

Textures

ISSN : 2971-4109

Éditeur : Université Lumière Lyon 2

20 | 2010

Poétique de l'écriture d'une expérience de guerre

Dé-chanter la guerre : aspects de la poétique de l'écriture de la guerre

Philippe Rousseau et Olinda Kleiman

🔗 <https://publications-prairial.fr/textures/index.php?id=74>

DOI : 10.35562/textures.74

Référence électronique

Philippe Rousseau et Olinda Kleiman, « Dé-chanter la guerre : aspects de la poétique de l'écriture de la guerre », *Textures* [En ligne], 20 | 2010, mis en ligne le 23 novembre 2022, consulté le 02 octobre 2026. URL : <https://publications-prairial.fr/textures/index.php?id=74>

Droits d'auteur

CC BY 4.0



Dé-chanter la guerre : aspects de la poétique de l'écriture de la guerre

Philippe Rousseau et Olinda Kleiman

TEXTE

- 1 La place considérable, et pourtant mouvante selon les temps et les lieux, dévolue à la guerre dans la littérature, est trop connue pour qu'il soit nécessaire de s'attarder ici à la mettre en évidence. Elle procède sans doute pour une large part de la place que la violence des conflits armés a tenue – et continue de tenir, si l'on en juge à l'aune du siècle de guerres et de génocides qui vient de s'écouler – dans la vie des individus et des groupes humains. La fascination que la guerre exerce sur les poètes ou les écrivains, depuis toujours, se manifeste sous des formes dont les constantes et la diversité suscitent le questionnement. Il n'est pas impossible d'imaginer que l'on puisse observer une fascination semblable dans la production poétique, ou plus généralement littéraire, de toutes les sociétés humaines. Mais il semble que l'on puisse déceler des faisceaux de traits communs aux traditions européennes, manifestes dans toutes les langues et pour toutes les époques, en dépit de la diversité des modes d'écriture ou de pensée propres à chaque situation historique particulière. On laissera ouverte ici la question de l'explication d'un phénomène qui demandera d'abord d'être rigoureusement établi et étudié dans tous ses aspects.
- 2 On constate en tout cas que l'affrontement armé constitue un thème récurrent du récit littéraire – de l'historique aussi bien que du poétique, pour autant que ceux-là se distinguent – dans l'antiquité « classique » et les traditions qui en dérivent aussi bien que dans celles qui puisent à d'autres sources, celtiques ou germaniques par exemple. Il offre une matrice thématique et formelle originelle de la narration, sous sa forme épique, avec la figure du conflit entre groupes humains dans lequel se jouent, en situation de violence extrême, en même temps que le destin de chacun des guerriers, la reconnaissance, la vie et l'identité de la communauté entière. Ce n'est pas simplement par l'effet du jeu hasardeux de la transmission des

textes que le plus ancien poème conservé dans le domaine européen, l'*Illiade*, est une épopée dont l'essentiel de la matière est consacré au récit dramatique de quatre journées de bataille au cours desquelles se décide à la fois le destin d'une ville – ou d'un royaume – et celui de tout un âge de l'humanité. On sait quelle place l'œuvre a occupée dans la sélection des références canoniques de la culture classique. Mais il n'est pas moins intéressant de noter que d'autres traditions poétiques d'Europe – toutes, pratiquement, à haute époque – comptent aussi, parmi ce que nous avons conservé de leurs productions les plus anciennes, des poèmes où la guerre, sous une forme ou sous une autre, a la part principale¹. La part qui est longtemps revenue à la guerre dans la vie des groupes humains explique assez le prestige de ces formes poétiques, mais on voit que celles-ci ont marqué profondément à leur tour les représentations de la guerre dans les littératures occidentales aussi bien que l'ensemble des pratiques narratives historiques ou fictionnelles, même lorsqu'elles paraissent le plus s'en éloigner, voire en rejeter les normes discursives aussi bien que les constellations de valeurs esthétiques ou morales qui y sont cristallisées.

- 3 La forme lyrique, qui privilégie le point de vue de l'individu aux prises dans le présent avec la violence de l'épreuve collective, engagé, quelle que soit la manière dont il se situe par rapport aux enjeux du conflit, accorde elle aussi une place importante à l'expérience de la guerre dans les traditions européennes. Les fragments qui nous sont parvenus des poètes « lyriques » ou élégiaques de la Grèce archaïque en portent déjà témoignage dans la dissonance de leurs voix – exhortations martiales, refrains satiriques ou parodiques de soudard, chansons et plaintes de soldat – comme le font encore les poètes lyriques du XX^e siècle, de toutes les manières, dans toutes les langues et sur tous les tons, pour glorifier les vertus guerrières, célébrer les victoires, fustiger les fauteurs et les profiteurs, illustrer les incidents de la vie quotidienne dans ce qui échappe aux normes du quotidien, décrire les souffrances physiques, donner voix à la peur, à l'espoir, au désir de vivre et à la révolte contre la proximité incessante de la mort, exprimer la peine et la déchéance, dénoncer l'horreur de la boucherie.

