

1994

La Reconstruction De La Memoire Et Le Traumatisme De La Guerre Dans Le Roman Francais.

Frederic Marie Pallez

Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_disstheses

Recommended Citation

Pallez, Frederic Marie, "La Reconstruction De La Memoire Et Le Traumatisme De La Guerre Dans Le Roman Francais." (1994). *LSU Historical Dissertations and Theses*. 5894.

https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_disstheses/5894

This Dissertation is brought to you for free and open access by the Graduate School at LSU Digital Commons. It has been accepted for inclusion in LSU Historical Dissertations and Theses by an authorized administrator of LSU Digital Commons. For more information, please contact gradetd@lsu.edu.

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

UMI

A Bell & Howell Information Company
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
313/761-4700 800/521-0600

LA RECONSTRUCTION DE LA MEMOIRE
ET LE TRAUMATISME
DE LA GUERRE
DANS LE ROMAN FRANÇAIS

A Dissertation

Submitted to the Graduate Faculty of the
Louisiana State University and
Agricultural and Mechanical College
in partial fulfillment of the
requirements for the degree of
Doctor of Philosophy

in

The Department of French and Italian

by
Frédéric Pallez
B.A., University of Metz, 1986
M.A., University of Metz, 1987
December 1994

UMI Number: 9524474

UMI Microform Edition 9524474
Copyright 1995, by UMI Company. All rights reserved.

This microform edition is protected against unauthorized
copying under Title 17, United States Code.

UMI

300 North Zeeb Road
Ann Arbor, MI 48103

A mes parents

TABLE OF CONTENTS

	<u>page</u>
DEDICATION	ii
ABSTRACT	iv
INTRODUCTION	1
CHAPITRE	
I ADIEU DE BALZAC. LA RECONSTITUTION D'UN EPISODE "HISTORIQUE"	38
II LA REPETITION INFINIE CHEZ MAUPASSANT	82
III L'EXPERIENCE "UNANIMISTE" DE JULES ROMAINS	122
IV DEFENSE	181
CONCLUSION	238
BIBLIOGRAPHIE	260
VITA	266

ABSTRACT

The strategy used in the understanding of war and the process of writing are identical: each implies a will to comprehend the situation at hand and a failure to dominate it completely. Among the "resistances" that tend to challenge the representation of war are the psychoanalytical notions of Repetition Compulsion and of Overdetermination. In the text both display symptoms of the writer's trauma after his actual or vicarious participation in conflict.

The experience of war as a disturbance of the psyche can be read in both personal and collective memory. This tendency to sublimate the trauma of war through group memory develops to full capacity right after World War One. This leads to a reconstruction of the image of war through a more impersonal point of view.

The first chapter examines one of Balzac's most puzzling short stories: Adieu. What is particularly interesting in this text is how the main character tries to reenact dreadful war events in order to cure his lover and to enable her to regain memory. Then, both personal and collective memories merge to form a fascinating narrative.

The second chapter begins with a reading of three short stories by Guy de Maupassant. Each of these texts almost word for word describes the same action. They represent a case of compulsion of repetition sublimated in literature. This reading of war continues into the third chapter with a description of collective memory illustrated by the "unanimist" poetics of Jules Romain.

The last chapter addresses a study of Bunker archéologie, text by Paul Virilio, amplifying the relationship between the insanity of a novel's character and the closure of the "real" fortification defined as a totality leading to a kind of critical approach to war which takes into account both personal and collective memory.

INTRODUCTION

La guerre possède à un degré éminent le caractère essentiel du sacré: elle paraît interdire qu'on la considère avec objectivité. Elle paralyse l'esprit d'examen. Elle est redoutable et impressionnante. On la maudit, on l'exalte. On l'étudie peu.

Roger Caillois, Quatre Essais de sociologie contemporaine¹

Tout ce que vous lisez... dans le récit d'un narrateur militaire, les plus petits faits, les plus petits événements, ne sont que les signes d'une idée qu'il faut dégager et qui souvent en recouvre d'autres, comme dans un palimpseste. De sorte que vous avez un ensemble aussi intellectuel que n'importe quelle science ou n'importe quel art, et qui est satisfaisant pour l'esprit.

Proust, Le Côté de Guermantes²

I AVANT-PROPOS

Cette thèse est une étude de la mémoire personnelle et collective de la guerre dans la littérature française contemporaine. Les textes examinés sont des romans et nouvelles du dix-neuvième et vingtième siècle. Le travail ne représente pas un point de vue exhaustif sur la question (tâche énorme et qui dépasse l'objet d'une thèse) mais montre des textes où la relation entre mémoire et histoire forme un ensemble significatif qui mérite d'être examiné.

L'idée directrice de la recherche est l'étude de la manière dont certains textes décrivent la guerre comme traumatisme à la fois individuel et collectif. La guerre est dans l'histoire moderne un thème générateur de perturbations psychiques. Il sera montré alors comment les différents textes étudiés construisent la mémoire de la guerre. Ils permettent le retour de souvenirs refoulés qui s'inscrivent à l'intérieur d'un groupe, et semblent de cette manière être plus facilement acceptés.

La relation impliquée par le sujet de la thèse entre histoire (la guerre comme événement), psychanalyse (le traumatisme) et texte (les exemples littéraires), demande une mise au point quant à la méthode utilisée. Cette première question implique une seconde du même ordre: quel est le statut du texte ainsi présenté? Faut-il voir l'interprétation comme phénomène purement littéraire (à la manière du critique Roland Barthes) et laisser de côté ce qui est extérieur au texte: le rapport à l'auteur et l'histoire; ou alors doit-on s'intéresser d'une manière plus générale à la production littéraire comme faisant partie d'un tout "socio-historique" impliquant une lecture qui ne soit pas seulement "littéraire" (comme le montre Michel De Certeau)? Le statut du texte critique, celui qui va suivre, demande

de facto une réévaluation de la définition du texte de fiction, car la position de l'un détermine celle de l'autre.

L'interprétation littéraire contemporaine semble prendre à ce sujet deux directions différentes bien que non contradictoires et dont Roland Barthes et Michel De Certeau représentent les deux tendances. Le point de vue "structural" est particulièrement mis en évidence par Roland Barthes dans le célèbre chapitre trois de Sur Racine³: "histoire ou littérature?". L'interprétation de Barthes se veut "totale". Le point de vue structural examine le récit d'une façon détaillée, mais sans jamais "sortir" du texte⁴. Roland Barthes annonce clairement son désintérêt pour une étude fondée sur une relation entre texte et créateur, ce qu'il appelle du terme de "critique classique". La critique classique tente d'expliquer l'écriture comme produit⁵. De cette manière l'oeuvre d'art se comprend par une étude dirigée vers le "producteur du texte", ses motivations, obsessions et désirs.

Afin de mettre en valeur les lacunes de la vision classique de la littérature, Roland Barthes examine le texte à la manière d'un signe. Jouant le jeu de la critique classique, il montre le rapport entre un signifié (le monde

et l'auteur) et un signifiant (l'oeuvre littéraire). Il explique alors que la relation qui unit les deux parties du signe est toujours arbitraire (comme en linguistique). De fait, le rapport entretenu par la critique classique entre signifiant et signifié porte à faux, dans le cas où l'on désire y voir une relation de cause à effet⁶. Une conclusion au niveau de l'étude du livre (signifiant) ne peut forcément impliquer le même genre de conclusion au niveau de l'histoire littéraire (signifié); bien au contraire nous montre Roland Barthes! une obsession remarquable dans une oeuvre littéraire, ne trouve pas nécessairement son double dans la vie de l'auteur, et vice-versa.

En refusant une étude de l'oeuvre d'art comme imitation de la réalité historique et biographique, Roland Barthes introduit une vision plurielle du texte (un signifiant implique plusieurs signifiés). Il permet quantités d'interprétations différentes et paradoxales. Le texte, nous montre Barthes, prend sens au niveau de sa structure interne. Le critique doit relever les relations à l'intérieur du récit. Il montre les rapports qui se dessinent dans le fonctionnement du discours.

Michel de Certeau dans L'écriture de l'histoire⁷ étudie l'oeuvre littéraire comme pratique (praxis). Il

analyse la création littéraire comme produit, c'est à dire réalisation originale et originaire d'un milieu particulier. A la manière de Michel Foucault ou Lucien Goldmann⁸ il veut créer une relation entre l'événement et le discours (cette relation prend le nom d'archéologie dans la terminologie de Michel Foucault⁹). L'oeuvre d'art est une "Praxis sociale". Elle implique un rapport de production (De Certeau fait alors référence à la vision marxiste de l'histoire).

L'écriture de l'histoire ("faire de l'histoire" comme l'écrit De Certeau) relève d'une correspondance entre présent et passé car l'histoire moderne implique une question temporelle. Il s'agit de rapprocher des entités différentes, et de créer des contacts entre les époques. L'histoire pose ainsi une question fondamentale pour l'esprit contemporain: comment fonctionne le commerce avec l'Autre? Que ce soit au sens économique, psychanalytique, ou anthropologique de terme. L'Autre assume dans l'écriture différentes formes. Il est symbolique du milieu social, de l'histoire littéraire, de l'auteur, ou encore du destinataire du discours:

Une structure propre à la culture occidentale moderne s'indique sans doute en cette historiographie: l'intelligibilité s'instaure dans un rapport à l'autre; elle se déplace (ou "progresse")

en modifiant ce dont elle fait son "autre" - le sauvage, le passé, le peuple, le fou, l'enfant, le tiers monde. A travers ces variantes entre elles hétéronomes - ethnologie, histoire, psychiatrie, pédagogie, etc. -, se déploie une problématique articulant un savoir-dire sur ce que l'autre tait, et garantissant le travail interprétatif d'une science ("humaine") par la frontière qui la distingue d'une région qui l'attend pour être connue¹⁰.

L'acte de communication, dont le texte est le produit, permet de concevoir, grâce à ses multiples connexions, une démarche elle aussi importante pour l'esprit contemporain: le retour du refoulé; "c'est à dire de ce qui, à un moment donné, est devenu impensable pour qu'une identité nouvelle devienne pensable"¹¹. Faire de l'histoire ou produire de la littérature est un rappel de ce qui est laissé pour compte par une époque et est transposé du côté de cet Autre si différent mais pourtant nécessaire à la formation du Moi. L'écriture, suivant le point de vue des "nouveaux historiens" (dont fait partie Michel De Certeau) peut être considérée comme un travail de reconstruction et de mise en rapport qui, grâce à la reconnaissance de l'Autre, dépasse l'unité structurale du texte.

Même si les deux définitions de l'écriture divergent sur certains aspects, elles offrent des points de vue communs. Ainsi dans les deux cas est laissé de côté la vision de l'oeuvre d'art comme mimésis (transcription

fidèle de l'événement en texte). L'illusion de réalité dans les deux pratiques de la littérature (nouvelle histoire et structuralisme) est fortement critiquée. La "dialectique" de la vraisemblance qui est à la base de l'interprétation classique du texte est battue en brèche par les deux courants critiques cités. Barthes et De Certeau laissent aussi de côté la prédominance de l'auteur dans l'étude littéraire. Et si pour les nouveaux historiens le référent historique joue un grand rôle dans l'interprétation, il n'en est pas moins un objet perpétuellement différé par une lecture qui peut être dite "plurielle" du texte.

Afin de définir la notion de mémoire comme pratique littéraire et vécu d'un événement traumatisant, il sera retenu avant tout, pour la suite de ce travail, la définition de l'oeuvre littéraire comme produit. Le point de vue défini par Michel De Certeau permet d'étudier le texte à la manière d'un symptôme engendré par un traumatisme extérieur au Moi et ayant perturbé l'imaginaire (suite à un événement guerrier).

Une telle définition du texte littéraire est proche de celle donnée par la psychanalyse qui considère le texte comme moyen à la fois de transmission et de production de symptômes (c'est là une constante répétée par Freud¹²).

L'interprétation (psychanalytique) demande une bonne compréhension de la mise en relation du texte avec ses différents référents extérieurs à la représentation psychique : histoire, société, mémoire collective etc.

Si donc ensuite dans cette thèse il est parlé du texte littéraire et de sa relation avec l'événement ce n'est pas dans le but de vouloir chuter à nouveau dans les défauts de la critique classique (suivant l'expression de Barthes). Il s'agit au contraire d'inscrire le texte littéraire étudié dans un ensemble plus vaste, mais dont l'écriture fait partie intégrante : la mémoire d'une époque donnée. Cette interprétation a de l'intérêt dans la mesure où elle permet de faire changer de direction le commentaire critique, en incluant l'auteur (par l'intermédiaire du texte) dans un ensemble qui l'englobe : une mémoire de la guerre. Cette vision du rapport entre littérature et événement collectif, au lieu d'être fermée sur une étude subjective et classique (tout rapporter à l'auteur et à l'événement) ouvre au contraire l'interprétation à de multiples possibilités.

Le point de vue pluriel qui nous sert de moteur à l'étude de la représentation de la guerre n'est pas celui retenu habituellement par la critique de la littérature sur

les conflits. Le texte de fiction tel qu'il est vu par la plupart des auteurs ayant écrit sur la guerre est considéré comme imitation de la réalité historique. Il semble que ce soit le côté traumatisant de l'événement qui empêche une vision plurielle et détachée du rapport avec l'histoire.

II LA GUERRE DANS LA LITTÉRATURE FRANÇAISE CONTEMPORAINE

La guerre est un sujet passionnant car il implique des situations extrêmes qui avivent l'imagination. Elle sous-entend un processus de représentation complexe, comme l'annonce la citation de Proust. Dans cette épigraphe la notion de guerre fonctionne à la manière du signe saussurien, à tel point qu'il est possible de parler, au sujet de ce passage, de signifiant et signifié de la guerre. Si le ou les signifiés restent à "dégager", comme l'écrit Proust, le signifiant quant à lui relève du détail (dixit la citation), et de ce fait implique une étude d'un mécanisme de perception bien particulier, ainsi que d'une forme de narration adaptée à la situation. L'ensemble forme une chaîne, sorte de champ sémantique unique à la guerre, et dont Proust montre les difficultés à en comprendre la signification.

