec toutes ses facettes («qu'ils sont comme tous les hommes. [...] C'est donc insupportable»), ce qui – paradoxalement – provoque leur caractère souvent inhumain. Le front social est encore mieux décrit dans une scène où le narrateur prouve une fois de plus qu'il parle des alentours de la guerre pour mieux parler de la guerre elle-même.

Notre petite ville entendit la guerre mais ne la fit pas vraiment. On peut même dire sans choquer qu'elle en vécut: tous les hommes faisaient tourner l'Usine. On en avait besoin. Un ordre tomba d'en haut. Un bon cette fois, c'est si rare: par dérogation de je ne sais plus quelle huile lointaine, tous les ouvriers furent réquisitionnés pour le service civil: huit cents gaillards échappèrent ainsi au garance pétant et au bleu horizon. Huit cents hommes qui aux yeux de certains n'en furent jamais et qui, chaque matin, sortiraient d'un lit chaud, de bras endormis, et non d'une tranchée boueuse, pour aller pousser des wagonnets plutôt que des cadavres. La bonne aubaine! Le souffle des obus, la peur, les copains qui geignent et meurent à vingt mètres accrochés dans les barbelés, les rats rongeaient les morts, au loin tout ça! [...] «Veinards! Planqués!» voilà ce que pensaient tous les soldats en convalescence, borgnes, culs-de-jatte, amputés, écrabouillés, gueules cassées, gazés, charcutés, en croisant dans nos rues les ouvriers à musette, roses et bien portants. (Claudel 2003, 48-49)

Les oppositions, énoncées sur un ton d'ironie âpre, entre les deux réalités de vie (entre «les ouvriers à musette, roses et bien portants» qui sortent «d'un lit chaud [...] pour aller pousser des wagonnets» et ceux qui sortent «d'une tranchée boueuse» pour aller pousser des «cadavres», finissant souvent comme «borgnes, culs-de-jatte, amputés, écrabouillés, gueules cassées, gazés, charcutés») soulignent le fossé qui se creuse entre ceux qui partagent l'expérience de la guerre – peu importe de quel côté du front – et ceux qui ne l'ont entendue et sentie que de loin et qui ont eu la possibilité de s'en protéger⁷⁴. En affirmant que «la guerre n'a pas seulement fait des morts à la pelle», mais qu'«elle a aussi coupé en deux le monde et nos souvenirs, comme si tout ce qui avait eu lieu avant tenait dans un paradis» (Claudel 2003, 49-50), le narrateur confirme le fait que la guerre a divisé autant la société que les nations et qu'elle a créé un avant et un après, la normalité d'avant ressemblant à un paradis désormais inatteignable. Même si la normalité semble vite reprendre le dessus, elle ne sera qu'une normalité apparente cherchant à cacher un traumatisme pérenne.

La vie reprit, comme on dit, et la guerre finit.

⁷⁴ «Nos vitres toutes les cinq secondes tremblaient comme la surface de l'eau sous une bise forte. L'air était plein de l'odeur de la poudre et de celle de la charogne. Ça puait jusque dans nos maisons. On bouchait les fentes des fenêtres avec des linges humides» (Claudel 2003, 51).

La clinique se vida peu à peu, ainsi que nos rues. Les cafés firent moins d'affaires, et Agathe Blachart eut moins de clients. Des fils revinrent, et des maris. Certains intacts, d'autres bien abîmés. Beaucoup ne réapparurent jamais, bien sûr, mais il y avait toujours l'espoir pour certains, malgré l'évidence, de les voir tourner le coin de la rue, entrer dans la maison, s'attabler et prendre le cruchon de vin. Les familles qui avaient les leurs à l'Usine avaient traversé la guerre sans trop de soucis ni de privation. Les autres par contre sortaient de quatre années terribles. Le fossé se creusa plus encore, surtout lorsqu'un mort ou deux achevaient d'y pourrir. Certains ne se parlèrent plus. D'autres en vinrent à se haïr. (Claudel 2003, 225)

La guerre faisant profiter l'économie (pendant la guerre c'est l'Usine qui profite, après la guerre, c'est le commerce des monuments aux morts qui fleurit), celle-ci transpose les tranchées de la guerre dans la 'normalité' de la vie civile. Le front s'installe cette fois-ci entre ceux qui ont profité de la protection de l'Usine (c'est-à-dire du commerce de la guerre) et ceux qui sont devenus les victimes de la guerre que cette même Usine a rendue possible. Voici la perversité de la situation : ceux qui ont travaillé à l'Usine sont présentés comme les assassins de ceux qui ont été envoyés au front, ils ont contribué à ce que la tuerie continue pendant qu'ils étaient à l'abri et en profitaient.

Le fossé social se creusera d'autant plus que l'élément unificateur que sont les commémorations deviennent des comédies dénuées de sens.

Puis il y eut le lever des couleurs. La fanfare joua un air lugubre que tout le monde écouta bien droit, le regard fixe. Et dès la dernière mesure achevée, les uns et les autres se précipitèrent vers la mairie où un vin d'honneur était servi. On oublia les morts dans le mousseux et le pâté tartiné. On parla. On recommença même à rire. On se quitta au bout d'une heure en s'apprêtant à rejouer ainsi, d'année en année, la comédie des cœurs lourds et du souvenir. (Claudel 2003, 226)

La scène de la commémoration dont tout le monde oublie vite le sens initial est présentée par comparaison à la tradition commémorative qui s'instaure après la guerre. Il s'agit d'une comédie qui, peu authentique, ne change rien⁷⁵.

Le texte montre ainsi que si les principes de séparation se retrouvent à tous les niveaux de la vie, il s'agit d'un fonctionnement humain, anthropologique. Il dénonce d'autant mieux l'absurdité de la guerre – de la Première Guerre mondiale autant que celle de toutes les guerres. Au devoir de la littérature de donner une forme au passé et une voix aux victimes pour qu'ils cessent de hanter la mémoire collective, s'ajoute alors le devoir de montrer pour ne pas oublier et pour éviter que cela se répète.

3.5. Une banale âme humaine

Le principe de parler de tant d'autres choses pour mieux parler de la guerre est anticipé dans un passage au début du livre où le narrateur commente, comme il le fait souvent, ce qu'il est en train de raconter et où, en réaffirmant **pourquoi** il écrit, il prend ainsi soin de ne jamais oublier – et faire perdre de vue aux lecteurs et lectrices – le métaniveau, auto-réflexif de la littérature.

⁷⁵ La division entre les deux groupes – ceux qui ont fait la guerre et les autres – et la problématique de la commémoration sera un des enjeux principaux du chapitre consacré à *Au revoir là-haut*.

J'essaie de comprendre depuis tant d'années, mais je ne me pense pas plus malin qu'un autre. Je tâtonne, je me perds, je tourne en rond. Au début, avant l'*Affaire*, Destinât, pour moi, c'était un nom, une fonction, une maison, une fortune, un visage que je croisais chaque semaine au moins deux ou trois fois et devant lequel je levais mon chapeau. Mais ce qu'il y avait derrière, macache bono! Depuis, à force de vivre avec son fantôme, c'est un peu comme si c'était une vieille connaissance, un parent d'infortune, une part de moi-même pour ainsi dire, et que j'essaie au mieux de faire parler et revivre pour lui poser une question. Une seule. Quelquefois, je me dis que je perds mon temps, que l'homme était aussi épais qu'un bon brouillard, et que mille soirées n'y suffiraient pas. Mais du temps maintenant, j'en ai à revendre. Je suis comme hors du monde. Tout ce qui s'agite me paraît si loin de moi. Je vis dans les remous d'une Histoire qui n'est plus mon histoire. Peu à peu, je me dérobo. (Claudel 2003, 45-46)

Outre la volonté de donner une forme à un fantôme et une voix sincère à quelqu'un qui a disparu, on reconnaît la volonté de comprendre l'homme⁷⁶. Le narrateur conçoit l'homme comme «aussi épais qu'un brouillard», image qui n'évoque pas seulement la complexité (c'est difficile d'y voir clair tant de par l'extérieur que de l'intérieur), mais aussi le caractère ambivalent (ni tout à fait blanc ni tout à fait noir, c'est-à-dire ni tout à fait bon ni tout à fait mauvais). En faisant des recherches sur l'histoire—celle de Destinât en l'occurrence—, le narrateur se l'approprie de plus en plus jusqu'à ce qu'elle devienne une recherche dans son propre intérieur, une recherche sur l'être humain en général.

Or, il s'approprie cette histoire de sorte de s'y perdre complètement et de ne vivre désormais que dans les «remous d'une Histoire» qui n'est plus le sien. Bien qu'il s'agisse toujours d'une histoire, c'est-à-dire d'une histoire individuelle, cette histoire, écrite avec majuscule, ne peut que renvoyer (également) à l'Histoire dans le sens d'un passé historique global, impliquant évidemment la guerre⁷⁷.

Le fait d'écrire—et donc par extension la littérature—permet au narrateur de se libérer des remords, de faire la paix avec le passé et, ayant ainsi accompli sa mission, de quitter ce monde.

⁷⁶ Il y a de nouveau un glissement du particulier (Destinât) vers le général (tous les hommes), «l'homme» pouvant désigner les deux.

⁷⁷ De nombreux autres éléments peuvent être lus sous l'angle de l'analogie et renforcent ainsi l'impression de l'enchevêtrement des différents niveaux—personnel, social, national—que le narrateur semble vouloir créer.

Quand, juste après le meurtre de Belle de jour, «[m]ême les canons semblaient avoir gelé», qu'«[o]n n'entendait rien» et que Grosspeil hasarde que «[c]'est peut-être enfin la paix», les lieux des conflits—celui du crime et celui de la guerre—se mélangent. L'ambiance apparemment paisible contraste avec la réalité de la guerre et elle est trompeuse, comme les éléments («lèvres bleuies», «mains fermées sur du vide», «avoir perdu leur route», «manteau de brouillard») qui indiquent le crime (Claudel 2003, 19).

La mise en relation d'un crime civil et du crime militaire se prête en plus à une critique de l'État. «[D]ans ce moment de guerre où tous les assassins chômaient dans le civil pour mieux s'acharner sous l'uniforme» (Claudel 2003, 21), les criminels trouvent un endroit où ils peuvent commettre leurs crimes sans être punis, en toute légitimité même, leurs actions étant soutenue, voire voulues, par le régime. La critique est renforcée par des allusions à la manipulation des jeunes par «des autorités qui avaient grand besoin de bourrer les crânes et de fabriquer au kilo du jeune soldat prêt à en découdre. D'autant qu'à l'époque, passé les premières illusions [...], on ne savait pas combien de temps elle allait durer la guerre, et qu'il fallait mieux prévoir des réserves. Au cas où» (Claudel 2003, 52).

Paradoxalement, les mots libèrent le narrateur en le tuant. C'est sa propre création dont l'achèvement est la condition pour sa mort—qu'il désire. La force des mots est fondamentalement ambivalente, à la fois destructrice et salvatrice. Le texte ayant commencé avec la mort d'un protagoniste, passe par le travail de mémoire (qui consiste à donner forme) à la mort du narrateur. La mort est alors le déclencheur d'une investigation—et, par sa mise à l'écrit, d'une création littéraire—qui permettra au narrateur de trouver la paix et de mourir. La littérature assume un rôle thérapeutique et devient, en tant que moule qui contient le passé et lui donne une forme, condition nécessaire pour la mort.

Avec toutes les réflexions sur le bien et le mal (blanc et noir) et toutes les nuances qui peuvent exister entre les deux (la « griseur »), les *Âmes grises* est également un plaidoyer pour accepter les soi-disant imperfections ainsi que de regarder et d'estimer les valeurs humaines. C'est une mise en question des absolus qui s'oppose à l'abstraction de la machinerie de la guerre.

En même temps, en ce qui concerne la question de culpabilité, il 'donne la faute' à la complexité des choses, et renonce à chercher le coupable dans un seul individu ou groupe. La guerre est—comme l'est tout dans une vie humaine—une affaire grise.

4. *Au revoir là-haut* – L’art de la commémoration

4.1. Vers une perspective pluridimensionnelle

Illustrant une situation de transition, de passage entre la guerre et la ‘non-guerre’, l’action d’*Au revoir là-haut* se déroule entre les derniers jours avant l’armistice en 1918 et le mois de mars 1920. Cette période que nous appellerons ‘fin de la guerre’ est marquée par des processus complexes au niveau individuel et collectif qui vont de l’armistice à la réorganisation du pouvoir, de la réinsertion des vétérans à la redistribution des rôles sociaux. Le passage à la ‘non-guerre’ signifie négocier d’une part la (re)construction de la société et de ses valeurs, d’autre part la (re)construction de la mémoire de la guerre.

Le récit que Pierre Lemaitre place dans ce cadre de la fin de la guerre est un récit qui reflète la notion et le concept d’une fin de guerre avec toutes les problématiques qui y sont liées. Thématisant les conséquences de la Première Guerre mondiale pour l’individu et pour la société, *Au revoir là-haut* illustre les tentatives de gérer et de surmonter les expériences traumatiques de la guerre et réfléchit ainsi à la réalisation narrative de cette fin. Le roman permet alors une réflexion, en partie autoréférentielle, sur la manière de commémorer et de représenter la guerre.

Les trois premiers chapitres constituent une sorte d’exposition où les trois protagonistes – les soldats Albert Maillard et Édouard Péricourt ainsi que l’officier Henry d’Aulney-Pradelle – sont présentés et où leurs trajectoires se nouent pendant les derniers jours de la guerre, en novembre 1918. Alors que tout le monde ne fait qu’attendre l’armistice, l’officier Pradelle, dévoré par son ambition, incite perfidement ses soldats à attaquer l’ennemi, bien que cela ne serve plus à grand-chose. Le soldat Albert découvre la vérité sur le crime qu’a commis Pradelle pour lancer l’attaque. L’officier cherche donc à écarter ce témoin gênant, ce qu’il aurait réussi à faire si Édouard, deuxième soldat-protagoniste, n’avait pas libéré Albert de son trou d’obus où il avait failli mourir, enterré vivant. Dans cette opération de sauvetage, Édouard se blesse grièvement et les deux soldats seront désormais et pour toujours liés par une dette mutuelle : Albert, devant sa vie à Édouard, s’occupera de son camarade qui, handicapé par ses blessures subies lors du sauvetage d’Albert, dépendra à son tour de l’aide et de l’argent d’Albert.

Les deuxièmes et troisièmes parties du roman se déroulent en novembre 1919 et en mars 1920. Après la démobilisation, dans une sorte de guerre sociale, les soldats luttent chaque jour pour se reconstruire une vie décente. Ils réussissent tant bien que mal, tandis que l’officier Pradelle continue à profiter de la guerre en se lançant, encore de manière criminelle, dans le marché des cercueils et des cimetières militaires. De plus, tandis que l’État, « pris d’une fureur commémorative », célèbre les héros morts durant la guerre et érige des monuments en leur honneur, les anciens soldats semblent complètement oubliés

par les autorités et la société. Albert et Édouard décident de lutter pour avoir également leur part du gâteau et montent une escroquerie. La suite de l'histoire sera une réflexion sur la façon de terminer une guerre, de gérer la mémoire et de la représenter et la transmettre d'une manière judicieuse.

Le narrateur omniscient rapporte rétrospectivement les événements en utilisant tantôt le passé, tantôt le présent historique. De temps en temps, il s'adresse directement, et en tant que contemporain, au lecteur/à la lectrice d'aujourd'hui. Son savoir (et son récit) semble donc recouvrir tout un siècle. Il est capable de bouger sur l'axe temporel et d'établir un lien entre ces différents moments pour jouer avec (l'illusion de) la distance temporelle : la fin de la guerre est toujours actuelle. N'ayant toujours pas trouvé de fin définitive, la Première Guerre mondiale continue à concerner, voire hanter, notre société. En nous proposant la 'fin' comme concept principal de l'analyse, nous voudrions montrer, à partir de l'étude des fins du livre (les trois chapitres finaux en l'occurrence), comment le motif de la fin – en particulier celle de la guerre – est exploité dès le début du roman.

En retraçant les 'étapes de la fin' de l'ouvrage, nous relèverons rétrospectivement des problématiques liées à la fin de la guerre et se situant au niveau de la diégèse, des problématiques liées à la fin d'un récit faisant appel à la narration, ainsi que des problématiques liées à la fin d'une œuvre, ce qui relève du domaine métalittéraire. Nous nous concentrerons notamment sur le fait qu'*Au revoir là-haut* comporte une interrogation sur la manière dont la guerre a été gérée ainsi qu'une réflexion sur la commémoration de la guerre, mettant en question les traditions commémoratives en France et plaidant pour un art simple, 'anti-monumental' pour la (re)construction et la transmission de la mémoire de la guerre.

4.2. Commencer par la fin

Comme pour anticiper l'abolition des visions duales dont il sera question dans l'analyse de *l'Odeur de la forêt*, *Au revoir là-haut* thématise la fin dès les premières lignes du texte, suggérant ainsi que la fin est déjà comprise dans le début. Autrement dit, début et fin ne sont que les deux côtés d'une même médaille, se conditionnant l'un l'autre, et ne faisant finalement qu'un. Le début du roman, que nous reproduirons ci-dessous, inclut ainsi déjà les éléments thématiques et narratologiques de la fin.

Ceux qui pensaient que cette guerre finirait bientôt étaient tous morts depuis longtemps. De la guerre, justement. Aussi, en octobre, Albert reçut-il avec pas mal de scepticisme les rumeurs annonçant un armistice. Il leur prêta pas plus de crédit qu'à la propagande du début qui soutenait, par exemple, que les balles boches étaient tellement molles qu'elles s'écrasaient comme des poires blettes sur les uniformes, faisant hurler de rire les régiments français. En quatre ans, Albert en avait vu un paquet, des types morts de rire en recevant une balle allemande.

Il s'en rendait bien compte, son refus de croire à l'approche d'un armistice tenait surtout de la magie : plus on espère la paix, moins on donne de crédit aux nouvelles qui l'annoncent, manière de conjurer le mauvais sort. Sauf que, jour après jour, ces informations arrivèrent par vagues de plus en plus serrées et que, de partout, on se mit à répéter que la guerre allait vraiment prendre fin. On lut même des discours, c'était à peine croyable, sur la nécessité de démobiliser les soldats les plus vieux qui se traînaient sur le front depuis des années. Quand l'armistice devint enfin une perspective raisonnable, l'espoir d'en sortir vivant commença à tarauder les plus pessimistes. En

conséquence de quoi, question offensive, plus personne ne fut très chaud. On disait que la 163^e DI allait tenter de passer en force de l'autre côté de la Meuse. Quelques-uns parlaient encore d'en découdre avec l'ennemi, mais globalement, vu d'en bas, du côté d'Albert et de ses camarades, depuis la victoire des Alliés dans les Flandres, la libération de Lille, la déroute autrichienne et la capitulation des Turcs, on se sentait beaucoup moins frénétique que les officiers. La réussite de l'offensive italienne, les Anglais à Tournai, les Américains à Châtillon... on voyait qu'on tenait le bon bout. Le gros de l'unité se mit à jouer la montre et on discerna une ligne de partage très nette entre ceux qui, comme Albert, auraient volontiers attendu la fin de la guerre, assis là tranquillement avec le barda, à fumer et à écrire des lettres, et ceux qui grillaient de profiter des derniers jours pour s'étriper encore un peu avec les Boches.

Cette ligne de démarcation correspondait exactement à celle qui séparait les officiers de tous les autres hommes. Rien de nouveau, se disait Albert. Les chefs veulent gagner le plus de terrain possible, histoire de se présenter en position de force à la table des négociations. Pour un peu, ils vous soutiendraient que conquérir trente mètres peut réellement changer l'issue du conflit et que mourir aujourd'hui est encore plus utile que mourir la veille. (Lemaitre 2013, 13-14)

Dès la première phrase, un doute plane sur la fin de la guerre. Tout en anticipant que le concept de « fin » sera un *leitmotiv* par la suite, les premiers paragraphes montrent, doublement, qu'il s'agit d'une fin inaccomplie, une fin qui est encore à trouver. D'un côté, la fin de la guerre étant présentée par le narrateur comme un espoir vain, disparu comme les personnages qui y croyaient, est classée sous le signe du doute (« scepticisme », « pas plus de crédit »), des semi-vérités (« rumeurs »), voire du mensonge (« la propagande du début qui soutenait, par exemple, que les balles boches étaient tellement molles qu'elles s'écrasaient comme des poires blettes sur les uniformes »).

D'un autre côté, le fait même de commencer le récit par la mise en scène d'une 'fin' peut, dans ce cas, être interprété comme une confirmation de l'état inaccompli de cette 'fin'. Refusant de considérer la fin de la guerre comme un événement ponctuel, *Au revoir là-haut* la met en scène comme une période de transition, à durée incertaine, marquée par des processus complexes qui, en partie, n'aboutiront jamais. Un des moyens narratifs qui soulignent cette hypothèse est le choix du temps verbal. Se superposent, dans la première phrase déjà, deux actions qui, en réalité, sont successives : 'penser que la guerre finirait bientôt' est antérieur à 'être mort de la guerre'. Au lieu de temps verbaux qui exprimeraient cette antériorité, le narrateur emploie deux fois l'imparfait, ce qui rend les deux événements parallèles, voire simultanés. De plus, la première action est accompagnée d'un adverbe temporel qui est prospectif (« bientôt »), la deuxième par un syntagme temporel rétrospectif (« depuis longtemps »). Se condense alors dans une seule phrase, dans un seul élément narratif, tout un processus dont les deux situations sont le point initial et final.

Les doutes qui pèsent sur la fin de la guerre s'expriment également à travers des indices sur les formes sous lesquelles la guerre continuera. La ligne de démarcation, le front, est déplacée. Elle ne marquera plus (seulement) la frontière 'externe', mais une scission 'interne' qui opposera, dans des conflits à l'intérieur de la société, les anciens soldats à d'autres groupes de la population. La scission évoquée dans cet incipit, celle entre les soldats et les officiers, représentera également l'opposition de deux perspectives tout à fait différentes sur la fin de la guerre. La perspective toute personnelle des soldats, pour qui la fin de la guerre est une question existentielle (« l'espoir d'en sortir vivant commença à tarauder les plus pessimistes »), s'oppose à la perspective plus abstraite des officiers qui ne

se soucient que de la « position de force à la table des négociations » ; pour eux, la fin de la guerre est une question économique, stratégique qui ne laisse pas de place à un quelconque discours individuel. L'ironie qui se manifeste dans la dernière phrase de l'extrait témoigne de la dévalorisation du discours économique – représenté par les autorités militaires – pour lequel les vies humaines font partie d'un système abstrait où ne comptent que les chiffres ; un système qui croit possible de contrebalancer des pertes humaines par des gains de terrain.

Se confrontent la représentation personnelle de l'Histoire (« vu d'en bas » et impliquant une focalisation sur l'individu) à un certain type de représentation officielle de l'Histoire (relevant de l'abstrait, des faits et des chiffres) – question toujours actuelle dans le débat sur la littérature contemporaine (Viart / Vercier 2005, 133sq.) –, ce qui se reflètera dans l'opposition de différentes conceptions de l'art de mémoire et de commémoration. Albert est sceptique envers toute instance et tout discours qui semblent faire croire quelque chose – aussi manifestement ridicule que ce fût – avec une intention intéressée, comme le faisait la propagande. Il démasque l'absence de scrupules des officiers (de l'autre côté de la ligne de démarcation) en démontrant l'absurde qu'il y a dans leur discours (« Pour un peu, [les officiers] vous soutiendraient que conquérir trente mètres peut réellement changer l'issue du conflit et que mourir aujourd'hui est encore plus utile que mourir la veille. ») et ne croit pas non plus sa mère et sa conception dépassée de la guerre (Lemaitre 2013, 20). Même toute la force de la séduction de son amie Cécile – d'habitude puissante (« quoi qu'elle dise, Cécile, avec ces mains, avec cette bouche, avec tout ça, à Albert, elle pouvait lui dire n'importe quoi » (Lemaitre 2013, 21)) – n'arrive pas à convaincre Albert, preuve du très peu de crédibilité qu'il accorde aux discours propagandistes qu'elle soutient.

Ces exemples montrent la disqualification totale de la propagande et de la naïveté qui empêche toute une collectivité de voir l'absurdité d'un tel discours. Comme la voix d'Albert qui se distancie de ces conceptions et discours problématiques est rapprochée de celle du narrateur et comme on peut présumer que l'absence de distance énonciative signifie que les idées et les jugements de valeur d'Albert correspondent aux idées et aux jugements de valeur du narrateur⁷⁸, on peut conclure que le narrateur se distancie

⁷⁸ L'assimilation se fait grâce à des passages où la différenciation entre ces deux voix devient très subtile. Lisant la première phrase du roman, on ne sait pas encore à qui attribuer la parole. Par la suite, on comprend qu'il s'agit d'un narrateur omniscient. La focalisation interne sur le personnage d'Albert anticipe cependant le rôle important que ce personnage va jouer. En effet, dès le deuxième paragraphe, les voix du narrateur et d'Albert commencent à se mêler. Le double point après le constat d'Albert qui remet en question « son refus de croire à l'approche d'un armistice » marque non seulement le lien logique immédiat qui existe entre ces deux phrases, mais rapproche (par la forme de la construction) la phrase qui suit d'un discours direct. Il serait également possible que ce soit Albert qui prononce la sentence que « plus on espère la paix, moins on donne de crédit aux nouvelles qui l'annoncent, manière de conjurer le mauvais sort ». Albert semble donc bien comprendre ce qui se passe, savoir analyser les mécanismes psychologiques et être capable d'autoréflexion à un niveau plus abstrait (métaniveau). Par la suite, la perspective de narration indique que le narrateur paraît reprendre et garder la parole (« vu d'en bas, du côté d'Albert et de ses camarades », « une ligne de partage très nette entre ceux qui, comme Albert »). Le rapprochement entre le narrateur et Albert se fait pourtant par l'utilisation du pronom « on ». Bien que, dans le contexte, on puisse comprendre le pronom « on » dans le sens de « tout le monde », « les soldats », « quelques-uns » (emploi à la 3^e personne ; voix du narrateur ou d'Albert), le sens de « nous » (emploi à la 1^{ère} personne ; voix d'Albert) reste possible. De même, on attribue plus facilement à

également de tout discours préconçu et intéressé. Il tentera par la suite d'établir une 'alternative' basée sur ses propres valeurs et qu'il jugera plus propice à la gestion de la fin et de la mémoire de la guerre. Il exprimera cette 'alternative' de manière performative à travers sa propre œuvre d'art. Cette conception est intimement liée à la manière dont le texte traite et conçoit la fin, y inclus sa propre fin, qui – comme nous l'avons vu – est présente dès le début et qui établit ainsi la charpente du récit et du texte entier pour créer un effet de clôture.

Contrairement aux attentes, le dernier chapitre numéroté ne constitue pas la fin du roman. L'«Épilogue» qui suit fait encore partie intégrante du récit. De manière plus surprenante encore, le texte continue avec un chapitre supplémentaire intitulé «Et pour finir...». Cette triple fin reflète, au niveau de la forme, ce qui est exprimé au niveau de l'énoncé, à savoir que la fin est un processus en plusieurs étapes. Après avoir retracé les luttes individuelles durant cette période de passage que constituent les années de l'après-guerre, *Au revoir là-haut* se termine d'abord sur un moment de fin dans la vie des protagonistes: le suicide d'Édouard et la fuite d'Albert. Se clôt alors, dans le chapitre 42, un premier ensemble: le récit sur la fin de la guerre.

La perte des illusions créée par cette fin ressentie comme injuste (il semble que les 'bons' soient punis au lieu des 'méchants') est compensée par l'épilogue. Cette 'deuxième fin' du roman est une réévaluation de certains jugements de valeur effectués jusqu'à présent. Le narrateur, quittant le cadre temporel du récit pour se déplacer vers le présent du lecteur/de la lectrice, résume en quelques mots le destin des personnages après qu'il a cessé de suivre leurs trajectoires de près. Par ce 'supplément', le narrateur contribue à établir une justice, une paix, ne serait-elle que partielle. Cette partie de la fin devient alors, dans la perspective narratologique, le lieu de la sanction.

Dans la dernière partie de la fin du roman, «Et pour finir...», l'auteur intervient et fait définitivement le lien avec le présent du lecteur/de la lectrice. Ces paragraphes, qui sont à classer du côté des paratextes – lieu privilégié, comme nous l'avons déjà mentionné dans l'analyse des *Âmes grises*, pour la communication entre l'auteur(e) et le lecteur ou la lectrice (Genette 1987, 7sq.) –, thématisent dans une perspective métalittéraire le rapport entre littérature et histoire, les références intertextuelles et la commémoration comme thème et fonction de l'œuvre littéraire. Cette troisième partie de la fin dépasse alors et le récit et la narration pour parler du discours et de la production littéraires.

Ces trois parties de la fin du roman, que nous analyserons en détail dans les chapitres suivants, ouvrent la voie à des réflexions, rétrospectives, sur des problématiques liées au concept principal anticipé au début – celui de la 'fin' – et sur la question qu'on se pose, en

Albert qu'au narrateur des interjections telles que «c'était à peine croyable», car c'est lui et non pas le narrateur qui est supposé avoir vécu ces moments. Dans le troisième paragraphe enfin, la voix devient celle d'Albert. Tandis que la première phrase est encore exprimée par le narrateur, la deuxième est au discours indirect et rapporte les pensées d'Albert («Rien de nouveau, se disait Albert.»). La pensée d'Albert («Rien de nouveau») correspond à un commentaire du constat précédent du narrateur. Tout se passe comme si le personnage avait accès aux pensées du narrateur. La troisième phrase qui continue les réflexions d'Albert (le style reste celui d'Albert) n'est plus introduite comme discours indirect, ce qui signifie que le narrateur ne prend pas explicitement de distance par rapport à ce qui est dit.

tant que lecteur/lectrice, depuis la première phrase du roman : que signifie terminer (littérairement) la guerre ?

4.3. La fin de la guerre

4.3.1. Reconnaître les blessures

Dans le chapitre 42, le parcours commun des deux protagonistes, Édouard et Albert, se termine et le récit trouve sa fin (provisoire).

M. Péricourt n'aurait pas pu s'arrêter. Mais il aurait pu freiner. Paralysé par cette surprenante apparition surgie de nulle part—non pas un ange en tenue coloniale, mais le visage d'Édouard, de son fils, intact, immobile, statufié, comme un masque mortuaire dont les yeux plissés exprimaient une immense surprise—, il ne réagit pas.

La voiture percuta le jeune homme de plein fouet.

Cela fit un bruit sourd, lugubre.

Alors, l'ange s'envola réellement.

[...]

Albert s'était installé à la fenêtre entièrement baissée, la tête penchée sur le quai, tournée vers l'arrière du train, il ressemblait à un chien qui guette la venue de son maître.

On le bousculait pour passer dans le couloir, de biais parce qu'il gênait ; le compartiment fit le plein, ne restait plus qu'un siège inoccupé, celui du camarade qui n'arrivait pas.

Bien avant l'heure du départ, Albert comprit qu'Édouard ne viendrait pas. Il fut accablé d'une peine immense.

Pauline, qui comprenait, s'était blottie contre lui et serrait ses mains dans les siennes.

Lorsque les contrôleurs commencèrent à longer le quai en criant que le convoi allait démarrer, qu'il fallait s'éloigner du train, Albert, la tête basse, se mit à pleurer, impossible de s'arrêter.

Il avait le cœur brisé.

Mme Maillard raconterait plus tard : « Albert a voulu partir aux colonies, bon, moi je veux bien. Mais s'il fait comme ici et qu'il se met à pleurnicher devant les indigènes, il ne va pas arriver à grand-chose, c'est moi qui vous le dis ! Mais bon, c'est Albert. Qu'est-ce que vous voulez, il est comme ça ! » (Lemaitre 2013, 557-558)

Les soldats du début qui « auraient volontiers attendu la fin de la guerre, assis là tranquillement avec le barda, à fumer et à écrire des lettres » (Lemaitre 2013, 14) semblent changés et défigurés. Tandis qu'Édouard est décrit comme une « apparition surprenante », ayant un visage qui ressemble à un masque mortuaire, Albert montre un comportement animal. Ils ont survécu la guerre—ce qui était leur grand espoir du début (« l'espoir d'en sortir vivant commença à tarauder les plus pessimistes »)—, mais ils ont perdu leur intégrité physique et/ou psychique. Le fait qu'Albert « gêne » et qu'il soit dévalorisé par le discours de sa mère—représentant un certain discours officiel—reprend l'idée des luttes sociales (« ligne de démarcation ») préfigurées par l'incipit.

L'idée principale de cette première fin est que les atteintes à l'intégrité physique et psychique (ayant des conséquences identitaires) ainsi que l'échec de la réintégration dans la société sont responsables de l'échec de la fin de la guerre. Ces blessures pourraient

même être vues comme les figurations de tous les effets irréversibles que la guerre a laissés sur les individus, dans la mesure où ce traumatisme ainsi que la blessure d'Édouard paraissent être exemplaires de tous les traumatismes et toutes les blessures causés par la guerre. Ces dégâts marquent les points de départ de toutes sortes de nouvelles luttes autant individuelles que collectives, qui, prenant leurs origines dans la guerre, en constituent le prolongement. En fait, les soldats blessés incarneront la guerre, porteront avec eux pendant toute leur vie les marques indélébiles qu'elle a laissées, et confronteront ainsi sans cesse la société avec la guerre et ses effets. Ces soldats peuvent devenir de vrais spectres qui hantent – avec tout ce qu'ils incarnent et rappellent – la société⁷⁹ et, au-delà de leur mort, la mémoire collective.

La blessure physique la plus frappante est la perte de la mâchoire inférieure à cause d'un éclat d'obus⁸⁰ qu'Édouard subit en sauvant son camarade Albert. Cette perte est hautement symbolique : en perdant sa mâchoire inférieure, il perd son identité, son appartenance à la société, sa capacité de parler – c'est-à-dire une partie de son humanité. Perdre son visage signifie ne plus être reconnaissable ni pour les autres ni pour lui-même. Au moment où il s'en rend compte, quelque chose en lui meurt.

À force de chercher sa langue, de s'écouter proférer des borborygmes, Édouard a voulu savoir ; il se voit maintenant dans la vitre. [...]

Édouard Péricourt a vingt-quatre ans.

Il s'évanouit. (Lemaitre 2013, 78-79)

Écrites comme une sorte d'inscription funéraire, les deux dernières lignes semblent signaler qu'une partie du jeune homme n'existera désormais plus⁸¹. Dépouillé d'un des signes de son individualité⁸², il subit une mort partielle. L'altération de son identité (physique) trouve sa conséquence logique dans un changement d'identité formel (Albert lui procure de nouveaux papiers d'identité). Ayant tellement honte de sa blessure, Édouard préfère faire mourir son nom (autant faire croire à ses parents qu'il est mort). Les atteintes à son identité seraient donc tellement graves que, par peur d'être rejeté, il ne se sentirait pas capable de se confronter à ce qui avait constitué son environnement social.

La défiguration physique ne l'exclut pas seulement de la société, mais contribue également à l'effet de déshumanisation. Sans mâchoire, il ne peut ni parler, ni rire. Il est donc

⁷⁹ Les thèmes de la spectralité, des revenances et des hantises ont souvent été des éléments importants dans la littérature contemporaine. Pour des études là-dessus, voir par exemple Fortin / Vray (2012).

⁸⁰ Cette blessure semble être une mise en scène de l'expression « gueules cassées » (inventée par le colonel Picot après la Première Guerre mondiale) qui désigne tous les hommes blessés au visage pendant la guerre. Par extension, le terme désigne également tous les hommes gravement marqués psychologiquement. Dans *Au revoir là-haut*, la blessure d'Édouard acquiert un aspect symbolique et Édouard devient une sorte de figure exemplaire représentant tout un ensemble de soldats.

⁸¹ Cette 'inscription funéraire' rappelle la dernière phrase du premier chapitre : « Albert Maillard, soldat, vient de mourir » (Lemaitre 2013, 36) où il est également suggéré que, bien qu'Albert survive, quelque chose s'arrête.

⁸² Qu'il s'agisse d'une perte bien évidente de son individualité est rendu explicite par le constat que, sans mâchoire, la plupart des portraits se ressemblent. « La photo d'Eugène Larivière [la nouvelle identité d'Édouard] montre un jeune homme ordinaire, tout à fait le genre de visage qu'on ne reconnaîtrait plus si on lui arrachait la mâchoire inférieure » (Lemaitre 2013, 98).

privé de deux capacités considérées comme exclusivement humaines : la langue parlée et la capacité de montrer des émotions avec ses lèvres (« Merde, comment il ferait s'il voulait rire ? » (Lemaitre 2013, 86)). Symboliquement parlant, l'écrit devra à partir de maintenant forcément se substituer à sa parole-objectif que se proposent les romans contemporains comme nous avons vu à l'exemple de *Cris*. Comme c'est le cas pour la blessure physique d'Édouard, la blessure psychique d'Albert changera son identité, ne le quittera jamais plus et semble ainsi montrer une des formes sous laquelle la guerre continue.

Le traumatisme d'Albert prend son origine dans une expérience où il manque de mourir enterré vivant. N'obéissant plus qu'à ses seuls instincts, Albert est ramené à ce que l'être humain a de plus primitif et où il ne semble plus se distinguer d'une bête, son humanité paraît – en comparaison de ce qui arrive à Édouard – mise en danger.

Albert sera pris d'un désir sauvage de survivre comme doivent le ressentir les rats de laboratoire quand on les saisit par les pattes arrière, ou les porcs qu'on va égorger, les vaches qu'on va abattre, une sorte de résistance primitive... (Lemaitre 2013, 28-29)

La situation d'Albert est représentative de la situation des soldats durant la Première Guerre mondiale en général : les soldats ne seraient rien d'autre que des animaux de laboratoire auxquels on fait subir des expériences dont on ne connaît nullement les conséquences (voir Klein 1976, 1-2) ou du bétail de boucherie qu'on mène à l'abattoir pour en tirer profit. Le traumatisme qui fait durer « sa » guerre après la fin 'officielle' est donc également représentatif du traumatisme collectif qui fera persister la guerre pour tous les survivants et – puisqu'ils en font partie – pour toute la société.

Déclenchés à la manière de la mémoire involontaire proustienne, des souvenirs font revivre aux soldats la guerre qui sera ainsi transposée dans la vie quotidienne, civile.

La guerre se finissait. Ce n'était pas l'heure des bilans, mais l'heure terrible du présent où l'on constate l'étendue des dégâts. À la manière de ces hommes qui étaient restés courbés pendant quatre ans sous la mitraille et qui, au sens propre du terme, ne s'en relèveraient plus et marcheraient ainsi leur existence entière avec ce poids invisible sur les épaules, Albert sentait que quelque chose, il en était certain, ne reviendrait jamais : la sérénité. Depuis plusieurs mois, depuis la première blessure dans la Somme, depuis les interminables nuits où, brancardier, il allait, noué par la crainte d'une balle perdue, chercher les blessés sur le champ de bataille et plus encore depuis qu'il était revenu d'entre les morts, il savait qu'une peur indéfinissable, vibrante, presque palpable, était peu à peu venue l'habiter. À quoi s'ajoutaient les effets dévastateurs de son ensevelissement. Quelque chose de lui était encore sous la terre, son corps était remonté à la surface, mais une partie de son cerveau, prisonnière et terrifiée, était demeurée en dessous, emmurée. Cette expérience était marquée dans sa chair, dans ses gestes, dans ses regards. Angoissé dès qu'il quittait la chambre, il guettait le moindre pas, passait prudemment la tête par une porte avant de l'ouvrir en grand, marchait près des murs, imaginait souvent une présence derrière lui, scrutait les traits de ses interlocuteurs et se tenait toujours à portée d'une issue au cas où. En toutes circonstances, son regard, en alerte, ne cessait d'aller et venir. Au chevet d'Édouard, il avait besoin de regarder par la fenêtre parce que l'atmosphère de la pièce l'oppressait. Il restait sur le qui-vive, tout était l'objet de sa méfiance. Il le savait, c'était parti pour la vie entière. Il devrait maintenant vivre avec cette inquiétude animale, à la manière d'un homme qui se surprend à être jaloux et qui comprend qu'il devra dorénavant composer avec cette maladie nouvelle. Cette découverte l'attrista immensément. (Lemaitre 2013, 64-65)

Le narrateur insiste de nouveau sur le processus de la fin de la guerre. L'imparfait et la construction à valeur passive suggèrent que la fin de la guerre n'est pas un acte que

quelqu'un peut accomplir une fois pour toutes (comme pourrait le suggérer l'armistice), mais qu'il s'agit d'un processus complexe au nombre indéfini de composantes.

Tandis que le concept de « bilan » supposerait une fin définitive qui permettrait de tirer un trait sur le passé, le concept de « présent » implique des processus inaccomplis, comme la gestion des marques indélébiles que la guerre a laissées sous forme de blessures physiques et psychiques visibles ou invisibles. Désignés par « ce poids invisible » que les soldats semblent porter, les blessures et traumatismes se manifestent dans tout leur langage corporel (posture, gestes et mouvements, regards). Ils ne pèsent pas seulement comme une force extérieure mais viennent « habiter » le corps et s'inscrivent dans tout leur être et leur identité. Albert est oppressé d'un côté par le sentiment d'emprisonnement (« une partie de son cerveau, prisonnière et terrifiée, était demeurée en dessous, emmurée ») – suggérant l'idée d'une menace de l'extérieur –, d'un autre côté par la peur qui « était peu à peu venue l'habiter » – suggérant l'idée d'une menace de l'intérieur. Il est ainsi coincé entre deux parties de lui-même. L'idée de cet état 'coincé' trouvera son expression la plus figurative dans son travail en tant qu'homme-sandwich⁸³.

Cette menace ainsi que l'« inquiétude animale » l'empêchent de trouver le repos. Au sens figuré du mot, il ne trouvera pas la paix. Il s'agit d'une paix que les romans cherchent à rétablir, par exemple en thématissant et en reconnaissant les souffrances des soldats qu'ils qualifient officiellement de maladies, comme le fait le narrateur d'*Au revoir là-haut* à travers l'auto-analyse d'Albert. Cette reconnaissance est d'autant plus importante qu'il s'agit d'une « maladie nouvelle », tant pour Albert que pour la société. C'est l'aveu du besoin de se réadapter, d'agir pour gérer un état de fait inconnu jusqu'à présent – un aveu qui fera bouger.

Ces blessures et traumatismes confrontent continuellement les individus – soldats ou non, blessés ou non – et la collectivité à ce qui s'est passé, et les obligent à renégocier les règles d'une vie en société pour gérer et surmonter les bouleversements que la guerre a provoqués et les dégâts qu'elle a laissés – à l'époque comme aujourd'hui. La « ligne de démarcation » qui se déplace, comme on a vu, dès le début du livre à l'intérieur des rangs des Français, fera continuer la guerre sous forme de conflits au niveau social. La hiérarchie militaire se transpose dans la société et le fossé entre les autorités et les soldats s'aggrave. Grâce à leur position, les premiers peuvent continuer à tirer profit de la guerre, les deuxièmes doivent continuer à se battre pour survivre à cause des handicaps qui leur restent de la guerre.

Se forme aussi une opposition entre ceux qui reviennent du front et ceux qui étaient restés à la maison, car les deux 'collectivités' ont évolué séparément⁸⁴. La démobilisation, le retour du front à la maison, mènent à un sentiment de dépaysement chez les soldats.