- 4 La guerre est enfin, dès la plus ancienne tragédie conservée d'Eschyle, *Les Perses*, un objet fort de l'œuvre dramatique

qui en fait l'enjeu de positions et d'interprétations contradictoires : dans la représentation théâtrale, particulièrement propice à une construction dynamique, elle se donne en spectacle dans des affrontements binaires, proposant au public de s'interroger sur le sens que prend pour les individus aussi bien que pour la communauté cette expérience cruciale. Elle constitue le thème ou est à l'horizon, d'une manière ou d'une autre, d'un très grand nombre de drames, par le choix des héros dont le destin est mis à la scène, guerriers illustres ou grands capitaines de l'histoire, de la légende ou de l'épopée, parce que son sort est l'enjeu de l'action, ou que ses vicissitudes fournissent l'essentiel des surprises ou des retournements de situation. Il y a des pièces qui la prennent directement pour matière, comme la trilogie de *Wallenstein* de Schiller ou plusieurs des *Histoires* de Shakespeare, dont l'intrigue s'inscrit au creux même de la bataille comme les *Sept contre Thèbes*, ou qui amènent celle-là jusque sur la scène, comme *Macbeth*, *Le Roi Lear*, *Henry V* ou *Richard III*. D'autres explorent dans leurs dialogues les causes ou les conséquences des conflits désastreux dont elles évoquent les épisodes les plus violents par le moyen du chant ou du récit, comme *Les Perses*, *Antigone*, *Les Troyennes* ou *Hécube*. Certaines se contentent, convoquant les procédés de l'épopée, de narrer les combats ou les exploits qui importent au développement de l'action, après coup, comme *Le Cid*, ou au fil même de l'intrigue, comme *Horace*. La guerre est au cœur de plusieurs des comédies d'Aristophane qui en dénoncent les partisans, proposent des solutions fantaisistes pour y mettre fin ou célèbrent les joies du retour à la paix.

- 5 Mise en récit, mise en chant, mise en scène, la guerre, comme thème – dans sa mise en parole –, investit toutes les formes de la production poétique, entendue ici au sens large de production fictionnelle. Elle y déploie le large éventail de ses espèces – guerres étrangères, guerres civiles, guerres de religion, guerres de conquête, guerres coloniales ou de libération –, de ses modes opérationnels – batailles rangées ou embuscades, combats de terre ou batailles aériennes ou navales, guerres traditionnelles ou guérillas, duels ou affrontements collectifs, sièges ou prises de villes, guerres planétaires ou interplanétaires –, de ses acteurs – le stratège qui domine ou croit dominer le « théâtre des opérations », ou « les petits, les obscurs, les sans-grades », pataugeant « fourbus, crottés »² dans la boue du front, « chair à

canon » au cœur du chaos prolongeant et transposant l'opposition épique entre la figure du héros « qui compte au combat » et dont les exploits se moulent en quelque sorte d'avance sur les récits qui en perpétueront la gloire, et la masse anonyme « des hommes du peuple », « des pleutres et des couards » qui n'ont pour devoir que le silence et l'obéissance, et pour lot l'oubli³.

- 6 Elle s'y offre à la contemplation, sous des angles de vision divers – décideur ou exécutant –, selon des modes spécifiques et caractérisés que Jean Kaempfer range en deux grandes catégories : le récit « impérial », ou « classique », qui, en une approche abstraite, valorise la guerre en lui imposant le sens d'une pensée stratégique maîtresse du cours des événements, gommant ou sublimant l'horreur dans l'exaltation de la victoire et du génie qui l'a remportée, et le récit « idiot », « pathétique » ou « subjectif », qui, dans une perspective concrète, livre la guerre dans toute son absurdité et son abomination, telle qu'elle est perçue et vécue par ceux qui en sont les victimes ou les réels acteurs. Le critique restreint son étude au récit. Il n'y a pas de raison de penser, cependant, que ses thèses ne seraient pas applicables aux autres formes de production, sous certaines réserves. Le classement lui-même demande à être mis à l'épreuve des faits et sans doute nuancé. Il n'est pas certain que les deux espèces soient aussi étanches que Jean Kaempfer l'affirme. D'une part, ces deux régimes d'écriture de la guerre ne s'excluent pas nécessairement ; ils cohabitent parfois. On peut, par exemple, se demander dans quelle mesure l'« écriture » épique d'Homère, qui s'inscrit dans le registre « impérial », selon les critères énoncés, et en constituerait même le modèle originel, ne porte pas en elle une part importante du « pathétique » que Jean Kaempfer réserve au récit « idiot » et ne contient pas déjà des traits essentiels de la démystification caractéristiques de ce régime⁴ ; la question est aussi en débat dans le champ de la littérature en langue portugaise, à laquelle ce volume est consacré : les spécialistes n'ont pas manqué, comme on sait, de pointer, chez Luís de Camões, l'aède de l'épopée lusitane, la tension entre la pensée humaniste vers quoi il est porté et l'expansion belliciste, également propre à l'époque, que son art s'applique à servir : ses *Lusiades*, œuvre à cet égard paradigmatique, laissent entrevoir ces déchirements, dans les jeux contradictoires d'une écriture prise entre euphorie et dysphorie, entre louange et

vitupération, entre enchantement et désenchantement⁵. D'autre part – et ce n'est pas sans lien –, se pose le problème de la périodisation, qui tendrait à ranger dans l'« héroïque », assimilé à l'« impérial », le récit antérieur à *La Chartreuse de Parme*, dans l'« idiot » celui qui vient après et qui rassemblerait donc toute la production moderne, postrévolutionnaire, en gros. On voit d'emblée ce que la classification comporte d'excessive simplification, ne serait-ce que par la coexistence de ces deux lectures de l'histoire à la même période, dans la vision « idiote », stendhalienne, de *La Chartreuse de Parme*, et dans la représentation « impériale », napoléonienne, de la bataille, victoire ou défaite⁶, inspirée par les *Commentaires* de Jules César.