Excentrique à la société, le monde des conflits armés est inconnu du grand public. C'est là une constatation souvent répétée par les théoriciens de la guerre: les polémologues¹³. C'est aussi ce que nous dit Roger Caillois dans la citation liminaire. De fait, l'acte de représentation du conflit doit souligner une volonté de dévoilement et de compréhension de la guerre. Telle est la tâche des personnages proustiens, comme le montrent certains passages de la Recherche¹⁴. Ainsi les salons mondains de la première guerre mondiale, décrits par Proust, deviennent par analogie à l'art militaire d'alors, de véritables "deuxième bureaux" (nom donné aux services de renseignements français) qui recherchent l'information. A l'instar des militaires qui s'intéressent à ce qui peut en apprendre sur l'ennemi, les habitués des salons ont pour tâche de lire les seules sources de nouvelles que possède le public parisien de la grande guerre, c'est à dire les communiqués des journaux et les quelques récits de combattants alors publiés. Cette recherche, à cause de la censure et de la rétention d'information, devient un acte d'interprétation de l'écriture. Le texte ne peut être lu tel quel. Il demande un effort d'investigation pour combler les blancs du non-dit (pendant la première guerre mondiale, certains

articles interdits par la censure étaient remplacés par une page ou une colonne vide dans le journal).

Le roman de guerre, à mi-chemin entre le récit historique et le texte de fiction, sous-entend un choix quant au "mode" de représentation qui convient le mieux à son lecteur. Ce dernier, familiarisé avec la forme du texte peut se représenter plus facilement l'action. Parmi les exemples les plus connus de divergence dans la représentation de la guerre, le cas de la description de la bataille de Waterloo par Stendhal et Victor Hugo est significatif¹⁵. Les deux exemples de description de la fameuse bataille sont devenus des archétypes. Ils servent de repères à la représentation de la guerre car il s'agit de deux extrêmes.

Victor Hugo, dans le premier livre de la deuxième partie des Misérables décrit le soir du 18 juin 1815 et la "mêlée gigantesque" des derniers instants de la bataille:

Ils étaient trois mille cinq cents. Ils faisaient un front d'un quart de lieue. C'étaient des hommes géants sur des chevaux colosses. Ils étaient vingt-six escadrons, et ils avaient derrière eux, pour les appuyer, la division de Lefebvre-Desnouettes, les cent six gendarmes d'élite, les chasseurs de la Gardes (...) Les cuirassiers se ruèrent sur les carrés anglais. Ventre à terre, brides lâchées, sabre aux dents, pistolets au poing, telle fut l'attaque.

Nous retrouvons là une vision d'ensemble de la bataille contée par un narrateur omniscient qui occupe la position

symbolique d'un chef d'armée et voit d'une façon globale les différents assauts se succéder.

Toute autre est la vision du narrateur du roman de Stendhal: La chartreuse de Parme. Fabrice, héros du roman est un jeune soldat qui rêve de gloire et rejoint l'armée de Napoléon pendant les Cent-Jours. Il participe à la bataille de Waterloo dans les rangs des hussards. Le narrateur de ce passage veut retracer le point de vue du combattant novice qui voit le feu pour la première fois. Le contact direct avec l'événement est décrit par un narrateur donnant l'illusion de se trouver au milieu de la bataille:

Tout à coup on partit au grand galop. Quelques instants après, Fabrice vit, à vingt pas en avant, une terre labourée qui était remuée d'une façon singulière. Le fond des sillons était plein d'eau, et la terre fort humide, qui formait la crête de ces sillons, volait en petits fragments noirs lancés à trois ou quatre pieds de haut. Fabrice remarqua en passant cet effet singulier; puis sa pensée se remit à songer à la gloire du maréchal (...) A ce moment, l'escorte allait ventre à terre, et notre héros comprit que c'étaient des boulets qui faisaient voler la terre de toutes parts...

Les deux visions de la bataille diffèrent catégoriquement. L'une, celle de Stendhal est fortement influencée par son expérience personnelle du combat alors que le jeune auteur servait sous les ordres de Napoléon pendant la campagne d'Italie. L'autre, celle de Victor Hugo est due à

une importante documentation sur l'événement historique, ainsi qu'à une visite du champ de bataille quarante ans après les événements.

La vision globale et distante de Victor Hugo peut être opposée à celle erratique et détaillée de Stendhal. Cette dernière semble plus proche de la réalité des combats, que la première, à cause de la volonté de l'auteur de vouloir immerger le lecteur dans la mêlée du combat. Mais cette version est-elle vraiment réaliste? Le critique de la littérature de guerre Jean Norton Cru¹⁶ parle alors du "paradoxe de Stendhal"; c'est à dire qu'il critique la volonté de l'écrivain ayant participé à la guerre, de forcer le souvenir, afin de mettre en valeur - par l'exagération - des détails significatifs qui frappent ensuite l'imagination du lecteur (par exemple la terre qui jaillit devant les cavaliers, sans que le personnage principal ne se doute qu'il s'agisse de boulets de canons qui labourent le sol). Norton Cru critique la manière dont l'illusion de réalisme, supportée par une accumulation de détails, entraîne le lecteur à accepter plus facilement l'apparence de réalité de ce genre de témoignage, plutôt que l'image générale et distante de la représentation de Victor Hugo.

Vision globale ou alors optique limitée, les deux points de vue montrent des exagérations dues à la volonté des auteurs de vouloir favoriser une méthode de représentation du champ de bataille, plutôt qu'une autre. Cette dualité est une des constantes retenues par la représentation littéraire de la guerre. L'exemple de la bataille de Waterloo par Hugo et Stendhal est devenu depuis une image repère dans la représentation des conflits armés.

Ce n'est pas un hasard si les deux textes cités font parti du genre romanesque. La guerre, telle qu'elle est perçue par la littérature, a été étudiée avant tout dans le roman. Mais la guerre suscite toutes formes d'écritures. Poésie et théâtre ont bien sûr été un terrain de prédilection pour certains auteurs¹⁷, comme c'est le cas lors de l'époque de la Résistance. La poésie de René Char (Les feuillets d'Hypnos¹⁸) et le théâtre de Jean Paul Sartre (Morts sans sépulture¹⁹) sont des exemples probants de représentation de la guerre sous une forme littéraire autre que le roman ou la nouvelle. Mais d'une manière générale et sur la période allant du premier Empire à nos jours (période qui nous intéresse) le roman et la nouvelle restent les genres littéraires les plus populaires lorsqu'il s'agit de la représentation de la guerre²⁰.

1 ROMAN DE GUERRE ET TEMOIGNAGE

C'est au dix-neuvième siècle que les conflits armés deviennent une affaire globale. Les armées du premier Empire, puis celles de 1870, et un siècle plus tard l'appel général d'août 14 mobilisent l'ensemble de la société française. Le conflit envahit le genre littéraire, car dans les rangs de l'armée combattent les centaines de milliers de futurs lecteurs et écrivains des récits de la guerre. Pour la première fois l'ensemble de la population, tous lecteurs confondus, est interpellé directement par l'événement. Genre "populaire", dans le sens où il est lu par un grand nombre, le roman devient au dix-neuvième siècle le porte-parole du discours sur la guerre. Mais ce n'est qu'avec la littérature engendrée par l'expérience de la première guerre mondiale, que le roman ayant pour sujet les conflits armés devient un sous-genre du roman²¹.

Les millions de soldats mobilisés dans les tranchées du premier conflit mondial ont produit une quantité encore inégalée de poèmes, récits et textes de fiction²². Pendant le conflit, puis dans les années qui suivirent, les textes ne cessent d'être publiés. La plupart sont des récits autobiographiques transformés pour l'occasion en romans. Cette explosion littéraire a créé un épiphénomène,

l'apparition d'une critique de la littérature de guerre ou sur la guerre. C'est semble-t-il l'apparition de cette critique qui consacre le sous-genre qu'on pourra appeler du roman de guerre.

Le premier à s'être occupé de la représentation littéraire de la guerre comme sujet d'intérêt principal de son étude est Jean Norton Cru avec la publication à la fin des années vingt de Témoins, réédité ensuite dans une version plus courte sous le titre Du témoignage²³. Ces deux études méticuleuses passent en revue les différents textes ayant comme sujet l'expérience du front pendant la première guerre mondiale; que ce soit des articles de journaux, des récits historiques, des romans ou des nouvelles. L'auteur s'attache à montrer la valeur de témoignage de ces oeuvres, suivant le critère du rapport qu'il existe entre l'oeuvre littéraire et l'expérience du front vécue par les auteurs de ces textes. Deux autres études fondamentales au sujet de la littérature et la guerre paraissent plus récemment. Il s'agit de l'ouvrage de Maurice Rieuneau: Guerre et révolution dans le roman français et de Guerre et littérature par Léon Riegel²⁴.

Ces trois études étudient le même thème. Elles offrent au lecteur un panorama assez exhaustif de la production

littéraire française au sujet du premier conflit mondial, et cela jusque dans les années trente. Ces textes sont, sans aucun doute, les premiers (en langue française) à étudier le phénomène de la guerre dans la littérature, indépendamment d'autres thèmes de représentation. Ils ont ainsi créé (volontairement ou involontairement) la notion de roman de guerre qu'ils ne définissent pas par "compréhension", mais par "extension", c'est à dire par l'accumulation d'exemples.

Le texte sur la guerre ainsi présenté est une narration de fiction ayant pour intérêt principal, ou pour objet, la description d'un conflit. Il s'agit dans la plupart des cas d'un récit, ayant une origine autobiographique, même si ensuite le texte est appelé par son auteur du terme de roman. L'écrivain veut donner ainsi à son oeuvre une connotation purement littéraire. Pourtant cette distinction n'est pas rédhibitoire et cette particularité (l'origine autobiographique) engendra la première polémique au sujet du roman de guerre (comme nous allons le voir).

La lecture du roman en rapport avec la guerre est pertinente non seulement pour l'époque étudiée par les critiques cités (la première guerre mondiale), mais aussi pour les conflits postérieurs, ceux des romans en rapport

avec la seconde guerre mondiale et les conflits coloniaux (Indochine et Algérie) qui générèrent ensuite une vaste littérature. Le processus de lecture développé par Norton Cru, Rieuneau et Riegel peut aussi être adapté aux oeuvres antérieures à la première guerre mondiale. Il peut parfaitement être transposé à la lecture des nouvelles écrites par Balzac ou Maupassant en rapport aux guerres napoléoniennes ou au conflit Franco-prussien de 1870.

Ce qui fascine les critiques cités, est le rapport entre l'oeuvre littéraire et l'expérience du conflit; d'où l'importance de la notion de témoignage. Nous sommes alors en pleine illusion réaliste. Dans une conférence faite le 13 janvier 1920 à la "Maison des amis du livre", Georges Duhamel parle de "Guerre et littérature" (tel est le titre de la communication). Il dit:

Si l'on fait abstraction des dispositifs romanesques d'ailleurs inconstants et uniquement ordonnés en vue de grouper les épisodes et les personnages, si l'on néglige quelques éléments de fiction dont l'importance est tout à fait secondaire, on voit que les meilleurs de ces ouvrages tirent leur intérêt de la peinture du réel. Ce qu'un peuple de lecteurs anxieux a demandé et, malgré tout, demande encore à de tels livres, c'est l'expression exacte des hommes avec leurs sentiments, leurs passions, leur gaîté rustique ou narquoise, leur grande douleur, leur résignation et cette espèce de courage désespéré qui a été l'héroïsme de cette guerre.²⁵

Il y a une volonté de la critique citée de chercher dans les textes de fiction une adéquation presque parfaite entre l'événement historique et sa narration. Le roman de guerre est un récit contant une expérience des combats. Le but de la narration est de décrire l'expérience d'un conflit vécue par un personnage qui assiste comme témoin à l'événement. Rapprocher le roman de guerre du récit historique permet de comprendre l'importance du rôle de témoin du personnage principal qui représente souvent le narrateur et l'auteur. Dans les deux cas, la narration est conçue de manière à mettre en valeur l'action principale du roman de guerre: la découverte du combat.

Le roman de guerre est considéré alors comme proche du roman initiatique, car il est conçu suivant le même modèle: un personnage en général marginalisé par la société (ce qui le rend plus disponible à la découverte) passe par les étapes nécessaires à sa formation de soldat: camp d'entraînement, puis prise de conscience de son existence par rapport à un groupe: le monde fermé d'une unité de combat. L'initiation à la guerre est le moment crucial du texte. C'est à travers l'initiation que le cas individuel et l'expérience collective se rapprochent. C'est pourquoi beaucoup de romans de guerre ont pour titre et sujet un

groupe de combat comme c'est le cas du roman d'Henri Barbusse, Le Feu: journal d'une escouade²⁶. Après cette expérience en commun de l'armée, la suite logique du roman est le baptême du feu. Ce qui est décrit comme une expérience traumatisante est le but suprême de l'initiation.

Le roman de guerre se concentre particulièrement sur la description de cette première action de combat, la développant dans ses moindres détails. La suite du récit est souvent fortement influencée par cette action primordiale et le roman montre alors l'impossibilité des personnages (ou du narrateur) de contrôler le souvenir de cette première expérience de la guerre, à l'accepter et ensuite l'oublier.

Jean Norton Cru a été sévèrement jugé par certains romanciers, pour avoir annoncé le rapport étroit qui existe entre l'oeuvre de fiction sur la guerre et les récits historiques. Henri Barbusse et Roland Dorgelès (les deux plus grands noms de la littérature française écrite sur la première guerre mondiale) refusaient d'être qualifiés de "témoin" de la guerre. Ils se définissaient avant-tout comme romanciers. Ils ne voulaient pas admettre la relation rédhibitoire que leur oeuvre entretenait avec l'expérience personnelle du conflit et d'une manière plus générale

l'histoire (alors que ces écrivains étaient publiés justement parce qu'ils avaient écrit un témoignage sur la vie au front). Les écrivains de la première guerre mondiale tentaient d'échapper à l'appellation roman de guerre²⁷.