⁸³ L'état 'coincé' dans lequel se trouvent les anciens soldats est illustré à l'aide d'autres exemples encore. Ainsi, Édouard est piégé dans une vie qu'il ne supporte pas, mais qu'il n'a pas la force de terminer. « Édouard n'aura plus la force de se tuer. C'est fini. S'il avait pu se jeter par la fenêtre le premier jour, tout aurait été réglé, [...] mais cette chance est passée, il n'aura plus jamais le courage; le voici condamné à vivre. » (Lemaitre 2013, 90-91).

⁸⁴ Les liens familiaux ou sociaux ont même été remplacés par des relations entre les soldats. Voir p. ex. « S'appropriant de plus en plus une attitude paternelle et protectrice envers Édouard, Albert

Il décida de terminer le chemin à pied. Il lui fallait du mouvement. Cécile, la vie d'avant, les espoirs d'avant... Il se trouvait bête de céder à cette nostalgie un peu sottie, mais, à marcher ainsi dans les rues, son carton à chaussures sous le bras, la main gauche enturbannée, à ruminer toutes ces choses devenues si rapidement des souvenirs, il avait l'impression d'être un apatride. (Lemaitre 2013, 181)

Apatride dans son propre pays et privé de tout ce qui avait constitué son 'chez soi' (« Cécile, la vie d'avant, les espoirs d'avant »), Albert subit un double dépaysement : d'un côté un dépaysement externe, puisqu'il ne pense plus appartenir à la société dans laquelle il revient ; d'un autre côté, un dépaysement interne puisqu'il se sent arraché à ce qu'il considérait être 'sa vie'. Son existence, ses espoirs d'avant la guerre ne sont plus pour lui que des souvenirs, impossibles à reprendre. « Apatride » dans le sens d'être 'sans repères, sans orientation', il est obligé de recommencer à zéro, à la case départ. La fin de la guerre, dans ce sens, devient le début d'une nouvelle lutte⁸⁵. À la figure de l'apatride correspond – vu dans une perspective inverse⁸⁶ – celle du corps étranger (« On le bousculait dans le couloir, de biais parce qu'il gênait » (Lemaitre 2013, 55)) et de 'curiosité' dans la société.

On avait beau, depuis la fin du conflit, voir beaucoup de mutilés et de toutes sortes – la guerre avait eu, dans ce domaine aussi, une imagination insoupçonnée –, l'apparition de ce Golem claudiquant sur sa jambe raide, avec son trou au milieu du visage, effraya le chauffeur, un Russe. Albert lui-même, qui avait pourtant rendu visite chaque semaine à son camarade à l'hôpital, en resta époustoufflé. Dehors, ça ne produisait pas du tout le même effet qu'à l'intérieur. Comme si on baladait un animal de zoo en pleine rue. (Lemaitre 2013, 210-211)

La découverte de l'étonnement, voire de la peur (« comme si on baladait un animal de zoo en pleine rue ») que provoque Édouard met encore une fois en évidence qu'il existe deux espaces fondamentalement différents : d'un côté tout ce qui fait partie du régime militaire pendant la guerre (« à l'intérieur »), d'autre côté la vie civile dans la société « dehors »⁸⁷.

Quelle que soit la « ligne de démarcation », elle marque à chaque fois une barrière communicative. Tandis que l'incommunicabilité est visualisée de manière radicale dans

est d'autant plus déçu quand il se rend compte qu'Édouard n'a plus besoin de lui » (Lemaitre 2013, 490).

⁸⁵ Remarquons aussi que la « nostalgie un peu sottie » – c'est ainsi qu'il identifie ce qu'il éprouve – renvoie aussi à un sentiment de manque ou de perte ; en l'occurrence, il a le sentiment d'avoir perdu le bonheur promis qu'il attache notamment à Cécile. Le fait que Cécile et lui soient devenus comme des étrangers signifie la fin de l'illusion de pouvoir renouer avec la vie d'avant. Tandis que pendant la guerre, il avait toujours l'espoir de pouvoir revenir à sa vie (symbolisé par le bout de papier sur lequel était noté le numéro où il pourrait joindre Cécile dès qu'il reviendrait), la rencontre avec elle le ramène à la réalité et lui révèle brutalement que plus rien ne sera comme avant. Voir Lemaitre (2013, 182-183).

⁸⁶ Les deux notions insistent sur l'absence de place fixe et convenable dans les structures sociales. Tandis que le concept de l'« apatride » met l'accent sur la perte de repères (identitaires) d'un individu, celui du « corps étranger » suggère une incompatibilité avec le fonctionnement de la société. Dans notre cas spécifique, il s'agit, pour le premier, d'un ressenti subjectif, pour le deuxième d'un jugement d'autrui (de la société en l'occurrence).

⁸⁷ Se manifeste également l'influence qu'ont l'environnement et la société sur le jugement d'un personnage. S'étant habitué à la vue du visage d'Édouard pendant qu'il était à l'hôpital militaire, Albert en est de nouveau choqué « dehors » parce que, soucieux de ce que pensent 'les gens', il adopte leur regard et fait sienne leur attitude.

la blessure d'Édouard, elle se montre également dans les tentatives d'Albert de raconter ce qu'il a vécu⁸⁸, par exemple dans une lettre à Cécile.

Il sortait alors une feuille de papier et tentait de lui écrire une lettre. Fallait-il tout lui raconter, à elle qui n'attendait qu'une seule chose, justement, qu'on n'en parle plus, qu'on en finisse enfin avec la guerre? (Lemaitre 2013, 63)

Albert hésite à s'exprimer parce qu'il sait que ce qu'il aurait à dire gênerait Cécile. Cette représentante du discours officiel qui fait de la guerre une affaire économique ou encore patriotique préfère fermer les yeux devant la réalité pour faire disparaître cette guerre au plus vite; cette répression est, comme le suggérera *Au revoir là-haut*, contre-productive, car tout élément refoulé est censé se frayer un chemin vers la surface pour y faire éruption⁸⁹.

Albert gêne physiquement et il gênerait par ses mots. Pourtant, on ne peut éviter ni lui («on le bousculait»), ni ce qu'il aurait à dire. Édouard gêne par son apparence extérieure qu'il refuse de faire adapter aux normes avec une greffe. Hantés par le passé, les soldats portent en eux toute la charge des souvenirs et des traumatismes et hantent, à leur tour, la société avec tout ce qu'ils auraient à dire et qu'ils ne savent ou ne peuvent pas exprimer, c'est-à-dire avec cette partie du passé que la société ne sait pas gérer. L'idée de la hantise est rendue explicite grâce à des rapprochements des anciens soldats à des spectres. Le narrateur joue avec l'idée des morts-vivants à plusieurs reprises, soit par des allusions à l'aspect physique («Grâce à un immense effort de volonté, il parvint à se relever, on aurait dit un fantôme» (Lemaitre 2013, 80)), soit par des indications temporelles telle que «De leur vivant, Albert et Édouard ne s'étaient jamais fréquentés» (Lemaitre 2013, 65), les rendant au statut de revenants.

Les difficultés auxquelles sont confrontés les individus font émerger diverses stratégies de gestion. Albert essaie de passer inaperçu tandis qu'Édouard refuse de cacher les marques que la guerre a laissées sur son corps et s'expose. Sa résistance à la greffe – embelissement quasiment imposé par la société – est vue comme une provocation.

Mais quatre mois plus tard, après mille insistances et à un moment où tous les autres, sans exception, avaient accepté de s'en remettre aux chirurgiens pour limiter les dégâts, le soldat Larièvre [Édouard], lui, continuait de s'arc-bouter sur son refus: je reste comme ça.

Disant cela, il avait les yeux fixes, vitreux, butés.

On rappela les psychiatres. (Lemaitre 2013, 109)

En rejetant catégoriquement l'idée d'une greffe, Édouard se révolte contre les attentes et les conventions sociales⁹⁰. Il incarne alors l'instance qui met en évidence et en question les normes en vigueur.

⁸⁸ On pourrait regarder le fait que le livre se limite à rapporter très peu d'événements de la guerre comme une tentative de tenir compte de l'incommunicabilité, voire de l'indicibilité, et de la problématique de 'dire vrai' qu'ont déjà rencontrés tant de livres qui contiennent des témoignages de la guerre.

⁸⁹ Pour le concept du refoulement, voir p. ex. Landman/ Pommier (2013).

⁹⁰ Le fait qu'on ait recours à des psychiatres montre combien le comportement d'Édouard est considéré comme étant en dehors de la norme.

Si l'option d'une greffe est considérée comme « purement théorique » (Lemaitre 2013, 106) par Édouard, il attire l'attention sur le fait qu'elle fait partie d'une stratégie militaire qui est destinée à rendre les blessés « présentable[s] » (Lemaitre 2013, 108). Le but des greffes est donc clairement de cacher tout ce qui pourrait choquer les gens, parce que ces marques leur rappellent la guerre et leur montrent la réalité que la guerre a créée. Le procédé des médecins fait partie de cette stratégie d'embellissement et ne s'adapte pas aux besoins de l'individu, mais sert aux médecins (et aux autorités) à parvenir à leurs fins à eux. La violence faite aux soldats est réitérée, car ils sont ramenés à des simples figurants dont le système « purement théorique » peut changer l'apparence à sa guise. De même, la promesse de « limiter les dégâts » paraît vaine dans la mesure où, pour l'intégrité de l'individu, la greffe ne change pas beaucoup les choses, puisque le dégât est irréversible. « Limiter les dégâts » ne touche qu'à l'apparence et ne signifie que retoucher tout ce qui pourrait gêner, soulever des questions ou confronter à des réalités désagréables.

La 'stratégie d'embellissement', qui fait partie du refoulement, est remise en question par l'ironie utilisée par le narrateur (« Voilà, pensa Édouard, vous donnez à un médecin militaire un type dont la trombine a été totalement écrabouillée par d'autres militaires, et il vous restitue un gnome tout à fait présentable »). En fait, les efforts faits pour « limiter les dégâts » se mesurent à l'échelle du système militaire et non pas à ce qui importerait vraiment pour les individus. Ils sont alors tout à fait abstraits (servant un système stratégique) et manquent complètement d'authenticité et d'humanité.

Édouard écrit au docteur Maudret qu'il refusait toute intervention esthétique de quelque ordre que ce soit et demanda à être rendu à la vie civile dans les meilleurs délais.

– Avec cette tête-là ?

Furieux, le médecin. Il avait la lettre d'Édouard dans la main droite, de l'autre il lui tenait fermement l'épaule face au miroir. [...]

– Oui, confirma Édouard, avec cette tête-là. (Lemaitre 2013, 112-113)

En retournant à la vie civile « avec cette tête-là », Édouard ne met pas seulement en question la 'stratégie de dissimulation' des autorités, il devient aussi le mémorial vivant des conséquences de la guerre et, évoquant des souvenirs chez tous ceux qui le voient, entrave les efforts d'écarter la guerre de la vie quotidienne le plus vite possible. Considérant cette intervention chirurgicale comme absolument nécessaire, le discours social montre que la société supporte mal tout signe de la guerre et qu'elle essaie de cacher les témoignages authentiques mais désagréables et de 'présenter' les souvenirs—qui ne se laissent pourtant pas totalement écarter—sous le voile d'un esthétique intéressé et faux qu'Édouard refuse catégoriquement. À l'aide de cet exemple, le texte montre son intention de réfléchir aux barrières de communication et aux moyens de représenter les vestiges de la guerre, pourtant un des premiers moyens de rétablir cette communication. Il soulève ainsi des questions portant sur les valeurs esthétiques applicables et admissibles pour une telle représentation. Des questions face auxquelles il devra se confronter lui-même.

4.3.2. *Une fin heureuse ?*

Les stratégies de gestion des deux anciens soldats n'aboutissent en aucune façon à une réintégration réussie dans la société. Le suicide d'Édouard et la fuite d'Albert témoignent

de l'échec de la réintégration. Ce qui, pour le lecteur ou la lectrice, semble être la mise en scène d'un échec et à travers cela une critique sociale, peut pourtant être vu comme une fin heureuse pour les personnages dans la mesure où, pour eux, c'est la réalisation de ce qu'ils voient comme échappatoire de leur situation dont ils se sentent prisonniers. Le désir de mourir (dans le cas d'Édouard) et le désir de fuir (dans le cas d'Albert) qui avaient été déclenchés dans les deux cas par un moment d'auto-reconnaissance – où les protagonistes « constate[nt] [leur] ruine » en voyant leur reflet dans un miroir – s'accomplissent enfin (Lemaitre 2013, 342-343).

Se crée alors un décalage entre les attentes du public (ce qu'on considérerait comme une fin heureuse) et ce qui est présenté comme une fin heureuse pour les personnages. Ce décalage qui met à nu le fait que toute image d'une fin heureuse n'est que la projection des valeurs, désirs et attentes du lecteur ou de la lectrice, est souligné par le constat suivant de la part du narrateur :

[...] pendant toute la guerre, comme tout le monde, Édouard n'a pensé qu'à survivre, et à présent que la guerre est terminée et qu'il est vivant, voilà qu'il ne pense plus qu'à disparaître. Si même les survivants n'ont plus d'autre ambition que de mourir, quel gâchis... (Lemaitre 2013, 90)

Après la guerre, les soldats sont confrontés à un conflit beaucoup moins concret, beaucoup moins saisissable, impliquant de redéfinir leur identité, leur place dans la société et le sens qu'ils pourront attribuer à la vie : le retour à la vie civile. Tandis que la guerre a provoqué la soif de vie, la bataille sociale leur inspire le désir de mourir. Que cela constitue un jugement négatif sur la société qui ne réussit pas à réintégrer ces soldats, est traduit par l'adverbe « même » supposant en fait qu'il y a encore d'autres qui souhaitent mourir pour échapper à la société. Or les autres – c'est-à-dire ceux qui n'ont pas survécu – sont déjà morts. L'effet d'ironie et d'absurdité est renforcé par le mot « ambition ». Ce terme mal adapté à la situation des soldats, qui ont plutôt des besoins que des ambitions, est utilisé ironiquement pour dire « désir de mourir ». Faisant allusion à l'ambition économique et sociale qui pousse Pradelle, représentant du système militaire, à commettre des crimes tout en profitant de la guerre, ce terme dévoile, à travers l'ambiguïté de ses significations, les inégalités sociales que la guerre a créées. La disqualification de la société par le narrateur est complétée par l'exclamation « quel gâchis » qui, avec les trois points de suspension, laisse aux lecteurs et lectrices tout l'espace de réflexion.

Pour résumer, *Au revoir là-haut* met en scène les difficultés individuelles et collectives à gérer l'après-guerre, comme nous venons de l'analyser à travers l'exemple des blessures et de la réintégration dans la société. Ce qui arrive à la fin du récit est, comme le suggère le texte, la « seule issue possible » et en cela une fin heureuse pour les protagonistes, mais un signe de l'échec de la réintégration pour le public – dont l'idée d'une fin heureuse – est bien différente. La mise en évidence de cet échec est à son tour la base d'une critique de la société de l'après-guerre. Critiquer rétrospectivement la société de l'époque serait pourtant de peu d'intérêt s'il n'existait pas de rapport avec la société d'aujourd'hui. Même si le narrateur ne fait pas de liens explicites, le fait même de parler de ces problématiques témoigne de l'intérêt qu'elles ont toujours (dans d'autres contextes similaires) grâce à leur caractère universel. De plus, si le roman ne se contente pas de terminer le récit de la guerre avec la disparition des soldats, c'est parce que cela serait considéré comme une fin

insatisfaisante. Il suggère que la guerre a des implications qui vont au-delà des problèmes des personnes directement concernées. Par conséquent, la (fin de la) guerre continue à nous regarder, même si tous les gens directement concernés ont disparu. La manière dont la société doit continuer à se confronter à la guerre sera l'objet des chapitres suivants.

4.4. La fin d'un récit

4.4.1. *À la recherche de la justice: la sanction*

La 'deuxième fin' du livre («Épilogue») est le principal lieu de la sanction. Elle reprend la première fin (le chapitre 42) dans la mesure où le narrateur résume les trajectoires des personnages après la période que les 42 chapitres précédents exposent en détail. À travers la mise en scène de leurs conséquences logiques, les actes commis avant sont évalués. Ce mouvement vers la fonction d'un juge se montre dans un glissement dans la perspective de la narration. Pendant le récit (chapitres 1-42), le narrateur est souvent très proche des personnages (comme s'il avait vécu à cette époque-là) ou adopte même leur point de vue (focalisation interne)⁹¹. Dans l'épilogue, en revanche, il semble prendre ses distances pour dresser le bilan. Ce dernier jugement de valeur est montré à travers le destin des personnages. Tandis que Pradelle, représentant du système militaire, perd tout, le soldat Albert paraît réussir à se construire une nouvelle existence dans les colonies. La hiérarchie est renversée: ceux qui, comme Pradelle, étaient en position de force au début, se trouvent maintenant du côté des perdants, comme les valeurs économiques qu'il incarne. Ceux «d'en bas», tel Albert, en revanche, ont réussi à réaliser leurs projets. Un autre jugement de valeur se reflète dans le personnage de M. Péricourt, qui s'est débarrassé de «ses charges professionnelles» et «des affaires» (Lemaitre 2013, 561) et «comprendait désormais pas mal de choses» (Lemaitre 2013, 560). Il a tourné le dos aux valeurs économiques pour accorder plus d'importance à sa famille.

Tout le reste de sa vie, il revit le regard d'Édouard, face à lui, à l'instant où la voiture l'envoyait au ciel. Il chercha longuement à le qualifier. S'y lisait de la joie, oui, du soulagement aussi, mais encore autre chose.

Et un jour, le mot lui vint enfin: gratitude.

C'était pure imagination, certainement, mais quand vous avez une pareille idée en tête, pour vous en défaire...

Il trouva ce mot un jour de février 1927. Pendant le repas. Lorsqu'il sortit de table, il embrassa Madeleine sur le front comme d'habitude, monta dans sa chambre, se coucha et mourut. (Lemaitre 2013, 561-562)

M. Péricourt ne trouve la paix qu'au moment où il croit avoir compris le regard de son fils, qu'il avait toujours refusé de voir tel qu'il était et contre lequel il avait mené une guerre personnelle (Lemaitre 2013, 200). La vraie paix ne semble donc s'installer qu'au moment où l'on s'ouvre aux individus et à leur humanité et au moment où l'on regarde la réalité et la vérité en face. Il s'agit d'aller au-delà des faits, de «lire» et de comprendre des

⁹¹ Font exception quelques interventions du narrateur où il s'adresse au lecteur/à la lectrice et où il brise cette illusion temporelle.

sentiments (« Il chercha longuement à le qualifier »), c'est-à-dire d'essayer de comprendre vraiment – non seulement intellectuellement – en reconnaissant en l'autre un être humain comme on l'est soi-même.

La punition des personnages qui, par la façon dont ils ont été présentés, paraissent méchants et la récompense de ceux qui ont été qualifiés comme bons constituent une fin heureuse dans la mesure où elle semble, pour les bons et les méchants, méritée. Ressort alors de l'épilogue un sentiment de justice, car le lecteur ou la lectrice conçoit cette fin comme cohérente et logique, rapportant, de manière juste, à chaque personnage le 'fruit' de ses actions. Le fait que les crimes ne se commettent pas seulement du côté des 'méchants' (autorités), mais également du côté des soldats⁹² pourrait créer un dilemme moral. En raison des motifs et des moyens différents, les deux types de crimes n'ont toutefois pas la même gravité. Tandis que Pradelle, le représentant des autorités militaires, est incité par le pur appât du gain, les soldats Édouard et Albert 'revendiquent' ce qui leur semble dû. De même, si les deux crimes sont qualifiés de « sacrilèges », c'est dans le cas de Pradelle pour souligner l'absence de scrupule :

Un cadavre, c'est un cadavre, soit. Pour Pradelle, une fois mort, que le type soit français, allemand ou sénégalais, il s'en foutait complètement. [...] Si le gouvernement allemand, [...] discut[ait] avec les autorités françaises sur le sort définitif de ces dizaines de milliers de 'corps étrangers', en attendant, confondre un soldat français avec un Boche relevait du sacrilège. (Lemaitre 2013, 451)

Dans le cas d'Édouard et d'Albert, en revanche, c'est pour montrer qu'ils sont bien conscients des implications de leur escroquerie (« –Est-ce que tu te rends vraiment compte de ce que tu me proposes? demanda Albert. Il se planta devant son camarade. –De commettre... un sacrilège! » (Lemaitre 2013, 303)).

Ainsi, le premier crime est un crime sans égard pour autrui, le deuxième, bien que délicat, semble réfléchi et, dans une certaine mesure, justifié. Quant aux moyens, les 'armes' de Pradelle, à savoir le pouvoir et l'argent, sont généralement dévalorisées, celles d'Édouard et d'Albert, à savoir le génie et l'art, généralement valorisées. La sanction des crimes et l'inversion de la hiérarchie – les gagnants du début sont les perdants de la fin et vice versa – correspondent à une sanction plus globale, à savoir la substitution du pouvoir militaire et économique par un pouvoir intellectuel, inventif et artistique. Cette substitution réussit notamment grâce à Édouard, qui renonce à la vengeance 'directe' parce que cela signifierait rester dans la logique militaire et déclare la guerre à la guerre en l'attaquant à un niveau plus abstrait, en l'occurrence en dénonçant sa représentation mensongère, et grâce à Merlin qui découvre et ose dénoncer les fautes des autorités.

La sanction ne porte alors pas seulement sur 'l'être' des personnages, mais aussi sur tout ce qu'ils représentent. La sanction négative de Pradelle par exemple implique également une sanction négative de son ambition sans scrupules, voire même de la guerre, dont il est présenté explicitement comme l'image : « Avec son allure aristocratique, [Pradelle] semblait à la fois terriblement civilisé et foncièrement brutal. Un peu à l'image de cette guerre » (Lemaitre 2013, 15). Par la suite, nous verrons que la sanction ne se fait pas

⁹² Les deux trames sont constamment mises en résonance par la structure entrelacée du texte qui fait alterner des chapitres focalisés sur Albert/Édouard avec des chapitres focalisés sur Pradelle/M. Péricourt.

seulement implicitement par les effets des actions, mais qu'il y a aussi des personnages qui figurent comme instances de sanction; de même, la sanction ne porte pas seulement sur des personnages, mais également sur des pratiques sociales, telles que la commémoration ou la représentation de la guerre.

4.4.2. *Comment commémorer la guerre?*

La structure du texte suggère une confrontation de Mme Maillard, la mère d'Albert (à qui sont attribués les derniers mots du chapitre 42), et de l'inspecteur Merlin (à qui sont consacrés les derniers paragraphes de l'épilogue). Le jugement final de Mme Maillard est contrebalancé par la description des actes de Merlin. Merlin en tant que simple gardien de cimetière incarne un discours personnel, moral, valorisé positivement qui s'oppose au discours officiel, souvent économique, dévalorisé (représenté par Mme Maillard). Comment se caractérisent ces deux instances de sanction?

Mme Maillard n'apparaît jamais comme personnage qui agit, on n'apprend presque rien sur elle, mais elle est souvent présente en tant que voix. Cette voix qu'Albert semble avoir intériorisée lui apparaît toujours dans les moments où il doute de son propre comportement, par exemple au moment où il manque de s'étouffer dans le trou d'obus et désespère.

Il voudrait réfléchir. Rien n'y fait, le désarroi prend le dessus, la terrible frayeur de la mort lui remonte des entrailles. Les larmes coulent malgré lui. Mme Maillard le fixe d'un regard réprobateur, décidément Albert ne saura jamais s'y prendre, tomber dans un trou, je vous demande un peu, mourir juste avant la fin de la guerre, passe encore, c'est idiot, mais bon, on peut comprendre, tandis que mourir enterré, autant dire dans la position d'un homme déjà mort! C'est tout lui, ça, Albert, toujours un peu moins bien. De toute façon, s'il n'était pas mort à la guerre, que serait-il devenu, ce garçon? Mme Maillard lui sourit enfin. Avec Albert mort, il y a au moins un héros dans la famille, ce n'est pas si mal. (Lemaitre 2013, 35)

Tandis qu'Albert est d'habitude assez perspicace et rationnel, en face de la mort, « le désarroi » et la « frayeur » prennent le dessus. Il n'arrive pas à faire ce qu'il voudrait faire : réfléchir et agir au lieu de s'abandonner au désespoir et aux larmes. En raison des moments où elle apparaît, la voix de la mère peut être assimilée à la conscience (réprobatrice) d'Albert. Se superposent cependant des reproches qu'Albert pourrait se faire lui-même (« mourir juste avant la fin de la guerre », « mourir enterré ») et des éléments d'un discours dont il se distancierait. En effet, Albert n'approuve pas la conception de la guerre soutenue par sa mère.

Comme elle avait une conception assez classique de la guerre, elle avait été rapidement convaincue qu'Albert, « avec son intelligence », ne tarderait pas à briller, à monter en grade, elle le voyait partir à l'assaut, en première ligne. Dans son esprit, il effectuait une action héroïque, il devenait aussitôt officier, capitaine, commandant, ou davantage, général, ce sont des choses qu'on voit à la guerre. Albert avait laissé dire en préparant sa valise. (Lemaitre 2013, 20)

La conception de la guerre de Mme Maillard est qualifiée de « classique » par le narrateur et pourrait être caractérisée comme 'archaïque' ou 'médiévale' et ciblée sur le profit. L'idée d'un héros – particulièrement doué et malin – qui fait preuve de vaillance extraordinaire pour faire carrière et assurer sa gloire éternelle comme on les rencontre dans

des contes chevaleresques en fait partie intégrante. Cette conception manque de rapport avec la réalité et reste schématique et figée. Elle ne rend compte ni de la complexité d'une guerre ni de son atrocité ni d'un quelconque impact psychologique. Que la conception et le discours de Mme Maillard correspondent à l'opinion populaire se montre par sa proximité avec le discours d'autres représentants de la société, par exemple Cécile, l'amie d'Albert. Même si le narrateur semble suggérer que la conception de Cécile est «très différent[e]», la remarque ne peut être qu'ironique. Malgré quelques différences, les idées fondamentales des deux femmes sont les mêmes.

Avec Cécile, ce fut très différent. La guerre ne l'effrayait pas. D'abord, c'était un «devoir patriotique» (Albert fut surpris, il ne l'avait jamais entendue prononcer ces mots-là), ensuite, il n'y avait pas vraiment de raison d'avoir peur, c'était quasiment une formalité. Tout le monde le disait.

Albert, lui, avait un petit doute, mais Cécile était un peu comme Mme Maillard finalement, elle avait des idées assez fixes. À l'écouter, la guerre ne ferait pas long feu. Albert n'était pas loin de la croire [...] (Lemaitre 2013, 21)

L'aspiration à la gloire personnelle, centrale dans la conception de la mère est remplacée par la gloire collective qui fait de la guerre un «devoir patriotique». Mais de nouveau, il n'y a aucune différenciation, l'idée est fixe, ne rend pas compte de la complexité de la guerre ni des éventuelles conséquences psychologiques.

La conception de Cécile est sans fondement, sans propre réflexion. Tout ce qu'elle dit, elle le dit parce que «tout le monde le [dit]». Elle croit la propagande et la propage en utilisant son vocabulaire: les guillemets indiquent que le «devoir patriotique» est une expression que Cécile emprunte. Son discours (et indirectement aussi celui de Mme Maillard) relève d'un type de discours officiel dévalorisé que le narrateur déconstruit – ridiculise même – dès la première phrase du roman. Ainsi, «ceux qui pensaient que cette guerre finirait bientôt» – sous-entendu qu'on gagnerait facilement – deviennent les figures tragiques, les victimes et en même temps le symbole d'un enthousiasme et d'une croyance aveugle voués à l'échec. Leur supposition qui, pour eux-mêmes, est vraie – c'est-à-dire que pour eux, la guerre a effectivement fini bientôt: «[ils] étaient tous morts depuis longtemps» (Lemaitre 2013, 13) – souligne, paradoxalement, à quel point la guerre a été tout le contraire de ce qu'on avait cru ou que l'on avait fait croire.

En fin de compte, la mère est 'instrumentalisée' par le narrateur pour contrecarrer la valorisation positive d'Albert, renforcée par ce contraste. En plus, elle qui, en tant qu'instance de sanction, ne fait que se plaindre et réprimander son fils, est l'arrière-plan négatif dont se distingue la deuxième instance de sanction, Merlin.

Reste Joseph Merlin, auquel plus personne ne pensait.

Y compris vous, certainement.

Ne vous inquiétez pas: dans la vie de Joseph Merlin, c'était une constante, les gens le détestaient et, dès qu'il avait disparu, ils l'oubliaient; lorsque quelque chose revenait à son sujet, il s'agissait uniquement de mauvais souvenirs.

Il avait passé une nuit entière à coller les coupures offertes par Henri d'Aulnay-Pradelle sur de grandes feuilles de cahier à l'aide de papier gommé. Chaque billet était un morceau de son histoire, de son échec, mais vous savez tout cela.

Après avoir rendu ce rapport explosif qui fit beaucoup pour la condamnation d'Henri, Merlin entra en hibernation, sa carrière était achevée, sa vie aussi, croyait-il. Il avait tort.

Il prit sa retraite le 29 janvier 1921. Il avait été baladé jusque-là de service en service, mais le coup qu'il avait fait au gouvernement avec son rapport et ses inspections sur les cimetières, ç'avait beau être vrai, ce n'était pas de ces choses qu'on excuse. Quel scandale ! Dans l'Antiquité, lorsqu'on punissait le porteur de mauvaises nouvelles, on le lapidait. Au lieu de quoi, lui, chaque matin, ponctuellement, se rendit au ministère. Tous ses collègues s'interrogèrent sur ce que, eux, auraient fait avec l'équivalent de dix ans de salaire ; on détesta d'autant plus Merlin qu'il n'avait pas seulement conservé vingt francs pour cirer ses grosses galoches, nettoyer sa veste pleine d'encre ou s'acheter un nouveau dentier.

Donc, le 29 janvier 1921, il fut à la rue. Retraité. Avec, vu son grade, une pension à peu près égale aux gages de Pauline dans la famille Péricourt.

Longtemps, Merlin remua le souvenir de cette nuit où il avait renoncé au pactole au profit de quelque chose de moins valorisant, mais du côté de la morale, quoiqu'il n'aimât pas les grands mots. L'affaire des soldats exhumés, une fois retraité, continua de le remuer. Il avait fallu qu'il soit retiré pour s'intéresser au monde et se mettre à lire les journaux. C'est par eux qu'il assista à l'arrestation d'Henri d'Aulnay-Pradelle et au retentissant procès de ceux qu'on appelait « les mercantis de la mort ». Il lut avec une intense satisfaction le compte rendu de sa déposition devant le tribunal qui, pourtant, ne lui rendait guère hommage, les journalistes n'avaient pas aimé ce témoin lugubre, qui présentait si mal et les bousculait sur les marches du Palais de Justice lorsqu'ils essayaient de l'interroger.

Après quoi, l'actualité passant, on se désintéressa de cette affaire.

Restèrent les commémorations, les morts, la gloire. La patrie. Merlin continua, guidé par on ne sait quel devoir, à lire les quotidiens. Il n'avait pas les moyens d'en acheter plusieurs chaque matin, aussi se rendait-il dans différents endroits, bibliothèques, cafés, halls d'hôtel, où il pouvait les consulter sans dépenser. C'est là qu'il trouva, en septembre 1925, une petite annonce à laquelle il répondit. On recrutait un gardien pour le cimetière militaire de Saint-Sauveur. Il fut reçu, montra ses états de service et fut embauché.

Pendant bien des années, si vous passiez à Saint-Sauveur, qu'il fasse beau, qu'il fasse laid, vous étiez sûr de le voir enfoncer à grands coups de galoche sa pelle dans la terre alourdie par la pluie, afin d'entretenir les parterres et les allées. (Lemaitre 2013, 562-564)

Merlin, dont les actes seront (in)novateurs, réussit à dénoncer les crimes de celui qui, selon le texte, doit être puni. De même, ce personnage permet au narrateur d'introduire la problématique de la vision de la guerre—dans un regard rétrospectif—et celles de la mémoire et de la commémoration.

Merlin est une figure qui, comme les soldats, a tendance à ne pas être vue ou à être oubliée. Or, le narrateur empêche qu'ils disparaissent. (« Reste Joseph Merlin, auquel plus personne ne pensait. Y compris vous, certainement »). D'une part, c'est l'expression de son autoréflexion. Le fait de 'déterrer' un personnage qu'il avait laissé tomber dans l'oubli peut être vu comme un jeu ou une expérience narrative auto-ironiques, comme s'il voulait découvrir ce qui se passait s'il donnait une deuxième vie à un personnage dont la trajectoire avait semblé déjà terminée. Ce procédé joue avec les conventions du genre, avec les attentes du public et avec ce qui caractérise la fiction : avoir les moyens d'invertir ou d'annuler ce qui, en réalité, serait irréversible.

D'autre part, c'est un auto-éloge de la part du narrateur. C'est grâce à sa mémoire et à son récit que les lecteurs et lectrices (« vous ») et la mémoire collective ne perdent pas de vue un élément important de leur histoire. C'est également grâce à lui qu'on ne perd donc

pas de vue la dimension individuelle humaine qui est menacée par une vision abstraite, schématique et documentaire de l'Histoire. La compétence du narrateur qui le distingue de « tout le monde » est en fait aussi la compétence de l'auteur d'*Au revoir là-haut* qui le distingue des lecteurs et lectrices : ce que le narrateur exprime explicitement – rappeler les personnes qu'on a tendance à oublier – pourrait être compris comme programme de tout le livre. Le fait de mettre au centre du récit deux soldats simples et inconnus en est la preuve. Se manifeste dans ce procédé la tendance de la littérature contemporaine « de redonner parole à ceux qui ne l'ont pas eue, ou d'en restituer le souvenir » (Viart/Vercier 2005, 141). En réactivant le souvenir de Merlin, le narrateur attire l'attention sur quelqu'un qui, ne correspondant pas au système de valeurs du discours social, avait fini par être écarté, oublié ; et, en le plaçant en position importante, à la fin, là où l'on fait le bilan, il valorise ce qu'il représente.

Merlin est un personnage à la marge de la société, son « échec » est un échec social qui tient au fait qu'il n'adhère pas au même système de valeurs. Son refus d'adopter les valeurs prédominantes – notamment économiques – fait de lui un suspect, voire un proscrit. Merlin et sa découverte et sa révélation de la vérité sur les pratiques commerciales illicites de Pradelle gênent. On aurait aimé le lapider : « Dans l'Antiquité, lorsqu'on punissait le porteur de mauvaises nouvelles, on le lapidait. » Merlin est l'image de la gêne que la vérité peut susciter : il est un « témoin lugubre », désagréable à regarder et à écouter et difficile à vivre et à travailler avec (« [il] les bousculait »). Cette description constitue une métaphore de toute vérité difficile : c'est désagréable mais essentiel si on veut sortir du discours mensonger et se positionner « du côté de la morale » en parlant de ce qui s'est passé pendant et après la guerre.

Alors que, « l'actualité passant », les événements (tels que l'affaire des cimetières) perdent de leur intérêt, ce qui reste, ce sont « les commémorations, les morts, la gloire. La patrie » (Lemaitre 2013, 564). Merlin s'oppose à la société non seulement par le système de valeurs qu'il défend et la voix (discours) « d'en bas » (il est un de ceux qui n'ont pas forcément eu la parole) qu'il représente, mais aussi par le type de travail de mémoire dont il se porte garant. Tandis que pour le discours officiel ce qui restait de la guerre consistait en « les commémorations, les morts, la gloire. La patrie. », Merlin effectue son travail de gardien de cimetière qui peut être lu comme métaphore de tout travail de mémoire, tel que le narrateur le valorise. C'est un travail peu glorieux, banal, pénible (« la terre alourdie par la pluie »), qui doit être fait en toute condition (« qu'il fasse beau, qu'il fasse laid »), mais qui est capable de changer réellement quelque chose (« afin d'entretenir les parterres et les allées »). Attribué à un personnage valorisé positivement par le narrateur, le travail (de mémoire) l'est également. Comme Merlin en tant que personnage, son travail de mémoire contraste avec le discours social dévalorisé et en propose une alternative innovatrice.

Cette valorisation est renforcée par des moyens linguistiques. Le passé simple utilisé pour introduire ce qui restait du côté officiel (« **Restèrent** les [...] ») situe « les commémorations, les morts, la gloire » explicitement au niveau du récit et l'ancre dans le passé. La construction syntaxique parallèle impose une mise en rapport de cette phrase avec le début de l'extrait « **Reste** Joseph Merlin » qui est au présent et s'adresse directement au public d'aujourd'hui, ce qui suggère que les commémorations officielles devraient être relayées par le travail de mémoire de Merlin. Le jugement final complète et confirme ce

qui a été anticipé pendant tout le livre : la remise en question des commémorations officielles impliquant la recherche d'autres stratégies de gestion.

4.4.3. *L'escroquerie aux monuments aux morts : une attaque contre les pratiques commémoratives*

Dans *Au revoir là-haut*, la commémoration officielle est principalement représentée par les monuments aux morts célébrant les héros tombés pour la patrie. Ces monuments aux morts autour desquels une grande partie du récit est construite ne permettent pas seulement de s'interroger sur les pratiques de commémoration, ils soulèvent également des questions plus générales sur la gestion de la guerre (du côté officiel) et sur la vision de la guerre, c'est-à-dire sur la mémoire, les souvenirs et la représentation adéquate de ces derniers. En tant que « tombeaux symboliques » et lieux de mémoire censés perpétuer le souvenir (Dalisson 2013a, 110), les monuments aux morts constituent la partie concrète, visible des commémorations. L'arnaque dont ils sont l'objet dans *Au revoir là-haut* peut être comprise comme une attaque des pratiques commémoratives.

La problématique thématisée par l'arnaque aux monuments aux morts se base sur l'ambivalence de toute commémoration qui consiste à représenter d'un côté la joie du triomphe et de l'autre côté la tristesse, la souffrance, la perte⁹³. Comprenant que « [l]e pays tout entier était saisi d'une fureur commémorative en faveur des morts, proportionnelle à sa répulsion vis-à-vis des survivants » (Lemaitre 2013, 306-307), les protagonistes savent déjouer cette fureur et en profiter à leur manière⁹⁴. La publicité dans le catalogue des monuments aux morts qu'Édouard fabrique témoigne du fait qu'il sait parfaitement

⁹³ Quant au contexte historique, la commémoration (dont l'habitude est déjà prise en France au moment où *Au revoir là-haut* est censé se dérouler) est bien une affaire problématique. S'étant rendu compte, après la défaite de 1871, de la force de mobilisation que peuvent avoir les commémorations régulières, les républicains les mettront à leur service.

Pour Gambetta et les républicains opportunistes, une telle célébration doit certes panser les plaies du pays et calmer la douleur des familles, mais aussi souder la nation autour d'une cause et légitimer le régime par la préparation de la Revanche (Dalisson 2013a, 14).

Les monuments qu'on érige à l'occasion des commémorations, deviennent vite « le[s] lieu[x] d'un culte à la patrie, à la Revanche et la République » (Dalisson 2013a, 15). Ces (lieux de) commémorations ne véhiculent pas seulement une identité nationale fondée sur des idées républicaines, elles transmettent également un esprit de révolte—qui se reflètera dans les commémorations pédagogiques—et rappellent les sacrifices faits tout au long de l'histoire nationale et qui se voient validés par le cours de l'histoire (Dalisson 2013a, 50). Si ces commémorations évoquent justement les sacrifices de cette histoire, elles deviennent la fête « du pays dans toute son épaisseur chronologique et philosophique » (Dalisson 2013a, 21).

Pendant la guerre, on « invente » de nouvelles commémorations pour « soutenir l'effort de guerre »—l'anniversaire de la victoire de la Marne en est un exemple. Selon Dalisson, ce n'est pas seulement l'unique motivation qui favorise l'instauration de nouvelles commémorations, mais aussi « une sorte de catharsis mémorielle par la commémoration du sacrifice pour la patrie » (Dalisson 2013a, 31) qui permettrait de gérer cette guerre bouleversante, tranchante et traumatisante.

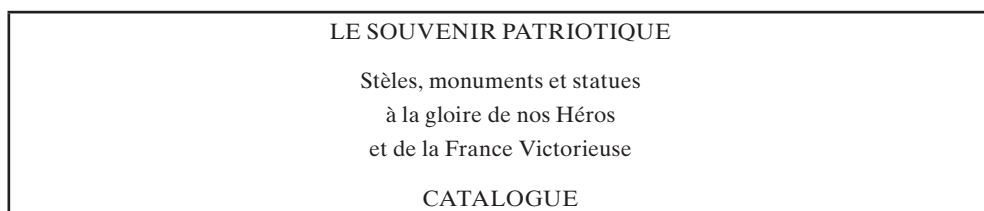
⁹⁴ L'absence de sanction (négative) témoigne de l'approbation du narrateur : ils ont mérité cette victoire. Autrement dit, si leur crime n'est pas considéré comme un vrai crime mais, au contraire, valorisé—ils n'ont fait que (re)prendre (à outrance certes) ce qui leur aurait dû être accordé : la reconnaissance et les moyens pour vivre—cela revient à critiquer la manière dont on a traité (oublié) les anciens poilus.

ce qui est en jeu et qu'il sait mettre en œuvre le discours officiel à son gré. Il déchiffre le système et réussit, malgré (ou plutôt grâce) à sa place à la marge de la société, à renverser les hiérarchies: c'est «son style» qui gagne la guerre qu'il avait déclarée à la guerre (Lemaitre 2013, 305).

Édouard va fouiller à la fin du cahier, il en tire des coupures de presse, il en exhibe une, il a entouré des lignes, au crayon gras: «... ici comme partout, les villes, les villages, les écoles, les gares même, tout le monde veut son monument aux morts...»

La coupure provient de *L'Est républicain*. Il y en a d'autres, Albert a déjà ouvert ce dossier, il n'en avait pas saisi la logique, les listes de morts d'un même village, d'une même corporation, une célébration ici, une prise d'armes, une souscription ailleurs, tout revenait à cette idée de monument commémoratif. [...]

Édouard prend des mains d'Albert le cahier et lui montre la dernière page.



– Tu veux vendre des monuments aux morts?

Oui. C'est ça. Édouard est content de sa trouvaille, il se tape sur les cuisses avec ce bruit de gorge, ce roucoulement, on ne sait pas d'où ça sort ni comment, ça ne ressemble à rien, c'est seulement désagréable à entendre.

Albert comprend mal qu'on puisse avoir envie de fabriquer des monuments, en revanche, le chiffre de trois cents millions de francs commence à se frayer un chemin dans son imagination: cela veut dire «maison», comme celle de M. Péricourt par exemple, «limousine», et même «palace»... Il rougit, il vient de penser «femme», la petite bonne au sourire ravageur est passée furtivement devant ses yeux, c'est instinctif, quand on a de l'argent, on veut toujours des femmes pour aller avec.

Il lit les quelques lignes qui suivent, c'est de la réclame écrite en petites majuscules, tracées avec tellement de soin qu'on dirait de l'imprimerie: «... ET VOUS RESSENTEZ DOULOUREUSEMENT LE BESOIN DE PERPÉTUER LE SOUVENIR DES ENFANTS DE VOTRE VILLE, DE VOTRE VILLAGE, QUI ONT FAIT DE LEUR POITRINE UN REMPART VIVANT CONTRE L'ENVAHISSEUR.»

– Tout ça est bien beau, dit Albert, je trouve même que c'est une sacrément bonne idée...

Il comprend mieux pourquoi les dessins l'ont tant déçu, ils ne sont pas faits pour représenter une sensibilité, mais pour exprimer un sentiment collectif, pour plaire à un vaste public qui a besoin d'émotion, qui veut de l'héroïsme.

