

<http://philosophie.ac-creteil.fr/spip.php?article1118>



Roman et guerre. Antoine Compagnon

- Humanités, Littérature et Philosophie. Classes de Terminales.
- Questions à partir d'extraits d'oeuvres. L'humanité en question

Date de mise en ligne : lundi 13 juillet 2020

Copyright © La philosophie dans l'Académie de Créteil - Tous droits

réservés

Sommaire

- [Audio Silence du permissionnaire et nostalgie du front](#)
- [Audio 14-18 : une rupture « géologique » ?](#)
- [Audio Le cafard et le rire](#)

Audio Silence du permissionnaire et nostalgie du front

Deux thèmes encore ont été fréquemment rencontrés dans la littérature de la Grande Guerre. Le premier est celui du « silence du permissionnaire », expression empruntée à Jean Paulhan dans *Les Fleurs de Tarbes* ou *la Terreur* dans *les Lettres* (1941). C'est un passage obligé des livres de guerre, puisque la permission donne presque toujours lieu à un fiasco, du moins dans la littérature. Dans beaucoup de témoignages, le meilleur moment de la permission est celui qui précède l'arrivée. La permission est un moment ambivalent, comme en témoigne une lettre d'Alain en 1915 : « Huit jours de permission, c'est comme un homme qui serait pendu deux fois. » Il semble que, dans la littérature, la permission soit presque toujours malheureuse, excepté chez Cendrars qui raconte sa première permission passée au Chabonais en juillet 1915.

À la fois lumineuse et sombre, la « perme » est une obsession omniprésente dans les lettres. La découverte de l'arrière où la vie continue comme avant donne au permissionnaire le sentiment de l'irréalité et parfois l'idée de la mort, comme dans *Le Songe* de Montherlant. La permission confirme l'incompréhension que la guerre a dressée presque partout, notamment entre les hommes et les femmes, entre le front et l'arrière. En permission, le soldat découvre que sa femme, sa mère et sa soeur se sont émancipées depuis qu'elles l'ont remplacé dans les champs, dans l'usine ou au bureau, et les retrouvailles ne sont jamais faciles. Jules Romains parle d'« une franc-maçonnerie des hommes du front » et de l'« état d'esprit » très antique du guerrier qui l'isole du reste de la société.

Durant la permission, l'expérience du front s'avère encore plus inconcevable que dans les tranchées, parce que son abomination est inénarrable ou honteuse, et la franc-maçonnerie des combattants en sort renforcée. Paulhan qui, dans *Le Guerrier appliqué*, était déjà sensible à la difficulté de raconter, y revient dans un chapitre des *Fleurs de Tarbes*, intitulé « L'homme muet », où il interprète le « silence du permissionnaire » de la Grande Guerre à la fois comme un symptôme du mal du langage en général et comme une spécificité de la névrose de guerre ou de l'après-guerre. Il développe une intuition présente chez beaucoup d'écrivains, comme encore Céline dans *Voyage au bout de la nuit* : « On est retourné chacun dans la guerre. Et puis il s'est passé des choses et encore des choses, qu'il est pas facile de raconter à présent, à cause que ceux d'aujourd'hui ne les comprendraient déjà plus. » Le silence du permissionnaire est la seule réaction possible face au paradoxe de la guerre que représente l'impuissance du témoignage.

Nombreux sont les ouvrages abordant le thème de la mémoire et de l'oubli, qui prolonge celui du silence. L'expression déjà citée de Barbusse, « machines à oublier » (*Le Feu*), se retrouve curieusement chez Jünger méditant sur la disparition de ses camarades dans *Le Combat* comme expérience intérieure, chez Romain Rolland, ou encore dans un discours du général de Gaulle, lors du lancement du RPF en 1947, et dans une lettre qu'il adressa en 1966 à Claude Mauriac. Les réflexions de Barbusse sur l'oubli de la guerre sont aussi longuement citées par le philosophe Ludovic Dugas dans *La Mémoire et l'Oubli* (Flammarion, 1917).