La critique de la littérature de guerre a imposé, à la manière de Norton Cru, comme critère de sélection une "dialectique du témoignage". Elle laisse de côté une littérature dite "esthétique" pour s'intéresser à l'aspect émouvant du document. Cette critique (classique suivant le point de vue de Roland Barthes) a permis (et permet toujours) au lecteur néophyte des questions militaires, de réévaluer l'authenticité des images de la guerre présentées par les textes. Pendant et après le premier conflit mondial fleurit une littérature de l'exagération qui, si elle est souvent de bonne foi (afin de révéler l'horreur de la guerre), n'en est pas moins déroutante pour la compréhension de la vie au front. Norton Cru remet en cause certaines descriptions en citant directement les auteurs (c'est pourquoi il fut si vivement attaqué):

"-Au bord, sur le talus et sur le fond de la tranchée traîne un long glacier de cadavres (Barbusse). - Le boyau était un entassement infâme... on hésitait à fouler ce dallage, puis on avançait patageant dans la mort (Dorgelès)."
Ces fantastiques exagérations constituent un des meilleurs critères du faux témoignage; il importe donc de rendre le mensonge évident aux

personnes les moins renseignées sur la guerre. Notre démenti de l'assaut en rang serrés, le démenti du choc, servent déjà à réfuter les morts en tas. Mais voici une preuve nouvelle...²⁸

Jean Norton Cru étudie le témoignage et en montre les forces et les limites dans le roman de guerre. Il recherche dans les oeuvres étudiées "une conception livresque des actes et des sentiments du soldat au combat", conception qu'il veut être à la fois "historique" et "scientifique"²⁹. Il s'agit d'un réalisme qu'il considère comme étant proche de la vérité historique, mais aussi de celle qu'il a vécue, étant lui-même ancien combattant.

Mais le roman de guerre n'est pas seulement description fidèle de l'expérience traumatisante d'un conflit, il implique une esthétique qui dépasse la dialectique du témoignage (rapport entre histoire et littérature). C'est là un point de vue que Norton Cru ne peut accepter car pour lui signifiant et signifié de la guerre doivent correspondre parfaitement.

L'apparition du concept de mémoire collective permet à la critique de la littérature de guerre de prendre ses distances par rapport à l'illusion réaliste. La mémoire collective est un des sujets de prédilection des nouveaux historiens car elle interpose entre l'oeuvre littéraire et

son référent historique une entité au statut qui se devait d'être défini: le souvenir.

2 LA MEMOIRE COLLECTIVE

Les textes fondateurs de la critique de la littérature de guerre étudient la valeur - toute relative - du témoignage comme mémoire individuelle transcrite sous la forme d'une narration. Mais cette mémoire, Norton Cru le montrait déjà dans ses livres, est sujette à l'effet de distorsion du temps, ainsi qu'aux volontés d'amnésie volontaires ou involontaires de l'auteur. Les "erreurs de parallaxe" rencontrées dans la représentation littéraire de la guerre ne sont pas forcément dues à une volonté de l'auteur de vouloir exagérer l'image du front afin de rendre son discours pathétique. La mémoire individuelle fait parfois défaut, l'auteur entraîne sa narration vers des monstruosité historiques, tout en étant de bonne foi. Il est mû par une volonté de raconter l'événement, sans pour autant se rendre compte des défaillances de sa mémoire. L'absence de contrôle de son propre souvenir ne permet pas à l'écrivain de juger de l'exactitude de ce qu'il croit avoir vécu.

Différente de la mémoire individuelle est la mémoire collective. Il s'agit d'une "confrontation" de points de

vue, celle d'un groupe. C'est grâce à la mise en rapport des différents souvenirs que la mémoire collective reste vivante, alors que la mémoire individuelle oublie peu à peu l'événement ou le déforme. L'idée de mémoire collective, comme confrontation de souvenirs dans le cadre d'un groupe social, a été développée par Maurice Halbwachs dans La mémoire collective³⁰.

L'auteur a été influencé par les thèses de Bergson sur l'idée alors nouvelle de collectivité³¹. Il oppose le souvenir individuel qui est le propre de la narration du récit autobiographique, à la mémoire collective qui se veut relation entre différents souvenirs³². Cette distinction entre collectif et privé existe aussi au sujet de l'événement historique. D'après l'auteur il y aurait deux types d'histoires, une collective et une personnelle. L'histoire personnelle conte le récit des témoins de l'événement, alors que la mémoire collective de l'histoire dépasse la simple position de témoin, elle implique l'ensemble d'une société et fonctionne grâce à des moyens mnémotechniques autres que le souvenir d'un narrateur; elle implique des lieux, des objets etc.

L'image de l'histoire retenue par la mémoire collective n'est pas la représentation la plus fidèle

historiquement. Un des exemples les plus significatifs d'un fait qui a marqué la mémoire collective est "l'enfer de Verdun". L'effroyable bataille qui coûta la vie à près d'un million de soldats est devenue une image qui encore de nos jours frappe l'imagination³³. Les lieux de la bataille montrent les stigmates d'un combat qui ne semble pas pouvoir s'effacer du paysage car derrière l'aspect paisible de la forêt qui recouvre les tranchées, la guerre semble sourdre. Elle est perpétuée dans la mémoire de tous ceux qui viennent visiter l'endroit, par la force de l'image collective de cet épisode tragique.

La représentation de la bataille de Verdun montre qu'il est possible d'élargir la définition de mémoire collective. A la manière des historiens Pierre Nora et Paul Fussel³⁴ on peut définir un imaginaire et même un inconscient collectif: images d'attaques au gaz, attentes dans les tranchées remplies d'eau, déluges d'obus etc. La première guerre mondiale est riche de ces représentations de l'horreur des conflits armés qui sont devenues l'objet de fantasmes des populations européennes³⁵.

Mais l'imaginaire de la guerre annonce un problème dans le processus de représentation car il y a dans la mémoire collective conflit au sujet de l'origine du

souvenir³⁶. Il est difficile pour un témoin d'une période passée d'accepter la confrontation des images impliquée par l'idée de mémoire collective³⁷. Le souvenir, nous dit Maurice Halbwachs, n'est jamais personnel. Il implique la présence d'un autre et crée un état d'incertitude qui ébranle le souvenir. Cette précarité du souvenir personnel (remis en question par l'imaginaire collectif) déroute le lecteur. Elle impose en contre-partie une narration forte, faite pour rassurer le lecteur, comme c'est le cas dans les romans de guerre.

Face à la mémoire disséminée dans le groupe, l'auteur de textes sur la guerre s'assure de la force de son souvenir en puisant constamment dans son passé. Ce ressassement des mêmes faits est comparable à ce que Freud appelle névrose de guerre. Il s'agit d'une répétition obsédante, sous la forme d'un fantasme, d'un épisode traumatisant vécu par le soldat devenu ensuite écrivain. Ce dernier pris dans son propre imaginaire de la guerre, n'arrive pas à se libérer de l'expérience du conflit.

Le fantasme engendré par la névrose de guerre est proche des symptômes liés à l'idée de "compulsion de répétition" développée par Freud alors qu'il étudie les névroses de guerre. Cette compulsion ayant pour cadre la

"deuxième topique", s'oppose au principe de plaisir. Elle a été étudiée principalement dans "Au-delà du principe de plaisir"³⁸. La "pathologie guerrière" se lit particulièrement bien dans les textes de fiction. Nombreux sont les récits de guerre qui montrent les traces d'une compulsion à la répétition d'un fait de guerre traumatisant.

Avec l'écriture, le malade crée un symptôme, celui du retour dans le présent d'un fait passé. Il s'agit de la réapparition d'un souvenir renforcé par la compulsion de répétition. Mais comme les origines du traumatisme sont incertains et fortement influencés par l'image apportée par la mémoire collective, ce souvenir est refoulé par l'écrivain qui préfère conter l'image présente, dans sa mémoire, d'un passé devenu - avec le temps - inconnu.

3 MEMOIRE VIVE

L'acte d'écriture du passé dans le texte de fiction relève, dans le contexte du roman de guerre, du terme de réminiscence, c'est à dire d'un retour intempestif d'un souvenir non reconnu comme tel. Le fait passé, suivant ce point de vue, perd de son importance. C'est l'action du souvenir qui a de la valeur. Le processus mnémonique implique la transcription du souvenir sous la forme d'une

narration. Le mécanisme de la mémoire se lit particulièrement bien dans les textes en rapport à la guerre car le traumatisme propre au texte sur la guerre rend douloureux l'acte de ressouvenance. Ecrire la guerre est un acte qui a des répercussions sur le passé du récit et le présent de la narration.

La mémoire ainsi définie, est proche de la mémoire collective qui est une mémoire vivante, car appuyée sur un groupe social existant au moment de la réminiscence:

Du reste, comment une mémoire serait-elle possible, et n'est-il point paradoxal de prétendre conserver le passé dans le présent, ou introduire le présent dans le passé, si ce ne sont point là deux zones d'un même domaine...³⁹

Pour reprendre un terme d'informatique, la mémoire de la guerre serait une mémoire vive. C'est à dire un souvenir non seulement toujours "vivant", mais aussi en perpétuel renouvellement. La mémoire vive s'efface après chaque utilisation. Cet instrument d'imagination, et non de lecture d'un souvenir déjà existant, fonctionne grâce à un programme de construction interne de scénarios de la guerre; il s'agit d'une simulation au sens où l'entend Jean Baudrillard⁴⁰.

L'idée de mémoire vive met en valeur l'acte de remémoration. Ce dernier est autonome par rapport au représenté

qui n'est pas nécessaire (la guerre comme histoire). La mémoire est amnésique mais elle fonctionne grâce à n'importe quelle forme de stimulus de l'ordre de la mémoire collective, qu'il s'agisse d'un objet, d'un lieu, d'un groupe social particulier. La mémoire vive est "mise à vif" par sa confrontation avec l'écriture (la narration). La dissémination du souvenir imposée par la mémoire collective est contrecarrée par la volonté d'unicité du récit.

III ORIENTATION DE LA THESE

Comme l'annonce l'intitulé du sujet, cette thèse ne se veut pas une approche historique de documents littéraires, mais une recherche de quelques textes significatifs représentant le rapprochement entre littérature et le concept de mémoire. Les conflits armés sont le souci majeur des auteurs qui seront examinés ici. A la différence des romans de guerre s'intéressant à retransmettre un témoignage uniquement individuel et historique de l'événement, la particularité des textes étudiés dans cette thèse est leur relation avec la mémoire collective. Il s'agit de textes en porte-à-faux par rapport à l'histoire. Ils se veulent narration proche du récit historique, tout en basant leur représentation sur une image non-historique de la guerre.

Ils préfèrent la représentation controversée perpétuée par la mémoire collective. Nous verrons ainsi que cet état: un passage obligé entre deux formes de représentation, entraîne de multiples interprétations, rendant les textes pluriels et de fait différemment interprétés par la critique. Notre approche du roman de guerre français peut être considérée comme innovatrice car elle se démarque de la critique dite "classique" qui, jusqu'à présent, s'est avant tout intéressée à la relation entre textes de fiction et histoire.

Le premier chapitre de cette thèse examine une nouvelle de Balzac: Adieu (nous avons dit que la nouvelle relève du même processus de représentation de la guerre que le roman). Les critiques de ce texte peu connu de Balzac diffèrent complètement les unes des autres. D'un côté elles s'attachent à montrer le réalisme de la représentation historique d'un épisode des campagnes napoléoniennes: le très connu passage de la Bérésina; de l'autre elles s'intéressent au cas pathologique, celui de personnage féminin principal - Stéphanie - qui a perdu l'esprit au cours de la fameuse traversée du fleuve. Notre approche de ce texte essaie de concilier les deux aspects de la nouvelle: l'événement historique et le cas pathologique. Pour cela il sera

montré comment la représentation du passage de la Bérésina - perpétuée par la mémoire collective - est l'image retenue par Balzac de l'événement. Ce point de vue possède une part d'affect qui permet de le mettre en rapport avec la maladie mentale du personnage de Stéphanie.

Dans le deuxième chapitre, nous étudierons en détail trois nouvelles de Maupassant sur la guerre Franco-prussienne de 1870. Ces trois textes qui se répètent presque mot pour mot, mettent en valeur le rapport décrit dans cette introduction entre névrose de guerre et compulsion de répétition. Il sera montré alors, que les trois textes qui relèvent du récit de guerre sont une transposition dans un registre historique des thèmes décrits dans les autres nouvelles sur la guerre qui eux relèvent de la représentation sauvegardée par la mémoire collective. Il sera montré la relation compliquée qui rapproche les souvenirs historiques et collectifs dans les nouvelles sur la guerre de Maupassant.

Le troisième chapitre étudie plus particulièrement la mémoire collective de la première guerre mondiale et la construction de l'image de l'enfer des guerres de tranchée. L'auteur étudié est Jules Romains. Sa fresque romanesque Les Hommes de bonne volonté est proche du texte de

témoignage tel qu'il vient d'être défini. Mais l'intérêt de la suite romanesque en 27 volumes vient du fait qu'il s'agit avant tout d'un texte de fiction (même si le sujet est l'histoire du début du vingtième siècle). Le point de vue "unanimiste" de Jules Romains est une poétique sachant lier savamment histoire et fiction.

Le quatrième chapitre étudie la métaphore du bunker telle qu'elle est définie par l'architecte et philosophe Paul Virilio. Nous verrons comment cette image peut se lire à différents niveaux: architecture, histoire, texte de fiction, mais aussi écrit critique et psychanalytique. La notion de "défense" commune à toutes ces images permet de créer un lien entre les genres, tout en s'appuyant sur l'image retenue par la mémoire collective de la fortification.

Dans la conclusion, nous élargirons le débat de cette thèse par une étude de conflits armés virtuels. Il s'agit de la représentation, dans des textes de fiction, de guerres qui n'ont jamais existé historiquement, mais qui montrent tous les aspects de véritables conflits, car ces guerres sont créées dans les romans suivant l'image retenue par la mémoire collective. L'idée de "mémoire vive", telle qu'elle vient d'être définie, sera ensuite discutée.

D'une époque à l'autre, le thème principal de la thèse est celui de la mémoire qu'elle soit individuelle ou collective. Il sera ainsi montré la facilité avec laquelle il est possible de passer de mémoire à imaginaire, puis à inconscient, car toutes les représentations de guerres étudiées dans les textes de fiction cités possèdent intrinsèquement cette part de folie qui est le propre de la représentation littéraires des conflits armés.

NOTES DE L'INTRODUCTION

1. Roger Caillois Quatre essais de sociologie contemporaine (Paris: Olivier Perrin, 1951) 77.

2. Cité par Joan DeJean Literary Fortifications (Princeton University Press, 1987) 2.

3. Roland Barthes Sur Racine (Paris: Seuil, 1963). Il est important de mentionner le fait que le point de vue dans Sur Racine ne représente pas celui du Barthes d'autres textes, par exemple comme dans S/Z (Paris: Seuil, 1970), Le degré zéro de l'écriture (Paris: Seuil, 1953) où le rapport à l'histoire est défini différemment.