- 7 La dichotomie est néanmoins commode. Elle a sa pertinence et peut constituer un outil efficace pour l'analyse du vaste corpus de la littérature de guerre. Il n'est pas faux de dire que la manière de chanter la guerre s'est profondément modifiée avec la Révolution française qui « a coupé en deux l'histoire du genre épique entre un avant sans larmes et un après mélancolique et pathétique »⁷, même s'il est aisé de relever dans les grandes épopées, de l'Antiquité à l'époque moderne, une multitude de traits qui résistent à cette coupure. La mobilisation en masse des hommes, la modification de l'armement et de son emploi, l'implication aléatoire des populations, l'apparition de formes nouvelles de guerres, les stratégies de guérilla, les divers avatars du terrorisme, ont changé la forme des conflits et conduit à une conscience et à une approche esthétique nouvelles de l'affrontement armé. Si l'on peut déceler dans les formes pré-révolutionnaires de l'écriture de la guerre bien des traits partagés avec l'écriture contemporaine, on peut se demander tout aussi bien si le récit « héroïque » ne persiste pas sourdement ou explicitement jusque dans son renversement par l'écriture « idiote » de la guerre.
- 8 Au fond, la question se pose, de savoir ce qui détermine véritablement la tonalité, « moderne » ou « classique ». La réponse n'est pas aisée. Elle devra certainement prendre en compte la réflexion sur les effets d'écriture liés à la perspective adoptée par l'écrivain ou le narrateur sur le conflit qui fait la matière de l'œuvre : vainqueurs ou vaincus, agresseurs ou agressés, politiques, commandants, soldats, populations civiles, dominants et dominés. Elle est fonction d'enjeux idéologiques qui ne se manifestent pas directement à la surface de l'écriture, liée, mais d'un lien complexe, à

la biographie, aux engagements, aux convictions et à la situation des écrivains, à leurs choix face aux raisons ou aux motifs proclamés du déclenchement des conflits, à la volonté de lucidité ou de cécité devant les manipulations et les mensonges du pouvoir.

- 9 Dans leur nombre et leur diversité, tant au plan des modes de configuration de la guerre qu'à celui des types de focalisation choisis et de l'instance énonciatrice qui les assume, ces paroles littéraires constituent un terreau d'une grande richesse pour la recherche sur les questions de poétique.
- 10 Elles articulent des problématiques qui débordent et les frontières nationales et le champ de la littérature. Elles font apparaître, dans leur organisation, des schèmes interprétatifs du récit de guerre, sortes d'archétypes narratifs du conflit, suffisamment récurrents, tout au moins dans l'ensemble des littératures européennes ou qui en sont issues, pour soulever un questionnement sur leur fonction structurante et leur possible rapport avec les schèmes discursifs qui préforment et organisent d'autres domaines de la réflexion. Une permanence de certaines thématiques privilégiées⁸ y est également manifeste, qui semble trouver sa ligne de partage dans la division envisagée par Jean Kaempfer.
- 11 À l'écriture « impériale », le culte du héros, l'acte de bravoure magnanime, l'accomplissement du devoir, le dévouement à la cause, l'énergie agissante. Le héros n'a son identité héroïque que par la guerre. Il est au centre d'un faisceau d'actions dont le sens s'ordonne à son engagement et à une confrontation acceptée avec la mort. Il peut avoir à l'occasion pour théâtre d'opération des paysages grandioses, de grandes étendues ouvertes sur le monde. Il est appelé à un destin glorieux, couronné par les lauriers de la victoire ou par les honneurs d'une mort triomphale qui l'inscrit à jamais dans la mémoire des hommes. On songe ici au choix fameux d'Achille⁹.
- 12 À l'écriture « idiote », par un jeu inversé, l'homme ordinaire, le refus de la gloire et de l'éthique du choix. Le contenu de l'épreuve héroïque, la confrontation avec la mort, comme contingence non assumée, devant laquelle le sujet se dérobe, et qu'il subit, dans la boue, la peur, la honte et l'avilissement. Propulsé au cœur de la guerre, à son corps défendant, le personnage se retrouve soudain plongé au centre de l'horreur, étranger au milieu de nulle part, brutalement « dépucelé »

au sortir de l'adolescence : « Je venais de découvrir d'un coup la guerre tout entière. J'étais dépucelé », dit Bardamu, dans le *Voyage au bout de la nuit*¹⁰, exemplaire d'une certaine manière de dire la guerre, que l'on retrouve aussi bien dans l'épisode matriciel de *La Route des Flandres*, de Claude Simon, que dans *Le Cul de Judas*, d'António Lobo Antunes. L'entrée en guerre est un viol¹¹, dont le « héros » ne se remet pas. Ses jours se consomment en hébétude et incompréhension. Arraché à son milieu, coupé de son monde, il est irrémédiablement condamné à vivre entre deux espaces et deux temps, entre avant et depuis la guerre, entre ici et là-bas ; il est un être partagé, à la dérive, sans ancrage possible dans un avenir voué à l'inconsistance par l'omniprésence de la mort et/ou l'absurdité scandaleuse de la situation. Déplacé dans un milieu hostile, encerclé de toutes parts, par un ennemi multiforme, il se trouve aux prises avec la vermine, les poux, les déluges apocalyptiques, tétanisé par le froid glacial ou accablé par la chaleur ardente de cette descente aux enfers. Son horizon est borné : il vit dans le confinement de la mort, emprisonné derrière les fils de fer barbelés, hagard au sein de paysages ruinés qui lui renvoient le spectacle de sa propre misère, en dérégulation comme les chiens qui l'entourent et sont autant d'images de sa déchéance, de son infortune et de son désœuvrement. Spectateur de l'insoutenable, de la souffrance des blessures physiques, il est en situation de détresse morale devant le tableau permanent du malheur et de la mort des autres, dans tous les cas douloureux et avilissants. C'est un être commotionné, qui s'enlise jour après jour, se dépersonnalise, et se perd en même temps qu'il perd le sommeil : « un mois de sommeil sur chaque paupière, voilà ce que nous portions et autant derrière la tête » (Céline : p. 28). Il y a là une obsession récurrente, comme est récurrente la régression dans le repli sur soi, la non-pensée, le refuge forcené dans la satisfaction de besoins primaires, boire, manger, s'assouvir sexuellement. Sang, sexe, alcool forment la trinité itérative du monde de brutes dans lequel ce soldat malgré lui vit et agit, sans tout à fait s'y fondre. S'il campe dans une attitude d'incompréhension, ressassée incessamment, il n'en connaît pas moins le paradoxe de cette abjection à laquelle il aura, au bout du compte, participé. La guerre, institution de droit, « violence organisée »¹², « fuite en masse vers le meurtre en commun » (Céline : p. 14), lui donne le pouvoir de tuer, lui en intime l'ordre, même, comme un devoir moral. Son quotidien est fait de désespérance et se résume essentiellement à