Le paradoxe de Barbusse tient au fait qu'il soit à la fois nécessaire et impossible de se rappeler et de témoigner. Il est partagé par Dorgelès et par Jünger dans *Le Combat* comme expérience intérieure. C'est à cause de cette

infirmité de la mémoire que Norton Cru préférait le témoignage immédiat, censément sincère et fidèle. Mais le problème du témoignage n'est pas seulement une question de mémoire, puisque de nombreux textes écrits autour de la guerre montrent que l'on n'a pas vécu vraiment les moments qui devraient être racontés. Drieu la Rochelle et Paulhan vont jusqu'à avancer qu'au moment de l'assaut ou de la retraite, c'est un autre Moi qui agit et se met en mouvement. Comment pourrait-on témoigner de ce qui n'a pas été vécu avec clairvoyance, de ce qui a été vécu dans un état second, de ce qu'un autre Moi disparu une fois l'action terminée a vécu à votre place ? Il n'y aurait par conséquent aucun récit fidèle. Notons enfin que, dans tous ces récits, le moment qui a été vécu par un Autre est le moment où intervient le hasard qui tue un voisin. Le hasard d'avoir survécu et la culpabilité de survivre au voisin sont ainsi inséparablement liés chez le témoin.

Le second et dernier thème analysé dans ce cours, pendant de cheminée du silence du permissionnaire, est la « nostalgie du front », expression empruntée cette fois à Pierre Teilhard de Chardin. La nostalgie dont il est ici question n'est pas celle qui a lieu au front, mais bien celle du front, mélancolie paradoxale que le soldat éprouve en quittant la ligne de feu, le champ de bataille, et qui fait partie, au moins depuis l'Odyssée, du difficile retour du guerrier, à qui tout ce qui suit semble banal, médiocre, dérisoire.

Le dernier chapitre de *La Guerre à vingt ans* (1924) de Philippe Barrès, le fils de Maurice, a pour titre « Nostalgie du large ». Il est daté du 11 novembre 1918, le jour de l'armistice : « Un jour d'allégresse, sans doute, ce 11 novembre ; mais aussi le début de quelle nostalgie ! » La guerre étant devenue la vraie vie, la paix est vue comme une permission qui n'en finit pas. Si la guerre est un « collègue en grand », comme le disait Montherlant, on pourrait dire que la paix est la « perme en grand », avec toute l'ambiguïté de la « grande perme », qui signifie à la fois la paix et la mort. Montherlant, rendant compte du livre de Philippe Barrès, interprète le vague à l'âme de ce dernier comme une « nostalgie de la générosité ». Mais la camaraderie n'est pas l'ingrédient le plus fort de la nostalgie du front. La dépression de l'après-guerre est présente dans de nombreux textes, comme *La Fin de Chéri* de Colette, ou « Notre grande offensive », texte rédigé à l'été 1916 par Cendrars, qui a perdu son bras droit : « Il est des moments où, pour exagéré que cela semble, on a la nostalgie du feu, où l'on regrette son bras amputé, où l'on voudrait pouvoir reprendre contact avec la fièvre de là-bas. »

C'est Teilhard de Chardin, dans un texte publié sous le titre « Nostalgie du front » dès novembre 1917, qui donne la plus haute idée de cette expérience du feu rendant tout le reste banal. Il y analyse ce qu'il appelle le « sentiment de plénitude et de surhumain » éprouvé si souvent au front. Le premier élément est l'émotion liée à la passion de l'inconnu et du nouveau. Le deuxième est l'expérience inoubliable d'« une immense liberté », liberté métaphysique qui se distingue de la liberté des vacances analysée plus haut. La troisième étape est la « désindividuation spéciale », expérience mystique qui donne peut-être sens au silence du permissionnaire. À côté de cette expérience, tout le reste devient insignifiant : « Tous les enchantements de l'Orient, toute la chaleur spirituelle de Paris ne valent pas, dans le passé, la boue de Douaumont. » Texte choquant, puisqu'il prévoit la dépression et la déflation de la paix. Pour vaincre cette nostalgie, cette réalité surhumaine qui s'est manifestée dans la guerre, il faut, selon Teilhard, se tourner en Dieu et pour Dieu. Il conclut qu'il n'aurait jamais rencontré sans la guerre cet état supérieur et absolu de la vie comme une sorte de transfiguration mystique de la boue et de la mort.