Plus loin: «...À ÉRIGER UN MONUMENT QUI SOIT DIGNE DE VOTRE COMMUNE ET DES HÉROS QUE VOUS VOULEZ DONNER EN EXEMPLE AUX GÉNÉRATIONS À VENIR. LES MODÈLES PRÉSENTÉS PEUVENT ÊTRE LIVRÉS, SELON LES RESSOURCES DONT VOUS DISPOSEZ, EN MARBRE, EN GRANIT, EN BRONZE, EN PIERRE ET GRANIT SILICATÉ OU EN GALVANO-BRONZE...» (Lemaitre 2013, 286-288)

Édouard exploite, avec sa société fictive, le fait que ces monuments sont inéluctables («tout revenait à cette idée de monument commémoratif») à cause de leur valeur identitaire

(«toute le monde veut son monument aux morts») ⁹⁵. Les monuments se vendront grâce au fait qu'ils répondent (ou prétendent répondre) aux désirs et besoins des familles et des proches des soldats morts. Les promesses de « perpétuer le souvenir », de glorifier non seulement « les héros », mais aussi leur patrie (« digne de votre commune ») et de « donner un exemple » rendent la publicité efficace. Les fonctions attribuées aux monuments aux morts sont de gérer le deuil, de garantir la mémoire, d'assurer la gloire et d'améliorer l'avenir par la glorification didactique. L'escroquerie d'Édouard en est une parodie dans la mesure où ces intentions – concernant la mémoire, la glorification et l'héroïsme selon les discours social et officiel – sont perverties et que les points problématiques de toute commémoration sont mis à nu. La mise en scène de cette critique socio-culturelle ne concerne pas seulement la société de l'après-guerre, mais peut être mise en rapport avec des débats actuels ⁹⁶.

La stratégie de pervertir, à l'aide d'un projet individuel, une certaine valorisation effectuée par le discours officiel se remarque également dans l'attribution du statut de « héros ». Tandis qu'à travers les monuments aux morts, le discours officiel célèbre comme héros ceux qui sont tombés durant la guerre, Édouard s'auto-déclare « héros » au moment où son escroquerie est rendue publique. Grâce au scandale qu'il fait éclater, il est placé au centre de l'attention et se sent comme un héros (« Édouard dévorait les journaux avec passion. Nous sommes de nouveau des héros ! se répétait-il » (Lemaitre 2013, 532)). L'opposition des valeurs – évidemment divergentes – attribuées à la notion de « héros » dans les deux cas déclenche une réflexion sur la signification de ce terme et sur la justification de son attribution à tel ou tel groupe de personnes ⁹⁷. Tandis que les héros glorifiés par les monuments, c'est-à-dire les soldats morts pour la France, sont des héros dans le sens sérieux et traditionnel du terme, l'héroïsme d'Albert et d'Édouard est à comprendre – dans un premier temps – dans un sens ironique. Le sens est pourtant double. « Nous sommes de **nouveau** des héros » signifie qu'ils avaient déjà été des héros – dans le sens traditionnel encore. Les soldats survivants avaient évidemment aussi fait partie de ceux « qui ont fait de leur poitrine un rempart vivant contre l'envahisseur », de ceux que les discours social et officiel honorent alors comme héros, mais ils n'ont pas le droit à cet honneur du simple

⁹⁵ Pour des recherches historiques sur le rapport entre monuments et identité (nationale), voir Dalisson (2013a, 10).

⁹⁶ Le fait que la tradition de commémorer l'armistice de 1918 ait survécu presque un siècle, toutes ses crises ainsi que les nombreuses discussions et polémiques autour des cérémonies du 11 novembre témoignent, selon Rémi Dalisson, de l'actualité et de la pertinence du sujet – touchant aux éléments centraux de l'identité et des valeurs du pays – mais aussi de sa susceptibilité d'être instrumentalisé (Dalisson 2013a, 116-117). Plutôt que de commémorer, les commémorations reflètent la manière dont la société, la politique et la culture contemporaines voient leur rapport aux événements commémorés, les enjeux de la mémoire et la signification et les fonctions dont les commémorations elles-mêmes sont investies (Nora 1997, 4691). Dans la loi de 2011 qui a fait du 11 novembre une cérémonie où l'on commémore toutes les guerres du pays et tous les soldats qui y sont morts, se montre l'importance de la commémoration de la Première Guerre mondiale (Dalisson 2013a, 6-7). Cette loi attribue au 11 novembre – et indirectement à la Première Guerre mondiale – une sorte de statut exemplaire et fondateur.

⁹⁷ Le narrateur joue avec le terme et le concept de « héros », récurrent dans le récit, qu'il applique de manière très hétérogène – tant ironique que sérieuse – et selon différents systèmes de valeurs. Il démontre ainsi, dans une réflexion sur la langue, la souplesse, voir l'ambiguïté, de la signification de la notion de « héros » qui, en tant que terme passe-partout, risque d'être instrumentalisé.

fait qu'ils ne sont pas morts. On les oublie. S'ils procèdent à cette auto-sanction positive et se voient comme héros, c'est parce qu'ils ont réussi à se faire remarquer. Ce qu'ils semblent réclamer au fond, c'est obtenir la même attention que leurs camarades morts. En choisissant des survivants comme protagonistes, *Au revoir là-haut* fait des survivants les héros que la société a refusé de reconnaître en tant que tels. On les regarde, les écoute, leur donne la parole.

4.4.4. *Art authentique vs art artisanal: la question de la bonne représentation*

Les monuments aux morts servent également de base à une réflexion sur la (bonne) représentation de la guerre. *Au revoir là-haut* montre que, contrairement à ce que le discours officiel suggère, la représentation dont les monuments aux morts sont caractéristiques est ambiguë dans sa fonction et peu véridique. Les différences dans les visions et les représentations de la guerre sont illustrées à travers l'opposition de deux types d'art qui, en fonction des valeurs qu'ils soutiennent, varient dans leurs modes de représentation.

[Albert] comprend mieux pourquoi les dessins [les croquis pour les monuments] l'ont tant déçu, ils ne sont pas faits pour représenter une sensibilité, mais pour exprimer un sentiment collectif, pour plaire à un vaste public qui a besoin d'émotion, qui veut de l'héroïsme. (Lemaitre 2013, 288)

Comme on l'a observé à d'autres endroits déjà, les voix d'Albert et du narrateur sont rapprochées – bien qu'il s'agisse des explications qu'Albert se donne lui-même (racontées au discours indirect), ces pensées semblent correspondre à celles du narrateur. Albert, jugeant selon un système de valeurs quasiment identique à celui du narrateur, se montre de nouveau très perspicace et regarde la chose à un niveau plus abstrait. Il se rend compte que les monuments ne représentent pas ce à quoi il s'était attendu, à savoir «une sensibilité», mais qu'ils sont là pour représenter ce dont le «vaste public» a besoin.

Par le «mais» adversatif, le narrateur souligne que la fonction d'«exprimer un sentiment collectif» s'oppose à la fonction de «représenter une sensibilité». «Représenter une sensibilité» supposerait, à notre avis, une vraie ouverture (et de la part de l'artiste et de la part du public⁹⁸), afin que l'artiste puisse transmettre ce qu'il ressent ou qu'il arrive même à réveiller, chez les spectateurs et les spectatrices, les mêmes émotions. «Exprimer un sentiment collectif», par contre, se réfère au sentiment de ceux qui n'étaient pas au front, et correspondrait plutôt à la représentation de ce qu'éprouvent les spectateurs (et non ce qu'éprouvent l'artiste ou les gens représentés). Le premier mode de représentation, considéré comme authentique, véhiculerait une image vraie de la guerre, tandis que le deuxième ne serait que le reflet des besoins égoïstes de la société pour gérer – ou faudrait-il dire «masquer» pour ne pas devoir y faire face en profondeur? – les traumatismes de la guerre.

⁹⁸ À un autre moment du récit, le narrateur suggère que cette ouverture puisse être atteinte: «M. Péricourt avait été frappé, un jour, par le croquis d'une automobile de course saisie en pleine vitesse, d'un réalisme invraisemblable, lui-même n'avait jamais vu une automobile sous cet aspect» (Lemaitre 2013, 195). Avec ce dessin, Édouard réussit à transmettre sa vision de la réalité de façon à ce que la vision de celui/celle qui le regarde soit agrandie par une perspective qu'il/elle n'avait jamais adoptée avant.

La «sensibilité», la vérité, qu'Albert ne trouve pas dans les croquis des monuments, il l'avait trouvée dans les dessins personnels qu'Édouard avait faits au front.

Albert s'assit là, bêtement, en tailleur, face à l'armoire qui grinçait, immédiatement hypnotisé par ces scènes, pour certaines rapidement crayonnées, pour d'autres travaillées, avec des ombres profondes faites de hachures serrées comme une mauvaise pluie. Tous ces dessins, une centaine, avaient été réalisés ici, sur le front, dans les tranchées, et montraient toutes sortes de moments quotidiens, des soldats écrivant leur courrier, allumant leur pipe, riant à une blague, prêts pour l'assaut, mangeant, buvant, des choses comme ça. Un trait lancé à la va-vite devenait le profil harassé d'un jeune soldat, trois lignes et c'était un visage exténué aux yeux hagards, ça vous arrachait le ventre. Presque rien, à la volée, comme en passant, le moindre coup de crayon saisissait l'essentiel, la peur et la misère, l'attente, le découragement, l'épuisement, ce carnet, on aurait dit le manifeste de la fatalité.

En le feuilletant Albert eut le cœur serré. Parce que, dans tout cela, jamais un mort. Jamais un blessé. Pas un seul cadavre. Que des vivants. C'était plus terrible encore parce que toutes ces images hurlaient la même chose : ces hommes vont mourir.

Il rangea les affaires d'Édouard, passablement remué. (Lemaitre 2013, 66-67)

Ces dessins, caractérisés par la simplicité, la modestie et l'immédiateté hypnotisent et bouleversent Albert. Lui, qui a vécu la réalité de la guerre, leur trouve une véridicité presque absolue («on aurait dit le manifeste de la fatalité»), non seulement à cause de leurs sujets qui lui sont familiers («toutes sortes de moments quotidiens»), mais surtout grâce aux sensations qu'ils transmettent («le profil harassé», «un visage exténué») et grâce aux émotions qu'ils saisissent et représentent («des ombres profondes faites de hachures serrées comme une mauvaise pluie», «le moindre coup de crayon saisissait l'essentiel, la peur et la misère, l'attente, le découragement, l'épuisement») ce qui pour Albert – dont la voix est de nouveau très proche de celle du narrateur – est l'essentiel. Les dessins semblent capables de «faire (re)vivre» les émotions au lieu de les montrer seulement («ça vous arrachait le ventre», «Albert eut le cœur serré», «Il [était] passablement remué»). La véracité est telle qu'Albert assimilera les dessins à sa vie, ils commenceront à avoir une fonction identitaire («Il l' [le carnet] avait posé à son chevet et le regardait très souvent. Ces dessins étaient devenus une part de sa vie, [...]» (Lemaitre 2013, 103)).

La description des dessins d'Édouard sert à illustrer les caractéristiques d'une forme de représentation valorisée. À travers ces *ekphraseis* qui, entre autres, confirment l'importance de l'art – du dessin et de la peinture notamment – dans tout le roman, le narrateur identifie les procédés artistiques qui font que les dessins d'Édouard ont un effet bouleversant sur Albert, et il les transmet à son tour par des moyens stylistiques langagiers. En comparant par exemple les «hachures serrées» (description de la technique artistique) à «une mauvaise pluie», il interprète l'œuvre d'art et essaie de visualiser cette interprétation par une image métaphorique (exprimant en l'occurrence une atmosphère de malaise, de peur, de violence). De même avec des constructions synecdochiques comme «visage exténué» qui combinent en une image langagière une description («visage») et un état d'âme («exténué») qui donne à l'image sa profondeur. Cette *ekphrasis* permet alors au narrateur de condenser, dans une sorte de mise en abyme, une réflexion qui porte en même temps sur l'œuvre d'art, sur sa production, sur sa réception et sur son interprétation.

Cet art 'vivant' trouvera son contraire dans 'l'art artisanal' des monuments aux morts. Le passage d'un art personnel à un 'art pour les autres' correspond au glissement d'un art

désintéressé à un art destiné à être mis en scène et à des représentations idéalisées. Avec les esquisses pour les monuments, Édouard s'éloigne de son authenticité et des représentations de la réalité immédiate – considérée comme véridique – pour passer à des représentations idéalisées qui n'ont plus rien à voir avec une représentation de la guerre elle-même, mais qui sont faits « pour exprimer un sentiment collectif, pour plaire à un vaste public qui a besoin d'émotion, qui veut de l'héroïsme ».

Contrairement à l'art véridique, 'l'art pour les autres' se révèle peu capable de donner et de garder une image vraie de la guerre. Albert s'en rend compte lorsqu'il voit les croquis des monuments pour la première fois. La scène faisant allusion au moment où il découvre les croquis personnels d'Édouard, le lecteur/la lectrice ne peut pas s'empêcher de comparer ces deux types de dessins auxquels Albert est confronté.

Dès les premières planches, Albert est déçu. [...] Sur la feuille, il y a un soldat et c'est très laid. [...]

Albert tourne les pages: *Debout les morts!* Puis un *Poilu mourant en défendant le drapeau et Camarades de combat...*

– Ce sont des statues...

C'est une question, d'un ton hésitant. C'est qu'Albert s'attendait à tout, mais pas à ça. [...]

Il se souvient parfaitement du carnet de croquis d'Édouard trouvé dans ses affaires, rempli de scènes saisies à la hâte, au crayon bleu, il l'avait envoyé à la famille avec la lettre annonçant son décès. C'étaient les mêmes situations qu'aujourd'hui somme toute, des soldats à la guerre, mais il y avait, dans ceux d'autrefois, une telle vérité, tant d'authenticité...

En art, Albert n'y connaît rien, il y a seulement ce qui le touche et ce qui ne le touche pas. Ce qu'il voit là est très bien rendu, très travaillé, avec beaucoup de soin, mais...il cherche le mot, c'est...figé. Et enfin, il trouve: ça n'a rien de vrai!

Voilà. Lui qui a connu tout cela, qui a été un de ces soldats, il sait que ces images-là sont celles que se sont forgées ceux qui n'y sont pas allés. C'est généreux, c'est sûr, destiné à émouvoir, mais c'est un peu trop démonstratif. [...] C'est simple, même pour celui qui n'y connaît rien, c'est d'une laideur totale, il faut le voir pour le croire. (Lemaitre 2013, 283-285)

Ce qu'Albert comprend à ce moment-là, c'est que la représentation véridique de l'histoire et les représentations idéalisées, derrière lesquelles se cachent des projections d'un sentiment collectif dont le peuple a besoin pour gérer la guerre (« C'est généreux, c'est sûr, destiné à émouvoir, mais c'est un peu trop démonstratif »), sont toute autre chose.

La laideur des dessins (et la déception qu'ils provoquent chez Albert) ne tient pas à la qualité artistique des dessins (« Ce qu'il voit là est très bien rendu, très travaillé, avec beaucoup de soin ») – ce n'est pas non plus ce critère qui compte (« En art, Albert n'y connaît rien, il y a seulement ce qui le touche et ce qui ne le touche pas ») –, mais au fait qu'ils ne le touchent pas, qu'ils 'manquent de vie' (« c'est...figé »), qu'ils ne représentent pas ce qu'il a vécu (« ça n'a rien de vrai ! »). La valeur esthétique (la beauté) est donc intimement liée à la véracité. Tandis que l'art qui s'inspire de l'immédiat, sans intention – authentique, vivant, porteur d'une vérité personnelle, mais absolue – correspond à une représentation véridique, la représentation destinée à la commémoration officielle, qui est censée « plaire à un vaste public » et « destiné[e] à émouvoir » ne transmet que des images figées et idéalisées que se sont forgées les représentant(e)s de la société – tels que Mme Maillard ou Cécile – qui ont (comme l'on a vu) des idées complètement fausses de la guerre.

Le souci de la ‘représentation correcte’ fait écho à une thématique littéraire actuelle, à savoir celle de la véracité du récit. L’effet de véracité des témoignages littéraires est-il dû à une réalité observable, mesurable et par cela considérée comme objective ? Ou est-il produit par une réalité vécue, psychologique et partant forcément subjective, mais pas moins vraie pour l’individu ?

Le rapport entre les monuments et les dessins ‘vivants’ d’Édouard semble être exactement le même que celui entre la représentation telle qu’on la trouverait dans les livres d’histoire (documents objectifs) et celle qui se trouve en littérature (vérité subjective). Même si la première est sans doute plus ‘vraie’, la deuxième est jugée plus véridique malgré les ‘fautes’⁹⁹. Cette hypothèse semble se confirmer dans une scène où Albert, invité à dîner chez les Péricourt, raconte quelques-unes de ses expériences pendant la guerre.

Par quoi commencer ? Que dire ? Il y avait pourtant réfléchi, mais il ne trouvait pas le premier mot. [...]

Ce que voulait savoir M. Péricourt sur la mort de son fils n’eut bientôt plus grande importance. Ce que disait cet ancien conscrit était plus important parce qu’il parlait d’un Édouard vivant. Édouard dans la boue, à la soupe, à la distribution de cigarettes, les soirées aux cartes, Édouard assis, plus loin, qui dessinait dans l’ombre, penché sur son carnet... Albert décrivait l’Édouard qu’il avait imaginé plus que celui qu’il avait côtoyé dans les tranchées, mais qu’il ne fréquentait pas.

Pour M. Péricourt, ce n’était pas aussi douloureux qu’il l’avait pensé, presque bon même, ces images. Il fut contraint de sourire, il y avait longtemps que Madeleine ne l’avait pas vu ainsi sourire, avec sincérité. [...]

Ce n’était pas difficile, tout ce qu’il se rappelait des uns et des autres, de ses camarades, il l’attribuait à Édouard à condition que ce fût à son avantage.

M. Péricourt, lui, redécouvrait son fils, on lui racontait des choses très étonnantes (Il a vraiment dit cela ? Comme je vous le dis, monsieur !), rien ne le surprenait parce qu’il s’était fait à l’idée qu’au fond, il n’avait jamais connu son fils, on pouvait tout lui raconter. Des histoires bêtes, de cantine, de savon à barbe, des blagues de potache, du comique troupier, mais Albert, qui avait enfin trouvé une voie, s’y était engouffré avec détermination, avec plaisir même. Il provoqua des instants de rire avec ces anecdotes sur Édouard, M. Péricourt s’essuya les yeux. Enhardi par le champagne, Albert parla, sans se rendre compte que son récit glissait, glissait sans cesse, qu’il passait des plaisanteries de corps de garde aux pieds gelés, des parties de cartes aux rats gros comme des lapins et à la puanteur des cadavres que les ambulanciers ne pouvaient pas aller ramasser, on en plaisantait. C’était la première fois qu’Albert racontait sa guerre.

– Tiens, votre Édouard, un jour, il dit comme ça...

Albert risquait de déborder, trop chaleureux, trop véridique, d’en faire plus que nécessaire, de gâcher le portrait de ce camarade composite qu’il appelait Édouard, mais il eut la chance d’avoir M. Péricourt exactement en face de lui, et cet homme-là, même quand il souriait, quand il riait, avait encore l’allure d’un fauve avec ses yeux gris, de quoi calmer votre enthousiasme.

⁹⁹ Le paradoxe consiste dans le fait que plus les documents sont objectifs, plus ils sont figés et peu représentatifs de la complexité de la réalité (« Chiffrer les millions de morts d’une guerre mondiale ne dit paradoxalement rien de son horreur effective », Viart/ Vercier 2005, 138) et que plus on a recours à des récits individuels, témoignages d’une vérité et d’une réalité vécues, plus la représentation dévient subjective et donc incomplète et fautive (Viart/ Vercier 2005, 139). La représentation reste, dans ce deuxième cas, pourtant bien plus proche de la réalité dans toute sa complexité.

[...] C'est qu'Albert, jusqu'ici, n'avait pas réellement regardé et, soudain, il venait, avec une incroyable exactitude, de retrouver, intact, le regard d'Édouard dans celui de son père.

Il résista un instant puis il fondit en larmes.

Il pleura dans ses mains en balbutiant des excuses, c'était une douleur intense, même pour le départ de Cécile il n'avait pas ressenti une telle détresse. Se rencontraient dans cette peine toute la fin de la guerre et tout le poids de sa solitude.

Madeleine lui tendit son mouchoir, il continua de s'excuser et de pleurer, on fit silence, chacun dans son chagrin.

Enfin, Albert se moucha bruyamment.

– Je suis désolé...

La soirée qui commençait à peine venait de se terminer avec cet instant de vérité. Qu'espérer de plus d'une simple rencontre, d'un dîner ? Quoi qu'on fasse maintenant, l'essentiel était dit, par Albert, au nom de tous. [...]

M. Péricourt regardait Albert dévorer. Son visage lunaire, ses yeux naïfs... Comment avait-on gagné la guerre avec des hommes pareils ? De toutes ces histoires sur Édouard, lesquelles étaient vraies ? C'était à lui de choisir. L'important était que le récit de M. Maillard traduisait moins la vie d'Édouard lui-même que l'ambiance dans laquelle il avait vécu pendant toute cette guerre. Des jeunes gens risquant leur peau chaque jour et plaisantant le soir, les pieds gelés. (Lemaitre 2013, 271-275)

Tandis que la réflexion ne sert à rien (« Il y avait pourtant réfléchi, mais il ne trouvait pas le premier mot »), une fois la mémoire lancée, raconter fait du bien (« Albert, qui avait enfin trouvé une voie, s'y était engouffré avec détermination, avec plaisir même »).

Ce qu'Albert raconte n'est pas forcément objectivement correct (« Albert décrivait l'Édouard qu'il avait imaginé plus que celui qu'il avait côtoyé dans les tranchées, mais qu'il ne fréquentait pas »). Mais ce qui rend son récit authentique – une authenticité qui se reflète d'ailleurs dans les réactions du 'public' : « [M. Péricourt] fut contraint de sourire, il y avait longtemps que Madeleine ne l'avait pas vu ainsi sourire, avec sincérité. » – est le fait que cela vienne de lui, c'est son propre souvenir et non, comme c'est le cas pour les monuments, l'imagination de la société. Même si son image d'Édouard ne correspond pas à la vérité objective – c'est même une image qui ne peut pas correspondre à la réalité objective parce qu'il n'a pas vraiment connu Édouard pendant la guerre –, ce « portrait de ce camarade composite qu'il appelait Édouard » est pourtant plus véridique, puisqu'il exprime, de façon authentique et en condensé l'essentiel de « sa » guerre. « Sa » guerre, ici, veut dire la guerre telle qu'il l'a vécue et telle qu'elle lui pèse. Quoique le contexte suggère qu'on parle de la guerre d'Albert, l'article possessif « sa » permettrait également de lire « la guerre d'Édouard » ou même « la guerre de n'importe quel soldat ». L'ambiguïté donne ainsi une portée plus générale à l'idée : ce qui compte, c'est que c'est toujours une guerre (et une représentation) personnelle.

Même si le récit ne correspond pas à la vérité historique et que tous les interlocuteurs le savent, les informations essentielles se transmettent : « L'important était que le récit de M. Maillard traduisait moins la vie d'Édouard lui-même que l'ambiance dans laquelle il avait vécu pendant toute cette guerre. » Les faits auxquels M. Péricourt s'intéressait au début cèdent la place à un récit : à un récit qui parle « d'un Édouard vivant ». Tandis qu'il faut accepter – nous semble dire le narrateur – de ne pas avoir accès à une vérité complète telle

qu'on l'avait souhaitée (« De toutes ces histoires sur Édouard, lesquelles étaient vraies ? »), il y a toujours, dans des récits, des fragments de vérité absolue (« – Je suis désolé... La soirée qui commençait à peine venait de se terminer avec cet instant de vérité »). La « vérité » qu'elle provoque semble se mesurer à l'échelle de l'évolution valorisée. L'effet de ce récit se remarque dans une vraie évolution des opinions de M. Péricourt qui commence à voir son fils avec d'autres yeux.

En écoutant Albert raconter « sa » guerre, on assiste à un récit de guerre *in fieri* qui, dans une mise en abyme, reflète le travail littéraire. Pourrait-on conclure que les qualités du récit d'Albert valent également pour le roman de Pierre Lemaitre ? Une deuxième mise en scène de la production littéraire qui se fait à travers les lettres qu'Albert écrit, soutient cette hypothèse. En effet, c'est la structure du texte (les lettres se trouvent entrelacées dans le récit principal) qui suggère une mise en parallèle de ces deux niveaux de narration.

Les lettres d'Albert se caractérisent par des fonctions similaires que son récit oral. Le soulagement que semble procurer le fait de pouvoir raconter la guerre (« Albert, qui avait enfin trouvé une voie, s'y était engouffré avec détermination, avec plaisir même ») se trouve également dans la communication épistolaire qui ne sert pas principalement comme échange d'information, mais assume une fonction thérapeutique. Écrire lui permet de se libérer.

Il ne servait à rien d'écrire ça. On ne savait même pas quand les lettres arrivaient, elles pouvaient mettre deux semaines ou bien quatre. Et les dés étaient jetés. Albert n'écrivait ces choses que pour lui. (Lemaitre 2013, 134-135)

Comme elles s'inspirent de l'immédiat et de l'expérience personnelle et ne sont pas écrites pour servir un but intéressé, ces lettres en tant que journal intime sont des représentations authentiques et véridiques.

Après avoir identifié les critères qu'*Au revoir là-haut* établit pour une 'bonne représentation', il faut se poser la question de savoir dans quelle mesure le roman de Pierre Lemaitre satisfait à ces exigences. L'ouvrage constitue, selon une esthétique de la véridicité, une représentation valorisée à travers le texte lui-même. *Au revoir là-haut* emprunte à l'esthétique réaliste¹⁰⁰ l'intérêt pour des personnages 'insignifiants', ordinaires (« ceux qui n'ont pas eu la parole »). Ils sont à la fois très individuels – le texte les caractérise très précisément dans leur individualité – et porteurs de traits communs de sorte qu'ils semblent représenter, en tant que figures d'identification, toute une partie de la société. Leurs intérêts, relations et interactions peuvent donc être considérés comme une analogie du fonctionnement de la société. Le roman se propose – deuxième emprunt au programme réaliste – la description et l'analyse des mécanismes de la société à la fin de la Première Guerre mondiale et l'étude des conséquences psychologiques sur l'individu pour

¹⁰⁰ *Au revoir là-haut*, prévient-il, inaugure une fresque d'une dizaine de livres qui couvriront la période 1920-2020. Ce ne sera pas une série de récits historiques (« L'exactitude, je m'en fous, ce que je veux c'est la vérité »), ni une saga familiale, mais un puzzle sur le modèle balzacien. (« Pierre Lemaitre: 'Je m'amuse beaucoup.' », par Macha Séry, *Le Monde des livres*, le 13 septembre 2013, http://www.lemonde.fr/livres/article/2013/09/12/pierre-lemaitre-je-m-amuse-beaucoup_3476475_3260.html [consulté le 28/10/2023].)

dénoncer ainsi les déficits sociaux. Le troisième aspect qui lie *Au revoir là-haut* au réalisme est le fait que les descriptions (très détaillées parfois) servent à produire un effet sur le public et qu'elles constituent, plutôt que de donner une image exacte de la réalité, des symboles d'une vérité plus abstraite. La blessure d'Édouard pourrait être vue comme symbole de la crise identitaire des gueules cassées, comme illustration de l'indicible de ce qu'ils ont vécu, et comme miroir du passé que la société ne supporte pas de regarder.

En d'autres mots, *Au revoir là-haut* ne raconte pas ce qui est vrai, mais ce qui est vraisemblable, de sorte que le lecteur ou la lectrice revit l'atmosphère et qu'il/elle comprend les vérités abstraites que le narrateur veut transmettre. Le narrateur peint le portrait d'une société qui n'est ni la sienne ni la nôtre, mais les critiques qui en ressortent sont quasiment intemporelles et s'appliquent aussi à la société contemporaine. La mise en question de certains discours et de certaines structures et pratiques sociales, la remise en cause des traditions de commémoration ainsi que la représentation du passé sont des problématiques toujours actuelles.

4.4.5. *La reconnaissance: se rendre compte – assumer – estimer*

Voir la transmission de l'histoire en tant que représentation n'implique pas seulement de s'interroger sur la 'bonne' façon de produire les effets voulus sur le public, mais aussi de réfléchir sur les règles à suivre pour créer un tel spectacle. Ce n'est donc pas par hasard que le narrateur évoque, à travers les réflexions de M. Péricourt, la théorie des genres, pour commencer celle du genre dramatique.

M. Péricourt remua interminablement les circonstances de cette fin dramatique. Comprendre que son fils avait été vivant pendant tous ces mois où il aurait voulu le serrer contre lui pour la première fois de sa vie le plongea dans un désespoir complet.

Il était aussi dépassé par la somme de contingences qui s'étaient entrelacées pour qu'Édouard soit venu mourir sous les roues d'une voiture qu'il conduisait à peine quatre fois par an. Il dut se rendre à l'évidence: bien que cela fût inexplicable, il n'y avait aucun hasard, c'était une tragédie. La fin, celle-ci ou une autre, devait survenir parce qu'elle était écrite depuis longtemps. (Lemaitre 2013, 561)

Si on lit les expressions que M. Péricourt utilise pour décrire ce qui vient de lui arriver («cette fin dramatique», «c'était une tragédie») seulement dans leur sens 'vulgaire', on rate le lien que le narrateur établit entre le texte et une pièce de théâtre. Les références ne sont pas seulement lexicales, elles sont aussi conceptuelles et renvoient à des critères auxquels une fin de tragédie classique doit satisfaire. Pour qu'il s'agisse d'«une tragédie» (en tant que genre), il est exclu que la fin soit le résultat d'une «somme de contingences». Il faut, au contraire, que ce soit la conséquence logique des faits se produisant «sans aucun hasard». La fin qui «devait survenir» est une allusion au dénouement qui, selon les règles du théâtre classiques, est «le retour à l'ordre après le désordre initial» (Vinaver 1993, cité dans David 2012, 105) et «l'aboutissement logique de l'action» (David 2012, 105). La nécessité d'un dénouement (dans le sens d'un «aboutissement») se montre à travers l'importance psychologique qu'a la fin pour Édouard.

Pourquoi l'image de son père continuait-elle à le hanter ?

Parce que leur histoire ne s'était pas terminée.

Cette idée arrêta Édouard dans son geste. Comme une révélation.

Toute histoire doit trouver sa fin, c'est dans l'ordre de la vie. (Lemaitre 2013, 464)

Pour trouver l'apaisement—c'est-à-dire pour gérer le passé et pour éviter d'être hanté par lui—il faut une fin à leur histoire. Cette fin sera trouvée grâce à une dernière péripétie (la catastrophe) qui implique une scène de reconnaissance.

M. Péricourt n'aurait pas pu s'arrêter. Mais il aurait pu freiner. Paralysé par cette surprenante apparition surgie de nulle part—non pas un ange en tenue coloniale, mais le visage d'Édouard, de son fils, intact, immobile, statufié, comme un masque mortuaire dont les yeux plissés exprimaient une immense surprise—, il ne réagit pas.

La voiture percuta le jeune homme de plein fouet.

Cela fit un bruit sourd, lugubre.

Alors, l'ange s'envola réellement. (Lemaitre 2013, 556)

La reconnaissance en l'occurrence est tout d'abord une *anagnorisis*—élément essentiel dans la tragédie antique. Le père retrouve et identifie son fils qu'il croyait mort. Ce premier aspect de reconnaissance qu'est l'*anagnorisis* mène à la découverte de la vérité, à la reconnaissance de ce qui s'est passé (« Comprendre que son fils avait été vivant pendant tous ces mois où il aurait voulu le serrer contre lui pour la première fois de sa vie le plongea dans un désespoir complet ») qui aboutit au fait de découvrir et d'assumer « l'impropriété de sa propre action » (Guéguén/ Malochet 2012, 11) (« Il se rendait au Lutetia comme il aurait signé au bas d'une reconnaissance de dette, parce [*sic*] c'est un courage nécessaire, et parce qu'on ne peut pas faire autrement » (Lemaitre 2013, 553)).

Reconnaître cette culpabilité consistant justement en une absence de reconnaissance (dans le sens le plus moderne du terme, à savoir 'l'estime') de l'identité de son fils, signifie reconnaître enfin véritablement et entièrement son fils. Or, pour que la fin soit définitive, il faut, semble-t-il, que la reconnaissance soit réciproque.

Tout le reste de sa vie, il revit le regard d'Édouard, face à lui, à l'instant où la voiture l'envoyait au ciel. Il chercha longuement à le qualifier. S'y lisait de la joie, oui, du soulagement aussi, mais encore autre chose.

Et un jour, le mot lui vint enfin : gratitude. (Lemaitre 2013, 561)

M. Péricourt, qui a enfin reconnu son fils, ne trouve pas la paix (ne meurt pas) avant qu'il ne croie avoir découvert, dans le regard d'Édouard, de la « gratitude », ce qui revient à croire que son fils est reconnaissant envers lui.

De quelle manière ces aspects de reconnaissance sont-ils liés ? Le premier type de reconnaissance, l'identification de son fils Édouard, se produit grâce à un déguisement. M. Péricourt reconnaît son fils non pas grâce à une certaine marque toute individuelle, mais grâce à un masque qui cache une partie de sa véritable identité physique et qui est en plus un objet auquel on attribue couramment la fonction d'empêcher la reconnaissance. Le signe de reconnaissance s'opposant à toute attente, cette scène de reconnaissance semble, à première vue, être une perversion d'une véritable *anagnorisis*. Si, en revanche, on prend au sérieux l'*anagnorisis*, s'offrent, à notre avis, deux interprétations possibles. La reconnaissance grâce à une image pourrait refléter le fait que M. Péricourt n'ait connu son fils qu'en tant qu'image : il n'a connu qu'une 'image', aussi reconnaît-il l'image. Mais

il se pourrait également que la reconnaissance grâce au masque soit une dernière victoire d'Édouard en tant qu'artiste. Adhérant à un discours bourgeois dévalorisant les artistes, M. Péricourt a longtemps méprisé son fils (« L'éternelle lutte entre les artistes et les bourgeois se répétait là ; c'était, sur des critères à peine différents, la guerre qu'il avait perdue face à son père. Un artiste est un rêveur, donc un inutile » (Lemaitre 2013, 310)). Or, c'est grâce à l'art qu'Édouard trouve la reconnaissance que son père et la société lui ont refusée. Au niveau social, il l'obtient grâce à la célébrité qu'il gagne avec son escroquerie aux monuments, au niveau individuel à travers l'identification par son père grâce au masque.

Cette reconnaissance à « grande échelle » – c'est en effet pour la reconnaissance de son père qu'Édouard avait lutté pendant toute sa vie – avait été initié par une reconnaissance toute 'banale'. C'est grâce à la reconnaissance d'une petite fille qu'Édouard redevient capable d'exploiter son talent artistique qui lui vaut la reconnaissance finale. La 'bonne représentation' de l'Histoire est ainsi intimement liée à la reconnaissance qui en est le déclencheur et le résultat – un autre cercle qui se ferme. Pour qu'Édouard soit capable d'exploiter de nouveau son talent artistique pour lequel il est finalement reconnu, il avait fallu un déclencheur – lié à une autre scène de reconnaissance.

La petite Louise réapparut quelques jours après sa première fuite. Albert pensa que le spectacle d'Édouard exerçait sur elle une sorte de fascination. Elle resta un instant plantée sur le seuil de la grande pièce. Sans prévenir, elle s'avança vers Édouard et tendit l'index vers son visage. Édouard s'était agenouillé – décidément, Albert en aura vu de drôles avec lui – et il laissa la petite suivre du doigt le bord de cet immense gouffre. Elle était pensive, appliquée, on aurait dit qu'elle faisait un devoir, comme lorsqu'elle passait minutieusement un crayon sur les contours de la carte de France pour en apprendre la forme. (Lemaitre 2013, 223)

Louise se distingue par sa volonté de 'connaître'. Elle fait preuve d'une curiosité, peut-être naïve et enfantine, qui lui permet de s'ouvrir sans préjugés à ce à quoi elle est confrontée. Son geste témoigne d'une reconnaissance physique, avec tous les sens, et d'une reconnaissance immédiate sans intervention réticente de la raison. Son geste fait penser aux scènes de reconnaissance telles qu'on les connaît depuis les plus anciens textes qui nous soient connus (par exemple dans l'*Odyssée* où Eurycleé, la nourrice d'Ulysse, le reconnaît malgré son déguisement, grâce à une cicatrice). En cherchant le contact (physique) avec Édouard, Louise exprime aussi qu'elle est prête à l'accepter tel qu'il est. Cette attitude constitue le pôle inverse du rejet supposé de la part de père (rejet à cause duquel Édouard refuse de rentrer chez lui) et du rejet social réel. La reconnaissance de Louise est responsable du « mieux-être » d'Édouard et du fait qu'« il lui arrivait, c'était incroyable, d'oublier l'Édouard de maintenant, de redevenir celui d'avant la guerre... » (Lemaitre 2013, 247). Être reconnu par Louise lui permet de se reconnaître lui-même, de redécouvrir une partie de lui-même dont il ne s'était plus souvenu. Ce geste de 'vouloir connaître' réussit à produire ce que les médecins et les psychiatres ont essayé de produire sans succès : lui donner un nouveau visage¹⁰¹.

¹⁰¹ Tous les efforts des médecins et psychiatres n'ont pas pu convaincre Édouard de subir une greffe pour faire réparer son visage. Grâce à Louise, il recommence à utiliser son talent artistique, ce qui répare son visage au sens figuré (par la réactivation de ce qui le caractérise). Les masques qu'Édouard commence à fabriquer avec Louise sont l'expression figurative de la reconquête de son visage en tant que partie de son identité.

Tandis que pour le discours social le nouveau visage – qu’il obtiendrait grâce à la greffe que les médecins essaient de le persuader de faire – est la condition nécessaire pour avoir droit à la reconnaissance (sociale), pour Louise, la reconnaissance précède et est l’origine du processus qui donne – ou mieux : qui rend – à une personne son vrai visage. La reconnaissance sans préjugés de Louise témoigne d’une ouverture d’esprit nécessaire pour accepter les différences. Elle permet à Édouard de retrouver son identité et de s’épanouir malgré ses handicaps. Cette attitude contrebalance la logique de la société selon laquelle il faut remplir des conditions – en l’occurrence ne pas choquer, ne pas rappeler la guerre – pour être reconnu et qui essaie alors de conformer tout et tous à certaines normes.

L’anagnorisis du fils par le père entraîne une autre forme de reconnaissance : la découverte de la vérité. M. Péricourt ne comprend pas seulement que son fils était vivant pendant tout ce temps où il l’avait cru mort, mais qu’Édouard a même été responsable de l’escroquerie dont il a été une des victimes. La découverte de cette vérité révèle encore un aspect de la reconnaissance : M. Péricourt doit assumer sa responsabilité dans ce qui s’est passé et payer ses dettes ; ce qu’il fera concrètement en indemnisant tous ceux qui ont été floués par son fils. Ses dettes ne sont pourtant pas seulement financières, mais aussi psychologiques, comme le montre la scène où il se rend à l’hôtel et écrasera peu après son fils.

Pour M. Péricourt, l’aventure de son monument était terminée. Il ne savait pas pourquoi il se rendait au Lutetia, il n’avait pas l’intention d’y entrer, ni de rencontrer cet homme ou de parler avec lui. Pas davantage, celle de le dénoncer, de s’opposer à sa fuite. Non. Pour la première fois de sa vie, il acceptait sa défaite.

Il était vaincu, indiscutablement.

Étrangement, il en ressentait presque un soulagement. Perdre, c’est être humain.

Et puis, c’était une fin, et il lui en fallait une.

Il se rendait au Lutetia comme il aurait signé au bas d’une reconnaissance de dette, parce [*sic*] c’est un courage nécessaire, et parce qu’on ne peut pas faire autrement. (Lemaitre 2013, 553)

M. Péricourt n’a pas de motif personnel pour aller au Lutetia (« Il ne savait pas pourquoi il se rendait au Lutetia ») et pourtant il y va. Le narrateur qui sait expliquer ce qui se joue rapproche son comportement de l’obéissance à une obligation imposée. M. Péricourt n’agit pas par volonté, mais se plie à une loi incontournable et universelle (« on ne peut pas faire autrement »). Ce recours à une ‘force extérieure’ – imaginée pourtant – lui permet de rentrer dans un schéma de pensée qui lui est familier : le discours économique. S’il va alors au Lutetia pour signer « une reconnaissance de dette », quelles sont les dettes à reconnaître et à payer ? Quelle est la défaite qui l’y oblige ?

La défaite, au fond, ne semble être rien d’autre que son incapacité à gérer son deuil et, plus encore, la prise de conscience du fait qu’il s’était trompé en voulant racheter avec de l’argent tout ce qu’il avait raté avec son fils.

Tout autour de lui, les dessins encadrés, les esquisses, les projections de son monument hurlaient son humiliation.

Ce n’était pas tant l’argent dépensé, ni même, pour un homme comme lui, de s’être fait gruger, non, ce qui le retournait, c’est qu’on se fût moqué de son malheur. Son argent, sa réputation, passe encore, il en avait de reste et le monde des affaires lui avait appris combien la rancune est

mauvaise conseillère. Mais ridiculiser son malheur revenait à mépriser la mort de son fils. Comme lui-même autrefois. Ce monument aux morts, au lieu de réparer tout le mal qu'il avait infligé à son fils, venait doubler la mise. L'expiation espérée tournait au grotesque. (Lemaitre 2013, 496)

C'est à ce moment que le refuge qu'il avait trouvé dans le projet du monument, la paix qu'il avait faite avec son fils et avec lui-même, la réparation que lui avait donnée ce monument se révèlent comme illusions dont la marque 'visible' est justement l'absence de monument. Si M. Péricourt est humilié, ce n'est pas parce qu'on lui a volé de l'argent, mais parce qu'on a abusé de ses sentiments et «ridiculis[é] son malheur». En comprenant combien cela fait mal, il comprend combien de mal il a causé lui-même et, deuxième partie de reconnaissance, qu'il avait cru, à tort, que le monument pourrait compenser et réparer tout le mal qu'il avait infligé ainsi qu'alléger le mal qu'il avait subi. Cette réparation avortée mène à la reconnaissance de sa défaite et met fin à la 'relation' entre M. Péricourt et 'son monument' ; à un processus d'appropriation successive retracé par la suite.

Après avoir compris combien la mort de son fils le bouleverse, il décide de payer le monument célébrant les morts de la région, y compris Édouard. Le financement lui permet de commander et de faire construire le monument à sa guise («Édouard n'avait pas son nom sur le tombeau de la famille, soit. Alors il allait faire édifier un monument. Sur mesure» (Lemaitre 2013, 209)). Le monument dont il vient, en apparence, de se distancier («Je veux faire un geste, lâcha-t-il sèchement. Votre monument, je vais le payer. Intégralement.» (Lemaitre 2013, 208)) par l'emploi de «votre», il 'achète' pour se l'approprier et pour pouvoir le personnaliser. Quand il s'agit de fixer le prix qu'il est prêt à payer pour le monument, on comprend à quoi la valeur financière est censée suppléer.