4. "L'analyse qui est présentée ici ne concerne pas du tout Racine, mais seulement le héros racinien: elle évite d'inférer de l'oeuvre à l'auteur et de l'auteur à l'oeuvre; c'est une analyse volontairement close." Sur Racine 6.

5. "Il est impossible de toucher à la création littéraire sans postuler l'existence d'un rapport entre l'oeuvre et autre chose que l'oeuvre. Pendant longtemps on a cru que ce rapport était causal, que l'oeuvre était un produit: d'où les notions critiques de source, de genèse, de reflet, etc." Sur Racine 147.

6. "Ainsi, de toutes parts, les intentions objectives de la critique de signification sont déjouées par le statut essentiellement arbitraire de tout système linguistique" Sur Racine 149.

7. Michel De Certeau L'écriture de l'histoire (Paris: Gallimard, 1975).

8. Michel Foucault Les mots et les choses (Paris: Gallimard, 1966). Lucien Goldman Pour une sociologie du roman (Paris: Gallimard, 1964).

9. Michel Foucault L'archéologie du savoir (Paris: Gallimard, 1969).

10. L'écriture de l'histoire 9.

11. L'écriture de l'histoire 10.

12. Voir à ce sujet: Sigmund Freud Le Délire et les rêves dans la "Gradiva" de W. Jensen (Paris: Gallimard, 1986).

13. Gaston Bouthoul Essai de polémologie (Paris: Denoël-Gonthier, 1976).

14. Marcel Proust A la recherche du temps perdu (Paris: Gallimard, 1954).

15. Stendhal La chartreuse de Parme (Paris: Editions de Cluny, 1940). Victor Hugo Les misérables (Paris: Pagnerre, 1862).

16. Jean Norton Cru Du témoignage (Hollande: Jean-Jacques Pauvert, 1967).

17. "Si, pendant l'occupation, la plupart des romanciers se taisent et cèdent la place aux poètes, ils ne tardent pas, après la libération, à reprendre la parole" Maurice Nadeau Le roman français depuis la guerre (Paris: Gallimard, 1963).

18. René Char Les feuillets d'Hypnos (Paris: Gallimard, 1946).

19. Jean Paul Sartre Théâtre (Paris: Gallimard, 1947).

20. Nous laissons volontairement de côté les récits historiques, nous attachant plus particulièrement aux oeuvres de fiction.

21. "Au XXe siècle, pour la première fois, la guerre devint l'affaire de tous, si générale qu'elle se soumit à peu près toutes les activités humaines et concentra sur elle toutes les pensées. Non plus choisie par une aristocratie dont les privilèges sociaux étaient garantis par la fonction guerrière (car si la guerre féodale est un honneur, elle est aussi un devoir envers les vassaux) mais imposée par les nations à la quasi-totalité de leurs ressortissants, elle envahit le genre littéraire destiné au grand nombre, le roman." Maurice Rieuneau Guerre et révolution dans le roman français (Paris: Klincksieck, 1974) 3-4.

22. Voir à ce sujet Klaus Vondung Kriegserlebnis: der Erste Weltkrieg in der literarischen Gestaltung. (Berlin: Vandenhoeck & Ruprecht, 1983).

23. Pour bien comprendre les ressentiments de certains anciens combattants envers le livre de Norton Cru, il faut raconter quelle fut pour moi l'histoire de la découverte du texte. Travaillant à l'ancienne et imposante bibliothèque de l'Evêché de Verdun, j'avais lu plusieurs références au sujet du livre de Norton Cru, sans avoir pu trouver cet ouvrage capital pour la compréhension de la littérature de guerre. Je demande au chef bibliothécaire s'il avait entendu parler du fameux livre et ressent, dans la manière dont il me répond qu'il connaît bien le texte en question mais hésite à m'en dire plus. Cette réticence m'intrigue et j'essaie d'approfondir le sujet, comprenant alors que le texte avait été plus ou moins officiellement enlevé de beaucoup de bibliothèques à cause du mécontentement de certains lecteurs. La critique par Norton Cru d'écrivains extrêmement populaires de la première guerre mondiale avait choqué. Son analyse montre l'ambivalence des écrivains sur la guerre au sujet de leur expérience personnelle des combats. D'un côté ils se targuent d'avoir participé à des actions héroïques (ce que Norton Cru réfute ayant pour preuve du mensonge de ces écrivains les livres de marche des régiments où ils avaient servi), de l'autre ils se reconnaissent comme écrivain de fiction alors que Norton Cru montre que ces auteurs ont été publiés uniquement parce que la guerre était le sujet de leurs romans. J'apprends que le texte avait été écrit et édité aux Etats-Unis et non en France, ce qui avait permis sa

publication. Voulant absolument avoir la possibilité de lire ce livre, j'insiste auprès du chef bibliothécaire qui après un moment d'indécision m'indique d'une voix dépassant à mon avis les circonstances - nous ne sommes pas là en face d'un texte maudit - que lui-même possède une copie du texte et que si je reviens le lendemain à la même heure je pourrais en avoir l'usage, mais que bien sûr il n'est pas question d'emprunter le livre! C'est ainsi que j'ai pu avoir une fois sous les yeux le texte sulfureux de Jean Norton Cru Témoins (Paris: Les Etincelles, 1929), 600 pages d'une description détaillée et sans concession des écrits sur la Grande guerre. J'ai pu m'approprier ensuite chez un bouquiniste une édition de poche remaniée par l'auteur de ce texte: Jean Norton Cru Du Témoignage.

24. Léon Riegel Guerre et littérature (Paris: Klincksieck, 1978).

25. Georges Duhamel Guerre et littérature (Paris: Maison des amis du livre, 1920) 29.

26. Henri Barbusse Le feu (Paris: Gallimard, 1916).

27. "Certains écrivains, aidés de quelques critiques littéraires, ont cherché à créer une confusion sur la nature ou le genre des romans de guerre. Tantôt ils réclament pour ces oeuvres les privilèges de la littérature purement esthétique, tantôt ils prétendent avoir servi la vérité en créant une synthèse de la guerre plus exacte dans son sens profond, plus utile de par l'impression qu'elle produit, que la relation directe des témoins à carnets." Du témoignage. 111.

28. Du témoignage 64-65.

29. Du témoignage 26.

30. Maurice Halbwachs La mémoire collective (Paris: P.U.F., 1950).

31. Voir tout particulièrement le développement de l'idée d'attention et d'inconscient dans Le rire. Henri Bergson Le rire (Paris: P.U.F., 1940).

32. "Au premier plan de la mémoire d'un groupe se détachent les souvenirs des événements et des expériences qui concernent le plus grand nombre de ses membres..." La mémoire collective 26.

33. Un colloque fut organisé en 1976 autour du thème: "'La soumission de l'esprit et de l'âme à la matière', c'est ainsi que, vingt ans après la bataille de Verdun, l'Institut de recherche sur l'histoire de la guerre et de l'armée, rattaché au ministère de la Guerre du Reich caractérisait l'ensemble terrifiant qui, sous le nom de "l'Enfer de Verdun", s'est inscrit si profondément dans la conscience collective allemande". Michel Salewski Verdun 1916, image et reflet d'une bataille (Colloque international sur la bataille de Verdun, Université de Nancy II, 1976).

34. Paul Fussell The Great War and Modern Memory (Oxford University Press, 1975).

35. Voir dans la conclusion la confrontation du "fantasme" et du "réel" et la manière dont la confluence s'inscrit à l'intérieur de la mémoire collective de la guerre au vingtième siècle.

36. "Il arrive bien souvent que nous nous attribuions à nous-mêmes, comme s'il n'avaient leur source nulle part qu'en nous, des idées et des réflexions, ou des sentiments et des passions, qui nous ont été inspirés par notre groupe." La mémoire collective 28.

37. "Ces souvenirs sont donc à "tout le monde" dans cette mesure, et c'est parce que nous pouvons nous appuyer sur la mémoire des autres que nous sommes capables à tout moment, et quand nous le voulons, de nous les rappeler." La mémoire collective 30-31.

38. Sigmund Freud Essais de psychanalyse (Paris: Payot, 1971).

39. La mémoire collective 78.

40. Jean Baudrillard Simulacres et simulation (Paris: Galilée, 1981).

CHAPITRE I

ADIEU DE BALZAC. LA RECONSTITUTION D'UN EPISODE "HISTORIQUE"

I INTRODUCTION

Dans cette nouvelle qui aurait dû faire partie des "scènes de la vie militaire" au même titre que Le colonel Chabert (si la section avait été préservée par l'auteur) Balzac retrace la mémorable défaite de la Grande Armée de Napoléon en Russie: le passage de la Bérésina. A ce souvenir historique fait écho un cas pathologique: la démence du personnage de Stéphanie. La comtesse Stéphanie de Vandières qui est devenue folle lors de la traversée du fleuve a aussi perdu la mémoire des faits passés, que ceux-ci soient d'ordre personnel ou historique. Une reconstitution du fameux événement permettra à Stéphanie de retrouver, l'espace d'un instant, à la fois la raison et la mémoire, avant de mourir accablée par la pression trop intense de la ressouvenance.

Ce chapitre veut mettre en parallèle les deux événements: l'histoire de la défaite nationale et celle du cas individuel. Il sera montré alors comment le stratagème mis au point par le personnage de Philippe de Sucy, ancien

soldat de l'Empereur ayant sauvé la vie de Stéphanie au moment du passage du fleuve, va rapprocher les fantasmes (historiques et individuels) de l'événement passé. Philippe bien après les événements va reconstituer la bataille sur son domaine non loin de Paris. Il veut redonner la raison à Stéphanie par le choc de la ressemblance entre passé et présent. Mais ce simulacre du passage de la Bérésina sert aussi de cure à la névrose de l'ancien soldat qui ne peut empêcher de ressasser la tragédie historique.

D'une manière plus générale, la reconstitution est aussi un moyen pour Balzac de mettre fin symboliquement au fantasme de la guerre qui hante les générations ayant vécu l'épopée napoléonienne. Le simulacre permet de lier, l'espace d'un instant, passé et présent afin qu'ils se confondent, et permettent au souvenir de la guerre d'être accepté.

L'épisode historique de la retraite de Russie par la Grande Armée est connu de tous. Les troupes de Napoléon pourchassées par les avant-gardes russes et l'hiver précoce de la fin du mois de novembre 1812, tentent d'échapper à l'encerclement par l'ennemi. La Grande Armée doit passer rapidement le fleuve chargé de glaçons de la Bérésina avant l'arrivée du gros des troupes russes. Philippe de Sucy est

officier. Il rencontre son amie et amante, Stéphanie qui - en compagnie de son mari - tente de se réchauffer quelques instants, avant de reprendre la longue marche qui les conduira en sûreté de l'autre côté du fleuve. Les avant-gardes cosaques se rapprochent des Français. Les troupes du génie de Napoléon donnent alors l'ordre d'incendier les deux ponts qui ont déjà permis à une grande partie de la Grande Armée de franchir le fleuve. Un nombre important de fuyards et de civils qui accompagnent l'armée est pris au piège entre le fleuve et les avant-gardes russe. Philippe de Sucs et quelques soldats construisent un radeau qui est vite submergé par les fuyards désespérés. Philippe réussit tout de même à trouver une place sur le radeau pour Stéphanie et son mari. Ils réussiront à passer le fleuve. Mais Philippe se voit contraint de rester sur la rive. Il sera fait prisonnier, envoyé en captivité en Sibérie, puis libéré. Stéphanie, choquée par l'épisode funeste, perd la raison et la mémoire après avoir erré pendant plusieurs années sur les chemins de passage des armées.

Au cours d'une partie de chasse, plusieurs années après la guerre, Philippe retrouve Stéphanie. Malgré tous ses efforts pour essayer de la ramener à la raison il ne peut que lui faire prononcer un simple vocable: "Adieu!".

Il décide alors d'utiliser un stratagème. Il va reconstituer le passage traumatisant du fameux fleuve, afin de permettre à Stéphanie de retrouver la raison sous le choc de la ressemblance entre "réalité historique" et simulation. Celle-ci se souvient, reconnaît Philippe et meurt dans ses bras en criant une dernière fois "Adieu!". La nouvelle se termine par l'annonce de la mort de Philippe qui se suicide plusieurs années après la reconstitution. Il n'a pu oublier la guerre et Stéphanie.

II UNE OPPOSITION DANS LA CRITIQUE DU TEXTE

Comme l'annonce l'introduction à la nouvelle éditée par la Société des Etudes Balzaciennes, la partie du texte qui fascine le plus la critique, jusqu'à récemment, est celle de la description de l'événement historique¹. La préface de Pierre Gascar ainsi que la notice par Philippe Berthier dans l'édition de poche publiée par Gallimard louent le réalisme de la représentation de cet épisode extrêmement connu; une des plus grandes défaites de l'armée française.

Balzac, qui s'était fortement documenté au sujet de cette période historique, avait bien sûr lu L'Histoire de Napoléon et de la Grande Armée en 1812 par le Général Comte

de Ségur. L'ancien aide-de-camp de l'Empereur retrace sous une forme épique la marche sur Moscou, puis la retraite avec l'arrivée de l'hiver. Le chemin du retour passe par le franchissement de la Bérésina. Sur deux, puis un seul pont, auquel finalement les soldats du génie mettent le feu avant l'arrivée de l'ennemi, les retardataires de l'armée de Napoléon tentent d'échapper à l'encerclement par les troupes russes :

Alors, dans cette colonne de désespérés, qui s'entassaient sur cette unique planche de salut, il s'élevait une clameur qui annonçait une lutte infernale où les plus faibles et les plus mal placés furent précipités dans le fleuve par les plus forts. Ceux-ci, sans détourner la tête, emportés par l'instinct de la conservation, poussaient vers leur but avec fureur, indifférents aux imprécations de rage et de désespoir de leurs compagnons ou de leurs chefs (...) Une multitude de voitures, trois canons, plusieurs milliers d'hommes, de femmes et quelques enfants furent abandonnés sur la rive ennemie. On les vit errer par troupes désolées sur les bords du fleuve. Les uns s'y jetèrent à la nage, d'autres se risquèrent sur les pièces de glace qu'il charriaient; il y en eut qui s'élancèrent tête baissée au milieu des flammes du pont, qui croula sous eux: brûlés et gelés tout à-la-fois; ils périrent par deux supplices contraires².