Audio 14-18 : une rupture « géologique » ?

L'hypothèse dominante, à interroger, est celle d'une rupture profonde et déterminante sur beaucoup de plans, notamment la littérature, entre l'année 1913 et la période qui commence avec la Grande Guerre. S'agit-il, comme on a tendance à le dire, d'un changement d'époque, voire de la véritable fin du XIX^e siècle ?

Les écrivains et les artistes qui avaient marqué l'année 1913 seront tous affectés par la guerre. Ces données biographiques, ou le fait que les vers de l'Ève de Péguy, « Heureux ceux qui sont morts pour la terre charnelle... »,

seront très vite parodiés, par exemple dans *Le Feu* de Barbusse, semblent confirmer l'idée reçue relative à la suspension brutale du mouvement moderne et international en août 1914. Et c'est une littérature aux formes généralement plus conventionnelles qui s'écrivit et se publia durant la guerre, même lorsqu'il y était question de l'expression non du bellicisme et de l'héroïsme, mais du pacifisme ou du désespoir. La littérature de guerre alla de pair avec un certain classicisme ou académisme, à commencer par le fameux sonnet d'Edmond Rostand, *La Cathédrale*, composé dès septembre 1914 et consacré à la destruction de la cathédrale de Reims.

Parmi les romans, les plus grands succès de librairie, tels *Le Feu* de Barbusse et *Les Croix de bois* de Dorgelès, vite élevés au rang de classiques du genre, reconnaissaient leur dette envers le naturalisme de Zola (*La Débâcle*) et de Maupassant, que l'on avait pu considérer comme dépassé quelques années plus tôt. Pour décrire la vie quotidienne du front, le style de « la tranche de vie » s'imposa, qui avait été à la mode dans les années 1880. Sans aller jusqu'à la germanophobie de certains, comme André Suarès, cette littérature française de guerre, dont le retour à l'ordre a assurément coïncidé avec l'effort guerrier et national, semble avoir été plus conventionnelle que d'autres durant le conflit. Thibaudet, lorsqu'il évoquera cet académisme, le comparera à la littérature classique qui continua paradoxalement durant les bouleversements de la Révolution et de l'Empire.

Le relatif conventionnalisme de la littérature française, qui s'est même poursuivi durant les années 1920, fait contraste avec la littérature anglaise, dans laquelle il existe un genre bien établi de la poésie de guerre, avec des oeuvres constamment rééditées et lues jusqu'à présent de Siegfried Sassoon, Wilfred Owen, Robert Graves. La littérature française, où la poésie de guerre est un genre oublié à l'exception d'Apollinaire et de Cendrars, n'a pas connu pendant assez longtemps des ouvrages aussi dérangeants qu'*Orages d'acier* de Jünger, À l'ouest rien de nouveau de Remarque, *Parade's End* de Ford Madox Ford, ou les récits de la Lost Generation américaine (Hemingway, Dos Passos, Cummings). Les littératures anglaise et américaine des années 1920, prenant acte de la guerre pour se transformer, paraissent plus modernes que la littérature française.

Il faut pourtant constater que les thèmes, qu'ils soient patriotiques ou pacifistes, frappent par leur similarité par-delà les frontières des langues et des cultures. Il s'agit de la même expérience de la guerre moderne industrielle, où l'on est tué bien plus que l'on ne tue, et tué sans voir l'ennemi, par des obus, de la mitraille ou des gaz. Cette uniformité des récits de guerre suggère une sorte de prolongement paradoxal de l'internationalisme moderne de l'avant-guerre par la mondialisation de l'expérience de l'horreur. 1913 ne paraîtrait pas aussi remarquable si la guerre n'avait pas provoqué un retour aux traditions académiques et aux formes nationales. Et le redémarrage de la modernité en 1918 a été le fait d'une nouvelle génération, celle de Dada et du surréalisme, qui a peu évoqué son expérience de la guerre. La modernité de Breton, d'Éluard, d'Aragon, qui ont tous connu la guerre, s'est faite à travers le déni de cette expérience.