Cela plongea M. Péricourt dans une intense réflexion. Il voulait quelque chose de beau, mais pas de grandiose, et, selon les informations qu'on lui avait transmises, pour un monument de ce genre, les prix allaient de soixante à cent vingt mille francs, certains artistes réputés vous demandaient même des cent cinquante, cent quatre-vingt mille francs, avec un éventail pareil, où fixer la barre ? Il ne s'agissait pas d'une affaire d'argent, mais de juste mesure. Réfléchir. Son regard se porta vers son fils. Un mois plus tôt, Madeleine avait déposé sur sa cheminée une photographie d'Édouard encadrée à son intention. Elle en possédait d'autres, elle avait choisi celle-ci, qui lui avait semblé «moyenne», ni trop sage, ni trop provocante. Acceptable. Il ne voulut pas demander à Madeleine de quand elle datait, ni à quel endroit elle avait été prise, un père était censé savoir ces choses-là. Selon lui, Édouard avait quatorze ans, ça devait donc remonter à 1906. [...] M. Péricourt ne se souvenait pas précisément de l'endroit, sauf que c'était toujours la même station, dans les Alpes du Nord, peut-être, ou du Sud. [...] De sourire ainsi ce jour-là, tant d'années après, lui rappela que son fils et lui n'avaient jamais ri ensemble. Cela lui brisa le cœur. Il eut alors l'idée de retourner le cadre.

En bas, Madeleine avait écrit : «1903, les Buttes-Chaumont.»

M. Péricourt dévissa son stylo et inscrivit : deux cent mille francs. (Lemaitre 2013, 316-317)

Sous le coup de l'émotion que lui donne le constat qu'il a manqué de connaître vraiment son fils, la «mesure»—importante selon la raison («Il ne s'agissait pas d'une affaire d'argent, mais de juste mesure. Réfléchir.»)—cède à la pulsion de tout dépasser. Le parallélisme entre les deux dernières phrases suggère que la somme d'argent doit être mise en parallèle avec la date et le lieu sur la photographie : Madeleine a noté une date et un lieu sur la photographie comme il note maintenant le chiffre 'sur' le monument. Ainsi le monument, qui, par la somme d'argent, est situé sur l'axe de la valeur financière se

substitue au souvenir (que constitue la photographie), situé précisément dans la mémoire (temps et lieu) grâce aux indications de Madeleine.

L'argent apparaît alors comme une compensation de tout ce qu'il avait négligé et raté, et la construction du monument devrait servir à calmer ses remords (« Il s'était accroché à l'idée que l'érection de cet édifice signerait la fin de son angoisse, de son remords » (Lemaitre 2013, 380)). Il constate pourtant vite que cette compensation n'est pas évidente, et la déception que lui procurent les esquisses de son monument le mène à la reconnaissance du fait que l'argent change peu de choses.

D'abord, il avait été déçu. Ce n'était que cela ? Cela ressemblait à tout ce qu'il connaissait, mais en plus grand. Il ne put s'empêcher de consulter les prix, son cerveau calculateur compara les volumes et les tarifs. Allons, il fallait se concentrer. Choisir. Mais oui, décevant. Il s'était fait toute une idée de ce projet. Maintenant qu'il voyait les propositions... Qu'en attendait-il donc ? Ce serait finalement un monument comme les autres, rien qui puisse calmer les émotions nouvelles qui le submergeaient sans cesse.

Madeleine, sans surprise, éprouva la même impression. Toutes les guerres se ressemblent, tous les monuments aussi.

– Qu'en dis-tu ? demanda-t-il.

– C'est un peu... grandiloquent, non ?

– C'est lyrique. (Lemaitre 2013, 398-399)

Il est déçu par l'art stéréotypé, passe-partout, idéalisé, correspondant non pas à la réalité (telle qu'il l'avait trouvée dans les dessins d'Édouard) mais – comme cela est suggéré par l'adjectif « lyrique » – à des sentiments pathétiques du public. La déception tient au fait que les esquisses ne le touchent pas émotionnellement, ce qui se voit par le fait qu'il commence à calculer (alors que le prix ne joue aucun rôle quand quelque chose le touche comme nous venons de le montrer pour le monument). M. Péricourt fait donc la même expérience qu'Albert. En comparant les monuments et les dessins personnels d'Édouard, M. Péricourt s'aperçoit (comme l'avait fait Albert) de l'authenticité et de la véracité qui caractérisent les dessins et qui manquent aux monuments (« [...] les hommes que son fils avait esquissés n'étaient pas des sujets, c'étaient de vrais hommes rencontrés dans les tranchées, tandis que le jeune militaire aux lèvres charnues était un sujet idéalisé » (Lemaitre 2013, 400-401)).

La déception de M. Péricourt tient également au fait que ses attentes ne sont pas satisfaites. Il se rend compte que ces monuments idéalisés, destinés à répondre à un besoin collectif ne sont pas ce dont il a personnellement besoin pour la gestion du deuil. Ce dont il a besoin, c'est de quelque chose qui « le dépasse », qui « ramène son chagrin à une dimension naturelle » (Lemaitre 2013, 402) ; autrement dit quelque chose de concret et de saisissable qui lui permette 'd'extérioriser' ses émotions qu'il ne sait pas gérer. Il lui faut quelque chose qui symbolise de manière figurative ('visiblement') son deuil et ses remords qu'il n'arrive ni à saisir ni à classer¹⁰².

¹⁰² Dans la sublimation du deuil par des monuments résonne le topos littéraire de se rendre immortel par l'œuvre. Intention ironique dans la mesure où M. Péricourt incarne 'l'ennemi' du discours artistique.

Les croquis supplémentaires qu'il reçoit répondent d'autant plus à ce qu'il veut que l'art utilisé devient de plus en plus « vivant¹⁰³ » à la manière des dessins d'Édouard – reconnaissance (dans le sens d'identification et de valorisation) implicite et involontaire de son fils – et que le dessin, par la perspective choisie, « vous dominait, vous rapetissait, semblait vous écraser [...]»¹⁰⁴ (Lemaitre 2013, 443). Cela permet à M. Péricourt de faire sien ce monument, qui devient *son* monument et lui sert de refuge. (« D'atelier d'encadrement, le bureau devint une salle d'exposition consacrée à une œuvre unique, son monument » où il « passait des heures entières en cachette » (Lemaitre 2013, 444)). Le monument prend de plus en plus une valeur identitaire pour lui-même (« En faisant la paix avec son fils, il la faisait avec lui-même, avec ce qu'il avait été » (Lemaitre 2013, 445)). Finalement, les dessins qu'Édouard avait faits au front et les croquis du monument créent des tensions qui lui donnent l'impression de ressentir ce qu'est la guerre (« Entre le carnet de dessins d'Édouard lorsqu'il était au front et les esquisses de son monument, M. Péricourt parvenait à ressentir comme physiquement ce qu'il ne connaîtrait jamais : la guerre » (Lemaitre 2013, 445)). Et faire *ressentir* la guerre c'est – comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent – le but et le critère de qualité pour un art vivant capable de créer de 'bonnes représentations'.

De plus en plus, le monument qui est « [d]u concentré de patriotisme. À vous arracher les larmes » (Lemaitre 2013, 396), mais dont l'émotivité et le pouvoir de provoquer de vraies émotions est réfutée par le ton ironique du narrateur, se transforme en une symbolisation personnelle de sentiments intimes, en un refuge, une partie d'identité, une représentation 'pour tous les sens' de la guerre qui est capable d'émouvoir véritablement.

À force de détailler l'œuvre à venir, son monument, M. Péricourt s'attacha de plus en plus, non pas au visage étrangement familier que Madeleine lui avait signalé et dont il s'était si bien souvenu, mais au soldat mort allongé à droite sur la fresque et au regard inconsolable de la Victoire posé sur lui. L'artiste avait saisi quelque chose de simple et profond. Et M. Péricourt sentit monter les larmes lorsqu'il comprit que son émotion venait de ce que les rôles s'étaient inversés : aujourd'hui le mort, c'était lui. Et la Victoire, c'était son fils qui posait sur son père ce regard douloureux, désolé, à vous briser le cœur. (Lemaitre 2013, 445-446)

À l'apparente émotivité du début succède alors une émotivité qui « arrache les larmes » au sens propre. La guerre qu'Édouard avait déclarée à la guerre et qu'il voulait faire avec son style (Lemaitre 2013, 305), il la gagne ici (« [...] les rôles s'étaient inversés : aujourd'hui le mort, c'était lui. Et la Victoire, c'était son fils [...] »).

En comparant Édouard et lui-même aux personnages représentés sur les croquis des monuments, M. Péricourt fournit la preuve que les monuments ne représentent pas la guerre, mais ce que le « vaste public » y projette. S'il considère que « les rôles s'étaient inversés », cela veut dire qu'il s'était regardé comme la Victoire avant – la Victoire représentant la 'nation victorieuse' qui déplore ses soldats morts. En s'identifiant à cette allégorie de la victoire, M. Péricourt avait adopté les traditions commémoratives ancrées dans l'héritage culturel, dictées et « cultivées » par l'État. Au fur et à mesure, il a commencé

¹⁰³ Il dit de l'adjectif « vivant » qu'il est « simple, presque bête » (Lemaitre 2013, 443). La simplicité avec laquelle on peut qualifier l'expression de cet art correspond parfaitement à l'art lui-même qui puise sa valeur surtout dans sa simplicité – en opposition à la « grandiloquence » des monuments.

¹⁰⁴ L'emploi du pronom « vous » permet de généraliser et d'impliquer aussi les lecteurs/lectrices.

à y projeter ses propres attentes et ses sentiments les plus intimes. Le monument pour la collectivité devient de plus en plus son monument propre. Reconnaisant finalement qu'il n'est pas possible de compenser quoi que ce soit ou de calmer ses remords avec le monument, M. Péricourt se déclare vaincu. La reconnaissance qu'il voulait porter à son fils sous forme de ce monument—symbolisant les sentiments de dettes envers les morts—ne fonctionne pas.

La remise en question opérée par le texte concerne alors autant les efforts individuels que collectifs. La reconnaissance de la défaite, de l'échec de ses projets et des fautes qui y ont mené, comporte une reconnaissance dans le sens moderne du terme, à savoir ce qui est accepté ou même valorisé dans la société.

Le soulagement de M. Péricourt, il le comprenait enfin, tenait au fait d'avoir perdu une bataille qu'il ne pouvait pas gagner, parce que ce monde, cet adversaire n'étaient pas les siens. On ne peut pas gagner contre quelque chose qu'on ne comprend pas.

Ce qu'on ne comprend pas, il faut simplement l'accepter, auraient pu philosopher les employés du Lutetia en empochant les bénédictions de Monsieur Eugène [=Édouard] [...] (Lemaitre 2013, 554-555)

M. Péricourt est soulagé parce qu'il a trouvé une raison qui explique sa défaite, mais dont il n'est pas responsable. Ce qu'il admet—peu importe s'il en est conscient ou pas—c'est que son système de valeurs n'est pas le seul qui puisse exister et qu'il y a un monde sur lequel il n'a pas prise. Il accepte que le domaine qu'il comprend—l'économie—ne soit pas le seul à avoir du pouvoir et soutient une certaine idée de tolérance : à chacun son monde et son adversaire¹⁰⁵.

4.5. La fin, une question métalittéraire ?

4.5.1. Réalité vs fiction : « ça aurait pu être l'inverse »

Aux dernières pages du livre le « je » qui intervient est la voix de l'auteur qui prend la parole pour introduire, explicitement, des réflexions métalittéraires.

Tous ceux que je souhaite remercier ici n'ont aucune responsabilité dans les infidélités de mon roman à « l'histoire vraie », dont je suis seul comptable.

L'arnaque aux monuments aux morts est, à ma connaissance, fictive. [...] En revanche, les malversations attribuées à Henri d'Aulnay-Pradelle proviennent, en grande partie, du « scandale des exhumations militaires », qui éclate en 1922, [...]. Ainsi, l'un des faits est réel, l'autre non, ç'aurait pu être l'inverse. (Lemaitre 2013, 565)

¹⁰⁵ La sentence philosophique « Ce qu'on ne comprend pas, il faut simplement l'accepter » ajoute pourtant une nuance d'ironie aux réflexions de M. Péricourt. Lorsque mise dans la bouche des employés de l'hôtel pour mettre fin aux ruminations de M. Péricourt la sentence ne semble non seulement bien plate comparée à la complexité de la situation, mais aussi le verbe « accepter » est-il ambigu : à part signifier 'tolérer', il fait, dans ce cas, allusion à l'acte de recevoir de l'argent (« en empochant les bénédictions »), ce qui—en ramenant tout à un niveau économique—retire à l'idée une part de son sérieux.

Si ce «je» parle des «infidélités de [s]on roman à 'l'histoire vraie'», il fait allusion à un débat actuel sur le rapport entre l'histoire et la littérature. L'auteur précise qu'il est conscient du problème, sans pour autant l'approfondir explicitement. Tandis que «l'histoire vraie» peut servir de base, c'est la vraisemblance du récit qui compte finalement. Le fait que «ç'aurait pu être l'inverse» met les deux événements centraux du récit – l'un vrai, l'autre fictif – sur un pied d'égalité quant à leur valeur littéraire : pour être raconté, le fait réel n'est pas supérieur au fait inventé, ni le fait inventé au fait réel. Effectivement, les historien(ne)s confirmeraient beaucoup de choses qui sont suggérées à travers la fiction dans *Au revoir là-haut*, par exemple la désillusion concernant des conceptions erronées de la guerre, le front qui se déplace (Schneider 2008, 92) ou le sentiment qu'avaient les soldats de manquer de langage et de moyens pour communiquer ce qui leur arrivait ou était arrivé (Fussell 2013, 184). Le but n'est pas de rester à cent pour cent fidèle à l'Histoire, comme le signale Pierre Lemaitre lui-même¹⁰⁶, mais de donner une idée de la vie à l'époque.

Dans *Au revoir là-haut*, l'auteur réalise ce qu'il s'était proposé de faire, à savoir de ne pas accorder trop d'importance à l'«exactitude» dans le sens de vérité historique, mais de transmettre «une vérité» dans le sens d'une idée plus abstraite de ce qu'était la société et la vie à l'époque. Ce que la voix de l'auteur résume dans le chapitre «Et pour finir...» – et que Pierre Lemaitre confirme dans des interviews – est mis en scène dans le récit non seulement par le narrateur principal (extra- et hétérodiégétique), mais aussi par les personnages qui prennent la parole (en tant que narrateurs intra- et homodiégétiques). Le récit vivant d'Albert quand il parle d'Édouard est valorisé pour son authenticité et pour sa véracité émotionnelle : «Albert risquait de déborder, trop chaleureux, trop véridique, d'en faire plus que nécessaire, de gâcher le portrait de ce camarade composite qu'il appelait Édouard, [...]» (Lemaitre 2013, 273) ou «C'était la première fois qu'Albert racontait sa guerre» (Lemaitre 2013, 273) ; il en va de même pour l'art des dessins (ce qu'il 'raconte' avec les dessins) d'Édouard. La vérité qui semble compter naît de la vraisemblance de l'événement ainsi que de la véracité des émotions et des atmosphères qu'elle transporte. C'est ainsi qu'on pourrait comprendre le programme d'*Au revoir là-haut* : transmettre une atmosphère authentique, sensible et palpable, au lieu de raconter un événement objectivement vrai que le lecteur/la lectrice ne saisit qu'avec l'intellect et non pas avec ses émotions, avec tout son être.

4.5.2. «*Au revoir là-haut*» ?

La logique du texte nous fournit, avec les toutes dernières phrases du chapitre «Et pour finir...», un autre argument pour montrer la pertinence de l'approche de notre analyse.

On comprendra enfin que ma pensée la plus émue, aille au malheureux Jean Blanchard, qui, bien involontairement, m'a fourni le titre de ce roman. Il a été fusillé pour trahison le 4 décembre 1914 et réhabilité le 29 janvier 1921.

¹⁰⁶ «Pierre Lemaitre: 'Je m'amuse beaucoup.'», par Macha Séry, *Le Monde des livres*, le 13 septembre 2013, http://www.lemonde.fr/livres/article/2013/09/12/pierre-lemaitre-je-m-amuse-beaucoup_3476475_3260.html [consulté le 28/10/2023].

Cette pensée va, plus généralement, aux morts, de toutes nationalités, de la guerre 14-18. (Lemaitre 2013, 567)

Ces deux derniers paragraphes renvoient au titre et à l'épigraphe au début du livre. Par ce lien entre le début et la fin se manifeste un effet de clôture au niveau même des paratextes.

En lisant le titre, on se pose deux questions principales: qui parle avec qui? Et que veut dire «là-haut»? L'épigraphe, dont le titre est un extrait, véhicule une pensée transcendantale qui implique la survie dans un au-delà.

«Je te donne rendez-vous au ciel
où j'espère que Dieu nous réunira.
Au revoir là-haut, ma chère épouse...»
Derniers mots écrits par Jean Blanchard,
le 4 décembre 1914 (Lemaitre 2013, 11)

Le soldat Jean Blanchard exprime l'espoir d'un au-delà où régnera une justice qui réparera ce qui est 'cassé' ici-bas sur terre. C'est la croyance en une sanction qui se fera dans un au-delà placé sous le signe de la justice de Dieu et qui, supérieure à toute sanction terrestre, sera capable de réparer le mal subi dans ce monde sous les lois des hommes. Même si la religiosité ne joue pas de rôle dans le récit, on tombe de nouveau sur les mots du titre au moment où le soldat Albert pense mourir.

Le visage d'Albert est presque bleu, ses tempes battent à une cadence inimaginable, on dirait que toutes les veines vont éclater. Il appelle Cécile [...] Il voudrait la supplier de venir avec lui, il a épouvantablement peur de mourir. Or c'est inutile, il va mourir seul, sans elle.

Alors au revoir, au revoir là-haut, ma Cécile, dans longtemps. (Lemaitre 2013, 35)

En mettant les mots de Jean Blanchard dans la bouche d'Albert, le narrateur rapproche la personne historique du personnage fictif—qui, condamnés à mourir, se trouvent dans la même situation.

Ce rapprochement suggéré par le parallélisme de leurs expériences se confirme tout à la fin du livre: le soldat Jean Blanchard n'a pas été tué par l'ennemi, mais fusillé pour trahison. À tort, comme nous apprend le fait qu'il a été réhabilité peu après la fin de la guerre. Comme cette figure historique, le personnage d'Albert est 'condamné à mort' par les autorités. Appartenant au groupe des soldats «d'en bas», il est à la merci de ses supérieurs, accusé injustement de trahison, mais, à la différence de Jean Blanchard, il manque d'être exécuté par eux.

Quant au récit, les 'corrections' et les sanctions dans l'épilogue rétablissent une justice, au moins partielle. Ayant trouvé un chemin vers «là-haut», il n'est plus le soldat «d'en bas». L'épilogue est donc pour Albert ce qu'est l'au-delà pour Jean Blanchard: un lieu où il y aura de la justice établie par un système de valeurs «supérieur»¹⁰⁷. Pour aller jusqu'au

¹⁰⁷ Pour Albert, cet au-delà commence, strictement parlant, déjà plus tôt: au moment où il est sauvé et réanimé par Édouard après que le narrateur l'a fait mourir («Albert Maillard, soldat, vient de mourir» (Lemaitre 2013, 36)). En tant que morts-vivants, Albert et Édouard continuent à exister, mais, en même temps, ils appartiennent déjà à une sorte d'au-delà. Dans un scénario qui fait penser à celui de *Huis clos*, les personnages, après la fin, ne peuvent pas s'éviter. À la différence de *Huis clos*, dans *Au revoir là-haut*, il y aura une délivrance sous forme de sanction: ceux qui s'étaient identifiés avec la guerre et qui ont tué 'injustement' sont punis, les victimes réhabilitées.

bout des parallélismes, on pourrait voir dans ces mises en relation l'hypothèse que la littérature peut être un moyen d'assurer une réhabilitation au moins partielle.

4.6. Un banal souvenir humain

Dans notre étude sur la fin de la guerre nous avons vu que, selon la perspective qu'on adopte, la notion de fin soulève des problèmes tant sociologiques et sociocritiques, que narratologiques et métalittéraires. Comme nous avons montré, *Au revoir là-haut* se termine sur une triple fin. En effet, les trois chapitres finaux trouvent leurs pendants dans les trois chapitres initiaux – qui forment une unité car ils présentent chacun un des protagonistes – de façon que la structure du texte paraît symétrique. Chacun des trois chapitres finaux montre des liens avec son équivalent au début, de sorte que les trois couples de chapitres forment des couches 'superposées' autour d'un même centre qu'est le récit de la fin de la guerre¹⁰⁸.

Édouard, le dernier à être introduit dans le troisième chapitre, disparaît le premier (dans le chapitre 42). Il encadre le récit central : sa première action 'sur scène' est le sauvetage d'Albert, l'événement qui déclenche l'intrigue à proprement parler, tandis que sa mort en constitue la fin. Le cadre ouvert par l'apparition et la disparition de ce personnage est celui d'une description de la société à la fin de la guerre dans une perspective sociologique pour en déduire une réflexion critique sur les modes de gestion et de représentation de la guerre. C'est la mise en scène des vies d'anciens soldats hantés physiquement et psychiquement par la guerre et hantant eux-mêmes la société en tant que spectres de la guerre.

La deuxième 'couche' est établie par le lien entre le deuxième chapitre, où est présenté l'officier Pradelle, et l'avant-dernier chapitre («Épilogue»). Le sentiment d'injustice qui est provoqué chez le lecteur/la lectrice dès le début par le personnage de Pradelle est enfin dissipé par la punition des 'méchants' (ceux qui étaient gagnants sans le mériter) et la récompense des 'bons' (ceux qui étaient défavorisés sans le mériter). La sanction ne concerne pourtant pas seulement les personnages criminels tels que Pradelle, mais vise des injustices dans un sens plus large – la reconnaissance refusée aux anciens poilus par exemple – constituant ainsi une critique sociale.

Enfin, la troisième charpente est formée par le premier chapitre – voire associé à l'épigraphe qui le précède – et le tout dernier chapitre intitulé «Et pour finir...» qui est à compter, comme l'épigraphe au début, parmi les paratextes. Sont mis en relation alors l'introduction du personnage Albert, qui est tout de suite rapproché du narrateur pour devenir la figure dans laquelle ce dernier projette ses pensées et valeurs, et l'endroit où l'auteur intervient pour introduire des réflexions métalittéraires sur la guerre. Ces trois charpentes correspondent, pour schématiser, à des réflexions sur la fin explicite (la fin de ce qui est raconté, de ce que Genette appelle «histoire» (Genette 2007, 15)), la fin implicite (la fin d'un point de vue narratologique : Quels éléments font partie d'une fin de récit et comment sont-ils réalisés par la narration ?) et la fin réflexive (Que signifie raconter une fin de la guerre ?).

¹⁰⁸ L'effet de clôture créé par la première phrase du premier chapitre et le titre du dernier est ainsi confirmé, voire élaboré et spécifié.

Tout ce qui concerne les aspects narratologiques et la représentation a, évidemment, un côté autoréférentiel. La sanction qui ressort de l'épilogue correspond *grosso modo* aux jugements que le narrateur avait faits dans tout le récit. Le narrateur ne critique, par exemple, en aucune manière qu'Albert et Édouard ne soient pas punis pour leur escroquerie et le texte suggère même que la réussite de leur escroquerie est méritée, et ce en tant que vengeance nécessaire et juste. Le roman peut ainsi être vu comme une critique sociale toujours actuelle dans la mesure où des phénomènes comme la commémoration ou la reconnaissance sont 'universelles' et ne valent pas seulement pour la Première Guerre mondiale. La reconnaissance, qui embrasse dans le récit tant l'*anagnorisis* comme processus cognitif que la reconnaissance sociale dans le sens moderne du terme (l'estime), est assurée par le texte : il suggère implicitement que la littérature est capable de rendre visibles des gens 'oubliés' et leur rend, en les mettant en position de force, leur valeur et leur dignité.

Quant au problème de la représentation, le texte semble s'appliquer à satisfaire aux 'critères' qu'il établit pour un 'bon art', valorisé à travers les dessins d'Édouard. Les parallèles créés par cette mise en abyme concernent le contenu et la forme. Pour ce qui est des points communs au niveau du contenu, on pourrait mentionner tout simplement le choix des protagonistes, qui sont des soldats normaux, ou les 'absences'¹⁰⁹. Quant à la forme, les dessins d'Édouard et le texte de Pierre Lemaitre partagent la préférence pour des images proches de la vie quotidienne qui se traduisent en un langage populaire. Les dessins impliquent le public dans la mesure où ils le saisissent et l'entraînent dans leur univers et dans leur réalité (« Albert s'assit là, bêtement, en tailleur, face à l'armoire qui grinçait, immédiatement hypnotisé par ces scènes, [...] » (Lemaitre 2013, 66)). Le narrateur à son tour implique le public en faisant de lui un spectateur de scènes qui, bien qu'au passé, semblent se produire 'devant' lui, alors que le changement au présent historique, notamment pour des scènes 'picturales', dans un récit au passé constitue une forme de visualisation. Le narrateur se sert également du présent pour exprimer des vérités générales ou, et c'est la deuxième implication, pour s'adresser directement aux lecteurs et lectrices. Par conséquent, la frontière temporelle entre le « vaste public » de l'époque et le public d'aujourd'hui se brouille.

Le but de tous ces parallèles, serait-il de provoquer chez le public la même émotion et le même sentiment d'avoir vécu la (fin de la) guerre qu'a le personnage d'Albert en regardant les dessins ? *Au revoir là-haut* illustre la complexité de la fin à tous les niveaux : par la mise en scène de personnages pour lesquels la guerre ne finit pas, par le rappel de tout ce qui fait partie d'une fin de guerre (de l'armistice à la démobilisation puis à la commémoration), mais aussi par des procédés narratologiques—par exemple la triple fin qui fait appel à différents concepts et instances narratologiques—ou stylistiques, tels que l'omniprésence du vocabulaire de la guerre pour décrire des actions et situations de non-guerre. Ce vocabulaire ne sert pas seulement à exprimer, de façon métaphorique, d'autres

¹⁰⁹ Aux absences de morts et de blessés dans les dessins d'Édouard (« En le feuilletant, Albert en eut le cœur serré. Parce que, dans tout cela, jamais un mort. Jamais un blessé. Pas un seul cadavre. Que des vivants. C'était plus terrible encore parce que toutes ces images hurlaient la même chose : ces hommes vont mourir » (Lemaitre 2013, 67)) correspondraient des absences et des lacunes dans le récit qu'on pourrait voir, à titre hypothétique, dans la (presque-)absence de scènes de violence.

formes de conflits qui font continuer la guerre, mais son omniprésence suppose la continuation de la guerre dans notre langue et nos *Denkbilder* quotidiens.

Au revoir là-haut plaide pour une ouverture d'esprit et rappelle la nécessité de se confronter au passé au lieu de le faire oublier au plus vite. Le roman développe une façon 'anti-monumentale' de représenter et de commémorer qui soit authentique, vivante et capable de faire revivre au lieu d'être un espace de projection instrumentalisable pour le public et l'État. Et, pour finir, *Au revoir là-haut* suggère que la littérature peut contribuer à une certaine forme de réhabilitation des victimes de l'Histoire.

5. *L'Odeur de la forêt* – Intégrer le passé dans un ensemble qui fasse sens

5.1. Déchiffrer les images du passé

Paru en 2016, *L'Odeur de la forêt* raconte l'histoire d'Élisabeth Bathori à qui une vieille dame, Alix de Chalendar, lègue les lettres écrites par son oncle, le soldat Alban de Willecot, pendant la Première Guerre mondiale. À partir de ce moment, Élisabeth Bathori continuera la recherche d'Alix de Chalendar sur ses ancêtres. En tant qu'historienne et spécialiste de l'histoire de la photographie, elle fait sien ce projet de reconstituer l'histoire d'Alban de Willecot et des personnes qui, d'une manière ou d'une autre, faisaient partie de sa vie. La confrontation avec ces documents du passé – aux lettres s'ajouteront le journal crypté de Diane et des photographies prises au front – lui permet également de faire face à son propre passé et de commencer à gérer ses propres souvenirs douloureux.

Comment comprendre que ce soit justement le début du 100^e chapitre qui résume l'essentiel des enjeux du livre ? Hasard ou allusion volontaire au centenaire de la fin de la guerre ?

Demain, je rentrerai à Paris. Samuel dort à mes côtés, et j'écoute son souffle régulier. Moi, je n'arrive pas à trouver le sommeil. Je pense à Diane et à Alban. À Massis. À force de tourner et de retourner leurs fragments d'histoire dans ma tête, à force de relire ces lettres et ce journal, de rêver sur ces cartes postales en essayant de jointoyer les très vieilles articulations qui autrefois lièrent la vie de ceux qui les écrivirent, se dégagent progressivement les linéaments d'une histoire, la leur ; ou, plus exactement, le fantôme d'une narration émerge des limbes de brûlure et de poussière où elle était enfouie. Je vois se former les contours de cette intrigue aux épisodes fragmentaires, je la vois émerger de l'indistinction du temps, qui en avait effacé les contours, la chronologie, brouillé les motifs et les personnages, exactement comme peu à peu devaient se dégager les traits de visages, l'éclat du métal, le grain du bois et l'empreinte de la boue, lorsqu'Alban de Willecot et Antoine Gallouët plongeaient les épreuves tirées tant bien que mal dans des bacs de fortune, les baignant dans les solutions chimiques qui arrivaient au gré des colis et des permissions, opérant en équilibre dans une cagna à la porte obturée par leurs deux capotes de drap lourd suspendues en guise de rideau. Et là, au milieu du désordre et des vibrations du sol, qui témoignaient de toute la puissance de son souffle démoniaque, naissaient sous leurs mains les images miraculées de la guerre, ces traces si fragiles et si précaires, suspendues au geste ultime de partager d'abord, de se souvenir ensuite, de témoigner enfin.

Cette fiction que jour après jour j'ai tissée à partir de leurs mots, lorsque j'agence ces scènes photographiées qui en forment, bon gré mal gré, le décor, alignant les dates, les indices, les lieux, rétablissant la chronologie et remontant la puissante mécanique des causes et des conséquences, m'amène à la conclusion que ce qu'ils ont vécu, ensemble, n'était qu'une banale histoire humaine, un triangle amoureux comme il en existe tant. Il aurait pu connaître son dénouement moyennant quelques tourments, quelques larmes, quelques renoncements, si les uns et les autres avaient disposé du temps nécessaire à ce que les liens se défassent ou se soudent, à ce que les sentiments

s'affirment ou que les blessures cicatrisent, si la guerre ne les avait figés dans un espace tragique et définitif. (Gestern 2016, 401-402)

Le don des lettres que reçoit Élisabeth Bathori est à la fois un cadeau et une charge. Il lui permettra de renouer avec la vie et de se confronter à sa propre histoire—son propre deuil notamment—en se confrontant aux histoires de ces morts qu'elle fera de plus en plus siennes¹¹⁰. En même temps, ces témoignages—représentant tout vestige de l'histoire—lui lèguent un devoir et le lèguent à nous tous en tant que lecteurs et lectrices. Il faut trouver un moyen pour gérer les souvenirs et la mémoire de façon adéquate, savoir distinguer entre faits et imagination, réfléchir au respect qui leur est dû, et surtout leur donner une forme pour pouvoir les transmettre, pour les rendre appréhensibles, pour les classer définitivement. Le but ultime de cette mission : trouver enfin l'apaisement.

L'élément nouveau qui est introduit par Hélène Gestern dans sa 'recherche littéraire' sur la Première Guerre mondiale, et qui distingue son texte des autres œuvres étudiées dans ce travail est la photographie. Par la suite, nous étudierons les thèmes—évoqués dans l'extrait ci-dessus—sous l'éclairage de la photographie et de sa relation avec la littérature et avec la mémoire¹¹¹.

5.2. Rendre justice aux images du passé

5.2.1. « Un effet dérisoire et essentiel »

Pourquoi quelques histoires, quelques vies tombent-elles dans l'oubli ? Pourquoi d'autres histoires, d'autres visages ne cessent-elles pas de nous hanter ? Ces questions auxquelles est confrontée la narratrice Élisabeth Bathori¹¹² et auxquelles nous sommes tous confrontés, se posent également pour l'Histoire, pour la mémoire collective. D'un côté fortement lacunaire, cette mémoire collective est, d'un autre côté, parsemée de points qui, comme des fantômes, hantent les gens et les empêchent de tirer un trait sur le passé. Ces 'sujets revenants' s'installent ironiquement dans les interstices, les parties manquantes, les cris de ceux qui ont disparu sans qu'on les ait vus ou écoutés. Or, ces parties invisibles peuvent avoir le plus grand impact quand elles réapparaissent d'un coup :

Depuis quelques semaines, j'ai ce genre de flashes : je retrouve, intacts, les souvenirs refoulés en bloc, et l'image me frappe comme un coup dans la poitrine. (Gestern 2016, 162)

¹¹⁰ Comme nous verrons par la suite, ce n'est pas seulement à cause du fait qu'elle passe énormément de temps avec «ses» morts, mais également à cause de tous les points auxquels elle s'identifie—auxquels nous nous identifions tous—à ces protagonistes qu'elle a de plus en plus l'impression de raconter à travers eux, sa propre histoire (Gestern 2016, 490).

¹¹¹ Pour une étude plus ample de la photographie de la guerre, voir «Fotografie im Krieg» (Hüppauf 2015) qui analyse des questions liées au pouvoir des images et à la représentation photographique de la guerre, notamment de la Première Guerre mondiale, première guerre où la photographie a joué un rôle actif.

¹¹² « Au bout du compte, je n'avais pas déplacé un seul de tes cartons, comme si j'avais touché du doigt l'extrême résistance du passé, son acharnement à semer ses traces et à refuser de disparaître. Dans ces moments-là, j'ai l'impression d'être emprisonnée dans mon histoire, une histoire dont je n'ai pas choisi l'épilogue » (Gestern 2016, 96).

Ce qui vaut pour la vie personnelle d'Élisabeth Bathori peut également être appliqué à l'histoire commune. Tout ce qu'on ne thématise pas et qui est refoulé apparaîtra un jour comme un flash dans la mémoire collective et demandera d'être ouï et d'être regardé. Quand Élisabeth Bathori « [s]e laisse happer par la contemplation obsessionnelle des yeux des soldats » (Gestern 2016, 162), c'est comme si les soldats nous regardaient à travers la frontière temporelle et ne nous lâchaient plus pour nous inciter à les regarder aussi. C'est ce qui semble être arrivé en partie avec le centenaire. Or, comme il est souvent difficile de reconstruire le vrai « visage » de la guerre, les vrais visages – et les vraies histoires – des victimes, on a recours à la fiction pour essayer de montrer de manière plus 'réelle' que l'historiographie. Les deux partagent pourtant un même objectif, à savoir lutter « contre l'inéluctabilité de la mort » (Gestern 2016, 163). C'est une bataille qu'on peut comprendre à différents niveaux : c'est tout d'abord la tentative (désespérée en apparence) d'annuler les effets de la mort. En d'autres mots, il s'agit de faire renaître le passé, du moins sous forme figurative. C'est en deuxième lieu une lutte contre l'inéluctabilité de l'oubli – l'oubli étant une mort abstraite dans la mesure où il s'agit d'un anéantissement de tout vestige ou de l'absence de toute signification attribuée à ces vestiges. Et c'est en troisième lieu une bataille pour (ar) ranger et changer profondément le cours des choses.

Même si toutes ces batailles peuvent être couronnées d'un certain succès, elles seront – à long terme – vouées à l'échec. Or, elles doivent quand même être livrées. Il faut absolument faire la guerre à la guerre dans le sens de mettre de l'ordre dans la mémoire collective et d'éliminer les effets destructeurs qu'elle peut toujours avoir, de façon à ce qu'ils n'aient plus d'emprise sur nous et qu'ils ne peuvent plus ni nous hanter ni nous blesser. On n'en finira pourtant jamais définitivement, car la mort aura raison de nous, de notre bataille, et vouera cette bataille même à l'oubli ; il sera à d'autres de la reprendre.

Dans cette perspective, la reconstruction du passé est considérée comme « un effort dérisoire et essentiel » (Gestern 2016, 189). Cet effort ne change rien et change tout à la fois. La tentative de reconstruire et de comprendre¹¹³ le passé est « dérisoire » parce que tout effort ne changera rien à ce qui s'est passé. Il est pourtant essentiel parce qu'il peut changer beaucoup à notre mémoire, à la manière dont nous gérons le passé – et dont nous gérons ensuite le présent et l'avenir. Le fait que les deux adjectifs sont liés par la conjonction « et » et non pas par la conjonction « mais » montre que cet effort est vraiment considéré des deux points de vue sans que l'un des deux soit plus juste ou plus valorisé. Avec cette remarque, Élisabeth Bathori anticipe la question de savoir « À quoi bon » ? À quoi bon la recherche historique ? À quoi bon des colloques d'histoire ? En n'utilisant pas de « mais » entre « dérisoire » et « essentiel », elle concède une certaine inanité de l'effort, sans pourtant l'assimiler avec l'inutile et surtout sans tomber dans le piège du besoin de se justifier. Elle reprendra la même pensée d'inanité apparente pour exprimer le caractère vital de son besoin de comprendre et de ne pas abandonner Alban de Willecot.

¹¹³ « Comprendre » le passé ne veut pas seulement dire le saisir intellectuellement, mais aussi (et surtout ?) abolir les barrières émotionnelles. Il s'agit d'une différence pareille à celle qu'Élisabeth Bathori fait au Portugal : « Bien que je ne comprenne pas un mot de ce qui se dit autour de moi, je n'éprouve aucun sentiment d'étrangeté. » (Gestern 2016, 399) Bien qu'elle ne comprenne pas la langue (intellectuellement), elle ne se sent pas aliénée. Il y a donc une compréhension plus profonde. Nous y reviendrons.

Oui, cette quête est devenue vitale pour moi et je ne peux plus y renoncer. Plus laisser celui qui est devenu un frère lointain s'en aller vers sa mort programmée sans tenter, au moins un peu, de l'accompagner. J'ai besoin de savoir ce qui a désespéré Alban de Willecot, ce qui lui a fait mal au point qu'il a désiré en finir. Je veux faire le chemin avec lui, le comprendre et compatir à sa douleur. Je n'ai que ce rôle-là, et il est dérisoire. Mais c'est le mien, et je ne le laisserai à personne. (Gestern 2016, 517)

Nous n'avons pas choisi notre rôle—qui se limite à comprendre et compatir—, mais c'est notre rôle et il faut l'assumer. Il est très limité et « dérisoire » au sens qu'on ne pourra plus rien changer à ce qui s'est passé, mais on peut changer notre attitude. Au lieu de fermer nos yeux, on peut accepter que les fantômes nous accompagnent et même essayer de les accompagner sur leurs chemins. Comme Élisabeth Bathori intègre l'histoire d'Alban de Willecot dans sa vie et dans le processus de son développement personnel, nous devons intégrer l'Histoire dans le développement social. Que nous le voulions ou non, c'est notre histoire et il faut qu'on vive avec. Même si la confrontation peut être très douloureuse, il ne sert à rien de la refouler : le refoulement ne créerait, comme nous l'avons vu à l'exemple d'*Au revoir là-haut*, que des spectres hantant le présent.

Pour renforcer les arguments de cet appel à assumer, Hélène Gestern introduit une voix qui s'y oppose. En présentant simultanément les deux attitudes, elle souligne d'autant plus clairement ce qu'elle considère comme l'attitude à adopter. Représentée par une vieille dame et parente éloignée d'Alban de Willecot, Sibylle—faudrait-il y voir une allusion à un oracle ?—, cette voix dit qu'il ne faut réveiller ni les morts ni les souvenirs¹¹⁴. Or, Sibylle est caractérisée comme profondément antipathique. Elle est aigrie et rend l'ambiance désagréable. Son entourage essaie de la respecter dans une certaine mesure, mais elle disparaît assez vite—et avec elle son opinion—ce qui peut être interprété comme la dévalorisation de son point de vue.

L'affirmation que la narratrice formule comme une sorte d'axiome, à savoir « Quand on n'a pas de preuve, pas facile de faire son deuil », anticipe les conséquences qu'il faut tirer pour la voie qui est à emprunter dans la gestion de la Première Guerre mondiale. Pour avoir de la certitude sur ce qu'il s'est passé et pour empêcher que le fantôme de la guerre continue à nous hanter—bref, pour faire des progrès—il faut faire notre deuil, ce qui présuppose de s'approprier le passé en « rouvr[ant] les dossiers ».

Si « le centenaire avait été l'occasion de rouvrir certains de ces dossiers épineux » (Gestern 2016, 446), c'est également le moment pour réhabiliter les victimes, ce qui implique, selon elle, d'abord que les responsables—ou que l'État et le public—assument¹¹⁵. Pour contribuer à la guérison, il faut voir les choses en face et les appeler par leur nom. Or, certains discours et pratiques autour de la thématique des réhabilitations soulèveront aussi des aspects problématiques—par exemple la commercialisation des commémorations—comme nous l'avons montré avec *Au revoir là-haut*.

Hélène Gestern thématise le danger d'une approche intéressée avec des remarques autoréflexives. Elle coupe les critiques dans leur élan en avouant ouvertement, à travers

¹¹⁴ « Fiche la paix aux morts » (Gestern 2016, 136).

¹¹⁵ Quand elle évoque par exemple les exécutions pour trahison, elle parle « d'une pratique à la fois sue et tue, mais qui avait dû attendre un siècle pour être assumée pour ce qu'elle était » (Gestern 2016, 449).

sa narratrice, que « [l]a célébration du centenaire de la Grande Guerre a provoqué une frénésie d'exhumation de dossiers et de documents qui arrange bien [s]es affaires » (Gestern 2016, 161) et que « le regain d'intérêt du public pour la Grande Guerre, consécutif à la célébration du centenaire, semblait propice à l'éditeur » (Gestern 2016, 434). Si ces remarques sont vraies pour Élisabeth Bathori et son travail au niveau diégétique, elles le sont d'autant plus pour tous les textes – journalistiques, documentaires, historiques ou littéraires – qui ont été publiés ces dernières années.

5.2.2. « Jointoyer de très vieilles articulations »

Un aspect qui lie tous les textes étudiés dans ce travail et qui semble être une constante dans la littérature contemporaine sur la Première Guerre mondiale est la volonté de « jointoyer les articulations¹¹⁶ » afin de créer de la cohérence. Il s'agit de reconstruire à base de fragments de mémoire – c'est-à-dire des souvenirs et documents transmis à l'écrit ou à l'oral – des histoires individuelles et collectives pour pouvoir transmettre une image compréhensible¹¹⁷. Quel en est le but ? C'est « de partager d'abord, de se souvenir ensuite, de témoigner enfin » pour assurer que « jamais plus la guerre ne revienne infecter le monde » (Gestern 2016, 452), projet commencé par les soldats dont Élisabeth Bathori raconte l'histoire et que le texte continuera. Si le projet de photographie des deux soldats avait l'objectif « de partager d'abord, de se souvenir ensuite, de témoigner enfin », c'est à nous d'accepter ce témoignage et d'en tirer les conséquences.

La mémoire n'est pas seulement quelque chose de passif qu'on reçoit, mais un héritage dont il faut accepter également les devoirs¹¹⁸. Il ne s'agit pas seulement d'assurer la chaîne de mémoire¹¹⁹ en conservant ce qu'on sait sur le passé, mais de contribuer à la

¹¹⁶ Sauf indication contraire, les citations de ce chapitre se réfèrent au passage cité dans l'introduction (Gestern 2016, 401-402).

¹¹⁷ Mettre de l'ordre est un des principes essentiels du travail de l'historienne qu'est la protagoniste, qui montre justement son idée d'une gestion raisonnable et judicieuse du passé : « Si je voulais avancer, je devais impérativement mettre de l'ordre dans l'ensemble des informations que j'avais déjà recueillies » (Gestern 2016, 358).