« voir tuer et mourir », pour citer le titre d'un roman de João de Melo. Il est miné jour après jour, tараудé par les questionnements, le doute, les sentiments contradictoires qui l'habitent : la révolte, la peur, la conscience de son indignité, de sa lâcheté, de sa propre sauvagerie, l'attente, de tout et de rien, mais surtout de la mort, toujours remise à plus tard, sans cesse vécue, par anticipation, dans l'épouvante de la mort de l'autre. Rien ne se passe : les jours se tissent dans cette attente « intranquille », motif majeur, lié à son double, l'ennui, dans une perception douloureuse du temps de la guerre, qui n'en finit pas de s'étirer, mimant l'éternité, multipliant le manque, redoublant la nostalgie, tenant à distance le moment du retour au point de départ. Le récit de guerre moderne est un récit volontairement déprimé. C'est ce que Bernanos écrivait, pour le critiquer, du roman d'Erich Maria Remarque.

- 13 En regard de ces thèmes, rebattus, on observe la mise en œuvre de stratégies discursives également topiques, articulées à des procédés rhétoriques eux aussi repérables d'une œuvre à l'autre, et distribués selon le même schéma directeur : au discours « impérial », le noble, au discours « idiot », l'ignoble ; l'un s'exalte dans l'abstraction et célèbre la noblesse des enjeux et les vertus du risque, l'autre s'attache au concret dans sa matérialité la plus palpable, la plus basse, la plus brutale, pour rendre compte d'une expérience dont rien ne peut racheter l'horreur ; au style épique, aux images de grandeur et de vaillance, du premier, répondent style trivial et figures de barbarie et de déchéance dans le second : écriture du sublime hideux (Serres : p. 109) contre écriture du sublime, dans ce même jeu d'inversion élaboré. Le discours second, qui n'est second que dans sa logique de dérision et de démystification, subvertit volontairement le discours premier, dans ses thèmes, ses valeurs et ses codes langagiers. Archiloque pouvait se glorifier dans l'idiome épique d'avoir sauvé sa peau en abandonnant à l'ennemi son bouclier, Aristophane brocarder les rodomontades des fiers-à-bras et les tirades des va-t-en guerre de l'assemblée en parodiant et en dégradant la langue et les procédés de la tragédie, et Rabelais tourner en dérision les rêves des conquérants et les récits de campagne de l'historiographie officielle. L'écriture antihéroïque de la modernité reprend et déplace ces pratiques poétiques, en les transposant dans un monde où l'organisation économique et sociale, les techniques de combat et les

armements, les idéologies sont autres, et en étant elle-même tributaire des formes littéraires héritées du romantisme, du réalisme et du naturalisme au sein desquelles et contre lesquelles elle s'est élaborée. « Les textes se tiennent au même carrefour d'humeurs, d'images, de jugements et de principes » (Kaempfer : p. 165), en fonction de leur appartenance. L'écriture « idiote » abandonne ou tourne en dérision les départs en guerre joyeux, « la fleur au fusil », et se constitue comme un genre hybride où s'entremêlent réel et fiction. On peut en résumer le projet dans le double effort pour démasquer les impostures du discours héroïque, d'une part, et mettre sous les yeux des hommes l'expérience de la guerre dans l'immédiateté de sa vérité, d'autre part : dire le vrai, dans ce qu'il a d'indicible parce qu'il est au-delà du discours, représenter l'irreprésentable, convoquant ce qui est au-delà de toute représentation, s'efforcer de faire entendre, à ceux qui ne l'ont pas vécu, l'inaudible, l'incroyable scandale de la guerre. L'immersion, brutale, dans la réalité, brutale, de l'affrontement armé, en fournit la méthode. Elle se réalise le plus souvent à travers la reconfiguration d'une expérience personnelle qui doit se tenir au plus près du réel et qui, parce que le réel n'a pas de sens, conduit à une dépersonnalisation dans laquelle pourra se lire le collectif, d'abord, par le jeu de l'appartenance au même camp et du partage d'un destin commun, l'universel ensuite, l'atrocité de la guerre touchant tout et tous indifféremment. Préoccupés de dire la guerre au plus juste, les auteurs recomposent le réel autour de deux types de figures essentielles : les images brutes, sans fard, d'un quotidien sordide, les images brutales, elles aussi sans fard, de l'innommable et multiforme horreur dont l'être humain est capable et dont ces écrits dressent comme un catalogue. La représentation du soldat, « les tripes à l'air » désespérément enserrées dans ses deux mains, en une ultime tentative pour retenir la vie, image percutante de l'incroyable, du corps supplicié et humilié qui prend conscience de sa nature et de la nature de la guerre, à travers la mort qui frappe au ventre, en constitue une des manifestations les plus puissantes.