L'hypothèse d'une coupure profonde est contestée par certains, dont Proust lorsqu'il revient sur l'avant-guerre dans *Le Temps retrouvé* pour montrer le peu d'influence des événements sur la vie de l'esprit et sur la littérature : « ... c'était une des idées les plus à la mode de dire que l'avant-guerre était séparé de la guerre par quelque chose d'aussi profond, simulant autant de durée qu'une période géologique ». Son diagnostic pose des questions à la fois sur l'amont et l'aval de la guerre. En amont, la littérature patriotique de la guerre a en effet été préparée par beaucoup d'ouvrages publiés dans les années précédentes, comme *Colette Baudoche* (1909) de Barrès, *Kiel et Tanger* (1905) de Maurras, ou encore *Notre patrie* (1905) de Péguy, soutenant que la poésie était toujours d'inspiration guerrière. Mais ce sont les écrits d'avant-guerre d'Ernest Psichari, petit-fils de Renan converti au militarisme et au catholicisme, et tué comme Péguy au tout début du conflit, qui montrent de la façon la plus frappante la continuité patriotique et guerrière. Son premier livre, *Terres de soleil et de sommeil* (1908), est une apologie de « la guerre pour la guerre », marquée par un mysticisme guerrier à la fois bergsonien et maurrassien qui se prolonge dans son roman à thèse anti-pacifiste *L'Appel des armes* (1913). On trouvera des éléments de la même inspiration chez Montherlant.

La sortie de la guerre mérite aussi qu'on s'y arrête. Contre la vision providentialiste et maistrienne très répandue de

la purification de la littérature par la guerre, s'élèvent Georges Duhamel, dans une conférence du 13 janvier 1920, « Guerre et littérature », et Albert Thibaudet, dans un bilan sévère de la littérature de la guerre dressé en 1922. Tous deux constatent que la guerre n'a pas renouvelé la littérature et que c'était seulement à l'arrière que l'on pouvait prétendre que la guerre permettrait de faire de la belle littérature. Thibaudet insiste sur la gloire paradoxale d'après-guerre reconnue à Proust, Gide, Valéry et Claudel, pour lesquels la guerre n'a été qu'une parenthèse. De même, Duhamel remarque que la « littérature de témoignage », à laquelle il a contribué avec *La Vie des martyrs* (1917) et *Civilisations* (1918), est marginalisée par deux autres littératures, celle qui a ignoré la guerre avec une « sérénité admirable » (Proust, Valéry), et celle qu'il nomme la littérature de convention, avant de conclure : « L'ère des témoignages me semble close. »

L'idée d'une continuité de la littérature étant ainsi observée aussi bien à l'amont de la guerre qu'en 1918, avec les témoignages de Thibaudet et de Duhamel, qui ont connu le front, il semble peu pertinent d'exagérer le changement « géologique » dont Proust lui-même avait l'air de douter.

[Audio](#) Le cafard et le rire

Autre figure du roman de guerre comme roman de la destinée, les tirailleurs sénégalais, souvent mentionnés, mais fugitivement, et plus longuement dans *La Randonnée de Samba Diouf* (1922) des frères Tharaud. Leur présence passe à travers quelques clichés comme l'indiscipline, la cruauté, le courage ou la gaieté, par exemple chez Barbusse, Dorgelès, Paulhan et Drieu la Rochelle. On admire en eux les vrais soldats, mais on insiste sur leur différence. C'est toujours l'exotisme qui l'emporte dans leur description, sauf dans *Force-Bonté* (1926) de Bakary Diallo, dont le titre fait allusion à *La Force noire* (1910) du général Mangin.