Cette description apocalyptique du désastre semble avoir influencé le texte de Balzac qui retrouve le même ton :

Le général Eblé venait de mettre le feu aux chevaux de l'autre bord. Malgré les avertissements donnés à ceux qui envahissaient cette planche de

salut, personne ne voulait reculer. Non seulement le pont s'abîma chargé de monde; mais l'impétuosité du flot d'hommes lancés vers cette fatale berge était si furieuse, qu'une masse humaine fut précipitée dans les eaux comme une avalanche. On n'entendit pas un cri, mais le bruit sourd d'une pierre qui tombe à l'eau; puis la Bérésina fut couverte de cadavres (...) Si quelques hommes se lancèrent à la rivière du haut de la berge, ce fut moins dans l'espoir d'atteindre l'autre rive qui, pour eux, était la France, que pour éviter les déserts de la Sibérie. Le désespoir devint une égide pour quelques gens hardis. Un officier sauta de glaçon en glaçon jusqu'à l'autre bord; un soldat rampa miraculeusement sur un amas de cadavres et de glaçons³.

Le réalisme de la description des derniers moments du passage de la Bérésina rappelle le texte historique. Balzac reprend le style propre à la narration du comte de Ségur dont le récit est devenu un classique du genre. La nouvelle de Balzac, au moment de sa première publication en 1830, prend place - de fait - parmi les reconstitutions "réalistes" d'une aventure militaire qui vient de se terminer. Adieu, vu comme texte historique, est proche de tant d'autres, publiés alors, sur les événements en rapport aux campagnes du premier Empire.

1 LA CRITIQUE DU CAS PATHOLOGIQUE

Balzac ne se passionne pas uniquement pour l'histoire dans Adieu. Il divise son texte en deux parties. D'un côté la description "réaliste" de l'événement historique; de

l'autre l'étude du cas pathologique. La critique littéraire de l'ouvrage étudie d'une manière générale soit l'un soit à l'autre. Fascinée par le cas pathologique de Stéphanie, Manuela Morgaine dans le numéro de printemps 1990 de la Nouvelle revue de psychanalyse, intitule son article "La mémoire gelée". Elle laisse de côté l'authenticité et le réalisme de la description balzacienne du passage, pour analyser l'artifice de la reconstitution par Philippe de l'événement historique.

Manuela Morgaine montre avec pertinence l'influence sur Balzac des lectures de cas de folies proches de celui de Stéphanie. L'auteur qui avait été lui-même sujet à des crises "d'une espèce d'hébétude que l'on attribua à un abus de lectures" lorsqu'il avait quatorze ans, nous dit Manuela Morgaine, s'est particulièrement intéressé aux enfants sauvages qui - comme Stéphanie - ressemblent à de jeunes animaux sautant d'arbres en arbres, tout en proférant quelques paroles, parfois incompréhensibles, parfois répétitives. Ainsi "Oh, Dieu!" crie l'enfant sauvage Victor de l'Aveyron (comme nous le montre Manuela Morgaine), "Adieu" répète inlassablement Stéphanie.

Derrière la mémoire "gelée" de Stéphanie et par delà l'événement historique d'une armée engourdie par le froid

de l'hiver de 1812, Manuela Morgaine concentre son attention sur le retour des obsessions chez les personnages. Elle analyse la manière dont la mémoire figée d'un désastre fond au moment de l'artifice de la reconstitution:

Souvent écrire c'est déterrer les morts; c'est retourner la terre qui est en nous, la retourner à l'infini jusqu'à ce qu'apparaissent nos obsessions et nos fantômes comme des ossements à effriter⁴.

La volonté d'auscultation du cas pathologique par Balzac, dans la deuxième partie de la nouvelle Adieu, laisse volontairement de côté l'histoire, immobilisée dans son carcan militaire. Le destin individuel des personnages s'écarte de l'aventure collective qui commence à être oubliée au moment de la publication d'Adieu, plus de 15 ans après les événements. A l'inverse de l'histoire enfouie dans la mémoire, le cas de folie de Stéphanie est toujours vivant car en perpétuelle évolution. Cette possibilité de transformation offre pour Philippe un espoir de guérison. Il guette les signes d'une amélioration de l'état de sa bien-aimée. L'évolution du cas de folie permet à la nouvelle de trouver une fin possible, car les événements d'ordres personnels vont se modifier, alors que le fait historique, bien que constamment ré-évalué, est à jamais paralysé dans sa représentation héroïque.

Dans son étude critique d'Adieu, Madeleine Borgomano montre comment l'écriture de Balzac est aux prises avec la paralysie introduite par la description d'un souvenir pétrifié de l'épopée napoléonienne:

Dans le texte d'Adieu, une place bien délimitée et résolument écartée est assignée à l'Histoire. Au centre du récit premier s'ouvre une fracture narrative, temporelle et spatiale, marquée par les frontières évidentes d'un chapitre (II) et d'un titre: "Le passage de la Bérésina" (...) Après cette intrusion, le récit premier reprend son cours continu, d'où l'Histoire collective est absente: il raconte le destin individuel de ces personnages fictifs, Philippe de Sucy et Stéphanie de Vandières⁵.

Eloignée du "destin individuel" l'histoire est figée. Balzac qui place l'ensemble de sa nouvelle sous le signe de la glace, de la neige, de l'engourdissement des membres et des esprits, semble ne pas pouvoir "réveiller" l'événement historique qui est graduellement oublié par la société de l'époque. Les conflits de l'épopée napoléonienne symbolisent une période de l'histoire révolue. Les institutions veulent laisser de côté tout ce qui à trait au Premier Empire. Comme avec la fable de la belle au bois dormant, reprise symboliquement par Balzac dans Adieu, l'action guerrière est abandonnée dans un sommeil sans espoir d'être un jour interrompu. Balzac donne l'impression de regarder le passé comme une nature morte qu'il décrit avec le

réalisme qui lui est propre. Il laisse de côté toute volonté de vouloir raviver un passé qu'il ne fait que décrire, suivant un modèle contraint, celui du texte historique. Mais ce n'est là qu'un trompe-l'oeil. Derrière la nature morte se cache une histoire toujours vivante dans l'esprit des personnages du texte de Balzac.

3 LA FEMME ABSENTE

La représentation de la guerre dans la nouvelle de Balzac, proche de celle des récits historiques de l'époque, est une image fortement stéréotypée. A la manière de l'image donnée par des témoins, le plus souvent anciens militaires, la représentation est conçue pour un lecteur particulièrement intéressé à l'étude des batailles. C'est là la thèse soutenue par Shoshana Felman dans le premier chapitre de What does a Woman Want?; elle écrit:

In the context of this manly realism, the woman is relegated to non-existence, since she is said to partake of the "unreal" (...) What, then is this "realism" the critic here ascribes to Balzac if not the assumption, not shared by the text, that what happens to men is more important, or more "real", than what happens to women?⁶

Folie et événements historiques sont montrés dans Adieu suivant le point de vue d'un Philippe devenu irascible à force d'insuccès dans ses tentatives de sauvetage de

Stéphanie. Shoshana Felman parle alors de "Kind of blindness". L'aveuglement face à la folie est le propre du personnage de Philippe, ancien militaire. Elle se retrouve aussi du côté du narrateur et de sa description du personnage féminin (le narrateur, nous dit Felman semble lui aussi ne pas pouvoir comprendre les symptômes de la folie). Stéphanie ayant perdu la raison est décrite par le narrateur de la nouvelle comme un animal qui profère quelques cris, et s'intéresse uniquement au sucre que lui apportent les visiteurs:

Elle laissa échapper (Stéphanie) un cri de satisfaction, et ses yeux eurent un vague éclair d'intelligence. -Elle me reconnaît! Stéphanie! Le colonel sentit son coeur se gonfler, se paupières devenir humides. Mais il vit tout à coup la comtesse lui montrer un peu de sucre qu'elle avait trouvé en le fouillant pendant qu'il parlait. Il avait donc pris pour une pensée humaine ce degré de raison que suppose la malice du singe⁷.

Le personnage féminin est dans cet esprit marqué d'un signe négatif. L'assimilation entre folie et féminité, comme cela se faisait alors, ne peut que donner une image négative de la femme qui ne paraît dans le texte de Balzac que sous la forme de victime, tout d'abord de la guerre puis finalement de la démence.

L'image à la fois de l'événement historique et du cas de Stéphanie, suivant un point de vue connoté comme

masculin, entraîne la reconstitution du passage à la catastrophe. Philippe rejoue la bataille suivant la représentation que lui apporte ses propres souvenirs. Stéphanie s'est vue confrontée à un événement à laquelle elle était complètement étrangère, ballottée d'une voiture à une autre, absolument pas maître de sa destinée. Elle se trouve forcée d'assister au choc d'une reconstitution de l'histoire, suivant un point de vue qui lui est étranger et qui par sa puissance la tue.

Cette opposition entre masculin et féminin, cas pathologique et reconstitution historique qui se retrouve dans la critique d'Adieu, peut être considérée d'une façon moins radicale si on examine avec attention le sort du personnage principal de la nouvelle: Philippe. Celui-ci est proche de Stéphanie. Atteint lui aussi d'une maladie mentale incurable (la névrose de guerre) il se tuera après avoir échoué dans ses tentatives de sauvetage de Stéphanie.

III NEVROSE DE GUERRE

Pour la critique d'Adieu, il y aurait d'un côté la raison, la guerre, l'histoire, les personnages masculins: Philippe, le narrateur et l'auteur (Balzac) auquel s'oppose le personnage féminin qui signifie la folie et l'animalité.

Mais cette vision sous la forme d'une dichotomie dans la nouvelle Adieu ne tient pas compte du cas pathologique du personnage principal: Philippe de Sucy qui dans ses "crises" dues à sa propre expérience de la guerre, donne l'impression d'être très proche de Stéphanie.

Philippe présente de nombreux symptômes névrotiques. Le début de la nouvelle décrit deux chasseurs aux tempéraments opposés. L'un, d'Albon est magistrat. Il sue sang et eau pour suivre le "colonel Philippe" qui donne l'impression de ne pouvoir s'arrêter de courir après un gibier invisible, poussé par un désir d'aller toujours plus loin "-Allons! marchez! ajouta-t-il. Si vous restez assis, vous êtes perdu." dit Philippe au magistrat qui, étonné par un tel engouement, lui reproche d'avoir laissé son esprit en Sibérie! Mais ce ne sont là que des symptômes mineurs. L'état de Philippe se complique. Parlant soudainement d'amour, le magistrat ébranle fortement l'ancien militaire:

Philippe de Sucy tressaillit violemment; son large front se plissa; sa figure devint aussi sombre que l'était le ciel en ce moment. Quoiqu'un souvenir d'une affreuse amertume crispât tous ses traits, il ne pleura pas. Semblable aux hommes puissants, il savait refouler ses émotions au fond de son cœur (...) Un jour, mon ami, lui dit Philippe en lui serrant la main et en le remerciant de son muet repentir par un regard déchirant, un jour je te raconterai ma vie. Aujourd'hui je ne saurais^a.

Les deux chasseurs sont sur le chemin du retour. Philippe qui "était tombé dans une profonde rêverie" suit le magistrat machinalement. Ils cherchent un toit pour se reposer quelques instants et souper. Arrivé devant la grille d'une maison qui semble abandonnée, d'Albon observe avec intérêt cette "fille folle" qui pousse des cris de souris et saute d'arbres en arbres. Il se retourne alors vers son ami pour le retrouver "étendu sur l'herbe et comme mort"; ce dernier vient de reconnaître Stéphanie. Philippe, dont le cas est considéré comme grave, est transporté avec précaution à son domaine où le docteur lui prépare des potions calmantes. Il veut modérer les passions vives de Philippe qui, comme dit le docteur, vient de recevoir "une bien violente commotion".

Philippe, ancien combattant traumatisé par la perte de Stéphanie à la Bérésina l'est aussi, et d'une manière générale, par son expérience de la guerre. Il est proche de cet autre personnage des nouvelles de Balzac qui lui aussi a été, et à jamais, marqué par les événements guerriers: le colonel Chabert. Dans le texte qui porte ce nom, Chabert laissé pour mort sur le champ de bataille, n'est en fait qu'évanoui. Il revient à lui, suite à la douleur intolérable d'une blessure au front. Il réalise alors qu'il se

trouve déjà enterré! Par miracle il réussit seul à s'exhumer. Il est ensuite soigné par quelques paysans qui lui sauveront la vie.

Chabert arrive difficilement à rejoindre Paris, pris en cours de route par de violentes crises de catalepsie. Vieilli et handicapé par ses blessures, il n'est reconnu par personne. Chabert est considéré officiellement comme mort. Sa femme s'est remariée. Il a perdu tous ses amis et n'a plus aucun bien, ni lieu où aller. Il fait alors appel à un avocat pour regagner sa femme, son argent, ses titres, mais refuse au dernier moment de prendre sa place dans ce nouveau monde qu'il méprise.

L'intérêt du personnage de Chabert est dû au fait que son état psychique se trouve à mi-chemin entre celui de Philippe et de Stéphanie. Philippe, Stéphanie, Chabert sont les survivants de l'épopée napoléonienne. Ils ont vécu les horreurs de la guerre, des horreurs qui les ont marqués à jamais de traumatismes incurables. Tous les trois sont des "frères d'armes" car témoins de la guerre. Philippe et Chabert sont des militaires, héros napoléoniens de la plus belle sorte. Stéphanie elle, a suivi les armées volontairement avant le passage de la Bérésina, par nécessité ensuite protégée par un soldat qui lui sauvera la vie.

Le malheur des trois personnages a eu lieu pendant des événements historiques mémorables: la Bérésina et la bataille d'Eylau, desquels ils sortent plus morts que vifs. Chabert qui est enterré dans une fosse commune, se fraye un passage parmi les cadavres, afin de regagner la surface couverte de neige qu'il perce d'un coup de tête ensanglantée. Atteint plusieurs fois de catalepsie, Chabert reste six mois alité chez des paysans. Chabert possède les mêmes symptômes que Stéphanie. Il reste muet ou déraisonne quand il parle. Comme Stéphanie qui a vécu pendant longtemps nue dans la nature, Chabert est revenu de la mort dans la même tenue "sorti du ventre de la fosse aussi nu que du ventre de celui de ma mère"⁹ dit-il. Chabert, décrit par Balzac a un côté féminin assez marqué qui contredit le personnage de militaire, héros de la bataille d'Eylau. Balzac écrit:

Le colonel ressemblait à cette dame qui, ayant eu la fièvre durant quinze années, crut avoir changé de maladie le jour où elle fut guérie¹⁰.