- 14 À l'intérieur de ce cadre général, deux postures paraissent présider aux choix, selon que la priorité est d'être crédible, et donc cru, ou de convaincre que l'inimaginable est possible : la première opte pour l'atténuation, l'aseptisation, évite l'invraisemblable ; la seconde charge le trait, transfigure le réel notamment par des procédés

d'universalisation, prend le parti, pour dire le vrai, de dire un vrai plus vrai que le vrai. Inclus dans le projet esthétique, l'effet de choc, recherché et produit par la brutalité de cette immersion dans les images, sert aussi la volonté de démasquer les prestiges du discours héroïco-belliciste et imposer, par la puissance de ces images travaillées, recomposées, l'inimaginable que cachent ou que travestissent les mensonges édifiants.

- 15 C'est à la part de réflexion critique inhérente à cette subversion de l'écriture « impériale » que nous nous intéressons. D'une manière quasi générale, l'écriture de la guerre, dans son versant « idiot », n'est pas que narrative ou descriptive. Elle incorpore une dimension réflexive. Les figures qu'elle élabore intègrent en elles un jugement, qu'elles s'accompagnent ou non d'un commentaire explicite. Leur mode d'élaboration joue sur le double registre du réaliste et du symbolique, parfois utilisés séparément mais souvent combinés. Le texte met en œuvre tout un réseau métaphorique où dominent les images concrètes, frappantes de cruauté, pour dire, à des degrés divers et au total, dans l'accumulation, l'insoutenable folie de la guerre, son absurdité, et surtout sa violence extrême et l'état d'abjection à quoi elle réduit les hommes. Ces images sont tour à tour suggestives – cercueils annonciateurs de mort ; nuit et ténèbres représentant la descente aux enfers – et réalistes – misère du front ou des lieux de casernement, tableaux de morts violentes, champs de bataille jonchés de cadavres, descriptions de malades et de blessés, scènes d'agonie, de torture, de sadisme –, ou les deux en même temps. C'est cette dernière catégorie qui paraît le plus développée. Les choses banales du quotidien guerrier y prennent une place importante et se chargent de significations fortes, se font porteuses d'une grande puissance évocatrice : ainsi de l'eau et de la pluie, ennemies du soldat, qui présagent souvent la calamité ; ainsi de la boue et du sang, emblématiques d'une atmosphère morale, offrant un cadre matériel à la souffrance, au délaissement, à la délitescence, disant aussi la viscosité, le chaos, le désordre de la guerre et du monde ; ainsi encore du déchaînement des forces titanesques de la nature qui rappelle à l'homme sa fragilité et son impuissance mais qui imite tout aussi bien la violence de ce dernier, et le broie de même qu'il broie ses semblables : l'image apocalyptique, de déluge, des fleuves en crue sous l'effet des violents orages, annonçant la fin d'un

monde, en est une représentation frappante, dont il est intéressant de noter qu'elle travaille ou retravaille en en modifiant profondément la signification, la renversant du sens au non-sens, une image inscrite au répertoire des termes de comparaison de la guerre homérique. Les figures de décomposition abondent : cadavres putrescents, chairs en décomposition, blessures infectées et pestilentielles. Complétées par des sensations olfactives évoquées avec insistance, de puanteur, de miasmes nauséabonds, elles suggèrent, au-delà de la dégradation physique et de l'humiliation des corps, la déchéance morale, la puissance destructrice de la guerre, l'abjection que celle-ci représente. Cette abjection se donne aussi à voir dans la profusion des références scatologiques – feuillées, dysenterie, défécation –, dans la présence d'une prostitution qui fait comme corps avec l'armée et en signale à la fois, dans la frénésie triste des coïts, la frustration sexuelle, la misère psychologique et la turpitude. Dans cet univers de violence, les viols des femmes ou les pratiques sodomitiques d'affirmation du pouvoir sur les subalternes et de dressage des soldats constituent l'emblème ignoble de la virilité proclamée du monde de la guerre, que complète la métaphore, frappée d'ironie féroce et d'indicible révolte, d'une armée tout entière occupée à tuer et à se masturber. António Lobo Antunes dit mieux que quiconque ce monde aberrant, privé de relation d'amour, débordant de bestialité, de frustration, de déshumanisation, dans une formule saisissante qui exploite les effets esthétiques et sémantiques des images sexuelles à double entente : « Masturbávamo-nos e disparávamos », « nous nous masturbions et nous tirions » (p. 165). La guerre autorise tous les crimes et toutes les régressions. Les textes ne se lassent pas de le dire, de manière très symbolique, par la construction de figures de réification ou d'animalisation de l'humain, faisant écho aux procédés d'anthropomorphisation de la nature et des animaux.