¹¹⁸ La pesanteur que peuvent avoir des souvenirs est rendue explicite *ex negativo* par le soulagement qu'éprouve Élisabeth Bathori en arrivant à un endroit qui, pour elle, n'est pas chargé de mémoire : « J'aimais la compagnie de ces gens, cette langue, cette maison, dont le charme tenait aussi à ce qu'ils étaient pour moi vierges des souvenirs de ma vie d'antan » (Gestern 2016, 139). Comme le souvenir peut peser très lourd, c'est une sorte de délivrance si quelqu'un d'autre se souvient aussi et si on peut partager ce souvenir. Il faut, comme le suggèrent tous les textes étudiés, non seulement se souvenir et, en se souvenant (en prononçant leurs noms p.ex.), tirer de l'anonymat, les soldats oubliés, mais il faut également partager ce souvenir pour que son poids ne repose pas sur les épaules d'une seule personne et s'allège (jusqu'à se dissoudre) par le fait d'être partagé.

¹¹⁹ Assurer la chaîne de mémoire est un devoir qui consiste à continuer à faire vivre les lieux et les objets qui avaient fait partie de la vie des gens dont on veut garder la mémoire. La mémoire n'est rien d'abstrait, mais quelque chose de vivant qui commence à se (re)construire comme un théâtre d'ombre sur la scène des objets et des lieux, pourvu qu'on les laisse raconter ce qu'ils portent en eux comme souvenirs : « avec la même conviction, aussi, que procéder ainsi était une marque de fidélité à la mémoire d'Alix, qui m'inscrivait dans la continuité de gestes répétés par tant de générations avant moi, j'ai manipulé avec précaution le service à liseré, une vaisselle fine, ornée d'un monogramme, qui avait peut-être connu les tables d'Othiermont. Et je me suis prise à rêver d'Alban, de Blanche et de Massis y partageant un repas, parlant de politique ou de poésie devant

compréhension de ce dernier en travaillant à lier les différents fragments, en participant activement à la recherche de la ‘vérité’. Cela demande tout d’abord un acte de reconnaissance, à savoir d’écouter enfin ce que les morts ont essayé de dire, de les tirer de leurs tombes anonymes, de leur rendre justice. Il s’agit de « créer, à partir de traces documentaires, une collection de biographies d’anonymes, dont la petite histoire aurait croisé la grande » (Gestern 2016, 433), c’est-à-dire de focaliser sur les vies individuelles dont la somme crée l’Histoire. Il s’agit deuxièmement d’une prise de responsabilité. Hélène Gestern essaie de le faire en introduisant des documents ‘authentiques’¹²⁰ qui, d’un côté, contiennent des détails que les communiqués de presse officiels n’auraient jamais révélés et qui, d’un autre côté, thématisent le décalage entre la réalité que vivent les soldats et ce qu’en racontent les responsables.

Garde bien les épreuves de mes photographies. On dit beaucoup de choses sur la guerre, à l’arrière, mais ceux qui nous ordonnent de la faire ne savent pas grand-chose de la vraie vie des poilus, ni des souffrances que nous endurons. (Gestern 2016, 181)

Il s’agit enfin de démasquer, comme le voulaient les soldats, la cruauté du système de la guerre et de vaincre l’ignorance des gens « à l’arrière¹²¹ », mais aussi des gens « à l’arrière » temporel, c’est-à-dire nous, les lecteurs et lectrices de ce livre¹²². Le processus de transmission illustré par le projet photographique des deux soldats peut être lu comme métaphore. Nous devons développer les clichés, photographiques et textuels pris au front – comme les soldats ont développé les pellicules (qu’ils ont réussi à faire passer malgré la censure) – pour trouver le message qui s’y cache et les rendre accessibles.

C’est exactement ce que fait Élisabeth Bathori avec les documents qui lui sont mis à disposition. Elle ne lit pas seulement les lettres d’Alban de Willecot, mais se met également à la recherche de ce qui pourrait combler les lacunes laissées par la partie manquante de la correspondance, à savoir les lettres du poète Massis. Pendant ses recherches, elle tombe sur le journal intime de Diane, encrypté pour protéger son auteur. Là non plus,

les verres en cristal taillé » (Gestern 2016, 99). D’où l’importance de la chaîne de mémoire : il ne s’agit pas seulement d’assurer la mémoire des soldats, mais également de conserver les efforts d’Alix (et d’autres) qui a cherché à garder et reconstituer cette mémoire.

¹²⁰ Il s’agit en fait d’une ‘pseudo-authenticité’. Nous y reviendrons.

¹²¹ Nous renonçons ici à aller dans les détails de la question de l’héroïsme, même si le texte fait allusion aux différentes manières dont ce concept peut être utilisé ou de quelles manières on a pu en abuser. Aux discours propagandistes et souvent communs qui dépeignaient les soldats comme des héros (« Mon arrière-grand-père était un poilu, a dit l’éditeur. Il a été tué au Chemin des Dames. Croix de guerre, monument aux morts. C’était le héros de la famille. »), répondent des lettres fictives des soldats, disant que « [l]a croix de guerre, qu’ils distribuent à tout va, n’y change rien. Tu crois qu’on a le choix d’être un héros quand on jaillit d’une tranchée sous la mitraille ? On sauve sa peau et c’est tout » (Gestern 2016, 451-452). C’est un des exemples qui montre la perception biaisée – consolidée par la propagande – de ceux qui n’ont jamais été au front.

¹²² De cet acte de reconnaissance en précède un autre qui nous paraît banal, mais qui ne l’a pas été dans tous les moments de l’Histoire (pour en donner un exemple, rappelons le fait que les événements qui se sont passés entre 1954 et 1962 en Algérie n’ont été reconnus officiellement comme « la Guerre d’Algérie » qu’en 1999) : il faut reconnaître, accepter ce qui s’est passé. Élisabeth Bathori le dit de manière explicite pour son propre cas : « Mais je n’arrivais même pas à me convaincre que tu étais mort, et, partant, je ne surmontais rien du tout » (Gestern 2016, 45). Accepter les faits est condition nécessaire pour pouvoir les classer.

Élisabeth Bathori ne se contente pas de constater que quelqu'un avait essayé de contourner la «censure familiale», mais elle s'engage à déchiffrer le message et à en dégager le sens. En plus, quand elle reçoit les photos prises par les soldats Willecot et Gallouët, elle tente de reconstruire la situation qu'elles représentent. Elle essaie de donner vie à ce moment figé et de combiner les mots et les photos pour en déduire, grâce aux différentes perspectives et médias, une image plus claire, plus complexe, car pluridimensionnelle.

En parallèle avec sa protagoniste, Hélène Gestern tisse, avec quelques éléments de base (à savoir des personnages et des documents 'authentiques') une histoire qui tient debout, qui fait sens afin qu'on sache un peu plus à la fin ou qu'on en ait au moins l'impression, et afin qu'on comprenne mieux ce qui ne se comprend pas par les livres d'histoire, les chroniques et les chiffres. Au fond, ce n'est même pas l'autrice qui se trouve dans la même position que la protagoniste, mais nous, les lecteurs et lectrices. Tandis que, dans la vie 'réelle', nous serions confrontés au fantôme dans la mémoire collective de manière sans doute inconsciente, elle nous donne avec son livre des bribes du passé à partir desquelles nous pouvons commencer à construire du sens et qui nous permettent d'affronter ce fantôme. Hélène Gestern fait des lecteurs/lectrices des Élisabeth Bathori qui sont confrontées à des souvenirs de gens avec lesquels elles commencent à s'identifier. Ils vont essayer de créer de la cohérence à partir des différents bouts d'information qu'elle leur donne, ayant prévu ce défi dans la structure du livre: le récit sur Élisabeth Bathori est linéaire et continu. Les documents pseudo-authentiques par contre, tirés des lettres d'Alban de Willecot et du journal de Diane, ainsi que les récits intercalés qu'Hélène Gestern fait alterner avec les récits de la narratrice Élisabeth Bathori, sont lacunaires, sans contexte, même si chronologiques. Par conséquent le lecteur/la lectrice se trouve également dans la position de celui/celle à qui est léguée la mémoire et qui est obligé(e) de se débrouiller avec la multitude d'informations – et des fils du récit – où il/elle risque parfois de se perdre. Or, il se pose la question de savoir à qui appartient cette mémoire. A qui est-ce de l'interpréter? Comment faut-il faire pour respecter les morts et leurs volontés¹²³?

Au moment où on rend accessible la mémoire – ce qui est, comme nous venons de le voir, essentiel – des souvenirs sortent du cadre privé pour s'universaliser. Autrement dit, la sphère personnelle d'une ou de plusieurs personnes s'ouvre de façon posthume au public. En faire une représentation aussi vivante que possible est à la fois nécessaire et problématique. Le spectacle qu'on en fait permet de voir se dérouler la vie de ces personnes et, par l'identification avec les morts mêmes, de vraiment saisir ce qui s'est passé à l'époque – ce que les livres d'histoire n'arrivent pas à faire dans cette mesure. Or, cette mise en scène risque de léser la sphère intime des individus et d'en faire à nouveau des victimes.

Un deuxième danger consiste en la commercialisation de souvenirs qui perdent leur énorme potentiel de rendre accessible tout un monde passé, s'ils sont réduits en marchandises. La narratrice dévalorise cet intérêt économique, présent autant dans le monde académique que dans le cadre privé («Je le connais, il vendra les photos et les lettres de mon oncle pour payer ses dettes de jeu. [...] Mais je ne laisserai pas ce garçon mettre la mémoire de la famille à l'encan.» (Gestern 2016, 16)).

¹²³ On remarque par exemple que plus Élisabeth apprend sur la vie de «ses» morts, plus elle commence à s'identifier à eux, plus elle commence à s'approprier leur histoire et moins elle accepte que quelqu'un s'introduise dans leur univers, parce qu'elle a peur de les trahir (Gestern 2016, 567).

Je me révoltais contre l'idée que la belle écriture sensible d'Alban, ce que ses lignes et ses traits révélaient de la douceur de son âme, pût se retrouver, entre des milliers d'autres fichiers, sur le disque dur de l'Américaine [la critique littéraire Joyce Bennington]. Pour elle, ces lettres n'avaient pas de valeur humaine : elles n'étaient qu'une marchandise susceptible d'alimenter son petit commerce scientifico-publicitaire. Moi, je me sentais le devoir de protéger l'intimité de l'épistolier comme on protège celle d'un frère, [...]» (Gestern 2016, 269)¹²⁴

Pour réussir à protéger les documents, Élisabeth Bathori doit quand même s'engager dans des négociations¹²⁵. Or, sa manière de traiter les témoignages—avec respect et en valorisant leur contenu et la vie de celui/celle qui les a écrits—emporte la victoire sur ceux qui ne voient qu'une valeur financière ou une possibilité de renommée¹²⁶ dans ces documents.

La marchandisation de la mémoire fait écho à la marchandisation des vies des soldats mêmes. Comme les témoignages et la mémoire plus tard, les soldats avaient été réduits à des chiffres, à des valeurs purement abstraites, privés de toute humanité. Pendant la guerre, les généraux sacrifiaient les vies des soldats pour gagner l'illusion d'une gloire éternelle en laissant «leur nom à un monticule ou un lopin de terre» (Gestern 2016, 451). Ils les ont réduits à des machines de guerre qu'on peut 'troquer' contre une idée qui flatte l'égo. En considérant les mémoires comme des produits dont on peut tirer profit, on réitère la violence faite aux soldats. Ce phénomène problématique s'observe de nouveau dans les commerces avec les commémorations. Les monuments aux morts le symbolisent dans une certaine mesure et deviennent ainsi l'objet d'un débat tel que nous l'avons traité dans l'analyse d'*Au revoir là-haut*. Exhumer l'humain du passé sans le profaner demande de respecter certaines limites pour ne pas l'exposer à cette nouvelle forme de violence. En même temps, il faudra, comme nous le montrerons par la suite, pourtant aller jusqu'au bout des recherches pour pouvoir «protéger ce qui doit l'être» (Gestern 2016, 311).

¹²⁴ La narratrice lance également des piques contre les cercles académiques quand elle juge leurs manières de traiter le passé pas adaptées à la diffusion, au moins pas pour atteindre un large public. Ce qu'il faut, selon elle, c'est la combinaison de la recherche académique et de la littérature, c'est-à-dire des recherches approfondies pour reconstruire le plus possible le passé, pour ensuite le raconter, le transmettre sous forme de récit agréable à lire.

¹²⁵ En plus, la question de la rentabilité se pose également très directement dans la vie de la narratrice Élisabeth Bathori : quand on lui offre une bourse pour aller travailler à Berne, elle hésite et s'adresse à son directeur. «Et la conclusion de mon directeur est claire : je devrais accepter. Dans deux ans, un poste permanent se libère à l'Institut et une mobilité internationale serait du meilleur effet sur mon *curriculum vitae*. Toujours pragmatique, Éric a proposé de se renseigner pour voir si je pouvais écourter la bourse du centenaire ; il pense par ailleurs que je suis capable de mener à bien le projet de livre Willecot en sus du reste. Cette conversation, rationnelle, efficace et pleine de bienveillance, me donnait pourtant la désagréable impression que mon sort était en train de se décider sans moi» (Gestern 2016, 497). «La désagréable impression» qu'éprouve Élisabeth Bathori vient du fait que des aspects purement pragmatiques décideraient du cours que prendra sa vie. Le fait qu'il y a quelque chose en elle qui y résister, montre qu'une carrière—et toute une vie humaine—ne devrait jamais être une marchandise, ne devrait jamais être rentabilisée, car la rentabilisation s'oppose justement à son objectif de «renouer avec l'existence».

¹²⁶ «Moi, je soupçonnais l'Américaine de n'avoir commis ce chapitre que pour faire parler d'elle, au mépris de toute approche historique digne de ce nom» (Gestern 2016, 54).

5.3. Rendre la mémoire dynamique

Thématisant différents types d'arts, *l'Odeur de la forêt* se propose de discuter les valeurs des uns et des autres – ce qui constitue une des contributions du texte au travail de mémoire qui reste à faire –, mettant en évidence les vertus et les risques qu'ils peuvent avoir, le rôle qu'ils ont joué pendant la guerre et qu'ils continuent à jouer aujourd'hui dans la gestion de la mémoire de la guerre. Évidemment, le texte lui-même se positionne ainsi dans un champ de valeurs établi par lui-même. Le roman d'Hélène Gestern illustre à travers des éléments autoréflexifs l'intime lien qu'il y a entre la photographie, l'iconographie et la poésie – arts qui se réunissent dans le personnage de Massis (Gestern 2016, 88). Les vertus attribuées à la photographie montreront – par mise en parallèle ou par contraste – aussi les vertus de la littérature et du travail des écrivain(e)s.

La fonction primordiale qui est attribuée à la photographie s'observe à travers tout le livre. Le fait qu'un chapitre entier soit dédié à cet art prouve son importance. D'autant plus que ce chapitre 54 se distingue nettement des autres, car et le narrateur et la focalisation changent. Ce n'est plus la narratrice Élisabeth Bathori qui raconte ce qu'elle est en train de découvrir sur le passé, mais un narrateur omniscient qui semble avoir été aux tranchées lui aussi et qui met l'accent sur les soldats. Ce changement de perspective arrache le lecteur/la lectrice à son point de vue contemporain et le/la plonge directement dans le passé. Grâce à cette stratégie poétique, la distance temporelle semble se réduire, voire s'effacer. L'écart entre l'univers dans lequel vit le lecteur/la lectrice et la réalité qu'ont vécue les soldats ainsi que la distance émotionnelle entre les deux sont réduits. Les techniques narratives reflètent donc le rapprochement souhaité au passé.

La photographie est thématifiée selon quatre perspectives différentes, dont les deux premières se concentrent sur l'acte de prendre des photos, le troisième vise le produit, à savoir le cliché, et le quatrième regarde le rôle du photographe à un niveau métaphorique.

- 1) L'acte de photographier a tout d'abord une valeur pragmatique. Il sert d'échappatoire à la réalité. Le soldat « photographi[e] pour se divertir » (Gestern 2016, 185), ensuite pour « ne pas penser » et finalement pour ne pas s'ennuyer. En plus, c'est un remède contre la faim (« on attend la soupe qui ne vient pas »), contre la solitude (« la lettre qui ne vient pas »), contre le sentiment d'inutilité (« l'attaque qui ne vient pas »), contre la peur de l'ennemi (« le Boche qui ne vient pas ») et contre le vain espoir de délivrance (« la mort qui ne vient pas »).
- 2) La photographie peut ensuite constituer une quête de sens qui se fait à plusieurs étapes. Dans un premier temps, le photographe a un but esthétique, à savoir trouver l'image parfaite. À travers cette esthétisation de la guerre (car le photographe cherche la beauté – ou au moins une sorte d'esthétique – dans la destruction), la photo deviendra – avec son langage à elle – une manière de représenter et d'expliquer le monde. Pour faire cela, il s'agit d'abord d'observer à partir de ce lieu de refuge qu'est la photographie. En prenant la guerre en photo, le soldat-photographe crée une distance entre la réalité et lui-même. Ce bouclier de l'art – représenté par l'objectif de l'appareil photographique – lui permet de faire un pas en arrière, de se mettre dans la position de l'observateur et de (créer l'illusion de) ne plus être impliqué dans le drame qui se joue

dans la réalité¹²⁷. Par cette dissociation, il se met dans une position d'entre-deux. Il est à la fois acteur et observateur. Tandis qu'en tant qu'acteur, il est presque sûr de mourir, en tant qu'observateur, il défend et 'célèbre' la vie de toutes ses forces. Il est – image souvent sollicitée pour les soldats dans les tranchées – un 'mort-vivant'.

Finalement, la recherche de l'image parfaite du point de vue d'un observateur permet au photographe d'essayer de comprendre ce qui est en train de se passer. Se distanciant, il commence à voir l'ensemble et devient le « spectateur de sa propre vie » (Gestern 2016, 185). Il aura ensuite aussi les moyens d'expliquer le monde tel qu'il le voit – à travers la langue de la photographie. Alban de Willecot trouvera du sens dans cette observation et conservation de la guerre, comme il l'avait trouvé auparavant « dans le mouvement des planètes », comme Massis le trouvait « dans le déploiement des alexandrins » et comme Diane commençait à le trouver « dans le déroulé des équations ». La photographie serait donc – comme l'astronomie, la poésie ou les mathématiques – une des manières par lesquelles l'homme essaie de comprendre le fonctionnement du monde.

- 3) Tandis que l'acte de photographier a de l'utilité pour le soldat et lui permet de fabriquer du sens, le produit qui en résulte – c'est-à-dire le cliché physique et l'image concrète – donne un corps réel à la mémoire et concerne le public. La photographie n'est pas seulement conçue comme un médium visuel, mais matériel. La photographie permet de toucher « le tissu du vécu ». La matérialité de la photographie (à l'époque il fallait encore une pellicule sur laquelle se fixait et matérialisait le monde extérieur) donne une forme concrète et accessible à la mémoire. Elle constitue le corps dans le cadre duquel se situe « l'âme » de la mémoire, à savoir toutes les histoires que la vie a tissées. Ces histoires se réduisent, se condensent grâce à des réactions chimiques sur du papier photo. En touchant ce papier, on touche aux histoires représentées sur l'image, mais aussi à celles qu'a vécues la personne qui a pris la photo. La photo est alors le lien essentiel entre l'aspect abstrait et l'aspect concret de la mémoire¹²⁸. Elle est, comme l'étaient les statues de boue dans *Cris*, l'objet d'art qui matérialise ce que les soldats ont à nous dire, leurs cris, leurs histoires¹²⁹.

¹²⁷ Le monde pendant la guerre ressemble en effet à la scène d'une immense pièce de théâtre, arrangée par les responsables et jouée – à leur insu – par les soldats.

¹²⁸ Ces matérialisations de la mémoire sont essentielles pour éviter l'oubli complet. Elles sont capables – à la manière de la madeleine proustienne – d'ouvrir la porte à tout un univers passé. Elles montrent ainsi le décalage entre la 'banalité' d'« [u]n centimètre de feuilles jaunies et de photocopies renfermées dans une chemise turquoise » et l'importance de ce dont elles sont le déclencheur. Ce « presque rien » peut être en même temps tout : « le nœud entier d'une vie » (Gestern 2016, 519). Une existence est beaucoup plus que quelques photos et documents, elle ne pourra jamais être représentée par des vestiges matériels. En même temps, il en faut pour donner accès, aux personnes qui veulent se souvenir, à cet univers passé. Les matérialisations sont la porte d'entrée à quelque chose de plus grand – au « tissu du vécu » composé d'actes, d'événements et d'émotions – qu'on n'arrive pas à représenter directement avec les moyens dont nous disposons. La matérialisation la plus abstraite de cette mémoire seront les monuments aux morts – indispensables, comme on a vu dans *Au revoir là-haut*, s'ils sont le produit d'un art personnel mais problématiques s'ils deviennent les instruments d'une manipulation officielle. Ce caractère ambigu s'accroît si des noms sur un mur sont l'« ultime trace que Pawel, Helena, Magda, Paul, Sonja, Denise avaient été des vivants avant de devenir les pièces d'un procès-verbal » (Gestern 2016, 526).

¹²⁹ La même idée est véhiculée quand la narratrice parle de ce qu'elle ressent lorsqu'elle touche l'appareil de photo d'Alban de Willecot : « Il était bouleversant de penser que là où se posaient mes mains, celles d'Alban s'étaient posées aussi. [...] Et que cet appareil avait avec lui traversé la

- 4) Si, jusqu'à présent, la guerre a toujours été considérée comme l'objet représenté par la photographie, elle peut – à un niveau métaphorique – aussi 'prendre des photos' elle-même. Comme un photographe le fait avec ses moyens techniques, la guerre modifie le monde. Elle le décolore, le remodèle, crée des géométries. En plus, elle a la capacité de « figer » le monde, d'interrompre en plein milieu le cours de « banales histoires humaines », de sorte que ces interruptions laissent transparaître des 'images' de la vie, des images qui auraient été transformées, dissimulées, absorbées par le flux de la vie si cette dernière n'avait pas été interrompue brutalement¹³⁰. Tandis que les soldats s'étaient appliqués à conserver la réalité – et la vérité¹³¹ – de la guerre par la photographie, la guerre elle-même s'est faite photographe : elle a appuyé sur le bouton 'pause' au milieu du cours de la vie des protagonistes et créé ainsi une sorte de 'screenshot' qui permet de regarder à l'intérieur de leur vie (intime) et de découvrir des scénarios tout à fait pareils à ceux que nous vivons tous chaque jour – des « banales histoires humaines ».

S'observe alors une interaction complexe entre des processus de création et de destruction qui produisent des éléments esthétiques. Des processus de création artistiques au sein de la destruction – esthétisée – de la guerre seront repris par la narratrice et par l'autrice, se transformeront et contribueront aux re-créations du passé.

Ces processus de (ré)création permettent aussi de faire se superposer des générations. Quand ses ancêtres apparaissent dans sa mémoire – grâce aux recherches de la narratrice à qui elle fait appel pour élucider son histoire familiale –, Violeta ne les rencontre justement pas comme ses ancêtres, mais comme des « jeunes morts qui avaient à peine l'âge de ses propres enfants » (Gestern 2016, 525). La linéarité du temps est abolie. Ce qui est mis en avant est un réseau de relations humaines pluridimensionnel dans lequel et tous les protagonistes et tous les lecteurs/lectrices sont connectés indépendamment du temps, d'un côté par notre humanité, d'autre côté par notre mémoire qui ne fonctionne pas de manière linéaire non plus, mais par images, par allusions¹³².

guerre, emmagasinant aussi bien le joyeux *Feuilleton du poilu* que les sombres horreurs du « *dirty book* ». Jamais je ne m'étais sentie aussi proche du lieutenant ; [...] j'aurais pu rester là, agenouillée durant des heures, abîmée dans la mémoire d'un être qui était devenu pour moi, au-delà de la mort, un ami » (Gestern 2016, 478). L'appareil lui permet de se mettre vraiment à la place du soldat. Un objet physique est donc capable de déclencher une mémoire plus holistique, car il permet de se rapprocher ou même de s'identifier avec les personnes dont il est question et de rentrer ainsi dans ce monde passé.

¹³⁰ Ce que la guerre produit est semblable à l'effet qu'a eu l'éruption du Vésuve en 79 après J. C., qui a enterré toute une ville au plein cours de la vie, de sorte que les archéologues ont pu déterrer des images les plus vivantes, des gens accomplissant des tâches tout à fait quotidiennes parce que la lave les avait surpris et figés au milieu de la vie la plus 'banale'.

¹³¹ « [J]'ai retracé l'épopée de leur *Feuilleton du poilu*, leur désir, plusieurs fois exprimé, de fixer un assaut sur la pellicule, d'abord avec le goût de l'exploit photographique, puis la volonté de dépeindre, de la manière la plus réaliste qui soit, les conditions insensées dans lesquelles ils combattaient » (Gestern 2016, 585).

¹³² Pour la mémoire comme processus non-linéaire, voir l'article de Vivien Sommer qui constate : « Das Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart im Rahmen von Erinnerungsprozessen lässt sich nicht als ein linearer Prozess betrachten, in dem Ereignisse abgespeichert und zu einem späteren Zeitpunkt eins zu eins abgerufen werden. [...] Jene Verwobenheit von Vergangenheit und Gegenwart in individuellen und kollektiven Erinnerungsprozessen bildet eine grundlegende Annahme in der kultur- und sozialwissenschaftlichen Erinnerungs- und Gedächtnisforschung » (Sommer 2018, 23).

Élisabeth Bathori fait cette expérience lors d'une promenade au bord de la mer du Nord.

Je regardais les vagues, leur couleur métallique, l'animal qui courait derrière le bâton que lui lançait son maître. Soudain, les temporalités se sont confondues ; dans un curieux effet de dédoublement, à cette scène s'est superposé le souvenir d'une deuxième. C'était une autre mer, la Baltique, une autre plage, un autre chien. Mais le vent était identique et les nuages avaient la même densité mélancolique. (Gestern 2016, 575)

L'illusion du temps linéaire est suspendue par les sensations (perception du vent) et les émotions (« la même densité mélancolique ») identiques qui rendent insignifiante la variation des éléments de l'environnement (la mer, la plage, le chien) qui semblent les ancrer dans un moment et un lieu précis.

Pouvant être présentifiée grâce à la conception non-linéaire du temps et de la mémoire, la réalité passée-figée par la guerre-doit ensuite être 'dé-figée' afin de se laisser gérer¹³³. Pour débloquer les 'nœuds' dans la mémoire (collective), il faut arrêter de refouler certaines vérités et les laisser se manifester librement pour que la situation 'bouge' et pour que la société puisse avancer avec elle. Le processus de gestion de la mémoire consistant en un 'déblocage' est accompagné d'un processus de 'coloration'. Lieu commun traditionnel, la guerre est associée au gris, à l'obscur, au noir, tandis que la couleur signifie la vie et l'espoir. Comme les couleurs interviendront également dans le processus de guérison d'Élisabeth Bathori, on peut le mettre en parallèle avec le processus de guérison du traumatisme dans la mémoire collective.

Plus Élisabeth Bathori revient dans la vie normale, plus elle recommence à voir les couleurs (vives) qui l'arrachent du gris de ses souvenirs (de la guerre). En même temps, elle essaie de donner de la couleur (c'est-à-dire de la vie dans un sens métaphorique) aux photos de l'époque, pour les rendre vivantes pour nous. En 'coloriant' la mémoire, on la rend vivante et accessible. Elle perd alors son caractère menaçant et la hantise peut disparaître. Les couleurs sont également liées à la nature et aux saisons¹³⁴ qui établissent – en co-création avec la guerre – une esthétique (et éthique ?) nouvelle.

À mon réveil, dix centimètres de neige recouvraient ma capote et ma barbe avait gelé. En une nuit, le paysage s'est trouvé transfiguré ; les cratères de marmite et les barbelés sont désormais enfouis sous une épaisse couche blanche. C'est très beau. (Gestern 2016, 109)

Caractérisé par « la blancheur du sol », par « sa limpidité », et par le pouvoir de rappeler au soldat un état d'« un homme dont l'âme n'aurait jamais été souillée par l'exercice de la violence » (Gestern 2016, 248), l'hiver symbolise le calme et la pureté. Il représente un état de paix qui est absorbé par tous les sens : « Il respira l'atmosphère encalminée de l'hiver, sa

¹³³ Percevoir le temps comme quelque chose de fluide est un signe de bonheur et de santé (mentale) (Sommer 2018, 197).

¹³⁴ C'est en plus un des éléments qui renforcent le lien entre les trames de vie d'Alban de Willecot et d'Élisabeth Bathori : le chapitre 69 par exemple se termine par une scène de guerre en plein hiver, ce qui est repris au début du chapitre 70 par un épisode de la vie d'Élisabeth Bathori qui se passe en hiver à Jaligny. Ainsi se crée une illusion de continuité qui fait oublier les cent ans de distance qui séparent les deux vies.

limpidité»¹³⁵. Le soldat en question cherche, pour pouvoir mourir, cet état qui lui permet de retourner à cette paix initiale et absolue où tout prend naissance.

L'hiver porte en lui la promesse et la condition d'une création future. Grâce à l'hiver, le monde devient une page blanche emplie de «l'air cotonneux qui charriait cette senteur reconnaissable entre mille, utérine et lourde : celle de la neige sur le point de tomber» (Gestern 2016, 248). L'hiver est condition nécessaire pour la création artistique (page blanche) et pour la procréation (senteur utérine). Pour entamer un processus de gestion fécond, l'art serait par conséquent le moyen de rendre le passé présent, pour défigurer ensuite la mémoire et pour lui rendre enfin – après avoir trouvé la blancheur et la paix 'hivernales' – ses couleurs.

5.3.1. Photographie littéraire ou littérature photographique ?

Le parallélisme entre la photographie et la littérature ne s'arrête pas aux chromatismes expliqués dans le chapitre précédent. Au début de la deuxième partie du livre, la littérature devient photographie¹³⁶. Un narrateur omniscient (et non pas Élisabeth Bathori) met l'accent sur un soldat et nous emmène, au présent historique, au milieu d'une situation de guerre qui est décrite de manière à ce qu'on croit avoir devant soi une photo. Cette *ekphrasis* en elle-même prouve le lien fort entre les deux moyens d'expression artistique¹³⁷. Or, pour compléter le nœud, cette photographie littéraire contient et met en valeur l'acte d'écrire.

La silhouette se confondrait presque avec le décor, cagna de bric et de broc, à peine distincte de la butte dans laquelle on l'a creusée; quant à l'homme, on dirait qu'il est en passe d'être avalé, digéré, minéralisé par cet environnement. Seule le sauve de la dissolution ce minuscule rectangle de papier blanc et sa main qui écrit, ultime signe de vie dans une excavation qui pourrait tout aussi bien être l'antichambre d'une tombe. [...]

Enfoncé aux creux de la terre, au creux de la guerre, Alban de Willecot, à cet instant, se résume à un seul geste, modeste mais impérieux : écrire. Un geste de survie qui, par sa méthode, sa détermination, son obstination folle à s'accomplir, annule la mort qui le cerne, la reverse comme le négatif reverse les territoires respectifs de l'ombre et de la lumière; un geste qui transfigure cette anfractuosité glaciale, crasseuse et inconfortable, pour en faire le royaume d'un homme qui aime. (Gestern 2016, 201-202)

L'acte d'écrire permet premièrement de résister à la dissolution dans l'environnement de la guerre, deuxièmement d'annuler la mort et troisièmement de transfigurer la guerre et la

¹³⁵ Le verbe «respirer» implique l'odorat, «encalminé» fait appel à l'ouïe, la «limpidité» à la vue et à l'atmosphère (le toucher).

¹³⁶ La place attribuée à ce chapitre prouve son importance. Comme nous l'avons déjà vu pour une autre partie sur la photographie, ce chapitre se distingue d'ailleurs par sa situation narrative.

¹³⁷ Il reste à savoir dans quelle mesure la littérature et la photographie impliquent des niveaux d'interprétation supplémentaires (ou au moins différents). Les deux donnent un cadre (la photographie par le choix de l'extrait, la littérature de par ce que le texte dit et ne dit pas), elles adoptent une certaine perspective, elles valorisent et interprètent à travers le choix des couleurs (ou, dans le cas de la littérature, des adjectifs, etc.). Or, la photographie est peut-être plus honnête et complète dans la mesure où elle ne peut pas cacher certaines choses dans l'extrait choisi. À part les objets sur lesquels elle se concentre elle montre également tout le contexte. La littérature, par contre, peut illustrer des réalités à l'intérieur des (ou 'derrière' les) objets illustrés sur les photographies.

mort. Le tableau que peint le texte de l'acte d'écrire s'oppose au processus de minéralisation dans lequel est pris le soldat et contribue à garder son humanité.

Comme le développement d'une photo, l'acte d'écrire a un pouvoir transfigurant. Tel un négatif, la noirceur de la guerre se transforme, pendant qu'il écrit, en des endroits clairs où se trouve son « royaume d'amour ». En même temps, l'écriture crée avec ce 'renversement' un négatif à partir duquel on pourra développer un cliché dont les couleurs seront de nouveau renversées—un négatif à partir duquel se manifesterà la mémoire. L'importance des pouvoirs transfigurant des deux arts mis en parallèle est soulignée de manière explicite (il parle d'un « geste impérieux ») et de manière implicite à travers la performativité du texte. Le texte expose—comme un tableau précieux—l'acte de création littéraire à un endroit exclusif. Comme on le fait pour une grande toile, il lui réserve un espace à part. La littérature se fait photographe pour profiter des avantages de la photographie. Cette mise en parallèle suggère qu'elle s'attribue non seulement les valeurs et les vertus qu'elle attribue de manière explicite à la photographie, mais aussi son caractère oxymorique.

Je crois que je cherchais surtout à me prémunir contre l'émotion charriée par ces empreintes de lumière, ce mélange sidérant de vie et de mort, de certitude et d'illusion, qu'est toute photographie. Cet art vertigineux de prouver et d'absoudre tout à la fois le temps provoque en moi autant de fascination que d'affolement, [...] (Gestern 2016, 232-233)

La photographie est en soi un paradoxe : elle est un « mélange sidérant de vie et de mort » parce qu'elle est preuve de la vie (de ce qui existe ou a existé) et garde en vie ce qui est (ou peut être) déjà mort. Elle est un « mélange sidérant [...] de certitude et d'illusion » parce qu'elle montre ce qui a forcément réellement existé (certitude) mais qui n'existe peut-être plus que sur cette image et qui n'a donc plus rien de réel. Ayant (ou étant) « l'art vertigineux de prouver et d'absoudre tout à la fois le temps », elle met en évidence que le temps passe et enlève au temps toute emprise sur le moment parce que celui-ci est immortalisé sur la photo (absolution). Étant mis en position de juge—la terminologie juridique (prouver, absoudre) en témoigne—l'art a le pouvoir de dire ce qui est juste ou ne l'est pas, ce qu'il faut accepter ou condamner, garder ou rejeter.

Le caractère oxymorique de la photographie se trouve également dans le produit artistique : les photos prises au front sont des « éclats de vie » (Gestern 2016, 304) dans le double sens du mot. Elles célèbrent la vie (la splendeur de la vie), mais elles sont aussi des fragments dispersés de vies qui ont été détruites. Grâce à ces éclats conservés, on peut 'rassembler' certaines parties d'une vie et reconstruire la forme de 'l'original'. Elle ne sera pourtant jamais identique et portera pour toujours les marques de la brisure, les cicatrices. Cette reconstruction hésitera toujours entre individualité (donner un visage à chaque victime) et généralisation (donner un visage aux victimes). Raconter l'histoire d'un individu le plus individuellement possible permet de le rendre le plus humain possible et lui être le plus proche possible ; en même temps, cette histoire doit être représentative pour un collectif, afin qu'elle puisse donner un visage à un grand nombre d'individus qui auraient partagé ce même destin. Les productions artistiques hésiteront alors de même entre une représentation concrète (histoire individuelle) et abstraite (histoire d'un collectif), capable de provoquer une présentification, ou même, en éliminant le facteur temps, une atemporalité ou une supertemporalité.

À la lecture de la dernière colonne, mon cœur a tressauté: je venais de découvrir le nom d'Alban de Willecot. Certes, il était logique de le trouver là, mais, malgré tout, j'étais émue par ce rendez-vous inattendu à travers le temps. Peut-être parce que le compagnonnage quotidien des lettres qu'écrivait cet homme, si poignantes, m'avait fait oublier qu'il était mort depuis presque un siècle, [...]. (Gestern 2016, 71)

Le texte fait la louange de l'universalité, de l'abstraction, que peut avoir l'art rendant possible des moments de partage indépendamment du lieu et du temps («le compagnonnage quotidien des lettres [...] m'avait fait oublier qu'il était mort depuis presque un siècle»)¹³⁸. L'art devient le médium par excellence pour évoquer l'absolu, l'essentiel, ce qui n'est lié ni à un moment ni à un endroit précis et que nous partageons tous.

En même temps, pour comprendre vraiment le passé il faut (également) un autre type d'art: celui qui sort les souvenirs de l'abstraction (Gestern 2016, 149). L'art abstrait capable de distiller l'essentiel dans un espace hors du temps et l'art concret qui donne forme et visualise contribuent par leur caractère opposé et complémentaire à la compréhension plus globale du passé. Dans cette perspective, il est intéressant que dans tout ce chapitre 54 où il est question de la fonction de la photographie, le narrateur parle toujours de «il», et n'utilise jamais le vrai nom du soldat, même si, par le contexte, il devient clair au cours du chapitre qu'il s'agit d'Alban de Willecot. Tout en donnant le plus possible une valeur universelle à ce qui est dit, cette stratégie permet, à l'aide d'un glissement vers le particulier, d'ancrer le tout dans l'ensemble de l'histoire et d'éviter d'en faire une digression philosophique trop abstraite.

Ce n'est sans doute pas par hasard qu'Élisabeth Bathori est historienne spécialisée en cartes postales. Les cartes postales – le médium qui combine la photographie et le texte – sont de par leur «banalité» prédestinées à donner une image de ce qu'est une vie humaine, de ce qui nous préoccupe dans le quotidien ou dans certains moments particuliers où l'on échappe à ce quotidien. Elles sont destinées à partager certains moments (avec ceux qui n'y sont pas) et à témoigner d'un moment précis.

Devenue historienne, j'ai appris à me concentrer sur la technique, le cadrage, le tirage, l'esthétique et les cachets postaux: mais, aussi banals soient les paysages représentés, aussi lapidaires les formules, les inscriptions, les mots échangés au dos de ces images, ils suffisaient à faire vibrer en moi le goût mélancolique des voix éteintes, des amours différées, des espérances et des voyages dont ces rectangles de carton désuets étaient à la fois la preuve et l'offrande. (Gestern 2016, 233)

À la fois très superficielles («aussi lapidaires les formules, les inscriptions, les mots») et très profondes («le goût mélancolique des voix éteintes, des amours différées, des espérances»), elles expriment nos besoins les plus élémentaires, souvent dans des moments apparemment très légers. Cette construction (création) de ce qui est profondément humain (c'est «lapidaire», «banal» et quotidien, mais cela nous lie tous) s'oppose à la destruction de la conception de l'humanité causée par la guerre («le magma obscur qui avait fracturé le siècle et l'avait amputé à jamais d'une certaine idée de ce qu'était l'humanité» (Gestern 2016, 233)). La même idée est exprimée à travers une 'carte postale littéraire'. Le texte

¹³⁸ La narratrice évoque également un tel moment de partage avec Samuel, son compagnon: «[I]l m'a même cité, de mémoire, les deux premiers quatrains d'un poème de *L'Incandescence de la chair*. J'ai enchaîné sur le tercet suivant. Un instant de partage, doux et émouvant, très loin du temps et du lieu où ces mots avaient été écrits» (Gestern 2016, 143).

esquisse une image de destruction au milieu de laquelle se découvre un détail très banal, et qui porte de par sa banalité en lui un extrême signe de vie :

Mais le plus souvent il fallait se contenter d'éviter les obus, les balles, les mitrailleuses, trouver un trou où se jeter baigner dans l'eau croupie en attendant de trouver le courage ou l'inconscience d'en sortir, hurlant de plus belle pendant que la terre se déchiquetait à cinquante mètres de lui et qu'il voyait projeter dans les airs des morceaux de ses camarades, parfois un corps entier, soulevé par le souffle de l'explosion, et qui restait là, stupide, accroché à une branche, les bras et les jambes ballants dans le vide, toute son humanité ramassée dans le trou au gros orteil de sa chaussette. (Gestern 2016, 247-248)

Tandis que le soldat est devenu chair à canon et qu'il est déshumanisé, le trou dans sa chaussette sauve sa dignité humaine. C'est ce trou—cette imperfection banale (cette absence même!)—auquel tout le monde peut s'identifier.

Cette partie du programme du texte, montrant l'humain, la vie, est en effet anticipé dans le titre. Quelque peu énigmatique au début il s'explique quand il est repris à la fin d'une *ekphrasis* :

Soudain il prit conscience qu'au parfum de cristaux d'eau et de gel s'était mêlé autre chose. Une fragrance lointaine, subtile, assourdie par le froid, qu'il lui fallut quelques secondes pour identifier tant il avait perdu jusqu'à la mémoire de ce qui faisait la vie : l'odeur de la forêt. (Gestern 2016, 248)

S'opposant doublement à « l'odeur de la mort » (Gestern 2016, 246)—premièrement de par la qualité vitalisante de l'odeur de la forêt même, deuxièmement par le fait que des sensations olfactives peuvent déclencher des souvenirs, la mémoire (Gestern 2016, 293)—l'odeur de la forêt correspond à « ce qui fai[t] la vie » : ce dont le livre parle et ce qu'il essaie d'être. La collaboration d'images et de texte (photographie et littérature) peut redonner vie à des milliers de soldats à travers la reconstruction fictive du destin d'un soldat-artiste.

La destinée de ce lieutenant est la même que celle de millions d'autres soldats, une vie brève, pleine d'espoirs tranchés net par le couperet de la guerre; mais la mémoire à double face qu'il a laissée, celle, apollinienne, des photographies, et l'autre, tourmentée, des lettres, la rend fascinante, comme si celle-ci invitait à pénétrer plus avant dans celle-là pour en détecter l'énigme et la faille. (Gestern 2016, 249)

Les deux arts qui permettent cette confrontation féconde avec le passé s'opposent—malgré tous les traits qu'ils partagent—de par leur approche¹³⁹. Tandis que la photographie est caractérisée d'« apollinienne », les lettres sont « tourmentées », c'est-à-dire chaotiques, émotionnelles. « La mémoire à double face » comporte les deux caractéristiques, dont l'une complète et explique l'autre. Telles des axes d'un système de coordonnées, les deux faces ouvrent un espace dans lequel la mémoire du passé peut se 'déployer' d'une manière pluridimensionnelle et aura une forme plus adéquate que si elle était réduite à un seul médium, c'est-à-dire à une seule 'dimension'.

¹³⁹ Pour une étude théorique de la photographie de guerre, voir *Fotographie im Krieg* (Hüppauf 2015). Quant à l'interprétation de photographies, il signale qu'on ne peut pas se fier aux images et que l'écriture serait plus contraignante que l'image, son interprétation moins ouverte. La photo apparemment univoque ouvre de nombreuses possibilités d'interprétation, mais dès qu'elle s'inscrit dans un discours, elle perd sa diversité, sa signification est limitée ou fixée, pareille à celle de l'écriture (Hüppauf 2015, 17).

La conséquence qui se déduit pour le travail de mémoire de l'homologation photographie : littérature :: faits : fiction, est qu'une reconstruction la plus véridique possible du passé ne peut réussir que si l'on combine les deux, une séparation stricte s'avérant impossible. Une carte postale d'Alban de Willecot qu'Élisabeth Bathori trouve au musée de la carte postale montre comment le langage verbal et le langage photographique peuvent être utilisés et combinés afin d'exprimer d'une manière caractéristique pour l'auteur-photographe (donc de manière subjective¹⁴⁰) une idée de la guerre.