Chabert est donc un personnage intermédiaire dans sa folie entre celui de Stéphanie et de Philippe. Il montre qu'il est possible de rapprocher les différentes formes de maladies mentales décrites par Balzac dans ces deux nouvelles. Le vocabulaire actuel de la psychanalyse différencie la psychose de la névrose¹¹. L'une, la psychose, implique

une absence complète de réaction consciente du patient face à la maladie; comme c'est le cas de Stéphanie. La névrose par contre est reconnue par le patient qui de ce fait peut agir sur son état mental. C'est le cas de Philippe. Il s'agit de deux maladies psychiques différentes, mais qui dans la nouvelle Adieu ont une origine commune: le traumatisme de la guerre.

Les symptômes décrits par Balzac et tout particulièrement la volonté de Philippe (venue d'un songe comme dit Balzac) de vouloir reconstituer le moment du passage de la Bérésina, sont proches de ceux diagnostiqués par Freud sous l'appellation de névrose de guerre. Parmi ces névroses dues à l'expérience du combat, Freud montre l'importance du ressassement par le patient, sous la forme de fantasmes, d'un épisode traumatisant. L'ancien combattant est incité par son inconscient à répéter le moment de la guerre.

Répétition par excellence, la reconstitution du passage de la Bérésina aide Philippe à vouloir secourir Stéphanie pour qu'elle retrouve enfin la mémoire. Le fantasme de la guerre fonctionne à la manière d'un symptôme (ici une image obsédante). Dans les textes dont la fonction est de décrire un conflit, comme c'est le cas de la nouvelle Adieu, le traumatisme peut être considéré comme un objet,

au sens psychanalytique du terme. Das Objekt est dans la théorie freudienne ce par quoi la pulsion peut atteindre son but; par transposition de cette économie inconsciente à un niveau conscient ou préconscient, l'objet autorise la relation entre le sujet témoin de l'événement guerrier, et l'écriture (qui est symbolisée dans Adieu par l'artifice de la reconstitution).

Le symptôme comme compromis entre l'écriture de l'événement et le témoin (qu'il soit un individu ou un imaginaire¹²), Freud l'appelle névrose de guerre (Kriegsneurose¹³). Cette maladie mentale a été diagnostiquée pour la première fois par Freud et ses disciples lors de la première guerre mondiale. Cette découverte coïncide, dans le cheminement de la pensée freudienne, avec le moment où la psychanalyse définit la "deuxième topique" et les limites du principe de plaisir. C'est alors qu'apparaît la compulsion de répétition, car parmi les névroses de guerre, le cas le plus souvent rencontré est celui d'une répétition de l'événement sous la forme de fantasmes. Le patient se remémore sans cesse un épisode particulièrement difficile vécu pendant un conflit.

1 DOUBLE INSCRIPTION

L'acte guerrier qui cause le traumatisme est vécu deux fois: la première sur le champ de bataille; la deuxième sous la forme d'un fantasme. Cette répétition est un exemple typique du fonctionnement psychique, celui d'une double inscription. La scène ayant engendré le traumatisme est chargée d'affect et de ce fait ne peut être acceptée par le système mental en tant que tel. La scène est alors refoulée afin d'empêcher ses effets dévastateurs sur la conscience du sujet. Mais cet épisode traumatisant ne peut être contenu par l'inconscient. Afin de permettre l'acceptation de la scène traumatisante dans le système psychique, il faut qu'elle fasse "retour" dans la conscience, qu'elle s'inscrive à nouveau dans l'imaginaire du malade. La deuxième inscription est ce qui entraîne l'apparition du symptôme car le traumatisme a engendré la répétition comme acte de défense. Nous retrouvons là l'économie du mécanisme de défense telle qu'elle est définie par Freud. Contrairement au sens commun du concept de défense (fermeture, absence de contact avec l'extérieur, aspect figé de la topologie) la définition psychanalytique implique une ouverture sur l'autre, une communication. Elle signifie non pas un tracé unique (par exemple une ligne de défense), mais un

changement perpétuel du contours du système défensif. Ce changement sous-entend une répétition du mécanisme car le système évolue constamment (voir chapitre IV).

L'idée de double inscription se comprend mieux grâce à la métaphore freudienne du bloc magique¹⁴. Ce qui s'écrit d'un côté s'écrit en même temps et automatiquement d'un autre. Nous sommes là dans un système, où un signifiant implique un (ou plusieurs) signifiés et inversement. Cette sémiologie psychanalytique répond à beaucoup de questions quant au fonctionnement du système psychique¹⁵. Il s'agit d'un signe qui se comprend suivant le modèle linguistique dont un des exemples est celui du mot (signifiant) auquel est rattaché plusieurs concepts (signifiés).

La double inscription freudienne est intéressante dans notre cas, car elle permet le rapprochement entre deux notions psychanalytiques importantes, celle de compulsion de répétition et de sur-détermination. Le concept de sur-détermination apparaît dans L'interprétation des rêves, c'est à dire dès 1898. Tout événement psychique, dit Freud (il s'agit avant tout d'un désir) est inscrit deux fois, dans l'inconscient et dans le conscient ou préconscient. Chaque événement d'ordre psychique est répété et de ce fait sur-déterminé.

Des recherches que nous avons eu l'occasion de rappeler à diverses reprises au cours de ce livre nous apprennent que les deux courants de notre vie psychique doivent collaborer à la formation d'un symptôme hystérique. Il n'est pas seulement la réalisation d'un désir inconscient, il doit pouvoir réaliser en même temps un désir issu du préconscient, en sorte qu'il est déterminé à tout le moins deux fois: c'est-à-dire par chacun des deux systèmes en conflit. Mais, comme pour le rêve, il n'y a pas de limite à la surdétermination¹⁶.

Cette double inscription, dans l'inconscient, puis à un niveau autre (préconscient), est ce qui entraîne un symptôme (diagnostiqué par Freud comme hystérie). On peut en conclure qu'un événement (surtout un traumatisme) implique sa répétition imaginaire. Ce qui a été vécu en réalité a été tout d'abord refoulé, puis ensuite transposé au niveau conscient / préconscient.

La répétition se comprend particulièrement bien avec un exemple littéraire. Dans la nouvelle de Balzac Stéphanie a perdu la raison, et par la même occasion, la faculté de parler. Balzac montre dans la nouvelle le rapport étroit qui unit la folie et la parole. Stéphanie, devenue démente après le passage de la Bérésina, ne peut que proférer un signifiant en apparence dépourvu de tout signifié:

Adieu! ce mot qui, pour elle, est toute la langue, elle le disait jadis rarement. Fleuriot avait entrepris de réveiller en elle quelques idées; mais il a échoué, et n'a gagné que de lui

faire prononcer un peu plus souvent cette triste parole¹⁷.

Le symptôme (l'impossibilité de parler) est la deuxième partie de l'inscription de la maladie mentale. Le seul mot que peut encore articuler Stéphanie, est celui chargé d'affect de "Adieu". Titre de la nouvelle, il est répété ad infinitum par Stéphanie. Il s'inscrit deux fois d'une manière irrévocable et tragique: la première, lors de la séparation de Stéphanie et de Philippe au moment du passage de la Bérésina; la deuxième, lors de la reconstitution du passage et de la mort de Stéphanie. Cette double inscription correspond à la définition par Lacan de l'idée de sur-détermination:

Car si pour admettre un symptôme dans la psychopathologie psychanalytique, qu'il soit névrotique ou non, Freud exige le minimum de surdétermination que constitue un double sens, symbole d'un conflit défunt par delà sa fonction dans un conflit présent non moins symbolique...¹⁸

Le conflit défunt et le conflit présent de la nouvelle Adieu sont à quelques "détails" près les mêmes: l'événement réel ressemble à s'y tromper à l'artifice de la reconstitution du passage de la Bérésina. Le processus de la double inscription permet de comprendre les différents degrés de sur-détermination dans la nouvelle de Balzac. Il y a le niveau du langage avec le signifiant "Adieu!", mais aussi

celui du récit, la reconstitution du passage et l'effet de cette répétition sur les personnages. Philippe tente d'imposer au traumatisme de la défaite une deuxième inscription: la simulation. Il devient le grand orchestrateur de la mise en scène. Dans la représentation des différents niveaux de la répétition et la simulation d'un conflit armé, la conclusion semble aller de soi. La fin est connue d'avance, comme prédestinée: la mort. Celle de Stéphanie, puis le suicide de Philippe, la compulsion de répétition - machine infernale qui ne peut être arrêtée - trouve son seul salut dans l'anéantissement.

Freud, dans Au-delà du principe de plaisir, fait intervenir l'instinct de mort comme fin à la névrose de répétition. Cet instinct est défini dans le texte cité, par la tendance organique de l'être humain à répéter certaines fonctions élémentaires de survie (ce qui est comparable à l'instinct animal compulsif, par exemple la migration des oiseaux). L'instinct se manifeste par une "tendance à reproduire ce qui a déjà existé"¹⁹. Freud en conclut que cet instinct animal, d'origine biologique est mû par une volonté de retour à un état inorganique: l'origine de la vie, le non-vivant²⁰, ce moment bien avant la vie et que Freud associe à la mort.

La double inscription de la nouvelle Adieu, une perte de la raison ayant entraîné la folie et ensuite le stratagème de la reconstitution et le retour de la raison, implique une autre double inscription. Au moment de la mise en scène du passage, l'espace d'un instant, Stéphanie redevient consciente. Elle est capable à nouveau de parler ce qui est signifiant, mais c'est à ce moment qu'elle est emportée par la mort. L'histoire se termine, alors que l'état inorganique, celui d'un absolu indéfinissable et métaphysique (la mort) conclut le débat d'une façon radicale.

2 SUR-DETERMINATION

Dans le texte critique Lacan avec Derrida²¹, René Major décrit la double inscription freudienne définie dans L'interprétation des rêves et Au-delà du principe de plaisir. Le mot-clé qui revient souvent dans les textes de Freud à ce sujet, et nous l'avons vu, est celui de "dédoublement". Une des formes les plus célèbres du dédoublement psychanalytique est la "double instance" du rêve²².

Le point de vue derridien sur l'idée de sur-détermination (celui défini précisément dans La carte postale)

examine la spéculation freudienne. Derrida montre comment la structure du texte empêche que l'une ou l'autre thèse se referme. En particulier dans La carte postale, Jacques Derrida décrit la manière dont le texte de Freud Au-delà du principe de plaisir remet en cause sa propre finalité, celle qui conduit à la définition de l'instinct de mort.

Comme l'explique Joseph Smith dans Taking Chances, Derrida Psychoanalysis and Literature²³, il existe un paradoxe freudien: d'un côté un désir systématique de tout expliquer, de l'autre une spéculation née de l'étude des cas étudiés. La mise en relation des deux crée un système d'interprétation complexe. Ainsi, en donnant à sa théorie la plus sophistiquée (la compulsion de répétition au-delà du principe de plaisir) l'apparence de ce qui est le moins assuré (la spéculation), Freud laisse l'impression d'être lui-même la proie de la répétition sans fin qu'il diagnostique et avoue avoir du mal à guérir chez ses patients²⁴. L'exemple du Fort/Da introduit la compulsion de répétition. C'est une mise en abîme du cas étudié (l'observation de son petit-fils) qui change le registre du discours, lui donne un caractère moins scientifique, mais plus chargé d'affect. La théorie qui remet en question le principe de plaisir se trouve représentée par l'image d'un

enfant jouant avec une bobine et apporte ainsi à Freud l'idée d'infini du mécanisme répétitif.

Le paradoxe freudien (l'analyse s'oppose à la spéculation, le concept s'oppose à l'exemple significatif) amène à nouveau la notion de sur-détermination. Celle-ci ne se limite pas à une double inscription. Freud écrit au sujet de l'interprétation d'un rêve:

Cette première recherche laisse l'impression que les éléments "botaniques" et "monographie" ont trouvé place dans le rêve parce qu'ils étaient ceux qui présentaient, avec les pensées du rêve, le plus de points de contact; c'étaient des noeuds, où des pensées du rêve ont pu se rencontrer en grand nombre, parce qu'ils offraient à l'interprétation des sens nombreux. On peut exprimer autrement encore le fait qui explique tout cela et dire: chacun des éléments du contenu du rêve est surdéterminé, comme représenté plusieurs fois dans les pensées du rêve²⁵.

La sur-détermination freudienne représente d'un côté la double inscription (point de vue développé par Lacan), de l'autre l'accumulation des paradoxes et des oxymorons (l'interprétation de Derrida). Les deux définitions de cette notion freudienne "complexe"²⁶ se complètent plus qu'elles ne s'opposent. L'étude par Freud des cas de compulsion de répétition, et en particulier ceux ayant un rapport avec les névroses de guerre, montre la difficulté de trouver une cure efficace à la volonté du patient de répéter un traumatisme passé. Le fantasme n'est jamais

guéri, et l'ancien combattant crie jusqu'à son dernier souffle le cauchemar qui le hante.

Balzac termine la nouvelle en "tuant" ses personnages après en avoir sauvé un de la folie, et l'autre de la névrose engendrée par la compulsion de répétition. Cette fin est différente de beaucoup d'autres textes (principalement des romans de guerre) qui ont du mal à "finir" leurs récits. La répétition des batailles dans ces textes est sans fin, à la manière dont les névroses de guerre ne peuvent être guéries. L'écrivain utilise alors des stratagèmes pour tenter de terminer son récit (malgré l'effet de compulsion de répétition). Ces stratagèmes sont des logorrhées. Elles se perdent dans les détails qui permettent à la mémoire de s'attacher à un fait passé retenu par les écrivains de guerre afin de donner l'illusion d'une fin au récit et faire en sorte que cette sublimation du traumatisme par l'écriture fasse enfin son effet: l'oubli.