- 16 Le dépassement du cadre réaliste par l'adjonction d'une valeur symbolique très appuyée est particulièrement notable dans le traitement des images relatives aux blessures physiques qui participent, avec d'autres procédés, d'une esthétique de l'éclat. Les figures de la mutilation sont récurrentes : main ou jambe détachée du corps, corps décapité, entrailles s'échappant du corps. Elles symbolisent la fragmentation irrémédiable de l'être au-delà de sa manifestation physique, la plus visible. Cette amputation est aussi

une véritable métaphore des questionnements identitaires, résultant de la perte de l'unité originelle, de la perte de repères, de l'éclatement de la conscience de l'espace et du temps. La guerre instaure une fracture, indélébile, dans l'être, une déstructuration, une « dés-organisation » autour de laquelle le texte articule ses effets, dit le désordre qui n'est pourtant qu'apparent, savamment construit. Une précision est ici nécessaire. L'épopée n'édulcore pas elle non plus la férocité des combats ni la brutalité des coups et des blessures. *L'Iliade*, « poème de la force » selon le mot de Simone Weil, est exemplaire de ce point de vue, où abondent les descriptions réalistes, ou hyperréalistes, de blessures atroces¹³, et où la mutilation des cadavres n'est pas interdite, contrairement à ce qui semble avoir été la règle dans la Grèce classique¹⁴. Mais l'horreur des tableaux y sert un propos différent, ou plutôt opposé. Elle peut parfois, comme dans des poèmes appartenant à d'autres traditions, y souligner la force ou l'habileté du héros qui a porté le coup. Mais elle vise surtout à exprimer la violence de l'épreuve dans laquelle les héros sont plongés, par l'effet d'un destin qu'ils n'ont pas nécessairement choisi – les hommes y sont otages d'un jeu qui les dépasse – mais qu'ils assument au péril de leur vie et où leur endurance et leur courage sont récompensés par une gloire impérissable. Le monde que peint le récit « idiot » est celui des défaites anonymes, de la boucherie sans gloire et sans destin. Blessures béantes que personne n'a infligées, cadavres abandonnés au hasard des impacts aveugles qui les ont étendus là, livrés « aux chiens et aux oiseaux » de la décomposition sans honneur et des registres de l'état civil. Les mots et les images, servant, pour la plupart, une esthétique de la violence et de l'excès, s'organisent aussi dans une esthétique de l'obsessionnel et du ressassement. Ils sont à double détente : ils disent le chaos de la guerre, qui est le fait de la brutalité des hommes ; ils disent aussi, à côté ou simultanément, le malaise irréparable de l'individu, victime de la folie des hommes. Cet individu, pourtant, n'est autre que l'image de ses compagnons. Le texte guerrier moderne exploite à outrance le procédé de la métonymie et exige la généralisation, l'universalisation. Le trope est inscrit, à sa manière, au cœur des œuvres, par le biais des auteurs eux-mêmes, qui reconfigurent souvent leur propre épreuve. L'écriture s'ordonne ainsi sous la plume de la victime – ici encore, le singulier a valeur collective. Elle en porte le point de vue, celui d'un rescapé, qui, par définition, a fait la guerre et doit vivre

avec le double poids de sa souffrance et de sa culpabilité. Son récit ne fait pas que dire la guerre. Il en étudie sans cesse les convulsions, en revit constamment les terreurs : il la pense, à distance, après coup, et espère aussi, dans la mesure du possible, pouvoir en panser les blessures. Prenant position, il établit en conséquence, par le biais d'une théâtralisation des codes poétiques classiques, un dialogue serré avec le texte « héroïque », pour en détruire les ressorts et donner à connaître une approche toute différente, de la brutalité de la guerre et de ses méfaits. Puisque aussi bien le modèle fait autorité, il s'agit de le pervertir pour en proposer un autre, à l'opposé, qui lui sert à dénoncer un discours mythificateur-mystificateur, le discours boursoufflé, mensonger et manipulateur, des va-t-en-guerre, calqué sur l'éloquence du discours triomphal, et imposer avec force la seule vérité vraie, parce que vue et vécue au plus près – une vérité qui ne s'affirme donc, et ne se légitime, que comme l'envers de l'imposture et du mensonge.

- 17 La mise en littérature de la guerre est ainsi discours sur la guerre. À travers ce dialogisme des œuvres, où se manifestent deux visions contradictoires de la guerre et de la parole qui la dit, c'est une nouvelle approche du conflit armé qui s'affirme. Celle-ci se présente désormais volontiers comme une vision singulière, découlant de l'expérience singulière d'un individu, qui assume cependant, dans sa posture subjective et volontairement bornée, le destin collectif des autres hommes exposés au massacre et à la contemplation hallucinée de la mort. Pris en charge de l'intérieur, par un être en détresse, le nouveau récit guerrier rend compte d'une expérience traumatique. Et c'est cette commotion, de l'être placé dans une situation limite, de violence extrême, d'où résulte l'incompréhension hébétée et non plus l'admiration sidérée, qui donne corps à l'histoire. Le moment de crise est moteur de la création. Sans doute ce principe fonde-t-il le rapport particulier que la chose littéraire entretient avec le phénomène complexe, capital dans l'histoire des groupes humains, qu'est la guerre, l'intérêt privilégié qu'elle lui porte. On s'interroge, en tout cas, sur ce qui apparaît visiblement au regard de la littérature comme une puissance esthétique de ce moment extrême de l'expérience humaine où se joue le destin des hommes et de la communauté.