Je retrouvais dans ce simulacre, certainement agencé par l'opérateur de la photographie, le style si particulier de Willecot, sa manière ironique et en même temps cruelle de mettre en scène la guerre, comme s'il s'agissait d'un jeu dérisoire, ou bien le décor d'une pièce de théâtre. (Gestern 2016, 256)

Le style d'Alban de Willecot se caractérise par une triple distanciation. Il agence tout ce qui l'entoure, à savoir l'environnement que la guerre produit, pour en faire une scène de théâtre où se jouent des mises en scène de la réalité. Il y fait jouer un spectacle qui contraste avec le décor (deux soldats buvant du thé sur les ruines d'une maison montrent leurs bonnes manières) et ajoute comme deuxième élément de distanciation un commentaire ironique (Gestern 2016, 256). En prenant une photo de cette réalité scénarisée – troisième 'pas en arrière' –, il se place lui-même et le lecteur/la lectrice dans la position du public qui assiste à un spectacle dont on peut rire ou pleurer, mais dont on peut démasquer à tout moment le fonctionnement, car on se trouve hors du jeu. Cette distanciation permet de ne plus être impliqué à cent pour cent dans l'action et de pouvoir voir et mettre à nu le système de la guerre.

Contrairement à la photographie, un texte peut faire voir les absences. C'est ce que fait la narratrice quand elle affirme d'abord qu'elle n'a « pu, hélas, dénicher ni le *keepsake*, ni l'album de photos de famille dont [elle] rêve et qui [lui] auraient dévoilé des scènes de leur vie » (Gestern 2016, 249) et qu'elle raconte ensuite justement ce qui ne se voit pas, les lacunes, ce qui manque. Elle peut créer, s'imaginer n'importe quelle photographie hypothétique, illustrer n'importe quel moment¹⁴¹. Dans la situation citée, le texte se contente de faire allusion à ce que les photographies auraient pu représenter. Il évoque les scènes sans en préciser les détails, mais en donne quand même suffisamment pour que le lecteur/la lectrice puisse se les imaginer et qu'il/elle commence à remplir les lacunes avec ses propres images. Dans d'autres cas, le texte fait voir certaines images tout en niant

¹⁴⁰ Même s'ils ont vu les mêmes choses, deux soldats ont créé deux « films » différents avec leurs lettres et photographies : « Page après page, j'ai vu se dérouler une seconde fois le film des lettres, un film alternatif à celui qu'Alban avait fabriqué de son côté pour Diane, Blanche et Massis » (Gestern 2016, 597). Ce film passe par plusieurs filtres : le premier est celui de la perception du soldat (conditionnée par ses idées, souvenirs, etc.), alors que le deuxième est celui du langage (photographique ou littéraire) qu'il utilise. Un troisième consiste en la perception du spectateur/ de la spectatrice ou du lecteur/ de la lectrice qui perçoit la photo ou le texte à travers des 'lunettes' colorées selon ses propres expériences.

¹⁴¹ La photographie a pourtant la capacité de créer des décalages et de 'montrer' ainsi des 'absences' : « En trois clichés se trouvait résumé tout ce dont l'enfant de la photo avait été privée : les bras des siens, le pays où elle aurait dû grandir et la paix d'une enfance, avec ses dimanches à la campagne » (Gestern 2016, 522). Le contraste entre ce que suggèrent les photos et ce qu'on sait donne un caractère idéal, voire utopique à la photo et en fait une représentation de 'ce qui n'est pas'.

leur visibilité («Je ne verrai pas non plus les instantanés des déjeuners sous la tonnelle [...]» (Gestern 2016, 249-250)) et prouve, par cette prétérition, encore plus fortement le pouvoir de la littérature à faire voir les choses. Quant aux exemples où la photo—qui est, ne l’oublions pas, tout aussi une fiction, une création du texte—existe, le texte se montre ‘supérieur’ à la photographie dans la mesure où il peut d’un côté donner une image de la photo (*ekphrasis*) et de l’autre briser son cadre pour élargir le ‘champs de vision’.

Au dos [de la photo], une simple inscription: «Othiermont, août 1913».

J’imaginai ce jour d’été, le perron lavé de pluie, l’odeur de la pierre chauffée au soleil, le déjeuner qu’ils s’apprêtaient à prendre. (Gestern 2016, 327)

Le cliché textuel crée un souvenir plus complet et multicouche, car en évoquant certaines images, il évoque chez les lecteurs/lectrices également des sensations, «l’odeur de la pierre chauffée au soleil» (Gestern 2016, 327) ou le son de leurs voix dans leur conversation hypothétique¹⁴². La narratrice peut même faire voir au lecteur/à la lectrice une photo «qui n’avait jamais été prise» (Gestern 2016, 406) et ainsi donner une image à ceux et celles dont il n’en restait justement aucune :

[...] et il me semblait qu’au milieu d’eux c’était Diane, celle dont il ne restait pas une image, pas un portrait, et dont le visage demeurerait caché pour l’éternité, Diane, qui n’avait son nom sur aucun livre, aucun monument aux morts, qui les avait pourtant tous aimantés. (Gestern 2016, 407)

N’ayant jamais posé devant une caméra, Diane aura, à travers le livre *L’Odeur de la forêt* pourtant son portrait qui se prétendra plus complexe que toute autre photographie fictive ou réelle.

Le fait que le texte dise à certains endroits ouvertement qu’il se sert d’inventions, qu’il révèle ses propres lacunes et qu’il dévoile ainsi son propre fonctionnement, le met dans une position de pouvoir :

Alors, **je prête** à Alban une enfance à l’ombre des chais, sous le regard attendri de son aînée, la bienveillante Blanche, qui raffole de ce petit frère tard venu. **Il aura eu** [...] une gouvernante anglaise [...].

Ces recompositions rêveuses, j’en suis consciente, puisent dans l’imaginaire plus que dans les faits, sont un puissant dérivatif au déchiffrement du journal de Diane, lorsque celui-ci se révèle trop ardu. (Gestern 2016, 250; c’est nous qui soulignons)

Soutenant l’adéquation établie plus haut entre photo : texte et faits : fiction, cet aveu fait presque oublier que le reste que la narratrice raconte est également de la fiction. Tous les documents ‘authentiques’ font partie de cette fiction. Bien qu’ils se basent probablement sur des documents authentiques, eux-mêmes ne le sont pas. En établissant une illusion de leur authenticité, le texte fait disparaître une autre illusion en révélant les procédés de la (re)construction littéraire et en insistant, en plus, sur la conscience de la narratrice—et de l’autrice. Quand l’historienne Élisabeth Bathori dit : «j’en suis consciente», elle souligne l’importance de faire la différence entre faits et fiction ; ce qui ne l’empêche pourtant pas

¹⁴² Or, si le texte est plus complet, la photo est, dans ce cas, plus désintéressée, car son ‘auteur’ ne connaît pas ce qui va suivre ; elle est impartiale, tandis qu’un récit sur le passé ne sera jamais indépendant de ce que son auteur(e) sait sur les suites de ce moment.

de les confondre à sa guise pour arriver à ses fins. La frontière entre fait et fiction commence à se brouiller.

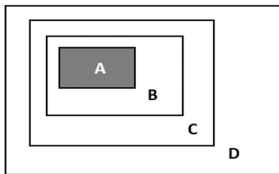
En d'autres mots, tout en étant conscient du fait qu'il faut bien distinguer entre fait et fiction (et qu'il faut le dire), la littérature mélange les deux à deux niveaux. Elle traite premièrement du matériel historique et y ajoute de l'invention. Dans une sorte de mise en abyme, la partie fictive peut deuxièmement contenir – comme c'est le cas pour *l'Odeur de la forêt* – des documents pseudo-authentiques¹⁴³ et des éléments inventés. Le but : créer une illusion vraisemblable – encore dans le sens aristotélicien du terme – qui soit le plus proche de la vérité. Tout en avertissant que des « indices ne sont pas des preuves » et qu'il faut distinguer entre « ce que nous savons de façon certaine », « ce que nous supposons » et « ce que nous sommes réduits à inventer » (Gestern 2016, 551) – surtout dans un cadre scientifique – le roman mélange tout cela. Il se sert d'une fiction (une illusion consciemment créée) qui prétend distinguer et montrer les prises de conscience des personnages, pour en mettre à nu d'autres illusions, inconscientes.

5.3.2. Comment toucher à « la réalité de l'Histoire » ?

Le fait que les soldats sont devenus – malgré eux – des acteurs sur la scène de la réalité les sauve de la *damnatio memoriae*.

Durant ces tête-à-tête avec les images, dans ce royaume de mémoire dont je suis pour quelques heures l'unique impératrice, j'ai l'impression de toucher du doigt la réalité de l'Histoire, sa pâte grumeleuse, faite d'exploits et de désastres, de bégaiement et de révolutions. Autour de ces prélèvements dans le tissu du vécu, immobilisés par les artifices optico-chimiques, s'agrègent les décors, les climats, l'air du temps : je m'imprègne de ces visages captifs, du grain de leur peau, de leurs regards profonds, parfois inquiets, à l'heure où il n'était pas encore d'usage de sourire devant le photographe. J'absorbe de toutes mes pupilles, du bout des doigts qui effleurent le papier, cette matière foisonnante, cette gigantesque scène de théâtre dont les milliers d'acteurs sont depuis longtemps retournés à la poussière mais qui, pourtant, ont gagné le droit, sur l'aile de quelques grammes de cellulose et quelques gouttes d'hyposulfite, de défier la mort et de traverser le temps. (Gestern 2016, 261-262)

En effet, ces soldats-acteurs se trouvent au centre d'une (re)construction artistique qui consiste en plusieurs couches représentées dans le schéma ci-dessous.



- A: 'acteur' (personnage fictif et reconstruction d'une personne réelle)
- B: photographe (personnage fictif et reconstruction d'une personne réelle)
- C: historienne (personnage fictif, narratrice)
- D: écrivaine (personne réelle)

¹⁴³ Ces témoignages pseudo-authentiques rendent les récits du passé plus crédibles, plus vivants. Un des exemples est la conversation de la narratrice avec Violaine White (Gestern 2016, 531sqq).

Les quatre instances évoquées sont des artistes. A est un acteur qui joue – malgré lui et ‘inconsciemment’ – son rôle dans la mise en scène comme laquelle la guerre peut être conçue. B reproduit ce spectacle dans ses photos. A et B ainsi que leurs œuvres respectives sont rapportés dans un récit et dans des travaux universitaires dont C est l’auteur. D crée enfin une œuvre littéraire intégrant A, B et C. Cela veut dire que l’artiste-écrivain crée un univers fictif. À travers la voix de la narratrice-historienne, l’auteur fait découvrir aux lecteurs et lectrices le passé. Cette découverte se fait surtout grâce à des photographies d’un artiste-photographe qui a fixé, interprété et donc ‘créé’ la réalité de la guerre avec son appareil photo¹⁴⁴. Sur ces photos sont représentées des artistes-acteurs (des acteurs qui n’étaient pourtant pas conscients de leur rôle) qui jouaient une tragédie mise en scène par les gens au pouvoir¹⁴⁵.

Toute cette mise en abyme de la création artistique (de fiction !) sert à faire (re)vivre un univers passé. Il s’agit évidemment d’une fiction qui donne une apparence physique reconstruite aux personnes et aux événements, mais qui, au fond, touche aux aspects les plus élémentaires et les plus universels de la vie humaine. Le but du texte est de nous rapprocher de l’histoire de ces gens et donc de nous désaliéner de l’Histoire en nous montrant comment on partage tous cette humanité. Grâce à la photographie, le « tissu du vécu » ne devient pas seulement visible, mais ‘palpable’. Il est assez ambitieux de dire qu’on peut (faire) voir et toucher la « réalité de l’Histoire », parce que cette affirmation contient une exigence d’absolu et de vrai. Or, comme cette réalité consiste justement en le « tissu du vécu », en les « exploits et [les] désastres », en les « bégaiements et [les] révolutions » au niveau personnel et collectif, elle se compose d’histoires uniques comme nous les vivons tous et qui s’affirment sur les visages, sur la peau, dans les regards (« ces visages captifs, [le] grain de leur peau, [...] leurs regards profonds »). Cette réalité, c’est ce qui nous lie tous : le fait d’avoir un corps et des émotions qui s’y inscrivent et lisent. Au fond, pour comprendre « la réalité de l’Histoire », il ne s’agit pas de comprendre les événements ‘extérieurs’ de la guerre et d’en connaître tous les détails, il s’agit de compatir, de devenir capable de se mettre à la place de l’autre, de comprendre ce que veut dire être un être humain – pendant et après la guerre.

¹⁴⁴ L’intérêt documentaliste se combine avec un intérêt esthétique et artistique : « Il avait réalisé, à cette époque, des dizaines de clichés posés de son régiment, hommes au repos, lisant, écrivant, s’épouillant au soleil, jouant à la guerre. Il alternait ces tableaux vivants avec des paysages de ruines stylisés, qui mettaient en scène des églises ou des édifices municipaux jetés à terre par les bombardements. Son ami les avait développés dans la veine pictorialiste qui lui était chère » (Gestern 2016, 112; c’est nous qui soulignons).

¹⁴⁵ Le caractère théâtral attribué à la guerre transparaît à travers le vocabulaire utilisé : « Pourtant, cette face lisse, à peine marquée par la maigreur, se refusait à rien avouer sinon son indifférence, son calme refus de se prêter à la comédie de l’allégresse militaire et au simulacre de la joie, alors que très vraisemblablement des obus s’abattaient à quelques kilomètres d’eux, tuant des camarades qu’ils iraient relever le jour d’après ou le surlendemain. [...] Un simple figurant de la guerre, arrivé là par hasard et sans y croire tout à fait, et qui pourtant allait, dans une heure, un jour ou un mois, affronter la mort qui déjà l’attendait » (Gestern 2016, 103; c’est nous qui soulignons). Une idée semblable à celle des acteurs sur une scène est celle des « figurines dérisoires » (Gestern 2016, 411) qui font plutôt penser à un théâtre de marionnettes où les personnages sont menés par des forces extérieures.

Pour toucher à ce « tissu du vécu », à cette réalité, la narratrice se rend dans les archives de photographie. Affirmant qu'elle s'y sent comme « l'impératrice » dans un « royaume de mémoire », elle valorise les photos qui constituent tout un monde très précieux, et elle se met dans une position de pouvoir. C'est elle qui va – à travers ses décisions et ses discours – définir l'image de son royaume. C'est elle en tant qu'historienne-narratrice qui crée le monde passé tel qu'elle le veut. Comme le soldat-artiste dans *Cris* qui modèle la boue, l'historienne-artiste touche à la « pâte grumeleuse » de la « réalité de l'Histoire » pour en modeler la mémoire, pour donner forme aux images floues du passé.

Grâce aux documents pseudo-authentiques qui véhiculent « le tissu du vécu », la narratrice nous transmet une « valeur humaine » (Gestern 2016, 269). C'est la raison pour laquelle il faut protéger ces témoignages du passé de ceux et celles qui les regardent comme de purs objets dont on peut tirer profit, par exemple dans le « commerce scientifico-publicitaire » et s'opposer à l'objectivation et à la marchandisation de la mémoire. Ce qui compte, en effet, c'est le vivant et donc le plus personnel, qui, paradoxalement, est le plus universel, le plus humain. Pour illustrer cela, le texte fait vivre – comme nous l'avons déjà constaté – à deux personnages séparés par le temps et par leur position dans la hiérarchie narrative (la narratrice, située au présent du lecteur/de la lectrice, et une des protagonistes, située au passé) des expériences tout à fait similaires, à savoir la perte d'un être aimé, et montre, entre autres, par cette mise en parallèle quelles questions et problèmes posent la « réalité de l'Histoire ».

Or, entrer dans le vécu, dans l'essence humaine du passé, signifie aussi se poser la question de savoir où sont les limites, où il faut protéger l'espace personnel, l'intimité des morts. Il s'agit de les rendre visibles, de les faire revivre en gardant tout le respect nécessaire envers leur dignité humaine. À travers le comportement d'Élisabeth Bathori qui sert de modèle, le livre lance un appel à déchiffrer le passé, mais à être prudent avec ce qu'on y découvre pour ne pas le profaner. Il s'agit de faire revivre le passé pour le comprendre (Gestern 2016, 652) et pour rendre justice et non pas pour exposer qui que ce soit à une nouvelle forme de violence (inutile).

La narratrice est consciente du fait qu'elle « forc[e] le barrage, viol[e] l'intimité et les secrets d'une très jeune femme », elle fait de son mieux pour prendre les bonnes décisions et pour ne pas exposer ces histoires auxquelles elle se sent intimement liée, à « la meute universitaire¹⁴⁶ » (Gestern 2016, 303). En même temps, il faut aller jusqu'au bout pour pouvoir « protéger ce qui doit l'être » (Gestern 2016, 311). Il ne sert à rien de ne pas continuer ses recherches par peur d'indiscrétion. Il faut découvrir tout ce qu'on peut pour avoir les meilleures chances de le montrer le plus honnêtement possible. Ne pas essayer

¹⁴⁶ Pour renforcer les parallèles entre les protagonistes et la narratrice (et les lecteurs/lectrices), le texte montre une autre expérience et une autre émotion partagées : comme le soldat Alban de Willecot, la narratrice trouve refuge dans l'écriture. « C'est là que je trouvais refuge, le soir, loin des discussions érudites et des négociations byzantines. [...] Savoir que, chaque soir, j'avais ce petit spectacle à narrer à Samuel, de la façon la plus divertissante possible, contribuait à alléger la pesanteur des journées » (Gestern 2016, 616). Si, dans le paragraphe suivant, elle se demande si c'était une forme d'impudeur que de dévoiler devant un public (universitaire) l'intimité d'Alban de Willecot, c'est parce qu'elle se demande ce que ça signifierait si on faisait la même chose avec ses lettres. Elle s'identifie à Alban de Willecot et le comprend de par cette expérience et ce souci partagés.

de connaître toute la vérité signifierait courir le risque de s'appuyer sur des hypothèses erronées, et de ne pas du tout rendre justice au passé en se basant sur une image incomplète¹⁴⁷. Le fait que la narratrice ne cesse pas de réfléchir aux obligations (morales) qu'elle a en tant qu'historienne à travers tout le livre montre qu'elle thématise cet aspect non seulement de manière abstraite, théorique, mais qu'elle le réalise de manière performative.

Que signifie 'aller jusqu'au bout' pour la narratrice ? Quand elle dit qu'avant elle ne savait que lire les images et qu'elle a appris à entendre les mots, à les entendre vraiment, elle affirme avoir passé à un niveau de compréhension plus avancé. Quoiqu'elle savait déjà lire les images, non seulement les voir, qu'elle avait déjà accès à une compréhension plus profonde du passé, sa perspective restait extérieure. Au moment où elle commence à entendre les mots (dans le double sens d'«entendre» et «comprendre»), ils commencent à faire partie de son être et impliquent des aspects qui seuls peuvent être véhiculés par la voix—par exemple, des émotions. Même si les émotions peuvent également être déclenchées par des mots écrits, elles n'y sont pas inscrites physiquement comme dans la voix¹⁴⁸.

Ce but de compréhension holistique fait écho à une conception particulière du fonctionnement de la mémoire dont Élisabeth Bathori nous donne un exemple à travers les souvenirs qu'elle a de sa mère décédée. La mémoire la plus présente est celle qui est pérennisée et ravivée par les images, par les photos. Mais elle n'est pas forcément la plus vraie. Elle est plus facile à saisir, mais elle est justement «en noir et blanc», donc hautement schématique. Ce qui transporte le vrai être de sa mère, son humanité, c'est la musique qu'elle avait faite. Cet art laisse transparaître les «secrètes angoisses» à travers «la fêlure qui habitait [la] perfection joyeuse» (Gestern 2016, 313) et donne une image plus 'épaisse', plus vivante que la «perfection anachronique» (Gestern 2016, 312) des photos. En valorisant le progrès vers une compréhension 'intérieure' et plus profonde du passé, la narratrice plaide pour une «connaissance de l'archive plus intime, moins scholastique» (Gestern 2016, 308). Même s'il est essentiel d'arriver à cette compréhension plus profonde, il faut pourtant accepter que ceci ne soit pas toujours possible :

L'histoire des Zilberg et des Lipchitz n'était pas de celles que je pusse raconter : non qu'elle ne me touchât pas, mais elle appartenait à une mémoire, une douleur trop intime pour que je fusse en mesure de la partager. Je pourrais compatir, mais jamais vraiment comprendre. (Gestern 2016, 545)

Ce qu'Élisabeth Bathori sous-entend ici, c'est que pour vraiment comprendre, il faut une expérience (une douleur en occurrence) partagée. Cela ne doit pas être la même expé-

¹⁴⁷ 'Aller jusqu'au bout' signifie aussi raconter l'histoire avec tous les détails qui peuvent faire mal. Il s'agit d'affronter son fantôme. Si Élisabeth Bathori va 'au bout du monde', à un endroit où elle est absorbée par la nature et où les limites commencent à se brouiller («à la lisière de l'eau»), elle cherche un lieu qui est vaste et vide. Cet endroit est métaphoriquement le lieu où l'on arrive quand tout est dit et quand toute la douleur a perdu «son nom, son sens, sa couleur». Mais la douleur ne peut perdre son essence (et disparaître alors) que si l'on se confronte activement avec la langue (le nom), les valeurs (le sens) et les émotions (les couleurs) (Gestern 2016, 577).

¹⁴⁸ Un passage qui soutient cette idée est celui où Élisabeth Bathori comprend que les aspects non classés de l'histoire s'inscrivent 'physiquement' dans la voix : «Je reconnaissais dans la voix de Gérald Lecouvreur la même vibration que j'avais entendu dans celle de Violeta, la première fois qu'elle m'avait parlé de Tamara : la mémoire douloureuse des affaires non classées» (Gestern 2016, 593).

rience, mais les effets ou la douleur qu'elle provoque doivent être de la même nature. Or, il existe des expériences qu'on ne partage pas et qu'on ne peut donc que comprendre avec la raison et non pas avec tout son être. Dans ce cas, il ne nous reste qu'à compatir et à accepter qu'on n'ait pas accès à cette « douleur trop intime » (Gestern 2016, 545).

La volonté de rendre visibles les victimes, de permettre aux lecteurs/lectrices de se rapprocher et de les comprendre à travers notre humanité partagée et, finalement, la volonté de leur rendre justice – grâce à ces actes de reconnaissance – est la justification majeure pour entrer dans la sphère intime des soldats. La volonté de mener à bout leur projet qui consistait justement à faire voir ce qui se passait au front avec leur *dirty book* en fait partie. Cette « œuvre pacifiste » (Gestern 2016, 609) commencée par le soldat Willecot et le poète Massis est continuée par la narratrice Élisabeth Bathori et réalisée par l'autrice Hélène Gestern. Le projet ne traverse pas seulement le temps, mais franchit aussi les frontières entre fiction et réalité. Ce projet fictif, mais très vraisemblable, légitime et rend nécessaire ce que font Élisabeth Bathori et Hélène Gestern car elles se sont engagées pour le devoir de mémoire. Elles sont obligées, pour 'aller jusqu'au bout', de continuer ce projet – dont le texte de *Odeur de la forêt* est en même temps le créateur et le produit. Se pose alors la question de savoir dans quelle mesure le lecteur/la lectrice sera prêt(e) à accepter à son tour le devoir de mémoire qui lui est légué par ce livre.

5.3.3. *L'art (poétique) comme garant d'une paix immortelle*

Dans l'interaction constante entre la photographie, la littérature et la mémoire, les correspondances entre deux des éléments ne fonctionneraient pas sans le troisième, la cohésion du triangle étant assurée par un quatrième constituant : la langue (dans le sens le plus large du terme). Jusqu'ici, nous avons surtout analysé les correspondances entre photographie et littérature – toujours en relation avec la mémoire – et nous avons constaté que la littérature complète ce que les photographies montrent, qu'elle comble et explique les lacunes et qu'elle révèle le fonctionnement, c'est-à-dire le langage, de la photographie ainsi que son propre fonctionnement (autoréflexivité). Elle se sert des avantages de la photographie à travers des *ekphraseis*. En contrepartie, la photographie légitime, avec des 'preuves authentiques', ce que la littérature raconte.

À travers l'emploi d'un même vocabulaire pour les deux domaines, le texte reflète les liens qui existent entre (le fonctionnement de) la photographie et la mémoire (voir p. ex. Gestern 2016, 315), individuelle et collective. Il évoque par exemple le fait que la mémoire humaine fonctionne avec des images qui peuvent apparaître comme des 'flashes'. La photographie, opérant justement par des flashes, n'offre non seulement le moyen parfait pour représenter la mémoire, elle est également capable de la rendre visible et durable. En plus, comme on en trouve l'illustration à travers le projet du *dirty book*, la photographie peut duper la censure et rectifier ce que la langue a pu falsifier dans des « légende[s] dorée[s] » de propagande¹⁴⁹. Or, la littérature a la capacité de montrer tous les mécanismes (manipulateurs) – de la langue et de l'image – et de les combiner afin d'arriver à un degré de 'vérité'

¹⁴⁹ La propagande est disqualifiée par le fait qu'on démasque le caractère ridicule du vocabulaire qu'elle utilise (Gestern 2016, 321). Il faut pourtant admettre qu'on a également 'abusé' de la photographie – comme on l'a fait de la langue – pour des fins de propagande (Gestern 2016, 102).

supérieur. Alors que la propagande est censée donner une fausse image de la guerre et s'oppose de par ce fait au concept de la 'vérité', le regard sur et la dénonciation de la propagande par l'art contribuent à compléter l'image et à s'approcher de la vérité (dans le sens d'une image objective et la plus complète possible). Par conséquent, il serait erroné d'exclure ces mensonges que sont les témoignages de la propagande de la recherche de la vérité, car, même s'ils ne montrent pas la vérité au front, ils aident à reconstruire la guerre dans une perspective plus globale. La littérature permet alors de regarder tout l'ensemble de façon plus abstraite et se place à un métaniveau. Elle ne rend pas seulement visibles le passé et les souvenirs, mais aussi les mécanismes de la (constitution de la) mémoire.

En plus, la photographie met les soldats dans une position de pouvoir en leur permettant de 'se venger'. Grâce à leur projet photographique, à long terme, la vérité prendra le dessus et vaincra la guerre :

Que l'Histoire passe aux aveux. Alors, quand l'on saura quelles théories fumeuses de vieille poliorcétique, quel orgueil et quelles stratégies militaires obsolètes auront dicté le massacre d'hommes par millions, quand on dénombrera combien d'hectares de ruines et de centaines de milliers de corps avalés par la terre, soldats qui n'auront même pas le minuscule honneur d'une croix au bord d'un chemin, Willecot devine qu'il faudra des preuves pour que ceux que l'on aura tenus dans l'ignorance acceptent d'ouvrir les yeux sur une vérité que l'on s'évertue à leur cacher—ou qu'ils n'ont pas vraiment envie de voir.

Au cas où leur prendrait l'envie d'en refaire une autre, de guerre. (Gestern 2016, 321)

La photographie (en tant que preuve de l'horreur) devient accusatrice et l'Histoire (personnifiée) doit comparaître devant le tribunal, situé dans les textes littéraires. Les chefs d'accusation : destruction de masse, déshumanisation (on mène les hommes à l'abattoir) et anéantissement complet (les hommes sont avalés par la terre, réduits à rien, comme s'ils n'avaient même pas existé). Le lecteur/la lectrice, à son tour, ne devient donc pas seulement témoin (obligé/e à « ouvrir les yeux »), mais aussi juge et garant des leçons qu'on en a tirées (« Au cas où leur prendrait l'envie d'en refaire une autre, de guerre »).

Le projet du soldat Willecot et du poète Massis aboutit au *dirty book*—élément important dans cette quête de justice et de sanction—qui est présenté comme une « combinaison parfaite de mots et d'images, comme le corps et la pointe d'une flèche jointoyés, destinés à se ficher dans les mémoires, quand de guerre il ne serait plus question, et que l'on tenterait d'étouffer la vérité sur ces quatre années qui auraient ravagé un continent » (Gestern 2016, 458). La combinaison de la littérature (mots) et de la photographie (images) devient une arme (flèche) qui est d'autant plus forte qu'elle est fabriquée avec grande précision artistique pour devenir un « mélange insupportable de crudité et de perfection esthétique » (Gestern 2016, 458)¹⁵⁰. Une fois 'perforé' par cette flèche, les images commencent à hanter celui qui les a regardées, comme « une infection de la mémoire ». Cette hantise créée par le *dirty book* peut donner à son lecteur/sa lectrice une idée, même si lointaine, de la hantise dont avaient dû souffrir les soldats qui avaient tout vu de leurs propres yeux. En même

¹⁵⁰ La narratrice désigne le *dirty book* comme « peinture incandescente de la damnation » (Gestern 2016, 459). Cette expression souligne encore la combinaison entre la splendeur de l'art et une cruauté énorme. En plus, elle fait penser au titre du recueil du poète Massis, *L'Incandescence de la chair*. Les deux œuvres de ce dernier—le *dirty book* et le recueil de poésie—sont ainsi liées par l'idée de l'effet brûlant.

temps, le *dirty book* est capable de donner une apparence concrète à une hantise très floue dans la mémoire collective, en montrant une vérité qu'on avait essayé d'étouffer¹⁵¹. Une fois que la flèche de cette vérité a atteint quelqu'un, celle-ci ne peut plus être oubliée – la seule solution pour la gérer étant la confrontation et l'intégration dans le processus de développement¹⁵².

Au cours du projet d'Élisabeth Bathori – la continuation métaphorique du projet des soldats –, les images photographiques et textuelles se combinent peu à peu pour enfin donner un portrait d'ensemble.

[L]'Histoire s'écrivait autant dans l'écume du temps et dans les bribes quotidiennes des vies que sur les stèles marmoréennes des monuments aux morts. Je fais confiance aux lettres, aux photographies, à mon opiniâtreté aussi, pour assembler cette mosaïque de mémoire jusqu'à ce que chaque fragment trouve sa place et que se déclenche, comme ces poudres de magnésium que l'on enflammait avant de prendre la photographie, le flash, l'intuition qui éclairera le sens de cette accumulation de courriers et d'images. (Gestern 2016, 516-517)

Malgré des «tache[s] aveugle[s]» ou des «angle[s] mort[s]»¹⁵³, une «mosaïque de mémoire» commence à se former : un mélange complexe de discours officiel (représenté par les monuments aux morts) et d'expériences individuelles. Finalement, le mélange de l'Histoire résulte – tel l'écume – des mouvements et des troubles du temps, impossible à saisir et en modification constante. Dans cette perspective on ne pourra jamais reproduire l'Histoire, mais on pourra la comprendre si on comprendra les dynamiques et les fonctionnements – des êtres humains et de leurs ouvrages – qui restent, dans leur essence, toujours les mêmes («les bribes quotidiennes»).

Pour mieux parler du travail poétique qui consiste à assurer, former et aider à gérer la mémoire, Hélène Gestern introduit un personnage poète. Il est, comme le photographe, une figure qui permet au texte de définir sa conception du rôle de l'art et donc de son propre rôle (c'est-à-dire celui de la littérature). La narratrice reproduit un texte de ce poète – il s'agit évidemment d'une reproduction pseudo-authentique – pour établir un parallèle avec la mémoire. Comme le poème est à moitié détruit par les flammes, les éclats de texte font allusion à des éclats de mémoire. Reconstruire le passé ressemblerait à remplir un texte à trous :

¹⁵¹ En montrant cette vérité, le *dirty book* «n'inspirait au fond que le désir de l'enfouir le plus loin possible et d'oublier tout ce qu'il contenait» (Gestern 2016, 457).

¹⁵² Même si le texte semble présenter comme seule possibilité de se confronter à ces mémoires douloureuses et de les publier, il demande de la précaution en vue des réactions que peuvent être provoquées. Pour que 'l'arme' de la littérature ne fasse pas plus de dégâts qu'elle arrange de choses, il faut que le 'public' soit prêt à regarder cette vérité et à apprécier en même temps sa valeur, comme des archéologues qui ont la chance de découvrir un très vieux trésor : «Quand j'ai extrait de son sarcophage de papier ce très vieux cahier à la reliure bleu passé et tachée par endroits d'humidité, j'ai éprouvé, comme rarement dans ma vie, l'émotion ultime, celle de l'archéologue qui voit apparaître le pur profil de la reine sous ses coups de pinceau, et à qui échoit le privilège insigne de faire renaître ses traits» (Gestern 2016, 457). Élisabeth Bathori éprouve les mêmes sentiments quand elle ouvre la boîte qui contient l'appareil photographique d'Alban de Willecot et quand elle l'extrait «de son sarcophage de cuir» (Gestern 2016, 478).

¹⁵³ On constate de nouveau des allusions langagières à la photographie.

Ironie du sort, la dédicace de *L'Incandescence de la chair* avait été mangée en partie par les flammes.

Pour BI

te ode à

vec l'esp

er

Que null

Ne revi

Ass

Le ciel d'Eu

Ode à qui, à quoi? La dernière ligne ne pouvait renvoyer à autre chose qu'à «ciel d'Europe», et j'ai tenté de reconstituer le reste: que nulle tempête? nulle guerre? *Ass* était-il mis pour le début d'*assombrir*, d'*asservir* ou bien d'*assassiner*? (Gestern 2016, 326)

La citation constitue premièrement une illustration textuelle de la mémoire incomplète. Deuxièmement, le processus que déclenche ce fragment montre le fonctionnement de la mémoire: elle fonctionne par associations et elle est colorée selon les aprioris de celui qui se souvient. Dans la reconstruction que la narratrice visualise à travers ses réflexions 'à haute voix', il s'agit d'éviter le piège de croire savoir, tandis qu'en fait, on est juste en train d'assumer. «Je me suis trompée depuis le début. J'ai construit, parce qu'elle était belle, et commode aussi, une histoire d'amour [...]; j'ai voulu que ce fût la dérélition amicale et sentimentale qui eût guidé Alban vers sa fin» (Gestern 2016, 604). La narratrice s'est surprise de ne voir que ce qui rentre dans l'image et de ne pas avoir vu ce dont nous n'avons pas d'idée dans la tête. Briser ces 'gabarits mentaux' et devenir ouvert est la condition nécessaire pour passer à un niveau de compréhension plus profonde. L'appel aux lecteurs et lectrices semble être de lâcher prise de ce que nous savons, ou croyons savoir, pour nous ouvrir à de nouvelles révélations plus 'justes' dans le meilleur des cas¹⁵⁴.

Or, chaque nouveau témoignage, qui élargit ou change l'image d'ensemble, soulève de nouvelles questions et ajoute de nouveaux doutes, des préjugés possibles et des réalités teintées de subjectivité, dûs aux circonstances et dogmes dans lesquels a vécu – et vit encore – le témoin («De toute façon, que valaient des ragots de seconde main transmis soixante-dix ans plus tôt par une sœur aigrie?» (Gestern 2016, 653)). L'ultime conséquence qu'il faut en tirer est que la quête de la vérité est nécessaire et, en même temps, vaine. Il faut avancer le plus possible, ouvrir son esprit le plus possible, mais il faut également accepter qu'on n'ait jamais accès à la vérité absolue comme le résume la narratrice dans le paragraphe suivant.

À nouveau, le sentiment agaçant que le puzzle, chaque fois que je croyais tenir l'emboîtement adéquat, gauchissait, que les nouveaux éléments détruisaient le semblant d'ordonnance que le

¹⁵⁴ Déranger quelqu'un avec des idées désagréables et déranger la paix apparente qu'il a fait avec le passé (un arrangement qui n'est souvent paisible qu'à première vue) peut d'abord apparaître comme une faute («j'aurais voulu rembobiner la scène, ne jamais être venue ici, et avoir laissé Violaine White en paix avec ses souvenirs» (Gestern 2016, 649)). Or, c'est souvent salutaire car cela peut rendre plus souple, plus ouvert («Quelque chose s'était soudain décripé, dans son visage» (Gestern 2016, 649)).

tableau d'ensemble avait commencé à prendre, et que le point d'arrivée n'était qu'un point de départ. (Gestern 2016, 621)

La mémoire étant toujours intimement liée à la fin – là où quelque chose se termine, la mémoire peut commencer – elle se prête d'autant plus à une analyse dans le contexte des fins des textes littéraires. Comme dans *Au revoir là-haut*, on a, dans *l'Odeur de la forêt*, affaire à une triple fin, qui thématise cette fois-ci non pas la fin elle-même mais l'importance des lettres dans le triple sens du terme, c'est-à-dire en tant que caractères, en tant que messages écrits (à la main) et en tant que métonymie de la littérature.

La première 'couche' de cette fin, l'avant-dernier chapitre, adoptant la perspective des protagonistes, se situe dans le monde passé et décline différentes vertus et dangers des lettres dans la vision des personnages. En d'autres mots, elle évalue la fonction du produit textuel.

C'est dans les lettres que tout a pris naissance, et c'est dans les lettres que tout s'achèvera. Anatole Massis en est convaincu, lui qui, en scellant la sienne, a les mains qui tremblent, lui qui fonde tant de craintes et d'espoirs dans ce geste. (Gestern 2016, 678)

Pour le poète Anatole Massis, les lettres ont une valeur quasi biblique. Elles constituent l'absolu : tout commence et trouvera fin dans les lettres. L'allusion au début de l'évangile selon Jean (« Au commencement était le Verbe »¹⁵⁵) et, un peu plus loin, le constat qu'il avait « cru plus qu'en Dieu lui-même » en les mots de la poésie, confirment que la poésie a valeur de religion¹⁵⁶. Tout se condense dans les lettres, toutes les craintes et tous les espoirs, c'est-à-dire toutes les émotions positives et négatives concernant l'avenir. Or, en l'occurrence, ce qui reste dans cette condensation d'une vie n'est « qu'une contraction douloureuse, un distillat d'amertume ; la sève d'où le verbe tirait sa source viride s'est mêlée d'humeurs noires, de fiel et de scepticisme » (Gestern 2016, 678). Les lettres à caractère sublime deviennent – et transmettent – l'essence de la douleur. Or, la double signification de « contraction » lie le resserrement qu'est la condensation de sa douleur, à l'idée d'un accouchement, de la naissance de quelque chose de nouveau. Cette idée d'une esthétique naissant de la douleur fait penser à la conception baudelairienne de la poésie telle qu'elle s'exprime dans les *Fleurs du mal*.

En plus, les lettres sont synonymes de vérité, pour Massis qui les écrit « pour faire connaître une vérité dont, huit heures par jour, il se fait le fossoyeur¹⁵⁷ » et pour d'autres personnages qui commencent à réfléchir et à changer de perspective grâce à ces 'nouvelles' qui font irruption dans leur vie.

Mais, au fur et à mesure qu'elle déplaçait les feuillets [des lettres], elle a su, bien trop tard, quelle était la profondeur du désespoir d'Alban, et combien Diane n'avait rien fait pour séduire le lieutenant. Elle a compris qu'elle, Rose, ne serait jamais devenue [...] Madame de Willecot. (Gestern 2016, 679)

¹⁵⁵ *La Bible*, dans la traduction d'Augustin Crampon. Louis Segond traduit par : « Au commencement était la Parole ».

¹⁵⁶ Dans son journal, Diane exprime la même idée en désignant la poésie comme « ultime autel où chérir ceux qui nous ont quittés » (Gestern 2016, 421).

¹⁵⁷ Anatole Massis travaille pour la censure.

Le processus de compréhension déclenché par les lettres amène Rose à « se demande[r] si tout ce qu'elle a appris à désirer depuis l'enfance [...] est la seule voie possible ; s'il n'existe pas d'autres manières de s'accomplir [...] En attendant, elle voudrait récrire l'histoire, effacer les mensonges, les trahisons, les dissimulations. Elle voudrait revenir en arrière [...] » (Gestern 2016, 680). Elle découvre alors comment les choses étaient vraiment, elle reconnaît que l'histoire à laquelle elle avait cru était une illusion. Le fait qu'elle se laisse détromper et voudrait même changer l'histoire¹⁵⁸ est un autre appel de la part du texte à mettre en doute nos aprioris et nos partis-pris.

Les lettres « primesautières, décousues, pleines d'équations, de projets d'avenir » portent en elles non seulement la vérité de la réalité au front, mais aussi celle de la condition humaine, contradictoire, complexe, contenant par exemple un « curieux mélange d'inconscience et de compassion, de tendre amitié et de cris de rébellion contre sa condition de femme, sa destinée et sa famille » (Gestern 2016, 679). Leur est attribuée la valeur d'« un trésor » de par l'« importance [qu']elles ont au regard de l'Histoire », mais aussi parce qu'elles témoignent d'(un) être humain. Enfermer les lettres d'Alban de Willecot, « ç'aurait été comme de voir Alban mourir une seconde fois » (Gestern 2016, 681). En plus, elles sont un trésor (financier) puisqu'elles « sont capitales ; ou, plus précisément, elles sont un capital » (Gestern 2016, 682), le jeu de mots exprimant à la fois la valeur essentielle que les lettres ont pour la mémoire et leur valeur financière¹⁵⁹. En tant que 'trésor indestructible', les lettres laissent des traces qui sont effaçables à la surface, mais non pas dans l'essence¹⁶⁰. « [C]omme si faire disparaître leur trace pouvait alléger le poids qu[e Rose] porte » (Gestern 2016, 680). Les détruire veut dire détruire leur souvenir matériel, mais non pas leur poids mental. Ce dernier reste et va réapparaître en tant que hantise¹⁶¹. Cela reconferme l'appel à se confronter avec le contenu de ces lettres—si nécessaire le reconstruire d'abord—pour pouvoir gérer le passé de manière constructive.

La deuxième 'couche' de la fin, le dernier chapitre, concerne la narratrice et évalue sa fonction qui est triple. En tant qu'historienne (1^{ère} fonction) elle fait des recherches sur ces lettres et se met, de par ses choix sur ce qu'elle transmet en tant qu'écrivaine (2^e fonction), en position de censeur (3^e fonction). Quand elle donne tout d'abord un résumé de son ouvrage fictif qu'elle aurait écrit¹⁶², elle donne en fait un résumé du roman

¹⁵⁸ Le fait qu'Hélène Gestern renonce à utiliser l'article possessif et écrit « l'histoire » au lieu de « son histoire » indique qu'elle veut rapprocher cette histoire de l'Histoire. Sans article personnel, les deux restent interchangeable.

¹⁵⁹ Cette allusion rappelle la discussion sur la question de savoir si on peut faire des souvenirs une marchandise.

¹⁶⁰ Pour souligner le pouvoir énorme que peuvent avoir les lettres, elles sont comparées (comme cela a aussi été le cas dans les *Âmes grises*) à des armes : « Les lettres sont assassines. Plus affûtées qu'une lame. » (Dans la lettre en question, il s'agit d'une dénonciation (Gestern 2016, 680).) Comme des armes, elles laissent des traces et trahissent l'assassin.

¹⁶¹ Il en est de même avec les photos : « une image qui affole sa rétine de manière définitive, bien plus sûrement que n'importe lequel de ces portraits photographiques qu'il a réalisés un certain après-midi, car si l'on peut envisager de détruire un rectangle de papier salé, un souvenir, lui, est invincible, il transperce l'œil pour se ficher dans la mémoire et pourchasser à jamais celui qui en est devenu le réceptacle » (Gestern 2016, 404).

¹⁶² La structure qu'Élisabeth Bathori prévoit pour son livre, à savoir « une alternance de double pages illustrées et de chapitres biographiques, entrecoupés de lettres », est celle du livre d'Hélène

dont elle est la narratrice. En définissant ainsi simultanément le programme de l'*Odeur de la forêt*, elle expose ce qu'elle trouve nécessaire de faire des lettres (dans tous les sens du terme) et elle affirme ce qu'elle veut que le lecteur ou la lectrice retienne.