Ces "tours" d'écriture ne permettent pas d'arriver à un oubli total de l'événement traumatisant; celui-ci fait à nouveau son apparition dans la mémoire. Refoulé, il revient hanter le narrateur du roman de guerre. Une solution qui permet de terminer le récit d'une façon brutale et en apparence définitive est, à la manière de Freud, de suivre

la logique déductive engendrée par la compulsion de répétition. L'analyse biologique de la répétition mène à un état non-organique. Nous sommes alors dans ce qui précède la vie, c'est à dire la mort. L'instinct de mort donne une fin à la répétition; faire mourir les personnages permet de terminer le récit. Dans les romans de guerre, dans la nouvelle "Adieu", l'auteur tue à la fois le sujet et l'objet du récit. Quand Balzac termine le récit en faisant mourir les personnages principaux, c'est là une manière d'éradiquer l'obsession de la guerre qu'il a si bien montrée à travers le personnage principal (Philippe).

Mais cette mort symbolique de la guerre (signifiant une disparition momentanée des symptômes de la compulsion de répétition chez le personnage principal), est un aveuglement, un leurre car la mort telle qu'elle est comprise dans le psychique humain (nous explique la psychanalyse) est une chimère, une entité qui se trouve absente de l'inconscient. Freud montre clairement le paradoxe de son point de vue sur l'instinct de mort en lui donnant une valeur mythique (c'est à dire hors de portée de l'analyse scientifique). L'idée de mort est ancrée profondément dans les croyances de l'Homme, d'où l'appellation instinct, tout

en étant rédhibitoirement absent de l'appareil psychique (la mort n'y a aucune fonction motrice).

Mais l'interprétation derridienne de la compulsion de répétition, nous l'avons vu, montre le côté spéculatif de la théorie de l'instinct de mort (suite et fin de la compulsion de répétition)²⁷. L'épisode symbolique de la bobine (théorie du Fort/Da) est là pour rappeler la facilité de disparition de l'objet: la mère dans le texte de Freud, la personne aimée (Stéphanie) dans Adieu (et dont la vie passée a été en perpétuel danger ce qui donne à Philippe des frissons rétrospectifs). Cette tendance à disparaître est par la même économie une aptitude à une perpétuelle réapparition. Ne peut-on alors envisager que l'objet sur le point de s'évanouir n'est jamais complètement présent, mais aussi jamais totalement absent? L'exemple du Fort/Da semble contredire l'instinct de mort, la bobine revient toujours à l'enfant et c'est le retour de l'objet qui procure à l'enfant le plus de plaisir et non sa disparition²⁸. Suivant le même point de vue, Stéphanie fait un retour traumatisant dans la vie de Philippe. L'épisode de la rencontre de Stéphanie montre l'importance dans la nouvelle de Balzac du moment présent. Il s'agit d'un passage entre un état et un autre, où le plaisir comme chez l'enfant est celui de la

reconstitution d'un événement passé dont Philippe a l'illusion d'être le maître. A ce moment il jouit du plaisir du continuel retour de l'objet disparu²⁹.

Mais le "jeu" de la reconstitution du passage de la Bérésina est une toquade. Elle fait rire tout Paris et n'est prise au sérieux que par les anciens de l'armée de Napoléon. Il y a dichotomie complète dans les nouvelles de Balzac entre le monde de l'armée, impulsif, tapageur, insensé et surtout enfantin, et celui de la société de l'époque qui est décrit comme organisé, calculateur et sans fantaisie. Le jeu de la reconstitution par Philippe est proche de celui de la bobine décrite par Freud et le rapprochement entre soldat et enfant est évident. Balzac écrit dans Le colonel Chabert:

-Où en étais-je? dit le colonel avec la naïveté d'un enfant ou d'un soldat, car il y a souvent de l'enfant dans le vrai soldat, et presque toujours du soldat chez l'enfant, surtout en France³⁰.

Les trois personnages ayant vu la guerre dans les deux nouvelles de Balzac citées, sont devenus des êtres asociaux (à cause de la folie qu'elle soit névrotique ou psychotique). Enfants terribles de la révolution et de l'Empire, ils agissent de façon spontanée, sans aucune prétention sociale, uniquement intéressés par les plus simples plaisirs (ce qui peut se résumer par la dichotomie amour et

guerre). Stéphanie, Chabert, Philippe après les événements traumatisants de la guerre ne peuvent rien faire d'autre que jouer. Stéphanie est devenu comme un animal dont les deux préoccupations sont la nourriture et le jeu. Chabert ayant vieilli, s'amuse à tracer des ronds sur le sable du bord des routes. Philippe, depuis son retour de Sibérie ne semble éprouver de plaisir qu'à se jouer de son ami d'Albon en l'entraînant dans des parties de chasse interminables et ensuite à mettre en scène ou rejouer le passage de la Bérésina.

Mise à part Stéphanie qui n'est pas maître de sa destinée, les deux autres personnages imaginent des stratagèmes pour arriver à leurs fins: Chabert impatient de retrouver sa fortune et sa femme est prêt à "faire jouer" tous les rouages de la justice pour obtenir satisfaction. Son avocat, bien que beaucoup plus jeune, essaie de modérer la nature enfantine de l'ancien militaire. Ce n'est qu'à la fin de la nouvelle que Chabert renonce à sa véritable identité, comprenant la vanité d'une telle démarche. L'oncle de Stéphanie qui est docteur, tente la même action d'apaisement des fougues d'un ancien militaire. Il s'oppose à Philippe qui veut se suicider en même temps que Stéphanie, pour mettre fin à leurs tourments, puis met en garde

l'ancien militaire quant aux valeurs roboratives de la reconstitution du passage de la Bérésina.

Vision de folie, celle d'un artifice, dont Balzac montre le peu de crédibilité de son ordonnateur, le passage de la Bérésina semble être une restitution qui ne pouvait que porter à faux: "Il vous fallait donc une folie d'opéra" dit le docteur à Philippe. Balzac montre que les seuls qui croient en la reconstitution sont les anciens militaires. Le reste de la société ne fait que rire de cette folle mise en scène. L'image reconstituée de l'événement historique est comparable à un jeu d'enfant qui n'est suggestif que pour ceux qui sont initiés et acceptent de se laisser captiver par l'illusion apportée par la simulation. Les gens "sensés", avocats, médecins qui représentent la "réalité" sociale de la France du moment de la publication des deux nouvelles, acceptent avec bonhomie les plans mirifiques de ces "demi-soldes" (c'est ainsi qu'on appelait les anciens combattants de la Grande Armée), tout en sachant bien qu'ils sont voués à l'échec, car ne correspondant pas aux besoins et envies de la "modernité" d'alors.

Le passage de la Bérésina, reconstitué par Philippe est un anachronisme, car il est trop éloigné des préoccupations de la société de son temps. Il émeut seulement les

anciens militaires qui ont accepté de jouer les figurants; elle trompe aussi Stéphanie qui croit se retrouver à ce moment fatal où elle perdit la raison. Les personnages ayant vécu l'événement semblent se laisser duper trop facilement par la mise en scène de la guerre. La folie semble communicative. Le traumatisme prend des allures de tragédie burlesque et les figurants du passage se laissent prendre à l'illusion de la reconstitution. Les fous aiment la folie des grandeurs, montrent les récits populaires. L'artifice est un jeu, une féerie qui s'est considérablement éloignée de l'événement historique. Le passage tel qu'il est montré par les textes actuels, détachés de l'affect qui entoure l'événement, est bien différent de ceux montrés par la narration historique du comte de Ségur, puis par Balzac dans sa description de la bataille à laquelle fait écho, la reconstitution par Philippe.

IV IMAGE RETENUE PAR LA MEMOIRE COLLECTIVE

Parmi les textes récents publiés sur les événements, en rapport à la campagne de Russie par Napoléon, l'un des plus connus est celui de Nigel Nicolson Napoleon 1812. Cette étude qui retrace les faits d'armes de la Grande Armée, est

argumentée par les correspondances des principaux acteurs et témoins directs de l'événement. C'est ainsi qu'apparaît une version relativement différente de celle présentée par le comte de Ségur ou Balzac, du passage de la Bérésina.

Nigel Nicolson essaie de montrer le fonctionnement de l'armée napoléonienne sans concession ni passion. Il décrit la manière calculée dont fut préparé le passage du fleuve. Il montre comment le gros de l'armée réussit à franchir les ponts sans encombre. Il fait remarquer la manière dont le passage se fit sur trois jours, ce qui laissa largement le temps aux troupes de franchir la Bérésina. Ceux qui furent bloqués du mauvais côté du fleuve sont des retardataires et des civils qui avaient été délibérément abandonnés par Napoléon, ordonnant à ses troupes du génie de brûler les ponts:

The tragedy was that the vast, second, army of stragglers and civilians (call them collectively non-combatants) were abandoned, in all some 30,000. They had not taken advantage of their chances. During the two nights, 27/28 and 28/29 November, many of them could have crossed the bridges, but they refused to leave their campfires. In daylight, pounded by Russian artillery, which was now on the banks above them, they clustered so thickly on the bridge approaches, riparae ulterioris amore, that few could squeeze through, and priority was given to the troops³¹.

Ce qui est considéré comme une défaite militaire, n'était en réalité, d'après la vision de Nicolson qu'une

tragédie emblématique des problèmes rencontrés en général par la Grande Armée en Russie: difficulté du terrain et des conditions météorologiques, encombrement de l'armée "active" par un grand nombre de voitures chargées des biens pillés à Moscou, afflux de civils qui suivaient l'armée et impossibilité de regroupement des soldats ayant perdu leurs unités.

Malgré la supériorité numérique des troupes russes, Napoléon et sa garde réussit à passer le fleuve sans encombre, comme ce fut le cas ensuite de la plupart de ses corps de troupes en état de combattre. Le passage de la Bérésina suivant cette vision, ne peut être considéré comme une défaite tactique, au contraire; vu l'état des troupes en ce début d'hiver, et les risques que la Grande Armée pouvait encourir si elle n'avait pu passer le fleuve à temps, le passage peut être considéré comme une victoire française.

Ce bref aperçu historique, montre que la représentation sous la forme d'une tragédie, telle qu'elle est présentée par Balzac ou Ségur, n'est pas celle retenue par les témoins (militaires) du passage qui ont influencé la lecture d'un auteur, détaché de l'événement comme Nigel Nicolson. On peut alors imaginer que le comte de Ségur lorsqu'il décrit ce fait historique a très bien pu se

laisser aller à retranscrire non pas l'événement historique, mais l'émotion suscitée dans l'armée par cette défaite. L'aide de camp de Napoléon n'a pas participé au passage lors du dernier jour alors qu'avait lieu la tragédie qu'il décrit (il l'avait traversé en même temps que Napoléon deux jours avant). Il aurait ensuite écouté certains récits, peut être exagérés retraçant les derniers moments du passage de la Bérésina.

L'image du passage retenue par Balzac, proche de celle du comte de Ségur est une représentation ayant une forte volonté didactique: affirmer le côté tragique de l'événement. L'imposition d'une image épique au fait historique se retrouve aussi dans la reconstitution par Philippe. Cette représentation a pour but de guérir Stéphanie, de libérer Philippe (inconsciemment) de ses obsessions et de lui permettre de retrouver (involontairement) ces camarades d'armes qui se souviennent comme lui d'une vision d'horreur de l'événement.

Favorisant l'image hallucinante de la bataille, Balzac a voulu délaisser le point de vue historique figé et qui semble ne pas pouvoir sortir de son carcan d'un réalisme qui est vite daté. Ce retour de l'histoire sous la forme d'une reconstitution est une mise en scène dont Balzac est

conscient de la distance par rapport à l'événement réel.

Madeleine Borgomano écrit:

On voit donc l'Histoire écartée faire retour sous forme de représentation: le théâtre prend le relais de la guerre. Serait-il présenté comme un moyen de guérir de l'histoire? la seule façon de l'intégrer en figurant des distances? une sorte de thérapie pour peuples traumatisés?³²

La représentation que Balzac favorise dans la description du véritable passage de la Bérésina ainsi que de son double simulé, est celle retenue de l'événement par la mémoire collective. Comme il l'a été expliqué dans l'introduction de cette thèse, l'image retenue du passé par la mémoire collective diffère de celle dite historique. Cette dernière, voulant respecter une image datée enregistrée par un texte écrit, devient anachronique par rapport au moment de sa lecture, elle vieillit mal. La mémoire historique du passage de la Bérésina, transcrit par les témoins de l'événement n'émeut plus le public car ce genre de témoignage semble se répéter inlassablement d'un texte à l'autre tout en n'apportant rien de nouveau à la compréhension de la situation. C'est ainsi que l'histoire figée, trop "réelle", de l'époque révolue du premier empire, commence à lasser le public des années 1830, au moment de la publication des deux nouvelles de Balzac. Les documents recueillis par un historien comme Nicolson ne passionnent plus le grand

public car ils empêchent la formation d'une image populaire et idéalisée du passé; ce que permettra par contre la représentation retenue par la mémoire collective.

La reconstitution du passage de la Bérésina par Balzac s'est attachée à montrer la part d'affect venue du traumatisme en rapport à l'événement historique. Ceux qui racontent l'histoire sont des vétérans des guerres napoléoniennes qui incarnent un passé qui pour eux fut toujours douloureux. Leurs souvenirs sont métonymiques, ils impliquent ensuite une image retenue par la collectivité entière (dans ce cas il s'agit de la France) et qui dans son ensemble a vécu la campagne de Russie comme un événement difficile de son histoire.

La mémoire collective est basée sur le souvenir reconnu par un groupe d'un épisode passé, même si ce souvenir évolue avec le temps. La mémoire collective relève donc du présent, dans le sens où elle est l'image d'un fait passé retenu par un groupe bien déterminé et à une époque donnée (il est question ici des années 1830). "L'immédiateté" de la mémoire collective se retrouve dans le rapprochement entre passé et présent de l'artifice de la reconstitution du passage de la Bérésina par Philippe. Balzac décrit la mise en scène de la reconstitution du fait historique. Il

en montre le fonctionnement et le "non"fonctionnement. Il donne l'impression de faire non seulement l'autopsie d'une bataille (réelle ou simulée), il lui donne vie dans le présent de la nouvelle, grâce à l'artifice. Il concilie passé et présent à travers la reconstitution. Le lecteur comprend alors l'importance symbolique de la mise en scène du passage.