- 18 Même si le terme « expérience » ne revêt pas ici ce sens restreint, il n'est pas sans intérêt que nombre d'auteurs ayant écrit sur l'affrontement armé l'aient fait au sortir d'une guerre qu'ils ont eux-mêmes menée, ou quelque temps après l'événement, et en aient tiré, de surcroît, une première expérience, souvent marquante, d'écriture. Il n'est pas rare de surcroît que le récit soit porté par un personnage-narrateur, un Je dont l'usage pose le difficile problème de l'identification, d'autant plus tentante qu'elle est souvent possible, entre l'instance narrative et l'instance scripturale, un problème que l'on ne peut évacuer, en l'occurrence, par la simple dissociation formelle ou mécanique des deux instances¹⁵. Dans ces conditions, l'une des questions qui se posent au chercheur est de savoir si, dans chacun des grands modes poétiques fictionnels dans lesquels ces mises en situation des paroles littéraires sur la guerre trouvent à se dire, le moment de l'expression de l'expérience vécue tient la place prépondérante qu'on a voulu lui accorder. On fera l'hypothèse, à soumettre à l'épreuve de l'analyse, que, en dépit de son importance, ce moment auto-narratif n'est pas le ressort fondamental de la mise en littérature de la guerre. D'une certaine manière, on est ainsi amené à problématiser et à remettre en perspective la notion de témoignage lorsqu'on l'applique à l'œuvre littéraire, en s'interrogeant sur la démarcation et les contaminations entre l'œuvre qui prétend, ou que l'on somme de, porter témoignage et les productions qui relèvent du *corpus* général des témoignages, écrits ou oraux, publiés ou inédits. Parmi les raisons avancées par les écrivains eux-mêmes ou par leurs critiques, pour rendre compte du sens ou des motivations de leurs œuvres, est souvent invoquée la volonté d'empêcher que les intérêts en place et l'égoïsme ou l'aveuglement du présent ne s'appliquent à embaumer l'événement passé et à ensevelir dans le silence et l'oubli l'insupportable, l'irréductible absurdité de la violence subie par les hommes. La littérature qui prend la guerre pour objet offre en effet un exemple caractéristique du paradoxe général de la création poétique, dont la puissance est aussi reconnue dans les faits, et redoutée par les pouvoirs en place, que sa futilité et son inutilité sont aisément proclamées par ses détracteurs et revendiquées, à l'occasion, par ses praticiens. Compte tenu des enjeux des conflits dans la vie des sociétés humaines, il n'est pas étonnant qu'elle soit particulièrement exposée aux formes multiples de la censure, non seulement à chaud, pendant la durée des opérations, mais aussi après

coup. Elle se trouve soumise à une double pression, qui n'est pas uniquement le fait des gouvernements, coincée entre l'asservissement aux objectifs du discours officiel et la répression de tout ce qui est susceptible de remettre en cause l'image aseptisée et édifiante que la société veut donner des épreuves qu'elle a traversées. Ce dilemme apparemment négatif n'est pourtant que l'envers de ce qui peut se décrire en termes positifs comme une fonction sociale incontournable. On évoquera à ce propos, pour baliser ce champ de réflexion, le modèle complexe proposé par Hésiode dans le poème de sa *Théogonie* : les Muses, incarnations des puissances du chant, sont filles de Mémoire et de Zeus. Elles inspirent aux rois les paroles qui leur permettent de maintenir ou de rétablir la paix dans leur communauté et aux poètes les chants susceptibles, en commémorant les exploits des hommes du temps passé, d'apporter à ceux qui les écoutent l'oubli des soucis du présent. La parole poétique, la création littéraire, chantant, mettant en scène la guerre, assument une fonction commémorative indispensable à la communauté en la confirmant dans son identité voire dans ses structures de pouvoir par la remémoration des épreuves traversées et surmontées. C'est, en quelque sorte, sa fonction patrimoniale. Mais, en même temps, ces actes d'écriture, récits ou évocations au passé qui enchâssent le présent à partir duquel ils se construisent, sont autant de discours qui s'inscrivent parmi les discours du présent. L'image qu'ils offrent du passé, mythique ou réel, parle aux hommes du présent, qu'elle appelle, par le biais de la contemplation esthétique qu'elle leur propose, à réfléchir et à agir. À ce titre, elle s'inscrit parmi les discours qui se tiennent dans la société sur son présent et sur son avenir. Dans sa fonction éducative, elle offre à la fois des paradigmes de conduite et de pensée dont l'influence peut être considérable. D'où l'attention que le pouvoir lui porte même quand il feint de la mépriser. D'où aussi la méfiance de ce même pouvoir à son endroit lorsqu'elle s'emploie à détrôner le discours officiel, comme c'est fréquemment le cas de l'écriture « moderne » qui s'entête à démasquer les supercheries ou à rétablir pour la mémoire ce que les forces qui dominent le cours du temps souhaitent occulter ou faire oublier. Or, ces fonctions sociales, la littérature ne les remplit que parce que son discours est ordonné à l'exigence de se constituer en œuvre d'art. Mais l'articulation entre les finalités esthétiques propres de la production littéraire et ses fonctions sociales n'est pas sans

tension. On est fondé à s'interroger, dans la littérature qui prend la guerre pour thème, sur la manière dont l'équilibre dans la relation entre aspects pragmatiques de la poétique et dimension esthétique varie selon les époques.

- 19 Disons pour finir que la fonction de la littérature s'affirme encore, comme nous l'avons signalé au passage plus haut, dans le rôle que l'élaboration « poétique » des formes de la représentation de la guerre joue dans la modélisation des discours sur la guerre et, par l'éducation, dans la formation des mentalités. Le problème est déjà posé par Hésiode dans l'ouverture de *Les Travaux et les jours* lorsque le poète interpelle la figure probablement fictive de son frère, Persès, le « destructeur de cité », pour le détourner des modèles esthétiques, éthiques et politiques de l'épopée guerrière, en lui proposant, à la faveur d'un changement de paradigme poétique, un autre modèle d'exploit « héroïque », l'application au travail et l'enrichissement que celle-ci rend possible. Aux grandes figures des poèmes homériques – les tueurs d'hommes ou les destructeurs de cités que sont les Achille, les Hector, les Ulysse –, il oppose, à l'horizon d'un avenir dont il dessine les conditions de possibilité, dans le refus des horreurs, des souffrances et des gabegies de la guerre, la figure de ce que l'on aurait peut-être appelé naguère le « héros » du travail¹⁶.