D'ici une semaine ou deux, je remettrai le manuscrit du livre sur Willecot à Nicolas Netter, l'éditeur dont Samuel était si absurdement jaloux. Je l'ai intitulé *Un thé dans les ruines : trajectoire d'un poète-astronome durant la Grande Guerre*. J'espère avoir donné **une image fidèle d'Alban, un être humain pris dans la tourmente de la guerre**, superbe dans ses doutes, sa lucidité, son désespoir. J'ai pris la décision de relater l'exécution pour l'exemple de Gallouët et l'affaire de la photographie, **sans dissimuler** que le retour au front de Willecot avait tout d'un suicide. Il ne me semble pas que je fasse offense à la mémoire de l'un ou de l'autre en disant la vérité : le lieutenant et son adjudant ont-ils été autre chose que les victimes parmi tant de millions d'autres, de **la folle mécanique de la guerre**? C'est, chacun à sa manière, **de leur vie qu'ils ont payé leur refus d'en épouser la logique aberrante**. (Gestern 2016, 686; c'est nous qui soulignons)

En d'autres mots, elle veut montrer dans son livre le plus honnêtement («sans dissimuler») et le plus clairement possible («une image fidèle») ce que cela signifie d'être humain, et surtout d'être humain dans des circonstances profondément déshumanisantes («folle mécanique», «logique aberrante»). Tout en évitant de faire violence («offense à la mémoire»), elle se voue entièrement à la recherche de la vérité et des chemins menant vers la paix définitive («leur refus d'en épouser la logique aberrante»). Ayant écrit son roman, Élisabeth Bathori trouve la paix – ce qui se montre dans son histoire personnelle qui reflète son processus de guérison : se confronter à l'Histoire lui permet de se confronter à sa propre histoire pour ensuite l'assumer et l'intégrer dans sa personnalité.

Or, la narratrice a gardé la mémoire des soldats non seulement en écrivant son roman, mais aussi en numérisant les lettres qu'elle avait retrouvées, évoquant ainsi encore un autre processus transmédiat.

Avant de les remettre au coffre, j'ai scanné les lettres. À chaque passage du faisceau optique sur la feuille, à chaque matérialisation de l'image, centimètre par centimètre, sur l'écran, j'avais l'impression d'un miracle. Elles renaissaient sous mes yeux, ces missives que nous avons abandonné tout espoir de retrouver. Il y en a deux cent vingt-sept, et je les ai toutes lues. Elles sont superbes, lumineuses, bouleversantes : on y suit pas à pas la genèse d'une des plus grandes écritures du siècle dernier. Mais l'on y entend surtout la puissance immarcescible d'une affection, la force éternelle du lien qui peut unir deux êtres, même – et surtout – quand la vie les conduit aux marges du désespoir. La vraie guerre d'Alban et de Massis, la guerre contre la guerre, ils l'ont faite à deux, solidaires jusqu'au bout, même si l'un était dans les tranchées et l'autre pas. (Gestern 2016, 688)

Même si la numérisation des lettres – la photo! – leur ôte leur côté physique, elle en fait une image, une sorte de négatif, qui leur donne un deuxième corps. Cette copie de sauvegarde permettra de les reconstituer de manière illimitée et à tout moment. Or, en photographiant les lettres, le scan ne fait pas que les immortaliser, mais les fait aussi renaître. Le moment où elles apparaissent sur l'écran, le moment où un procédé optique (comme autrefois le développement des pellicules) les transforme et les transpose à un autre niveau, est perçu comme une naissance («j'avais l'impression d'un miracle. Elles renaissaient sous mes yeux»). Ce qui renaît, ce ne sont pas seulement des lettres (des caractères), mais tout ce qu'elles contiennent : on peut y voir la genèse d'une œuvre, «la puissance immarcescible»

Gestern : celle-ci fait alterner des récits biographiques de la narratrice avec des récits se concentrant sur le passé (des «pages illustrées») et des documents pseudo-authentiques (les lettres).

de sentiments humains et « la guerre contre la guerre ». De nouveau, c'est un procédé photographique qui donne une deuxième vie au passé. De nouveau, c'est l'historienne-écrivaine qui, en interprétant ce processus, peut faire voir au lecteur/à la lectrice non seulement l'image elle-même, mais tout ce qu'elle signifie et tout ce qu'elle porte en elle.

En scannant les lettres, Élisabeth Bathori se sert d'un procédé optique pour sauver et garder une preuve du passé, comme l'avaient fait les soldats-photographes dans les tranchées. Élisabeth Bathori prend leur relève et donne suite à leur projet en adoptant leur principe. Quand elle écrit son roman, elle adopte le rôle de censeur – comme l'était Anatole Massis. Les deux occupent une position d'intermédiaire à deux niveaux : Massis est censeur et poète, Élisabeth Bathori historienne et écrivaine¹⁶³. Les deux ont accès à des documents (c'est-à-dire au passé) et sont en mesure de décider ce qu'ils peuvent et doivent faire passer. En même temps, ils s'appêtent à rendre visible et compréhensible le monde (passé) à l'aide de moyens poétiques.

Le rapprochement entre (la fonction d') Anatole Massis et Élisabeth Bathori, ainsi qu'Hélène Gestern (qui complète la lignée entre protagoniste, narratrice et autrice) qui poursuivent tous un seul et même projet, est soulignée par la structure du chapitre. La focalisation, changeant sans vraie rupture, passe d'Élisabeth Bathori à Anatole Massis. Seul un astérisque au milieu de la page indique le 'glissement'. Dans aucun autre chapitre n'a lieu un tel changement de focalisation, ce qui souligne la particularité de ce rapprochement. Les lettres qui arrivent chez Anatole Massis sont comme des photos, « des instantanés rougeoyants, pleins d'intestins déchirés, de poumons brûlés par le gaz, de sang, de feu; des malédictions contre les généraux imbéciles, des rages de désertion, des sarcasmes et des plaintes d'amour; des cris ultimes, lancés à la face d'un dieu absent, quand on comprend qu'il est trop tard » (Gestern 2016, 690). Le censeur absorbe ces images (« il entend toutes les nuits, dans sa tête, les mots imprégnés de larmes, de terreur et de folie » (Gestern 2016, 690-691)), mais doit les détruire.

Le récit de la narratrice, c'est-à-dire le livre d'Hélène Gestern, peut faire renaître les images, en évoquant ce qu'on ne voit justement pas, ainsi qu'en faisant voir les absences et ce qu'entre autres la censure a fait disparaître. Quant à l'impact sur le censeur, traumatisé par toute l'horreur dont il est le dépositaire muet, la littérature sauve et libère, comme le montre l'exemple d'Anatole Massis.

[...] il garde de plus en plus longtemps en main son coupe-papier réglementaire, dont la lame est moins acérée que les mots qui s'appêtent à le transpercer.

Quand il ne peut plus en supporter davantage, il pose ses ciseaux, [...].

Et il écrit.

Il écrit sans hésiter, avec une ferveur telle que la plume écrase le papier à le transpercer, il écrit comme si sa vie en dépendait. Parce qu'il n'a plus que ce moyen, ce frêle rempart, quatorze lignes et même pas cent mots pour se sauver des ombres, de l'amoncellement des supplications, des prières, des dénonciations inutiles, toutes paroles qu'il doit cadenciser chaque soir dans son for intérieur, avec comme seul exutoire un cahier bleu. (Gestern 2016, 691)

¹⁶³ Les fonctions de censeur et d'historienne peuvent être rapprochées par le fait qu'elles représentent les deux des positions d'intermédiaire. Sans trop généraliser la comparaison, on peut constater que les deux utilisent leurs moyens pour accéder à des informations auxquelles la plupart des gens n'ont pas accès et pour en faire ce qu'ils jugent nécessaire.

La violence des mots qui risquent de le transpercer est transformée en énergie créative. Ce n'est plus lui, mais le papier qui risque d'être transpercé. 'L'arme' avec laquelle il est obligé de servir le système militaire («son coupe-papier réglementaire, dont la lame est moins acérée que les mots») est remplacée par 'l'arme' du poète, la plume, qui sait justement produire des mots plus acérés que le coupe-papier, plus acérés que les armes de la guerre. En même temps, l'énergie destructrice est redirigée et, peu à peu, transformée en une énergie constructive. Or, à la place des souvenirs tourmentants se plante une nouvelle douleur : celle du désir de paix qui est «comme une lame, comme une obsession, et [qui] le fouaille, pire qu'une drogue ou une faim» (Gestern 2016, 691). Cette douleur, elle aussi, sera transformée en littérature, ou plus précisément en poésie.

C'est avec ce désir de paix poétisé et même transcendé que finit le roman. Le dernier chapitre, le dernier mot, est donné au poète. L'idée biblique anticipée par Anatole Massis («C'est dans les lettres que tout a pris naissance, et c'est dans les lettres que tout s'achèvera.» (Gestern 2016, 678)) est réalisée de manière performative par Hélène Gestern. Quand tout échoue – du système jusqu'à la religion – la poésie est la seule instance en laquelle on peut croire encore¹⁶⁴.

Et c'est pour ce mirage, cette espérance, cette utopie née dans des murs où se répercute à l'infini l'écho de l'épicentre de l'enfer, qu'au lieu d'obéir à des ordres inutiles ou de prier un dieu auquel il ne croit plus, Anatole Massis écrit les cent dix-huit sonnets de *L'Incandescence de la chair*. (Gestern 2016, 692)

Le poème qui suit ces lignes – et qui clôt le récit – met en scène «ce mirage, cette espérance, cette utopie». Représentée comme figure féminine qu'il désire charnellement comme une amante, cette utopie se présente finalement comme la personnification de la paix¹⁶⁵. Diane, l'amante de Massis, prête le modèle du corps féminin de cette personnification comme le suggèrent des correspondances textuelles : c'est la «chair lumineuse [de Diane] qu'[Anatole Massis] s'apprête à célébrer» (Gestern 2016, 404) comme il célébrera plus tard la chair incandescente de la paix.

La narratrice anticipe sous forme de prose ce que le poème exprimera («il n'a plus que des mots pour [...] implorer le rêve [de la paix?] et l'incarner quelques instants» (Gestern 2016, 691)) et fournit en avance une clé de lecture pour le poème de Massis. Hélène Gestern met ainsi dans la bouche de la narratrice l'interprétation de son propre poème. À ce moment-là, elle est à la fois poétesse – remplissant toutes les fonctions qu'elle valorise à

¹⁶⁴ Dans un tout autre contexte, Alexandre Gefen affirme la même chose pour le contexte littéraire contemporain, à savoir qu'«il est entretenu par des écrivains qui, renonçant à la bohème, viennent aujourd'hui occuper le vide laissé par la disparition des autres systèmes de sens» (Gefen 2022, 21).

¹⁶⁵ «Il la désire avec ferveur et espérance, il veut qu'elle vienne faire taire ce carnage qui dure maintenant depuis deux ans ; il rêve, jusqu'à l'obsession, du moment où elle viendra clore ce thrène infini de séparations, de déchirures, de veuves, d'amputations et de croix de bois. Il l'imagine nourricière, une chair radieuse de bonté, où l'on pourrait poser ses lèvres comme on les pose sur la peau d'une femme aimée ; il en parcourt en pensée la surface tendre, souple comme l'onde, et déjà il imagine s'y couler comme il se coulait dans la rivière limpide où il nageait, enfant, dans l'Orme. Il voudrait irriguer de son lait les corps meurtris et les âmes éprouvées, laver en elle les salissures et les mensonges, s'abstraire en son sein de la terreur et de la violence, se reposer, enfin, lové contre elle, même s'il n'a plus que des mots pour en implorer le rêve et l'incarner quelques instants, avant que le mirage se dissipe et éclate comme une bulle de savon» (Gestern 2016, 692).

travers le livre chez son protagoniste-poète Massis – et critique qui connaît et interprète la genèse et la signification du poème.

Le royaume de ton corps nu de gloire et d'éther
 J'y plonge et j'y suffoque ; larme sublime et
 Lente, ferveur d'alcool secret, essence fière,
 Miel de ta peau nacrée aux effluves parfaits.

Ta bouche, grenade et ambre, me murmure qu'en toi
 S'épousent l'ombre et l'onde, le puits et la rivière,
 Ton absence indivise assoiffe et désespère
 C'est ton souffle arboré qui soudain m'a fait roi.

Si près de ton soleil, ma lente calcination
 Je suis jeté aux rives du midi dont l'enfance
 Dort entre tes mains de lierre. Je suis le fidèle
 Servant de ta prière ; que rien ne peut de ton
 Adoration dépendre ni défaire. Ô danse
 De chair incandescente devenue immortelle. (Gestern 2016, 693)

Le dernier mot, « immortelle », se référant à la « chair incandescente » de la personnification de la paix, résume le programme du projet que poursuivent aussi bien les protagonistes que la narratrice et l'autrice : faire la guerre contre la guerre et établir une paix « immortelle ».

Le poème boucle la boucle en faisant référence au vers posé comme motif devant le premier chapitre du roman : « Et depuis ce jour je cède à mes ombres » (Gestern 2016, 7). Ce motif est emprunté au poème « Visite de la nuit » de Jules Supervielle, dans son recueil *Les Amis inconnus*. Dans ce poème, la nuit est personnifiée, comme le sera la paix dans le poème de Massis. Il est donc probable que ce poème ait servi de modèle à Hélène Gestern et que cette référence soit voulue. En plus, si l'on retourne au début, après avoir lu tout le roman, on reconnaît que dans ce vers le programme du texte est annoncé tel qu'on le connaît du programme du livre de la narratrice : céder à ses ombres¹⁶⁶ signifie ne plus s'arc-bouter contre le passé (« céder ») et se confronter aux parties qui sont désagréables et qui hantent comme des fantômes là où l'on n'arrive pas à voir clair (les « ombres ») pour enfin trouver la paix – immortelle. Les lignes entre le domaine et le rôle de la narratrice et celui de l'autrice se brouillent¹⁶⁷.

¹⁶⁶ On pourrait même y voir une allusion au titre du roman : c'est entre autres dans la forêt qu'on trouvera les ombres.

¹⁶⁷ Sa subtilité dans les références intertextuelles se montre également quand elle fait écrire à Diane, une des protagonistes : « Je lis un drôle de livre, d'un certain Marcel Proust, pour tenter de chasser mon ennui et mon inquiétude » (Gestern 2016, 382). Cette allusion montre d'un côté la culture livresque et la mondanité de Diane – le livre étant actuel à l'époque, la première partie sortie en 1913 – mais le choix n'est certainement pas aléatoire, car la mémoire y joue un rôle central. La narratrice d'Hélène Gestern se met, dans son roman, à la recherche du passé perdu, pour retrouver le bonheur (« Je sais que je n'oublierai jamais ce moment, que je ne devrai pas l'oublier. Il est celui du bonheur retrouvé. » (Gestern 2016, 400)) et la paix. L'enquête sur le passé et son propre retour à la vie ne forment qu'une seule « mission » : « J'aurais aimé pouvoir lui dire que j'avais rempli ma mission, chercher les traces de son aïeul, m'installer dans la maison qu'elle m'avait offerte et renouer avec l'existence. La remercier pour cela » (Gestern 2016, 489). Se confronter au passé signifie alors

La troisième ‘couche’ de la fin va encore plus loin. Elle se situe dans les paratextes, attribués normalement à l’écrivain, et évalue la fonction de l’auteur. Dans quelques paragraphes intitulés «*In memoriam*», Hélène Gestern explique qu’une de ses protagonistes a été prénommée Tamara en hommage à Tamara Isserlis, une personne historique.

Pour un nom dont on se souviendra, pour une Tamara Isserlis rescapée de l’oubli, combien d’autres, perdus à jamais? Ce livre est né du désir de tresser des histoires de disparus, avalés par la guerre, le temps, le silence. De raconter le devenir de leurs traces, qui éclairent, mais aussi dévorent les vivants. (Gestern 2016, 698)

Elle rend explicite ce qu’elle a exprimé à travers les vers cités au début, à travers tout son roman et avec le sonnet placé tout à la fin : elle veut montrer tout ce qu’on ne voit pas, ou plus, à cause de l’ombre.

Ce livre
est dédié
à l’absent. (Gestern 2016, 699)

Le mot « absent » qui clôt ce poème placé tout à la fin des remerciements peut être le référent d’une personne particulière, mais il peut aussi s’agir de n’importe quel absent, donc de tous les morts de la guerre ; on peut même le comprendre comme terme générique pour tout ce qui n’est pas là. Le livre est le produit du désir de faire renaître les traces de tous ces absents et de toutes ces absences. Or, ces traces – qui, reconstruites, mènent à la paix – éclairent, mais se superposent aux vivants, aux personnes qui ont réellement existé, et les dévorent : idée parfaitement représentée par l’image de la paix personnifiée en figure en feu, une « danse de chair incandescente » (Gestern 2016, 693), figure féconde et maternelle (→ créatrice) qui rassure et mène à la (re)connaissance et à la compréhension (→ grâce à sa lumière), mais qui porte en elle également quelque chose d’éphémère ainsi qu’un pouvoir destructeur. Ne restera de toutes ces vies qu’une idée poétique condensée en quelques mots.

5.4. Faire la guerre à la guerre : écrire « une banale histoire humaine »

L’objectif commun d’Alban de Willecot (à travers son projet photographique), d’Anatole Massis (à travers sa poésie), d’Élisabeth Bathori (à travers ses recherches historiques) et d’Hélène Gestern (à travers l’*Odeur de la forêt*) se résume en la formule ‘faire la guerre à la guerre’ dont nous détaillerons les enjeux par la suite. Faire la guerre à la guerre signifie tout d’abord « faire face ». Comme le fait Alban de Willecot au moment où il est exécuté : « Ne restait qu’à faire face. Croiser le regard, comme on dit qu’on croise le fer, avec ceux qui, dans quelques secondes, s’apprêtaient à devenir ses assassins » (Gestern 2016, 588). Croiser les fers avec la guerre signifiait pour ce soldat d’imprimer son regard dans la mémoire des responsables, y rester comme fantôme et hantise pour qu’ils assument un jour. Croiser les fers avec la guerre, pour le lecteur/la lectrice aujourd’hui, signifie par analogie ne pas se laisser bander les yeux, mais regarder en face cette hantise qui fait peur.

(ré)apprendre à vivre, de manière consciente et responsable. En guise de contre-exemple, le personnage de Samuel, amant d’Élisabeth Bathori, n’accepte pas « d’affronter ses ombres » et détruit finalement leur relation (Gestern 2016, 499).

Faire la guerre à la guerre signifie aussi regarder les dégâts et s'occuper des blessures. Pour les soldats ne restait que le silence, ils avaient perdu tout lien (« Ses yeux étaient tristes et vides. Il y a désormais en lui quelque chose de différent, de brisé. Comme s'il n'était plus attaché à rien » (Gestern 2016, 394)), toute capacité de communiquer (« Mais rien n'est venu, sinon d'interminables silences. [...] Alban l'a regardé comme si on lui parlait une langue étrangère » (Gestern 2016, 393-394)), et même tout ce qui les caractérise comme êtres sociaux (« Alban [...] a emmagasiné trop de douleur pour se penser encore en ami, en frère, en mari » (Gestern 2016, 405)). S'occuper de leurs blessures veut donc dire leur rendre la parole et reconstruire leur humanité pour refaire d'eux des membres à part entière de la société humaine.

Faire la guerre à la guerre signifie en plus parler de et dénoncer toute sorte de violence¹⁶⁸. Comme Alban de Willecot et Massis, Hélène Gestern veut dire et montrer tout, même les scènes les plus horribles¹⁶⁹ – comme par exemple la scène où Tamara est torturée et tuée – où le lecteur/la lectrice voudrait tout simplement détourner son regard des images qui apparaissent dans son esprit (Gestern 2016, 541sq.)¹⁷⁰. Prenant la relève du *dirty book* des soldats, le roman d'Hélène Gestern montre la vérité, dénonce les injustices et protège la part d'humanité qui reste des victimes de la Première Guerre mondiale.

La guerre contre la guerre à laquelle contribue Hélène Gestern avec son roman signifie apprendre du passé pour tirer nos leçons pour aujourd'hui.

L'observatoire d'Alban serait avalé en deux coups de pelleuse, remplacé par une piscine; les enfants qui y joueraient, pour certains, n'entendraient parler de la guerre de 14 qu'à l'école, ou même à la fac, comme le très lointain vestige d'un passé qui ne les intéresserait en rien, car la guerre, désormais, serait partout et nulle part, entre terrorisme, conflits pétroliers et croisades surannées remises au goût du jour, dont la violence serait proportionnelle à l'obscurantisme qui les animait; il leur suffirait d'ouvrir internet pour en découvrir quotidiennement une nouvelle incarnation sur leur écran tactile.

Et, dans des salles de classe où un professeur d'histoire ferait défiler d'un clic sur un mur les images, ils regarderaient avec curiosité, avec étonnement, aussi, les casques ronds et longs fusils, ces rémanences d'une histoire d'un autre temps, obsolètes à une époque où il suffisait d'appuyer sur un bouton, d'envoyer un drone ou de taper un code pour expédier un missile à des centaines de kilomètres de distance sans même avoir à s'approcher de ceux que l'on s'apprêtait à anéantir.

¹⁶⁸ La narratrice mentionne aussi la violence qu'ont dû subir les femmes: « Au-delà de leur différence de condition, les deux femmes partageaient à cet instant le savoir glaçant de la violence des hommes, une violence que l'on exerçait impunément contre elles depuis que le monde est monde. [...] Les mains du mari. Les mains du père. Celles du cocher. La vieille histoire, toujours recommencée » (Gestern 2016, 488). Présenté comme une constante dans l'histoire, le fait que les femmes risquent d'être exposées à la violence des hommes n'est pas traité de manière approfondie. Or, il suffit de ces quelques phrases pour comprendre la position de la narratrice – un peu ostensible certes. Elle souligne que la solidarité issue de la souffrance partagée est plus forte que n'importe quelle différence sociale, et elle condamne le fait que les hommes ne soient pas punis pour leurs actes violents envers les femmes. Tout cela pour dire que le sujet a toujours été, et continue à être, d'actualité. Sans approfondir la thématique, elle incite le lecteur/la lectrice à réfléchir.

¹⁶⁹ Alban de Willecot a des stratégies différentes pour montrer cette cruauté. D'un côté il la montre explicitement et sans filtre. D'autre côté, il la fait apparaître *ex negativo* en créant des scènes de parodie qui « avaient pris le masque d'un humour parfois grinçant, affichant avec autant d'évidence leur facticité » (Gestern 2016, 556).

¹⁷⁰ Il en est de même pour la scène où on fusille trois soldats pour trahison (Gestern 2016, 587sq.).

Mais, moi, je savais – et à part moi, qui s'en souvenait encore ? – qu'ici une femme a vécu, qu'elle avait passé des mois à attendre son mari et son frère. (Gestern 2016, 471-472)

La Première Guerre mondiale s'est distinguée des guerres précédentes par la destruction de masse 'impersonnelle'. Les soldats portaient pour la guerre avec l'idée d'anéantir l'ennemi dans des duels glorieux, ils se retrouvaient coincés dans une guerre de position, enfermés dans des tranchées et menacés par des attaques de gaz. Les guerres de notre ère sont encore moins 'concrètes'. Elles se passent dans des champs de batailles virtuels, souvent difficiles à localiser (« partout et nulle part »). La destruction de masse est devenue possible à un niveau encore plus abstrait, plus machinal : il suffit « d'appuyer sur un bouton, d'envoyer un drone ou de taper un code »¹⁷¹. Les victimes ne sont que des nombres dans un calcul stratégique, le respect de la dignité de chaque individu est nié complètement. Tuer dans le feu de l'action, tuer parce qu'on est instrumentalisé, tuer parce qu'on se sent attaqué – comme l'avaient fait les soldats avec leurs « casques ronds et [leurs] longs fusils » est horrible ; tuer en pleine conscience, de manière intentionnelle ou même stratégique, l'est encore beaucoup plus, car on n'a même pas « à s'approcher de ceux que l'on s'apprêtait à anéantir ». Toute exécution rend les responsables criminels¹⁷² et est condamnée par *l'Odeur de la forêt*.

Si la guerre est une période « où plus personne ne sait vraiment ce qu'il est juste de faire » (Gestern 2016, 505), le projet des soldats – et par extension celui d'Élisabeth Bathori et d'Hélène Gestern – est de rétablir des normes éthiques qui s'engagent pour la vérité et surtout pour l'humanité :

et cet homme [Willecot], par comparaison, me paraissait solaire et admirable ; car s'il avait perdu la vie, au moins s'était-il battu pour conserver, intacte au fond de lui, sa part d'humanité (Gestern 2016, 524).

En refusant de tuer son ennemi, Alban de Willecot refuse de tuer (une partie de) lui-même, car l'autre n'est en effet que le reflet de soi : « En face de lui, le gamin restait debout, tétanisé de peur. [...] Willecot eut l'impression que, tel un miroir, le regard du soldat lui renvoyait l'image de ce qu'il était devenu » (Gestern 2016, 413). Faire la guerre à la guerre signifie, selon ces exemples, ne pas accepter qu'on oublie ce que nous sommes au fond et de respecter avant tout un sens de morale qui trouve son origine dans cette compréhension.

La combinaison des 'armes' de la littérature et de la photographie, telle qu'elle est réalisée dans *l'Odeur de la forêt* est présentée comme une alliance superpuissante. Or, même si elle insiste sur le caractère indispensable de la photographie, Hélène Gestern n'en inclut pas dans son roman. On peut supposer plusieurs raisons : premièrement,

¹⁷¹ Dans *Ansichten vom Krieg*, Bernd Hüppauf signale que l'impuissance face à une planification toujours plus parfaite des techniques d'anéantissement traverse le XX^e siècle, et la menace actuelle de l'anéantissement nucléaire et la terreur qu'elle inspire sont encore un héritage de cette expérience (Hüppauf 1984, VIII). Une expérience plus actuelle encore, face à cette nouvelle situation de guerre en Europe, situation encore imprévisible au moment de la rédaction de cette thèse, mais réalité au moment de sa publication.

¹⁷² « Peut-être, un jour, en seraient-ils assez tourmentés pour reconnaître à la face du monde qu'ils avaient ce matin-là franchi la frontière qui sépare la guerre du crime » (Gestern 2016, 589).

l'emploi des vraies photos risquerait de léser l'authenticité à cause du décalage entre le texte (fictif) et l'image (réel)¹⁷³.

Deuxièmement, les images seraient trop explicites et ne laisseraient pas assez d'espace au lecteur/à la lectrice pour projeter ses idées dans les images 'visibles, mais pas trop claires' présentées par le texte. Au contraire des lettres, les photos ne se laissent pas si facilement reconstruire fictivement, même si, théoriquement, on aurait aujourd'hui les moyens pour créer des photos pseudo-authentiques. Hélène Gestern résout le dilemme en remplaçant les vraies photographies par des photographies littéraires, valorisant ainsi les capacités de la littérature—qui peut assumer des fonctions d'autres arts—et laissant un certain espace à l'imagination des lecteurs et lectrices : comme elle renonce à prédéfinir une seule image, chaque lecteur/lectrice va se représenter la même scène, mais avec des nuances différentes. C'est ainsi qu'est mise en pratique l'idée de donner des visages aux morts anonymes. Alors que chacun(e) représente une image différente, toute une armée de morts est tirée de l'anonymat. Ne pas fournir d'image 'limitante' contribue en plus à l'universalité de l'histoire. Cela est essentiel puisque tout ce que le lecteur/la lectrice y projette, est justement ce qui le/la lie aux protagonistes : les aspects les plus humains, et donc ce dont il est finalement question.

Pour faire la guerre à la guerre, Hélène Gestern essaie en effet de nous faire comprendre, à travers l'expérience partagée, l'histoire et l'Histoire avec tout notre être (c'est-à-dire 'de l'intérieur').

En attendant, il me reste des devoirs.

Pas ces « devoirs de mémoire », imposés comme un exercice d'école, car on ne se souvient pas sur ordre.

Des devoirs d'un autre genre, nourris d'affection et de fidélité. Ceux de faire revivre les ombres que l'Histoire a réduites au silence, de faire toucher du doigt la texture de leur existence, leur magnifique et fragile pulsation.

Il se trouve que j'ai hérité de l'œil intérieur d'Alban. [...]

Parce que ma vie est là, plus que jamais. À observer, à comprendre, à mettre des mots sur le regard de ceux qui ont contemplé le monde tant d'années auparavant, avant que leurs paupières se referment sur le silence du jamais plus.

Apprivoiser la cohorte de leurs ombres.

Leur résister. (Gestern 2016, 673)

Le devoir que se propose la narratrice—et Hélène Gestern—est un devoir « nourri d'affection et de fidélité » qui veut reconnaître avec tous les sens pour arriver, enfin, au stade de compréhension final¹⁷⁴. Ce passage décisif de la reconnaissance à la compréhension

¹⁷³ Hélène Gestern inclut une seule vraie photo dans les paratextes. C'est une photo de la liste de victimes sur laquelle figure le nom de Tamara Isserlis qui a été le modèle d'un des personnages du roman. Elle utilise alors la photo authentique à un endroit où elle ne crée pas de décalage entre ce qu'elle représente et ce que le (para)texte dit. En d'autres mots, la vraisemblance est maintenue.

¹⁷⁴ L'étymologie de 'comprendre' montre en effet qu'il s'agit de 'prendre avec (soi)' : du latin *COMPRENDERE*, syncopé lui-même de *COMPREHENDERE*, de *CUM*, avec, et *PREHENDERE*, prendre (*Le Littré* en ligne : <https://www.littre.org/definition/comprendre> [consulté le 28/10/2023]). Et le sens qui s'en déduit n'est pas seulement « saisir par l'esprit » et « s'expliquer une chose », mais aussi « prendre en soi » (*Le Littré* en ligne).

est symbolisé par l'appareil photo, la photographie. Quand Élisabeth Bathori dit qu'elle a « hérité de l'œil intérieur d'Alban », elle parle d'un côté de son appareil photo désigné métaphoriquement par cet œil intérieur. Prenant les mots au pied de la lettre, elle parle également de sa capacité de se mettre à la place d'Alban de Willecot et de voir le monde avec ses yeux.

La réalité de la guerre étant souvent trop loin pour nous, les expériences d'Élisabeth Bathori s'y substituent pour nous montrer certaines problématiques de façon plus générale et pour nous donner accès à l'univers émotionnel des gens de l'époque¹⁷⁵. Dans une double substitution, Élisabeth Bathori substitue par exemple l'histoire du deuil d'un être plus éloigné à celle de son compagnon pour apprendre par le premier (par distance) comment gérer le deuxième, plus proche, qui la concerne directement. Ensuite l'histoire d'Élisabeth Bathori – et on inclut toutes les informations qu'on gagne sur le fonctionnement de sa psyché – se substitue à celle des familles pendant la guerre et donne aux lecteurs et lectrices un accès plus facile, car plus familier, à ce qui a dû se passer dans la tête des soldats et de leurs familles.

Ce contact avec les personnes mortes – besoin partagé par les protagonistes, les narrateurs/narratrices et les lecteurs/lectrices – est d'autant plus important dans les cas où il n'a pas été possible pendant la phase du deuil. S'adressant directement à son compagnon décédé, Élisabeth Bathori s'interroge sur la question de savoir ce qui reste finalement d'un être humain. Le dialogue avec les morts ne sert pourtant pas seulement à aborder des questions universelles sur l'existence humaine¹⁷⁶, mais tout aussi bien à montrer la proximité ressentie et voulue entre les vivants et les morts. Le fait que la narratrice fasse du défunt son interlocuteur au lieu de parler de lui à la troisième personne en témoigne.

[...] j'ai laissé éclater le chagrin qui brassait son ressac dans ma poitrine depuis le matin, que je t'ai pleuré jusqu'à l'épuisement, toi dont la trace terrestre se résumerait désormais à vingt caisses de livres et de notes entassées dans la chambre désaffectée d'une maison éloignée de tout, ensevelie sous les arbres et l'oubli. (Gestern 2016, 40)

Cette 'conversation' crée un univers auquel des tiers ne semblent pas avoir (directement) accès, au lecteur/à la lectrice étant assigné, au premier abord, seul le rôle de l'observateur.

¹⁷⁵ Il en sera de même avec son histoire d'amour avec Samuel. Certains passages où la narratrice raconte ses tourments établissent un parallèle avec le journal de Diane; le roman, lui-même, devient donc en quelque sorte un journal où elle réfléchit, pour compléter la mise en abyme, sur le journal de Diane et en tire des conclusions pour elle-même: « Pour ce qui me concernait, c'est la lecture du journal de Diane qui m'avait aidée à admettre, même si cette idée me blessait encore, par moments, que les amours peuvent se superposer sans s'annuler. [...] » (Gestern 2016, 374).

¹⁷⁶ D'autres questions très universelles soulevées par le texte concernent la conception et la perception du temps (« Peut-être les signes d'ordinaire imperceptibles que le passage du temps imprime à ceux que nous aimons, et qui ne deviennent lisibles qu'à faveur des éloignements. » (Gestern 2016, 154)), l'ambivalence des souvenirs (« Ce souvenir, qui d'ordinaire m'aurait traversée comme une déchirure, a libéré une douceur paradoxale, la plénitude de savoir que ces moments avaient existé, qu'ensemble on les avait vécus » (Gestern 2016, 155)), sur le droit qu'on a ou non de comparer les 'douleurs': « Tout en parlant à Violeta, je mesurais ce que mes plaintes pouvaient avoir d'indécent aux yeux d'une femme qui venait cet après-midi même de rencontrer le destin des siens, un destin autrement plus tragique, dissous sans remède dans le ciel d'Allemagne et de Pologne; en même temps, je savais que, d'une certaine manière, mon amie et moi communiions dans la même espèce de chagrin » (Gestern 2016, 528).

Or, même s'il est clair que, dans cette situation, la narratrice s'adresse à son compagnon, elle se trouve, par la situation énonciative, dans un dialogue avec le lecteur/la lectrice, le pronom « tu » concernant et impliquant également le lecteur/la lectrice. Comme il suggère que ce dialogue est un besoin universel, le texte incite le lecteur/la lectrice, de cette manière, à entrer dans ce dialogue nécessaire pour enfin faire son deuil et trouver la paix. Dans un des derniers chapitres – après avoir trouvé la paix avec sa propre histoire – la narratrice Élisabeth Bathori avance à un 'niveau supérieur'. Elle passe de l'histoire personnelle à l'Histoire plus générale en intégrant dans son processus de gestion du passé également le dialogue avec une morte inconnue¹⁷⁷.

Jeanne de Royère, je vous comprends.

Avez-vous eu, vous aussi, la certitude du soulagement quand vous avez senti les premiers frissons gagner votre corps ?

Vous êtes-vous sentie légère quand la mort a refermé ses bras sur vous, au terme de votre voyage de larmes, après que vous aviez renoncé à celle que vous aimiez ? (Gestern 2016, 672)

Le dialogue avec cette inconnue, Jeanne de Royère, a d'autant plus d'ampleur que Élisabeth Bathori y découvre des éléments qui changent complètement l'image du 'puzzle' du passé qu'elle s'est proposé de reconstruire. Mener une conversation avec ce personnage qui a risqué de ne même pas être remarqué constitue un élément crucial pour éviter une 'reconstruction fautive' qu'on aurait crue vraie. Comme les lettres d'Alban de Willecot – qui se rapprochent, par leur caractère oral, de ces 'conversations' – les passages dialogiques ne sont pas seulement mis en valeur parce qu'ils permettent une communication 'authentique' au-delà des frontières du temps, mais surtout parce qu'ils assurent la véracité du récit en introduisant des informations rectificatives.

En fin de compte, toutes les tentatives de faire la guerre à la guerre montrent que ce que nous (les soldats, leurs familles, les auteur(e)s, narrateurs/narratrices, lecteurs/lectrices, bref tous les êtres humains) cherchons est tout simplement le besoin d'être vu et compris, besoin qui se traduit par exemple par nos réflexions, nos peurs, nos expériences de deuil, etc.

Mais c'était pour toi, le sédentaire, que j'avais eu le réflexe d'emmagasiner les visages du monde dans mon petit appareil, pour toi que je multipliais les vues, avec le plaisir anticipé de te faire partager le fruit de mes voyages. (Gestern 2016, 130)

Quand Élisabeth Bathori prend des photos pour les partager ensuite avec son compagnon et qu'elle dit quelques lignes plus haut qu'elle voudrait lui raconter sa journée, elle exprime le fait que nous avons, en tant qu'être humain, le besoin de nous raconter et d'être vus – phénomène qui à l'ère des médias sociaux trouve une étendue extrême – ainsi que de pouvoir exprimer notre perception des choses et de la vie (représenté ici par « les visages du monde » qu'elle voudrait « emmagasiner ») dans l'espoir d'être compris.

L'ensemble des récits que nous nous racontons sur nous-mêmes, notre *Narrativ*, définit notre image de nous-mêmes et l'image que nous donnons aux autres. Ce que nous

¹⁷⁷ Le fait que ce personnage à qui elle adresse directement la parole est « une silhouette qui avait traversé l'histoire en silence et dont nul n'avait déchiffré la présence » (Gestern 2016, 672) est une preuve de plus qu'elle veut s'adresser (également) à ceux qui étaient vraiment passés inaperçus.

affirmons dans les récits sur nous-mêmes constitue notre identité. Or, les soldats avaient évidemment le même besoin, sauf que personne au-delà de la sphère militaire ne pouvait vraiment partager leur expérience parce que les civils n'avaient jamais vécu quelque chose de similaire et parce que leur image de la guerre était fautive. S'ajoute en plus une barrière intérieure, car ce que les soldats avaient vécu était tellement traumatisant qu'ils ne voulaient, ou ne pouvaient, pas en parler. Ce qui résulte en des existences 'non racontées', ergo 'sans identité', invisibles (au-delà des limites de la guerre). Seule la mémoire littéraire pourra, comme le semble affirmer *l'Odeur de la forêt*, leur rendre – à travers un ensemble de récits (*Narrativ*) reconstruit – leur existence¹⁷⁸. Elle prouvera en même temps l'existence de celui qui les raconte.

Peut-être que je ne devrais pas m'isoler de la sorte, me couper de mes amis pour me réfugier dans le passé. Ou peut-être le faut-il, au contraire, et qu'à travers l'énigme de la vie des autres, mon effort minuscule pour éclairer ce que fut réellement leur existence à tous, pour recréer quelque chose du temps où ils pouvaient encore aimer, espérer, s'enlacer et entreprendre, est ma façon de me rappeler que je suis en vie. (Gestern 2016, 184)

En racontant l'histoire de quelqu'un d'autre, on y reconnaît, comme le montrent les réflexions de la narratrice, ce qu'il y a d'humain et de vivant. C'est-à-dire qu'on reconnaît soi-même dans l'histoire qu'on raconte des autres pour, grâce à cette narration, se sentir exister. Raconter le passé aide à vivre le présent.

Faire la guerre à la guerre se résume à raconter «une banale histoire humaine». *L'Odeur de la forêt* brouille encore et encore les limites entre les (projets des) protagonistes, narratrice, autrice et ainsi les limites du temps. En mettant au centre l'élément partagé, à savoir l'humain sous toutes ses facettes, en racontant la guerre 'de l'intérieur', *l'Odeur de la forêt* contribue à combattre des idées fixes, des conceptions figées, voire stéréotypées. Plus on en sait sur quelqu'un ou quelque chose, moins grand est le risque qu'on tombe dans le piège des préjugés et des jugements qui manquent de réflexion. Plus on comprend «le tissu du vécu» de l'Histoire et plus on s'y reconnaît grâce à des expériences auxquelles on peut s'identifier, plus on est prêt à accepter sa complexité. Plus on renonce à des jugements schématiques 'en noir et blanc', plus on est prêt à trouver la paix. Et plus le nombre d'individus qui ont reconnu et compris cette «banale histoire humaine» et qui ont trouvé la paix est grand, plus il est probable que la mémoire collective – qui n'est que la somme de ce qu'y projettent les individus qui la constituent – trouvera la paix.

¹⁷⁸ Cette thèse semble se confirmer par exemple à travers le projet du protagoniste du roman *Terre invisible* d'Hubert Mingarelli. Photographe de guerre, le protagoniste traverse l'Allemagne de 1945 pour photographier les gens – et pour gérer son propre traumatisme. Quand quelqu'un lui demande pourquoi il fait ce qu'il fait, il répond: «Pour vous recenser. [...] Pour vous compter.» (Mingarelli 2019, 68).

6. Conclusion

Combinant, dans une sorte de doublement, des récits avec des réflexions métalittéraires sur les possibilités et les frontières de la narration, les romans analysés cherchent, à leur manière, le lien (matérialisé) avec le passé. Ils postulent l'importance

- 1) de se confronter au passé pour essayer de le comprendre le plus profondément possible,
- 2) de transformer les vestiges afin de les rendre visibles, accessibles et compréhensibles, ainsi que
- 3) de montrer et de réaliser cette confrontation et transformation de manière performative.

Pour ce faire, les textes illustrent des métaphores—en partie bien connues—de la mémoire (comme par exemple l'image de l'archive ou du négatif) et ils conçoivent surtout des métaphores pour le travail de mémoire, le sortant du cadre politique ou académique pour en faire l'affaire de tout le monde. Ainsi se combinent par exemple, dans le personnage d'Élisabeth Bathori, l'historienne, qui s'occupe du passé par profession et une personne 'normale' qui se sent concernée par son histoire et par l'Histoire, et qui prend la responsabilité d'en faire ce qu'elle peut: «C'est un peu mon métier, de me renseigner sur ce genre de choses» (Gestern 2016, 89). Élément liant l'*Odeur de la forêt* et les *Âmes grises*, le travail de mémoire est rattaché à une profession.

Dans les *Âmes grises*, il est représenté métaphoriquement par le travail d'investigation du policier, dans l'*Odeur de la forêt*, il trouve son pendant dans les différentes fonctions que peut assumer un historien: il est celui qui 'déterre' les passés (image de l'archéologue), qui en fait l'inventaire et l'organise (image de l'archiviste) et qui définit ce qui va être transmis et sous quelle forme (image du censeur). Dans *Cris* et dans *Au revoir là-haut*, le travail de mémoire se traduit par des processus artistiques modelant la matière dont se composera la mémoire. En même temps, les textes deviennent eux-mêmes des métaphores de la mémoire (collective), à savoir le contenant d'une mémoire qui englobe les histoires de tous les individus (morts ou vivants, anonymes ou connus, 'souvenus' ou pas) de sorte qu'elle devienne—et immortalise—l'essence même de ce qui est humain et qui restera toujours le même.

Or, cette mémoire est conçue comme dynamique. Elle serait donc capable de débloquent des parties figées dans la pensée collective qui freinent le processus de gestion. Pour défiger le passé—ce qui lui permettra de se transformer et finalement de disparaître—il faut un processus d'évolution qu'on pourrait aussi définir comme processus de guérison. En effet, les quatre romans analysés dans ce travail propagent des éléments que la psychologie de la personnalité reconnaît comme des moyens essentiels dans des processus de développement et de guérison. Selon l'idée de base de la thérapie cognitivo-comportementale, la condition nécessaire pour déclencher un processus de guérison consiste en l'acceptation radicale de l'état de faits actuel, comme le souligne Marsha Linehan, une

des spécialistes dans le domaine¹⁷⁹. La guérison ne peut commencer qu'au moment où on 'laisse les choses être telles qu'elles sont' et qu'on arrête de refouler et de lutter contre certains aspects de la réalité. Cela implique qu'on reconnaisse ses propres pensées et jugements et qu'on s'approprie de nouvelles façons d'agir.