De nombreux mots sont entrés dans la langue française à l'occasion de la guerre, comme pagaille, bourreur de crâne ou barda. Beaucoup de ces mots y sont entrés par l'armée d'Afrique. *L'Argot de la guerre* (1918) de Dauzat insiste sur eux, comme cafard ou barda (qui donnera Bardamu dans *Voyage au bout de la nuit*).

Le « cafard » est un trait caractéristique de la guerre comme paradoxal temps de vacances. Ce sentiment est lié à l'immobilisation du front, répandu à la caserne et au cantonnement. Le cafard désigne la tristesse, le bourdon, la mélancolie, la monotonie infernale, le spleen, les idées noires. Chez Baudelaire (« La destruction », *Les Fleurs du mal*), le mot ne signifie pas encore les idées noires, mais le bigot, l'hypocrite, le sournois. La diffusion du mot cafard, au sens de la mélancolie, est contemporaine de la Grande Guerre. Les deux sens, l'hypocrite et la mélancolie, dérivent de la blatte, animal noir et fuyant la lumière. Appelé aussi « saharite », « biskrite », « névrose du Sud », le cafard est omniprésent dans la littérature de cette guerre.

Deux médecins militaires lettrés, Louis Huot et Paul Voivenel ont publié dès le printemps 1918 un ouvrage intitulé *Le Cafard*. Le cafard est-il une véritable entité morbide, ou de l'indiscipline, ou de la simulation ? Les auteurs plaident, contre la majorité des médecins, pour l'existence du cafard, né, selon eux, en 1916, à la suite des séjours dans les tranchées. Ils distinguent deux sortes du cafard : normal, celui qui se manifeste soit par l'abattement soit par la rouspétance, et anormal, celui qui provoque la désertion. Selon eux, le cafard a toujours existé et ils prennent comme exemple d'un cafard antique celui d'Achille dans l'*Illiade*. Utilisé par tous les anciens combattants devenus écrivains, tels Bernanos, Duhamel, Montherlant, Céline, Roger Martin du Gard, Aragon, le mot est immensément présent dans la littérature de l'entre-deux-guerres.

Le deuxième affect lié au régime de la vacance dans la guerre est le rire, celui de la tranchée et celui du cantonnement. Le remède du cafard, selon les médecins, c'est le rire. La dimension du rire et du jeu est présente partout comme une sorte de retour en enfance, par exemple chez Paulhan : « ... la guerre était pour nous pareille à

une enfance ». Les livres de guerre sont des livres où l'on rit beaucoup. Il y a une sorte de hiérarchie du rire : le premier rire est celui de la détente avant l'attaque. Cette gaieté est analysée par les médecins comme le produit de « crises explosives » et comme une « sorte d'échappatoire au mysticisme » qu'est le patriotisme. Il y a ensuite la gaieté dans l'action, une espèce d'exubérance sur laquelle il faudra revenir. Vient enfin le rire du rescapé, étudié par les médecins déjà cités dans *La Psychologie du soldat* (1918). Ce rire de supériorité est présent à peu près dans tous les livres. Le mot rigolade est entré, comme pagaille et cafard, dans la langue française avec la Grande Guerre.

La dernière forme du rire est l'humour noir, terme inventé par André Breton dans son *Anthologie de l'humour noir* (1940), ce qui montre que le surréalisme n'est pas indemne d'une réaction à la guerre. Il s'agit de l'humour du gibet. Breton se réfère à Freud, qui a justement révisé sa conception de l'humour après la guerre et qui le décrit comme une réaction de défense. Pour Breton, le modèle est son ami Jacques Vaché, muse du surréalisme : « À la désertion à l'extérieur en temps de guerre [...], Vaché oppose une autre forme d'insoumission qu'on pourrait appeler la désertion à l'intérieur de soi-même. » Ainsi la guerre est bien présente chez Breton, à travers ce que Vaché appelle encore « le sens de l'inutilité théâtrale de tout », sorte d'humour désespéré comme réaction au cafard.