NOTES

1 On songe bien sûr à *La Chanson de Roland* et aux chansons de geste françaises, à la floraison des épopées irlandaises – entre autres, *La Bataille de Mag-Tured*, *La Razzia des bœufs de Cualngé* ou le cycle de Finn illustré par l'Ossian de James Macpherson – ou aux quatre branches du *Mabinogion* gallois, à ce qui subsiste, avec *Beowulf*, des lais épiques anglo-saxons, aux *Nibelungen* ou aux poèmes héroïques de l'*Edda* ancienne, au *Romancero del Cid*, etc.

2 Edmond ROSTAND, *L'Aiglon*, Paris, Folio, 1986, p. 157.

3 *Iliade*, II, 198-206 et 484-493 (la traduction des adjectifs *aptolemos* et *analkis*, vers 201, est celle de Mazon).

4 On peut songer ici à la réprimande qu'Ulysse adresse à Agamemnon lorsque celui-ci propose pour la troisième fois dans le poème de fuir en

renonçant à prendre la ville, *Iliade*, XIV, 83-102, notamment dans les vers 86/7 et 89. Mais le destin des héros, voués à des guerres sans fin, avec ce qu'elles comportent de misère, est aussi la contrepartie de la gloire. Sur la question souvent traitée de la conduite des héros sur le champ de bataille, nous renvoyons le lecteur aux études rassemblées dans Jean-Pierre VERNANT, éd., *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*, La Haye, Mouton, 1968 – en particulier les articles de G. S. Kirk, p. 93-117, et M. Detienne, p. 119-142 –, ainsi qu'aux travaux de Joachim LATACZ, *Kampfparänese, Kampfdarstellung und Kampfwirklichkeit in der Ilias, bei Kallinos und Tyrtaios*, *Zetemata* 66, Munich, Beck, 1977, et d'Hans VAN WEES, « Kings in Combat. Battles and Heroes in the *Iliad* », *Classical Quarterly*, 38, Oxford, Clarendon, 1988, p. 1-24, *Status Warriors: War, Violence and Society in Homer and History*, Amsterdam, Hakkert, 1992 et *Greek Warfare. Myths and Realities*. Londres, Duckworth, 2004.

5 Vitalina Leal DE MATOS, *Tópicos para a leitura de Os Lusíadas*, Lisbonne, Verbo, 2004, p. 9.

6 Voir sur ce dernier point Jean KAEMPFER, *op. cit.*, p. 61-85.

7 Claude MILLET, « Les Larmes de l'épopée, des Martyrs à la Légende des siècles », dans Saulo NEIVA, éd, *Déclin et confins de l'épopée au 19^e siècle* », Gunter Narr Verlag Tübingen, 2008, p. 13. Cf. aussi Michel SERRES, *La Guerre mondiale*, Paris, Le Pommier, 2008, p. 19 : « [...] comment la comprendre [...] Et surtout quand et pourquoi elle finit, à une date récente, remplacée, peu à peu, par ce que l'on appelle, depuis la Révolution française, et singulièrement sous la Terreur, le terrorisme ».

8 Ces thèmes ont fait l'objet d'une étude quasi exhaustive dans l'ouvrage de Léon RIEGEL, *Guerre et littérature*, Paris, Klincksieck, 1978.

9 *Iliade*, IX, 410-416 et XVIII, 94-126.

10 Louis-Ferdinand CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2006, p. 14.

11 Le lien métaphorique entre la guerre et le sexe est ancien. Il est déjà caractéristique de la langue d'Homère. Cette métaphorique rejoint d'autres formes de connexion que la littérature explore.

12 Georges BATAILLE, *L'Érotisme*, Paris, éditions de Minuit, 1957.

13 Le double motif des entrailles qui se répandent et du blessé qui les retient de ses mains est récurrent dans l'*Iliade* (voir par exemple IV, 526, XXI, 181 et le tableau pathétique du meurtre de l'enfant Polydore par Achille,

XX, 418 et 420). L'étude de référence sur les blessures dans l'*Iliade* demeure Wolf-Hartmut FRIEDRICH, *Verwundung und Tod in der Ilias. Homerische Darstellungsweisen*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1956.

14 Hans VAN WEES, *Greek Warfare*, op. cit., 135 sq. Sur le thème épique de la mutilation des cadavres voir notamment Charles P. SEGAL, *The Theme of the Mutilation of the Corpse in the Iliad*, *Mnemosyne* Suppl. 17, Leyde, Brill, 1971 et Jean-Pierre VERNANT, « La belle mort et le cadavre outragé », *Journal de la Psychologie Normale et Pathologique*, 77, 1980, p. 209-241 [repris dans G. Gnoli et J.-P. Vernant, éd., *La Mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, p. 45-76].

15 Le cas de Carlos de Matos Gomes, alias Carlos Vale Ferraz, est de ce point de vue isolé, puisqu'il publie sous deux noms différents ce qui relève de l'historiographie et du témoignage, d'une part, ce qui emprunte les voies de la fiction, de l'autre.

16 Philippe ROUSSEAU, « Instruire Persès : notes sur l'ouverture des *Travaux* d'Hésiode », dans F. Blaise, P. Judet de La Combe et Ph. Rousseau, eds., *Le Métier du mythe. Lectures d'Hésiode*, Lille, Presses du Septentrion, 1996, p. 93-167, *passim*.

AUTEURS

Philippe Rousseau

Université Charles de Gaulle Lille 3

IDREF : <https://www.idref.fr/034308180>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000001241296>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/13093042>

Olinda Kleiman

Université Charles de Gaulle Lille 3

IDREF : <https://www.idref.fr/029490707>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/olinda-kleiman>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000066438241>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/12110698>