Les protagonistes des quatre romans semblent avoir exactement cette intention quand ils font tout d'abord 'l'inventaire' de ce à quoi ils sont confrontés et quand ils se servent ensuite de cette 'matière brute' (une représentation métaphorique du passé) pour la transformer en une œuvre d'art. Ce processus de concrétisation qui donne forme, permet de 'saisir' ce qui a pu être là sous forme de douleur refoulée ou indéfinissable et donc menaçante – « la présence spectrale de l'Histoire, la rémanence du non-contemporain dans l'expérience du présent » (Gefen 2022, 32) –, et il reflète la volonté de passer à des niveaux de compréhension plus profonds. On passe du 'savoir', c'est-à-dire des informations qu'on peut chercher dans des chroniques, des encyclopédies, sur Internet, etc. et qui, en tant que faits abstraits, sont perçus comme des phénomènes dissociés de nous (*Wissen*¹⁸⁰) à la '(re)connaissance' (*Erkennen*) qui implique un processus cognitif qui nous concerne personnellement et qui – le mot « reconnaître » le dit – implique une sensation¹⁸¹; d'où l'importance de créer des images pour rendre les histoires reconnaissables et compréhensibles. Le passage à la compréhension (*Verstehen*) implique enfin une transformation de tout notre être : une fois qu'on a compris quelque chose à ce niveau, on ne peut plus continuer comme avant, car ce qu'on vient de comprendre change notre manière de penser et atteint nos modèles mentaux¹⁸². La littérature « vient répondre à une demande d'intelligibilité » et, en produisant « des témoins imaginaires » (Gefen 2022, 32) dont on partage les points de vue, à nous faire comprendre l'Histoire d'une manière plus profonde. Cet effet se produit grâce à « la capacité de la littérature à permettre au sujet de se reconnaître en s'identifiant à des personnages. [...] Confronté à une image de ses souffrances et humiliations, le lecteur peut les verbaliser, en faire la catharsis, et les dépasser » (Gefen 2022, 311-312).

Le processus de concrétisation aboutit alors à une compréhension qui implique une ouverture d'esprit permettant de saisir toute la complexité des choses et d'accepter en même temps qu'on n'ait jamais accès à une vérité absolue. Comme cela se fait à l'aide et sous forme d'une œuvre d'art, à savoir d'un texte narratif, la littérature devient l'instance qui montre – à travers les récits – ces processus et la valeur des arts, et qui est, en tant qu'art, elle-même un produit artistique qui résulte d'un processus de compréhension de

¹⁷⁹ « 'Viele Menschen glauben, dass, wenn man etwas akzeptiert, man es nicht verändern könne, aber das Gegenteil ist der Fall. Nur das radikale Akzeptieren der Gegebenheiten in unserem Leben erlaubt uns eine Veränderung', sagt Linehan. Und 'akzeptieren' ist hier tiefgreifend gemeint. Ein oberflächliches Hinnehmen bewirkt das genaue Gegenteil: das Verharren in einer Situation, die einem nicht guttut » (pour cette citation et le paragraphe précédent, voir l'article de Zeug : <<https://www.zeit.de/zeit-wissen/2017/05/psychiatrie-krise-suizid-depressionen>> [consulté le 14/02/2023]. Pour l'approche fondée par Marsha Linehan, voir Chapman / Dixon-Gordon (2020).

¹⁸⁰ Nous ajoutons ici les traductions allemandes car elles nous semblent rendre plus clairs les concepts constituant ces étapes menant au changement, à la guérison.

¹⁸¹ C'est également « ce que, à la suite de beaucoup d'autres, Claude Simon suggérait quand il affirmait qu'il y a loin entre lire le mot obus et se trouver projeté par terre par son souffle, quand ce n'est pas par les éclats que l'explosion éparille aux alentours » (Schoentjes 2007, 14).

¹⁸² Ces étapes s'orientent vers le schéma proposé par Gerald Hüther, neurobiologiste, qui est connu pour ses tentatives de populariser les découvertes dans ce domaine (voir p. ex. Hüther 2016).

l'auteur(e) et qui peut le déclencher chez le lecteur ou la lectrice. Grâce à ces différentes couches, elle est – à un métaniveau autoréflexif – capable de 'sortir du récit' pour mettre à nu les fonctionnements de ces processus.

Est impliqué, comme nous l'avons anticipé dans l'introduction, dans le processus de concrétisation et de guérison, un élément non seulement sociologique, mais aussi spirituel et transcendant. Comprendre l'Histoire revient à comprendre la nature humaine (à travers les arts) et *vice versa* : comprendre la nature humaine aboutit à comprendre l'Histoire. Pour faire comprendre l'Histoire, il faut – selon le programme des textes tel que nous l'interprétons – essayer de faire comprendre la nature humaine à travers la création artistique. Il s'agit de créer une illusion (avec de la boue, des dessins ou des photos, en l'occurrence) qui soit plus vivante, plus humaine, car plus accessible par l'identification des lecteurs/lectrices avec les protagonistes que la 'réalité' représentée par le savoir abstrait des chroniques ou des livres d'histoire. Afin de réaliser cela, il est nécessaire de brouiller les frontières entre a) fait et fiction, b) histoire et Histoire, c) auteur(e)s, narrateurs/narratrices¹⁸³ et protagonistes. L'abolition des dualismes 'interne/externe', 'moi/les autres' ne sera finalement que l'expression de la façon dont la *oneness hypothesis* (voir Ivanhoe 2018) explique le monde.

Or, si tout est unité, il faut, pour trouver la paix, trouver la paix à l'intérieur de cette unité. Les 'cris' et les 'ombres' (du passé) ne sont pas des phénomènes extérieurs dont on peut se débarrasser, mais des phénomènes intérieurs auxquels il faut se confronter pour vivre en paix avec eux. Le défi auquel nous – les individus ainsi que la société et l'humanité tout entière – sommes confrontés est alors ce que nous appelons le 'travail d'intégration'.

Faire ce travail d'intégration signifie qu'on rouvre les dossiers des investigations non terminées (comme le fait le narrateur des *Âmes grises*) et qu'on cesse à refouler certains aspects de la personnalité – ou métaphoriquement de la société – pour leur permettre d'émerger, les accepter comme faisant partie de nous (au niveau personnel et social) et en découvrir finalement la valeur et le pouvoir créateur. Ce processus est illustré par exemple à travers le personnage Jules dans *Cris* : il essaie d'un côté d'intégrer les cris (qu'il entend dans sa tête) dans ce qu'il croit être sa réalité à ce moment-là et il s'en sert, d'autre côté, pour créer quelque chose de nouveau. Il les 'intègre' lui-même et devient modèle pour le lecteur/la lectrice. Il satisfait ainsi son besoin fondamental de se faire comprendre et de se sentir compris. C'est-à-dire qu'il veut, en tant que représentant du passé, être intégré dans notre mémoire collective.

En conséquence, le travail d'intégration mène à la dissolution de tout dualisme – les aspects apparemment opposés sont désormais compris comme des aspects d'une même unité et, dans le cas d'une intégration réussie, cessent de se combattre pour commencer à contribuer tous de leur manière à une compréhension plus globale. Dans l'*Odeur de la forêt*, les limites entre auteur(e), narratrice, personnages et lecteurs/lectrices sont brouillées. Dans les *Âmes grises*, les dimensions temporelles se chevauchent. Dans *Cris*, le physique vient se mêler au psychique (Jules commence à se rendre compte de ses sensations au moment où le « bruit » dans sa tête cède la place au silence absolu – les pensées

¹⁸³ Le narrateur est à la fois intra- et extradiégétique, homo- et hétérodiégétique dans les *Âmes grises* et dans l'*Odeur de la forêt*.

cèdent la place au corps). Tous ces exemples montrent la volonté de passer d'une conception binaire du monde à une conception pluridimensionnelle qui s'approcherait plus d'une vérité 'absolue'.

Une fois accepté, le fait que la lumière et l'ombre fassent partie de notre personnalité – et de notre société – la guerre intérieure cessera. C'est pourquoi il faudrait permettre aux fantômes de réapparaître et les laisser nous raconter 'leur' récit – pour trouver la paix dans la mémoire collective. Conscients du bénéfice qu'on peut tirer d'une confrontation ouverte et courageuse avec ces messagers du passé, les romans en question se confrontent au passé, lui donnent une forme et brisent, en intégrant tout, le cercle vicieux du reflux. Il serait à voir, à travers l'analyse d'autres œuvres, dans quelle mesure ces réflexions peuvent être généralisées pour toute la littérature contemporaine.

Tout ce qui reste après que tous les autres systèmes de croyance ont échoué ou ont été abandonnés, est – comme la fin de l'*Odeur de la forêt* le suggère – la poésie. L'instance qui arrive à brouiller les dualités et à nous lier tous à travers les frontières spatiales, temporelles, sociales – à nous approcher donc de la *oneness* – est la littérature. La reprise d'éléments mythologiques, comme par exemple celui de l'homme formé à partir de la terre (boue)¹⁸⁴ dans *Cris*, suggère que tout texte narratif n'est qu'une tentative d'expliquer le monde et de trouver une réponse aux questions essentielles qui dominent – consciemment ou inconsciemment – toute existence humaine. Une fois déclenchés, ces processus de prise de conscience changent profondément l'esprit de celui qui s'est posé ces questions. Dans cette mesure, la littérature – comprise en tant que mythe – peut être à l'origine d'un *shift* considérable dans notre manière de penser: « And what all the myths have to deal with is transformation of consciousness. That you're thinking in this way, and you have now to think in that way¹⁸⁵. »

Se proposant de déclencher un tel *shift*, les romans *Cris*, *Les Âmes grises*, *Au revoir là-haut* et *L'Odeur de la forêt* semblent nous lancer l'appel de non seulement accepter tous les aspects de notre humanité, mais de nous identifier les uns aux autres et de prendre – conséquence du fait que nous sommes toujours connectés avec tout et tous¹⁸⁶ – notre responsabilité; que nous acceptions de même que notre histoire et notre humanité ne se réduisent pas à des phénomènes rationnels, mais qu'il faille (ré)apprendre à sentir et à compatir afin de comprendre ce qu'est « une banale histoire humaine ».

¹⁸⁴ Voir p. ex. *La Bible*, livre de la Sagesse, 7,1.

¹⁸⁵ Voir l'interview de Bill Moyers avec Joseph Campbell: <https://billmoyers.com/content/ep-1-joseph-campbell-and-the-power-of-myth-the-hero%E2%80%99s-adventure-audio/> [consulté le 14/02/2023].

¹⁸⁶ « Each carries within himself the all; therefore it may be sought and discovered within. The differentiations of sex, age, and occupation are not essential to our character, but mere costumes which we wear for a time on the stage of the world. The image of man within is not to be confounded with the garments. We think of ourselves as Americans, children of the twentieth century, Occidentals, civilized Christians. We are virtuous or sinful. Yet such designations do not tell what it is to be man, they denote only the accidents of geography, birth-date, and income. What is the core of us? What is the basic character of our being » (Campbell 2008, 332).

7. Bibliographie

7.1. Éditions

- Claudé, Philippe, 2003. *Les Âmes grises*, Paris, Le livre de poche.
- Gaudé, Laurent, 2015. *Cris*, Paris, Le livre de poche.
- Gestern, Héléne, 2016. *L'Odeur de la forêt*, Paris, Arléa.
- Lemaitre, Pierre, 2013. *Au revoir là-haut*, Paris, Albin Michel.
- Mingarelli, Hubert, 2019. *La Terre invisible*, Paris, Buchet/ Chastel.
- Pirotte, Jean-Claude, 1996. *Un voyage en automne*, Paris, La Table Ronde.
- Tardif, Jean-Claude, 2002. *L'Homme de peu*, Nancy, La Dragonne.

7.2. Littérature critique

- Adham, Leila, 2008. «Mémoire et poétique de la spectralité. Le fantôme comme figure de lutte contre l'oubli», in: Hähnel-Mesnard, Carola/ Liétard-Yétérián, Marie/ Marinás, Cristina (ed.), *Culture et mémoire, Représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*, Paris, Éditions de l'École Polytechnique, 475-482.
- Albouy, Pierre, 1998 [1968]. *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Colin.
- Albouy, Pierre, 1976. *Mythographies*, Paris, Corti.
- Amossy, Ruth, 2000. «Du témoignage au récit symbolique. Le récit de guerre et son dispositif énonciatif», in: Milkovitch-Rioux, Catherine/ Pickering, Robert (ed.), *Écrire la guerre*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 87-101.
- Anheim, Étienne/ Lilti, Antoine (ed.), 2010. «Savoirs de la littérature», *Annales: histoire, sciences sociales* 2, Paris, Armand Colin, 253-562.
- Aristote, 2014. *Poétique* (trad. Pierre Somville), in: Aristote, *Œuvres* (ed. Richard Bodéüs), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Asholt, Wolfgang/ Ette, Ottmar (ed.), 2010. *Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft. Programm-Projekte-Perspektiven*, Tübingen, Narr.
- Asholt, Wolfgang/ Dambé, Marc (ed.), 2010. *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle.
- Asholt, Wolfgang/ Bähler, Ursula (ed.), 2016. *Le savoir historique du roman contemporain*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- Assmann, Aleida/ Harth, Dietrich (ed.), 1991. *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt/M., Fischer-Taschenbuch-Verlag.
- Assmann, Aleida (ed.), 1996. *Texte und Lektüren, Perspektiven in der Literaturwissenschaft*, Frankfurt/M., Fischer-Taschenbuch-Verlag.

- Assmann, Aleida, 1999. «Trauma des Krieges und Literatur», in: Bronfen, Elisabeth/ Erdle, Birgit R./ Weigel, Sigrid (ed.), *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*, Köln, Böhlau, 95-116.
- Assmann, Jan, 1997. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München, Beck.
- Audet, René/ Gefen, Alexandre (ed.), 2018. *Frontières de la fiction*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux.
- Audoin-Rouzeau, Stéphane, 2002. «L'histoire culturelle de la grande guerre», in: *Guerre et mémoire: mémoires de guerre, combattants iraniens (conflit Iran-Irak), combattants français (Première Guerre mondiale)/ Table ronde sur la littérature de guerre ([Téhéran], 6-7 décembre 1999)*, Téhéran, Bureau de la littérature et de l'art de la résistance.
- Auerbach, Erich, 2004. *Le Haut Langage: langage littéraire et public dans l'Antiquité latine tardive et au Moyen Âge*, Paris, Belin (trad. Robert Kahn).
- Bähler, Ursula, 2016. «L'historien moderne face au roman historique: positions et postures», in: Asholt, Wolfgang/ Bähler, Ursula (ed.), *Le savoir historique du roman contemporain*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 21-37.
- Barjonet, Aurélie, 2016. «Le savoir de la troisième génération», in: Asholt, Wolfgang/ Bähler, Ursula (ed.), *Le savoir historique du roman contemporain*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 101-116.
- Becker, Annette, 1988. *Les monuments aux morts, patrimoine et mémoires de la Grande Guerre*, Paris, Errance.
- Becker, Annette, 2001. «La Grande Guerre, entre mémoire et oubli», *Cahiers français* 303, 48-55.
- Blankeman, Bruno (ed.), 2004. *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle.
- Böhm, Roswitha, 2016. «'Écrire à la place de'—Mémoire et histoire dans le roman français contemporain», in: Asholt, Wolfgang/ Bähler, Ursula (ed.), *Le savoir historique du roman contemporain*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 69-81.
- Boucheron, Patrick, 2011. «On nomme littérature la fragilité de l'Histoire», *Le Débat* 165, 41-56.
- Brunel, Pierre, 1992. *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Brunel, Pierre (ed.), 1999. *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*, Monaco, Éditions du Rocher.
- Brunel, Pierre, 2003 [1988]. *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher.
- Burke, Peter, 1991. «Geschichte als soziales Gedächtnis», in: Assmann, Aleida/ Harth, Dietrich (ed.), *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt/M., Fischer-Taschenbuch-Verlag, 289-304.
- Butzer, Günter, 1998. *Fehlende Trauer: Verfahren epischen Erinnerns in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, München, Fink.
- Campbell, Joseph, 2008. *The Hero with a Thousand Faces*, Novato, New World Library.
- Cassirer, Ernst, 1998. *Das mythische Denken*, in: Cassirer, Ernst, *Gesammelte Werke: Hamburger Ausgabe*, Hamburg, Meiner.
- Chapman, Alexander L./ Dixon-Gordon, Katherine L., 2020. *Dialectical Behavior Therapy*, Washington, American Psychological Association.
- Compagnon, Antoine, 2007. *La Littérature, pour quoi faire?*, Paris, Collège de France/Fayard.
- Croizy-Naquet, Catherine/ Delissen, Alain, 2017. «La petite histoire», *Écrire l'histoire* 17, 11-17.
- Cru, Jean Norton/ Olivera, Philippe, 2022. *Témoins: essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*, Marseille, Agone.

- Dahlem, Johannes, 2016. «(Dé)construire le récit historique», in: Asholt, Wolfgang/ Bähler, Ursula (ed.), *Le savoir historique du roman contemporain*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 39-50.
- Dahlke, Rüdiger/ Lindau, Veit, 2017. *Omega. Im inneren Reichum ankommen*, München, Arkana.
- Dalissou, Rémi, 2013a. *11 novembre: du souvenir à la mémoire*, Paris, Armand Colin.
- Dalissou, Rémi, 2013b. *Les guerres & la mémoire: enjeux identitaires et célébrations de guerre en France de 1870 à nos jours*, Paris, CNRS éditions.
- David, Martine, 2012. *Le théâtre*, Paris, Belin.
- Deines, Stefan, 2007. «Soziale Sichtbarkeit. Anerkennung, Normativität und Kritik bei Judith Butler und Axel Honneth», in: Bertram, Georg (ed.), *Sozialität und Anerkennung. Grammatiken des Menschseins*, Paris, L'Harmattan, 143-161.
- Dubuisson, Daniel, 2008 [1993]. *Mythologies du XX^e siècle: Dumézil, Lévi-Strauss, Eliade*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- Dumoulié, Camille/ Chevrel, Yves, 2000. *Le mythe en littérature: essais offerts à Pierre Brunel à l'occasion de son soixantième anniversaire*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Eliade, Mircea, 1963. *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard.
- Erl, Astrid, 2003. *Gedächtnisromane: Literatur über den Ersten Weltkrieg als Medium englischer und deutscher Erinnerungskulturen in den 1920er Jahren*, Trier, WVT.
- Erl, Astrid/ Nünning, Ansgar, 2005a. *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, Berlin/Boston, De Gruyter.
- Erl, Astrid/ Nünning, Ansgar, 2005b. «Literatur und Erinnerungskultur», in: Oesterle, Günter (ed.), *Erinnerung, Gedächtnis, Wissen: Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 185-210.
- Erl, Astrid, 2017. *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: eine Einführung*, Stuttgart, J.B. Metzler.
- Esposito, Elena, 2002. *Soziales Vergessen: Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft*. Frankfurt/M., Insel-Verlag.
- Ette, Ottmar, 2007. «Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft», *Lendemains. Études comparées sur la France. Zeitschrift für vergleichende Frankreichforschung* 125, 7-32.
- Ferrari, Jérôme/ Ruhe, Cornelia (ed.), 2017. *Zeitgenössische Literatur aus Frankreich: den gegenwärtigen Zustand der Dinge festhalten*, Göttingen, Wallstein Verlag.
- Folkers, Horst, 1991. «Die gerettete Geschichte. Ein Hinweis auf Walter Benjamins Begriff der Erinnerung», in: Assmann, Aleida/ Harth, Dietrich (ed.), *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt/M., Fischer-Taschenbuch-Verlag, 363-377.
- Fortin, Jutta/ Vray, Jean-Bernard (ed.), 2012. *L'imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- Fröhlicher, Peter/ Bähler, Ursula/ Zöllner, Reto, 2019. *À quoi bon la littérature?: réponses à travers les siècles, de Rabelais à Bonnefoy*, Paris, Classiques Garnier.
- Fussell, Paul, 2013. *The Great War and Modern Memory*, New York, Oxford University Press.
- Gaudé, Laurent, 2002. «Le chant des mots», *Théâtre ouvert / Le Journal* 3.
- Gefen, Alexandre, 2015. *Inventer une vie: la fabrique littéraire de l'individu*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles.
- Gefen, Alexandre, 2016. «Le Projet thérapeutique de la littérature contemporaine française», *Contemporary French and Francophone Studies* 20 (3), 420-427.
- Gefen, Alexandre, 2022. *La littérature est une affaire politique: enquête autour de 26 écrivains français*, Paris, Éditions de l'Observatoire.

- Gély, Véronique, 2004. «Mythes et littérature : perspectives actuelles», *Revue de littérature comparée* 311, 329-347.
- Genette, Gérard, 1987. *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil.
- Genette, Gérard, 2007. *Discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil.
- Ginzburg, Carlo/ Poni, Carlo, 1981. «La micro-histoire», *Le Débat* 17, 133-136.
- Grandjean, Didier/ Baenziger, Tanja, 2014. «Chapitre 4. Expression vocale des émotions», in: Sander, David (ed.), *Traité de psychologie des émotions*, Paris, Dunod, 120-166.
- Grendi, Edoardo, 1996. «Repenser la micro-histoire?», in: Revel, Jacques (ed.), *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, Paris, Gallimard/Seuil, 233-243.
- Guéguén, Haud/ Malochet, Guillaume, 2012. *Les théories de la reconnaissance*, Paris, La Découverte.
- Halbwachs, Maurice, 1976 [1925]. *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, La Haye.
- Harth, Dietrich (ed.), 1991. *Die Erfindung des Gedächtnisses: Texte*, Frankfurt/M., Keip.
- Hartog, François, 2012. *Régimes d'historicité: présentisme et expérience du temps*, Paris, Éditions du Seuil.
- Hillebrand, Anne-Katrin, 2001. *Erinnerung und Raum: Friedhöfe und Museen in der Literatur*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Hirschfeld, Gerhard, 1997. *Kriegserfahrungen: Studien zur Sozial- und Mentalitätsgeschichte des Ersten Weltkriegs*, Essen, Klartext Verlag.
- Houssin, Xavier, 2005. «Vivre à l'ombre des fantômes», *Le Monde* 2 décembre.
- Huet-Brichard, Marie-Catherine, 2001. *Littérature et mythe*, Paris, Hachette Supérieur.
- Hüppauf, Bernd, 1984. *Ansichten vom Krieg: vergleichende Studien zum Ersten Weltkrieg in Literatur und Gesellschaft*, Königstein/Ts, Forum Academicum.
- Hüppauf, Bernd, 2015. *Fotografie im Krieg*, Paderborn, Wilhelm Fink.
- Hüther, Gerald, 2016. *Mit Freude lernen – ein Leben lang: Weshalb wir ein neues Verständnis vom Lernen brauchen*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- Ivanhoe, Philip (ed.), 2018. *The Oneness Hypothesis*, New York, Columbia University Press.
- Jablonka, Ivan, 2014. *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil.
- Jablonka, Ivan, 2013. «À nouvelle histoire, nouvelle mémoire», in: Jablonka, Ivan/ Wiewiorka, Annette (ed.), *Nouvelles perspectives sur la Shoah*, Paris, Presses Universitaires de France, 91-105.
- Jeismann, Karl (ed.), 1985. *Geschichte als Horizont der Gegenwart: über den Zusammenhang von Vergangenheitsdeutung, Gegenwartsverständnis und Zukunftsperspektive*, Paderborn, Schöningh.
- Jünke, Claudia, 2016. «Savoir historique et 'nœuds de mémoire' dans *L'Art français de la guerre* et *Le Sermon sur la chute de Rome*», in: Asholt, Wolfgang/ Bähler, Ursula (ed.), *Le savoir historique du roman contemporain*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 165-177.
- Kablitz, Andreas, 2013. *Kunst des Möglichen. Theorie der Literatur*, Freiburg, Rombach.
- Kaempfer, Jean, 1998. *Poétique du récit de guerre*, Paris, J. Corti.
- Klein, Holger (ed.), 1976. *The First World War in Fiction*, London, Macmillan.
- Klein, Holger, 1994. *The Artistry of Political Literature: Essays on War, Commitment and Criticism*, Lewiston, Mellen Press.
- Klinkert, Thomas, 1996. *Bewahren und Löschen. Zur Proust-Rezeption bei Samuel Beckett, Claude Simon und Thomas Bernhard*, Tübingen, Narr.
- Klinkert, Thomas, 2001. *Tod und Gedächtnis in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Regensburg (manuscrit inédit).

- Klinkert, Thomas, 2008. «Claude Simon et la mémoire traumatisée», in: Kuon, Peter (ed.), *Trauma et Texte*, Frankfurt/M., Lang, 133-149.
- Klinkert, Thomas/ Oesterle, Günter (ed.), 2014. *Katastrophe und Gedächtnis*, Berlin, De Gruyter.
- Klinkert, Thomas, 2020. *Fiktion, Wissen, Gedächtnis: literaturtheoretische Studien*, Baden-Baden, Rombach Wissenschaft.
- Korte, Barbara/ Paletschek, Sylvia/ Hochbruck, Wolfgang (ed.), 2008. *Der Erste Weltkrieg in der populären Erinnerungskultur*, Essen, Klartext Verlag.
- Koschorke, Albrecht, 2012. *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer allgemeinen Erzähltheorie*, Frankfurt/M., Fischer.
- Koselleck, Reinhart/ Stempel, Wolf-Dieter (ed.), 1973. *Geschichte–Ereignis und Erzählung*, München, Fink.
- Koselleck, Reinhart, 1979. *Vergangene Zukunft: zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt/M., Suhrkamp Verlag.
- Koselleck, Reinhart, 2007. «Fiktion und geschichtliche Wirklichkeit», *Zeitschrift für Ideengeschichte* 1/3, 39-54.
- Krumeich, Gerd (ed.), 1993. *Keiner fühlt sich hier mehr als Mensch ...: Erlebnis und Wirkung des Ersten Weltkriegs*, Essen, Klartext Verlag.
- Lachmann, Renate, 1990. *Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt/M., Suhrkamp Verlag.
- Lambrecht, Tobias, 2018. *Nicht-Naives Erzählen: Folgen der Erzählkrise am Beispiel biografischer Schreibweisen bei Helmut Krausser*, Berlin/Boston, De Gruyter.
- Landman, Patrick/ Pommier, Gérard, 2013. *Le Refoulement. Pourquoi et comment?*, Toulouse, Eres.
- Lapray, Xavier/ Venayre, Sylvain, 2018. *Écrire la guerre: de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenod.
- Le Goff, Jacques, 1988. *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard.
- Le Naour, Jean-Yves, 2008. *Le Soldat inconnu. La guerre, la mort, la mémoire*, Paris, Gallimard.
- Lévi-Strauss, Claude, 1968. *Du mythe au roman, L'origine des manières de table*, Paris, Plon.
- Loewy, Hanno/ Moltmann, Bernhard (ed.), 1996. *Erlebnis, Gedächtnis, Sinn: authentische und konstruierte Erinnerung*, Frankfurt/M./New York, Campus.
- Marot, Patrick, 2001. *Histoire de la littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion.
- Mengel, Ewald, 1986. *Geschichtsbild und Romankonzeption. Drei Typen des Geschichtsverstehens im Reflex der Form des englischen historischen Romans*, Heidelberg, Winter.
- Mertz-Baumgartner, Birgit, 2016. «Le texte littéraire francophone face à la guerre d'Algérie», in: Asholt, Wolfgang/ Bähler, Ursula (ed.), *Le savoir historique du roman contemporain*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 211-226.
- Milkovitch-Rioux, Catherine/ Pickering, Robert (ed.), 2000. *Écrire la guerre*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal.
- Mommsen, Wolfgang J., 2002. *Die Urkatastrophe Deutschlands: der Erste Weltkrieg 1914-1918*, Stuttgart, Klett-Cotta.
- Morizot, Baptiste, 2022. *Manières d'être vivant: enquêtes sur la vie à travers nous*, Arles, Actes sud.
- Nalbantian, Suzanne, 2003. *Memory in literature: from Rousseau to neuroscience*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Nalbantian, Suzanne, 2011. *The Memory Process: Neuroscientific and Humanistic Perspectives*, Cambridge, MIT Press.
- Nettelbeck, Colin, 2012. «Le grand désarroi des (sur)vivants: la spectralité dans l'imaginaire narratif de la France contemporaine», in: Fortin, Jutta/ Vray, Jean-Bernard (ed.),

- L'imaginaire spectral dans la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne.
- Noël, Patrick-Michel, 2011. «Entre histoire de la mémoire et mémoire de l'histoire: esquisse de la réponse épistémologique des historiens au défi mémoriel en France», *Conserveries mémorielles* 9, Paris, CNRS.
- Nora, Pierre (ed.), 1997. *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard.
- Nora, Pierre (ed.), 2011. «L'histoire saisie par la fiction», *Le Débat* 165, Paris, Gallimard.
- Nünning, Ansgar, 1995. *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans*, Trier, WVT.
- Nünning, Vera/Nünning, Ansgar, 2000. *Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts*, Trier, WVT.
- Nussbaum, Martha C., 1995. *Poetic Justice: the Literary Imagination and Public Life*, Boston, Beacon Press.
- Oesterle, Günter, 2005. *Erinnerung, Gedächtnis, Wissen: Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- Offenstadt, Nicolas, 2010. *14-18 aujourd'hui. La Grande Guerre dans la France contemporaine*, Paris, Odile Jacob.
- Ohly, Friedrich, 1991. *Bemerkungen eines Philologen zur Memoria*, München, Fink.
- Pavel, Thomas, 2003. *La pensée du roman*, Paris, Gallimard.
- Petitier, Paule, 2009. «Avant-propos», *Écrire l'histoire: Le Détail (I)* 3, 7-14.
- Rabaté, Dominique, 2017. «Eine Welt erschaffen?», *Zeitgenössische Literatur aus Frankreich: den gegenwärtigen Zustand der Dinge festhalten*, Die Horen, Göttingen, Wallstein Verlag, 262-270.
- Rajotte, Pierre, 2001. «Le mythe en littérature», *Nuit blanche* 83, 8-9.
- Renard, Virginie, 2007. «La mémoire de la Grande Guerre dans la littérature contemporaine: les romans de Xavier Hanotte en comparaison», in: Roland, Hubert/ Schoentjes, Pierre (ed.), *14-18: une mémoire littéraire*, Bruxelles, Le Cri, 143-162.
- Ricœur, Paul, 1983-1985. *Temps et récit*, Paris, Seuil.
- Ricœur, Paul, 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil.
- Roche, Roger-Yves, 2009. *Photofictions. Perce, Modiano, Duras, Goldschmidt, Barthes*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- Robin, Régine, 1989. *Le Roman mémoriel: De l'histoire du hors-lieu*, Longueuil, Les Éditions du Préambule.
- Roger, Philippe, 2011. «Historiens et romanciers: vies réelles, vies rêvées», *Critique* 767, Paris, Éditions de Minuit, 261-351.
- Roland, Hubert/ Schoentjes, Pierre (ed.), 2007. *14-18: une mémoire littéraire*, Bruxelles, Le Cri.
- Rosental, Paul-André, 2006. «Micro-histoire», in: Mesure, Sylvie/ Savidan, Patrick (ed.), *Dictionnaire des sciences humaines*, Paris, Presses Universitaires de France, 758-760.
- Rouso, Henri, 2012. *La dernière catastrophe. L'histoire, le présent, le contemporain*, Paris, Gallimard.
- Sapiro, Gisèle, 2018. *Les écrivains et la politique en France: de l'affaire Dreyfus à la guerre d'Algérie*, Paris, Éditions du Seuil.
- Schneider, Thomas F., 2008. «Das virtuelle Denkmal des unbekanntes Soldaten. Erich Maria Remarques >Im Westen nichts Neues< und die Popularisierung des Ersten Weltkriegs», in: Korte, Barbara/ Paletschek, Sylvia/ Hochbruck, Wolfgang (ed.), *Der Erste Weltkrieg in der populären Erinnerungskultur*, Essen, Klartext Verlag, 89-98.

- Schoentjes, Pierre, 2007. «'C'est donc cela, la guerre', La représentation de la mort dans quelques œuvres de la Grande Guerre», in: Hubert, Roland/ Schoentjes, Pierre (ed.), *14-18: une mémoire littéraire*, Bruxelles, Le Cri, 13-32.
- Schoentjes, Pierre, 2009. *Fictions de la Grande Guerre: variations littéraires sur 14-18*, Paris, Classiques Garnier.
- Sommer, Vivien, 2018. *Erinnern im Internet: Der Online-Diskurs um John Demjanjuk*, Wiesbaden, Springer Fachmedien.
- Stenzel, Hartmut, 2016. «Le Monument de Claude Duneton et la mémoire de la Grande Guerre», in: Asholt, Wolfgang/ Bähler, Ursula (ed.), *Le savoir historique du roman contemporain*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 147-164.
- Todorov, Tzvetan, 2007. *La littérature en péril*, Paris, Flammarion.
- Veyne, Paul, 1979. *Comment on écrit l'histoire, suivi de Foucault révolutionne l'histoire*, Paris, Seuil.
- Viart, Dominique (ed.), 1998. *Mémoires du récit*, Paris, Lettres Modernes Minard.
- Viart, Dominique, Baetens, Jan (ed.), 1999. *États du roman contemporain*, Paris, Lettres Modernes Minard.
- Viart, Dominique, 2000. «'L'exacte syntaxe de votre douleur'. La Grande Guerre dans la littérature contemporaine», in: Milkovitch-Rioux, Catherine/ Pickering, Robert (ed.), *Écrire la guerre*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 463-473.
- Viart, Dominique, 2001. «Écrire au présent: l'esthétique contemporaine», in: Touret, Michèle/ Dugast-Portes, Francine (ed.), *Le Temps des Lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du vingtième siècle?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 317-336.
- Viart, Dominique/ Vercier, Bruno (ed.), 2005. *La Littérature française au présent*, Paris, Bordas.
- Viart, Dominique (ed.), 2009. *Nouvelles écritures littéraires de l'Histoire*, Caen, Minard.
- Viart, Dominique, 2011. «Mémoire matérielle: Regards contemporains sur les années soixante», in: Wolf, Nelly (ed.), *Amnésies françaises à l'époque gaulloise (1958-1981), littérature, cinéma, presse, politique*, Paris, Classiques Garnier, 249-268.
- Viart, Dominique, 2012. «Historicité de la littérature contemporaine», in: Viart, Dominique/ Demanze, Laurent (ed.), *Fins de la littérature*, Paris, A. Colin.
- Viart, Dominique, 2016. «La mise en œuvre historique du récit de filiation: *Histoire des grands-parents que je n'ai jamais eus* d'Ivan Jablonka», in: Asholt, Wolfgang/ Bähler, Ursula (ed.), *Le savoir historique du roman contemporain*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 83-100.
- Vinaver, Michel (ed.), 1993. *Écritures dramatiques: essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud.
- Warburg, Aby, 2008. *Der Bilderatlas Mnemosyne*, Berlin, Akademie Verlag (ed. Martin Warnke).
- Weigel, Sigrid, 1994. *Bilder des kulturellen Gedächtnisses: Beiträge zur Gegenwartsliteratur*, Dülmen-Hiddingsel, Tende.
- Wettengl, Kurt/ Assmann, Aleida, 2000. *Das Gedächtnis der Kunst: Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart*, Ostfildern, Hatje Cantz.
- Wodjanska, Stephanie, 2005. «Mythos und Erinnerung», in: Oesterle, Günter (ed.), *Erinnerung, Gedächtnis, Wissen: Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 211-230.
- Wunberg, Gotthart, 1991. «Mnemosyne. Literatur unter den Bedingungen der Moderne: ihre technik- und sozialgeschichtliche Begründung», in: Assmann, Aleida/ Harth, Dietrich (ed.), *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt/M., Fischer-Taschenbuch-Verlag, 83-100.

7.3. Articles de presse

- Aissaoui, Mohammed/ Dargent, Françoise, «Les dix best-sellers français de l'année 2013», *Le Figaro Livres*, le 15 janvier 2014, <https://www.lefigaro.fr/livres/2014/01/15/03005-20140115ART-FIG00579-les-dix-best-sellers-francais-de-l-annee-2013.php> [consulté le 28/10/2023].
- Ferniot, Christine, «La guerre, source d'inspiration éternelle pour les auteurs», *L'Express*, le 11 mars 2014, http://www.lexpress.fr/culture/livre/la-guerre-source-d-inspiration-eternelle-pour-les-auteurs_1498229.html [consulté le 28/10/2023].
- Flandrin, Antoine, «Laurence Campa: 'La Grande Guerre a nourri la littérature durant un siècle'», *Le Monde*, le 4 février 2014, https://www.lemonde.fr/culture/article/2014/02/04/laurence-campa-la-grande-guerre-a-nourri-la-litterature-durant-un-siecle_4359928_3246.html [consulté le 28/10/2023].
- Gefen, Alexandre/ Huy, Minh Tran, «Littérature et vulnérabilités», rencontre entre Minh Tran Huy et Alexandre Gefen, enregistrée en octobre 2019 dans le cadre du Forum du CNRS organisé à la Cité de sciences et de l'industrie à l'occasion de ses 80 ans, *Radio France*, <https://www.dailymotion.com/video/x7nr70n> [consulté le 28/10/2023].
- Moyers, Bill, «Joseph Campbell and the Power of Myth», *Moyers on democracy*, le 21 juin 1988, <https://billmoyers.com/content/ep-1-joseph-campbell-and-the-power-of-myth-the-hero%E2%80%99s-adventure-audio/> [consulté le 28/10/2023].
- Noël, Florence, «Jean-Claude Tardif, Compagnon du quotidien», *FrancoPolis*, FrancoSemailles, octobre 2002, <http://www.francoapolis.net/francosemailles/jeantardif.htm> [consulté le 28/10/2023].
- Raepsaet, Isabelle, «Cinq raisons de lire 'Au revoir là-haut' de Pierre Lemaitre», *La Voix du Nord*, le 31 octobre 2013, <http://www.lavoixdunord.fr/culture-loisirs/cinq-raisons-de-lire-au-revoir-la-haut-de-pierre-lemaitre-ia0b0n1660158> [consulté le 28/10/2023].
- Séry, Macha, «Pierre Lemaitre: 'Je m'amuse beaucoup'», *Le monde des livres*, le 13 septembre 2013, http://www.lemonde.fr/livres/article/2013/09/12/pierre-lemaitre-je-m-amuse-beaucoup_3476475_3260.html [consulté le 28/10/2023].
- Silber, Nathalie, «14-18, la folie éditoriale du centenaire», *Livres Hebdo*, cité sur [lesechos.fr](https://www.lesechos.fr): <https://www.lesechos.fr/2013/12/14-18-la-folie-editoriale-du-centenaire-332753> [consulté le 28/10/2023].
- Zeug, Katrin, «Radikale Akzeptanz», *Zeit Online*, le 14 octobre 2017, <https://www.zeit.de/zeit-wissen/2017/05/psychiatrie-krise-suizid-depressionen> [consulté le 28/10/2023].

Travaux de Littératures Romanes (TRALITRO)

Études et textes romans du Moyen Âge

- Craig Baker / Marcello Barbato / Mattia Cavagna / Yan Greub (éds.), *L'Ombre de Joseph Bédier. Théorie et pratique éditoriales au XX^e siècle*, 2018.
- Cecilia Cantalupi, *Il trovatore Guilhem Figueira. Studio ed edizione critica*, 2020.
- Cristina Dusio, *La Bataille Loquifer: edizione critica*, 2021.
- Piero Andrea Martina, *Il romanzo francese in versi e la sua produzione manoscritta*, 2020.
- Cesare Mascitelli, *La Geste Francor nel cod. marc. VI3. Stile, tradizione, lingua*, 2020.
- Nicolò Premi, *Il trovatore Pons de la Guardia*, 2020.
- Marco Robecchi, *Riccold de Monte di Croce, 'Liber peregrinationis', traduit par Jean le Long d'Ypres*, 2020.
- Fabio Zinelli / Sylvie Lefèvre (éds.), *En français hors de France. Textes, livres, collections du Moyen Âge*, 2020.

À l'aube de la modernité

- Hélène Miesse, *Un laboratorio di carte. Il linguaggio della politica nel 'carteggio' di Francesco Guicciardini*, 2017.
- Francesco Rustici, *La lingua della storiografia italiana delle origini. Dinamiche enunciative e testualità in alcune cronache volgari del Trecento toscano*, 2020.
- Gianluca Valenti, *Lettori scriventi. Glosse cinquecentesche alle Regole di Fortunio e alle Prose di Bembo*, 2022.

Poétique et littérature moderne

- Rodrigue Marcel Ateufack Dongmo, *Névrose et création littéraire dans les nouvelles écritures afro-parisiennes: une lecture postcoloniale et psychanalytique de dix romans de la migration*, 2021.
- Laura Giurandella, *Giuseppe l'Affricano. Gli anni egiziani di Ungaretti tra anarchia, giornalismo e poesia*, 2022.
- Claudia Jacobi, *Mythopoétiques dantesques – une étude intermédiaire sur la France, l'Espagne et l'Italie (1766-1897)*, 2021.
- Clara Schwarze, *Où est donc passé le suicide? Essai sur le Nouveau Roman (Duras, Simon, Beckett)*, 2021.

Arts et spectacle

- Olivier Goetz, *Le Geste Belle Époque*, 2018.

Travaux de Linguistique Romane (TRALIRO) / Bibliothèque de Linguistique Romane (BiLiRo)

- Claude Buridant, *Grammaire du français médiéval (XI^e – XIV^e siècles)*. Nouvelle édition intégralement revue et élargie, 2022.
- Hélène Carles, *Le Trésor galloroman des origines (TGO). Les trajectoires étymologiques et géolinguistiques du lexique galloroman en contexte latin (ca 800 - 1120)*, 2017.
- Hélène Carles / Martin Glessgen (éds.), *Les écrits des Poilus. Miroir du français au début du XX^e siècle*, 2020.
- Jean-Pierre Chambon, *Méthodes de recherche en linguistique et en philologie romanes*. Textes choisis et présentés par Éva Buchi, Hélène Carles, Yan Greub, Pierre Rézeau et André Thibault, 2017.
- Martin Glessgen / David Trotter (éds.), *La régionalité lexicale du français au Moyen Âge*. Volume thématique issu du colloque de Zurich (7-8 sept. 2015), 2016.
- Nicholas Lo Vecchio, *Dictionnaire historique du lexique de l'homosexualité*, 2020.
- Marta López Izquierdo, *Traduction et retextualisation dans la tradition des Fabulae d'Odo de Cheriton: le rôle des propositions cadratives*, 2020.
- Stefania Maffei Boillat, *Le Mariale lyonnais (Paris, BNF, fr. 818). Édition, traduction et étude linguistique*, 2015.
- Stefania Maffei Boillat / Alain Corbellari (éds.), *L'aventure du sens*. Mélanges de philologie provençale en l'honneur de François Zufferey, 2016.
- France Martineau / Wim Remysen, *La parole écrite, des peu-lettrés aux mieux-lettrés. Études en sociolinguistique historique*, 2020.
- Caterina Menichetti, *Il canzoniere provenzale E (Paris, BNF, fr. 1749)*, 2015.
- Antonio Montinaro, *Cola de Jennaro, Della natura del cavallo e sua nascita (Tunisi, 1479). Edizione di un volgarizzamento dal Liber marescalcie di Giordano Ruffo*, 2016.
- Pierre Rézeau, *Les mots des Poilus dans leurs correspondances et leurs carnets*, 2018.
- Pierre Rézeau, *Les Cris de Paris du Moyen Âge à la Renaissance. Édition de textes, analyse et glossaire*, 2021.
- Walther von Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch – Guide d'utilisation*, ouvrage rédigé par Hélène Carles, Marguerite Dallas, Martin Glessgen et André Thibault, 2019.