Allant plus loin, l'idée de mémoire collective à mi-chemin entre le présent d'une reconstitution et le passé d'un fait historique montre que le souvenir est à la fois présent et différé, mort et vivant. Le thème du mort-vivant est important dans les deux nouvelles citées comme le montre la description par Balzac des personnages des deux nouvelles. La présentation de Chabert à son avocat se fait ainsi:

-Monsieur, lui dit Derville, à qui ai-je l'honneur de parler? - Au colonel Chabert. -Lequel? - Celui qui est mort à Eylau, répondit le vieillard³³.

Le narrateur de la nouvelle utilise alors le terme de "défunt" en parlant du Colonel. Véritable mort-vivant, Chabert qui effraie les paysans alors qu'il sort de sa tombe, est proche de Stéphanie qui elle aussi oscille entre vie et mort, son état de folie étant intermédiaire entre ces deux entités. Philippe quant à lui, est mort

symboliquement au moment du passage de la Bérésina et de sa séparation de Stéphanie. A l'image des personnages des deux nouvelles, la mémoire collective est à la fois morte (c'est à dire souvenir) et vivante (inscrite dans l'imaginaire d'un groupe présent)³⁴.

V CONCLUSION

La nouvelle de Balzac Adieu est divisée en deux parties distinctes; d'un côté la description d'un événement historique: le passage de la Bérésina, de l'autre la description d'un cas pathologique: la folie de Stéphanie. Si ces deux mouvements du texte s'opposent, car impliquant des registres de description différents, l'artifice de la reconstitution du passage permet aux deux parties de se rapprocher. Mais cette réconciliation n'est possible que dans le cadre d'une représentation de l'histoire chargée d'affect, comme c'est le cas de l'image retenue par la mémoire collective. Alors, les deux tragédies (individuelle et collective) se superposent pour ensuite faire un tout et donner une image puissante en suggestion car vivante dans l'esprit du lecteur, d'un ensemble folie / défaite historique qui marquera à jamais la mémoire collective française.

NOTES DU PREMIER CHAPITRE

1. "Le morceau le plus remarquable de la nouvelle est évidemment le passage de la Bérésina, admirable et vigoureux tableau qui nous donne la mesure de la puissance de reconstitution de Balzac." Honoré de Balzac Oeuvres complètes (Paris: Guy le Prat) 388. Dans ce chapitre, les "oeuvres complètes" de Guy le Prat servent de référence.

2. Général Comte de Ségur Histoire de Napoléon et de la Grande Armée en 1812 (Paris: Houdaille, 1834 dixième édition) 369-372.

3. Adieu 421-422.

4. Manuela Morgaine "La mémoire gelée" Nouvelle revue de psychanalyse (Numéro 41, printemps 1990) 104.

5. Madeleine Borgomano "Adieu, ou l'écriture aux prises avec l'Histoire" Romantisme (N°76, 1992-II) 77.

6. Shoshana Felman What does a Woman Want? (Johns Hopkins University Press, 1993) 30.

7. Adieu 433.

8. Adieu 398.

9. Le colonel Chabert 260.

10. Le colonel Chabert 263.

11. La typologie actuelle ne correspond pas à celle mis en place originellement par Freud. Celle-ci a changé plusieurs fois depuis, soit du vivant de Freud, soit plus tard sous l'influence d'autres psychanalystes. Voir à ce sujet J. La planche et J.-B. Pontalis Vocabulaire de la psychanalyse (Paris: P.U.F, 1967) 269.

12. Voir "Psychologie collective et analyse du Moi" au sujet du rapport entre individu et société. Sigmund Freud Essais de psychanalyse (Paris: Payot, 1971).

13. Voir Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort et Au-delà du principe de plaisir: "La guerre terrible, qui vient de prendre fin, a engendré un grand nombre d'affections de ce genre... (commotions mécaniques de catastrophes)" Essais de psychanalyse 13.

14. Voir Jacques Derrida "La scène de l'écriture" in L'écriture et la différence (Paris: Seuil, 1967).

15. Voir à ce sujet Jacques Lacan "Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse" in Ecrits (Paris: Seuil, 1966) ainsi que Jacques Derrida "La scène de l'écriture" in L'écriture et la différence.

16. Sigmund Freud L'interprétation des rêves (Paris: P.U.F., 1926) 484.

17. Balzac Adieu 425.

18. Ecrits 269.

19. Essais de psychanalyse 47.

20. "Cette fin doit plutôt être représentée par un état ancien, un état de départ que la vie a jadis abandonné et vers lequel elle tend à retourner par tous les détours de l'évolution. Si nous admettons, comme un fait expérimental ne souffrant aucune exception, que tout ce qui vit retourne à l'état inorganique, meurt pour des raisons internes, nous pouvons dire: la fin vers laquelle tend tout vie est la mort; et inversement: le non-vivant est antérieur au vivant." Essais de psychanalyse 48.

21. René Major Lacan avec Derrida (Paris: Menta, 1991) 47.

22. L'interprétation des rêves 132.

23. "(Derrida) reads Freud as Freud read himself and others - with an eye toward the contingent, the haphazard, the chance event or lapse. He is the strong poet of that which Freud, not altogether wrongly, named "overdetermination" - a concept that itself originally masked or sought to set limits on the universality of overdetermination, Everything is overdermined." Joseph Smith

Taking Chances, Derrida Psychoanalysis and Literature (Johns Hopkins University Press, 1984) VIII.

24. "Je prétends que la spéculation n'est pas seulement un mode de recherche nommé par Freud, pas seulement l'objet oblique de son discours, c'est aussi l'opération de son écriture, la scène (de ce) qu'il fait en écrivant ce qu'il écrit ici, ce qui lui fiat faire et ce qu'il fait faire, ce qui le fait écrire et qu'il fait - ou laisse - écrire. Faire faire, faire écrire, laisser faire ou laisser écrire, la syntaxe de ces opérations n'est pas donnée." Jacques Derrida La carte postale (Paris: Flammarion, 1981) 304.

25. L'interprétation des rêves 246.

26. "Freud embodied his perception of complexity in the concept of "overdetermination", a term he first advanced in 1895; symptoms or dreams or other products of the unconscious mind are bound to have several causes, springing from heredity and environment, predisposition and traumas, and such products tend to condense a diversity of impulses and experiences into deceptively simple displays" Peter Gay Freud (New York, Norton, 1988) 91.

27. "On constate que quelque chose se répète. Et (l'a-t-on jamais fait?) il faut identifier le procès répétitif non seulement dans le contenu, les exemples, le matériau décrits et analysés par Freud mais déjà, ou encore, dans l'écriture de Freud, dans la démarche de son texte, dans ce qu'il fait autant que dans ce qu'il dit, dans ses "actes", si vous préférez, non moins que dans ses "objets". (Si Freud était son petit-fils, il faudrait être attentif à la répétition du côté du geste et non seulement du côté du fort/da de la bobine, de l'objet..." La carte postale 315-316.

28. "Tel était le jeu complet, comportant une disparition et une réapparition, mais dont on ne voyait généralement que le premier acte, lequel était répété inlassablement, bien qu'il fût évident que c'est le deuxième acte qui procurait à l'enfant le plus de plaisir" Essais de psychanalyse 16-17.

29. "Il se trouvait devant cet événement (la disparition de la mère) dans une attitude passive, et subissait pour ainsi dire; et voilà qu'il assume un rôle actif, en le reproduisant sous la forme d'un jeu, malgré son caractère

désagréable. On pourrait dire que l'enfant cherchait ainsi à satisfaire un penchant à la domination, lequel aurait tendu à s'affirmer indépendamment du caractère agréable ou désagréable du souvenir." Essais de psychanalyse 18.

30. Le colonel Chabert 263.

31. Nigel Nicolson Napoleon 1812 (New York, Harper & Row, 1992) 153.

32. "Adieu, ou l'écriture aux prises avec l'Histoire" Romantisme 85.

33. Le colonel Chabert 257.

34. "Il n'est pas possible, ni à un homme, ni à la littérature, de faire table rase du passé, de l'histoire. Mais le travail douloureux de leur intégration dans la mémoire et dans le texte pourrait bien être à la source de l'écriture balzacienne, ici étonnamment moderne." "Adieu, ou l'écriture aux prises avec l'Histoire" Romantisme 86.

CHAPITRE II

LA REPETITION INFINIE CHEZ MAUPASSANT

"Mais laissons les souvenirs, leur temps viendra. La guerre continue."

Apollinaire¹.

I INTRODUCTION

Près de cinquante ans après le passage de la Bérésina et les campagnes napoléoniennes qui ont marqué la France du début du dix-neuvième siècle, la guerre fait à nouveau son apparition dans la collectivité ainsi que dans la vie privée des Français. Il s'agit des épisodes tragiques de la guerre Franco-Prussienne de 1870 où l'armée du général Bourbaki est vaincue à plusieurs reprises par l'Allemagne bientôt unifiée. Battant en retraite, les troupes françaises n'arrivent à contenir l'invasion. Malgré quelques actions héroïques mais inutiles, par exemple la charge des cuirassiers à Reichsoffen, l'armée française bat en retraite devant un adversaire qui tente de lui couper la route du repli (bataille de Gravelotte). Ensuite, le gros de l'armée est encerclé à Sedan où l'empereur Napoléon III est fait prisonnier. Les troupes allemandes occupent finalement tout le nord de la France à l'exception de la ville

de Paris assiégée. Après l'hiver particulièrement rude de 1870-71, la guerre s'arrête d'elle-même, la France est vaincue et en partie occupée. Le printemps 1871 apportera les événements de la Commune, puis ce sera l'armistice et ses conséquences: la France doit payer une énorme dette de guerre à l'Allemagne et perd l'Alsace-Lorraine.

1812-15, 1870-71, l'histoire se répète. Deux fois l'armée française est défaite par son adversaire, deux fois la "patrie" est occupée. Aux événements militaires sont liés des faits politiques et sociaux importants qui concernent l'ensemble des Français. Après la campagne de Russie de 1812, Paris est envahie par les cosaques. Ces événements préfigureront la fin de l'Empire quelques années plus tard avec les Cent-jours et la bataille de Waterloo (1815). Napoléon est déchu et à l'Empire fait à nouveau place la Monarchie. Le paysage politique de la France change alors radicalement. Plusieurs dizaines d'années plus tard, la guerre de 1870 marquera la fin du règne de Napoléon III. Les événements de la Commune vont amorcer la chute de l'Empire et le retour de la République. Guerre et politique sont dans les deux cas intimement liés. Les conflits changent le panorama historique mais aussi social de la France, car ces invasions vont ébranler l'ensemble

des Français qui pour la première fois dans leur histoire, depuis la guerre de Cent ans, vont voir par deux fois le sol de la "Patrie" foulé par l'ennemi.

La rumeur dit que sur son lit de mort et de folie, Maupassant aurait crié "Mort aux Prussiens!". Ce souvenir de la défaite de 1870-71 montre l'importance de la guerre dans l'imaginaire de l'écrivain. Maupassant a vingt ans au début du conflit avec la Prusse. Il est conscrit. Il se prépare à la guerre dans sa Normandie natale. Il marche ensuite sur les routes de France afin d'échapper, avec son unité, à l'invasion ennemie. Il passe l'hiver 1870-71 face aux armées prussiennes. A t-il combattu? la critique historique est à ce sujet très évasive. Maupassant n'aurait fait, comme beaucoup de soldats de l'époque, que tenter d'échapper aux avant-gardes prussiennes. Pendant la Commune on retrouvera Maupassant sous les murs de Paris. Il fait partie des troupes gouvernementales. Maupassant sera libéré de ses obligations militaires à la fin de l'été 1871.

Devenu écrivain de renom et journaliste, Maupassant va publier plusieurs nouvelles sur la guerre. Ces textes qui comptent parmi les plus populaires de l'auteur, par exemple Boule de suif, n'ont pas comme intention de conter directement et explicitement les souvenirs de guerre de

l'écrivain. Il s'agit dans la plupart des cas de récits tirés d'anecdotes retranscrites par les journaux de l'époque et que Maupassant adapte sous la forme de nouvelles.

Comme dans Adieu de Balzac, le personnage moteur du récit dans la plupart de ces nouvelles est une femme: elle sert d'adjuvant à l'action. Ce personnage féminin ne joue aucun rôle actif; sa seule présence permet aux autres protagonistes (masculins) d'agir. Muse du guerrier, elle donne la force nécessaire à la continuation du combat. Les personnages féminins sont aussi actants dans les nouvelles sur la guerre de Maupassant. Face à l'invasion que les soldats sont impuissants à enrayer, la femme, elle, continue à résister à l'ennemi.

Comme dans Adieu, l'image de la femme dans les nouvelles de Maupassant sur la guerre va donner une tournure particulière au récit de telle sorte qu'il échappe à son caractère de représentation historique, et impose au monde de la guerre, habituellement réservé aux hommes, une image féminine. Avec l'intrusion de protagonistes féminins dans les récits de guerre, Maupassant montre son attrait pour une mémoire collective de l'événement, mémoire impliquant l'ensemble de la société, plutôt qu'une

représentation traditionnellement masculine de la guerre (comme c'est le cas de tant de récits historiques sur la guerre).

II PRESENTATION DES NOUVELLES

Maupassant a écrit un nombre impressionnant de nouvelles; des plus innocentes comme Farce Normande, publiée dans Gil Blas en 1882 ou Le parapluie publiée dans le Gaulois en 1884, aux plus osées, car décrivant la folie, l'érotisme ou la perversion: M. Jocaste publiée dans Gil Blas en 1883 ou Le Horla publiée dans Gil Blas en 1886. Certaines de ces nouvelles sont publiées dans des journaux de l'époque, Gil Blas ou le Gaulois, ou alors directement dans des recueils comme c'est le cas de Boule de suif.

Les nouvelles en rapport avec les événements de la guerre Franco-Prussienne de 1870-71 ont été publiées tout au long de la vie d'écrivain de Maupassant. La guerre de la 1870 est un thème cher à Maupassant qui y consacra 19 nouvelles:

<u>Le mariage du lieutenant Laré</u>	1877.
<u>Boule de Suif</u>	1879.
<u>Mlle Fifi</u>	1881
<u>Un coup d'Etat</u>	1882.
<u>La Folle</u>	5 février 1883.
<u>Deux Amis</u>	5 février 1883.
<u>Saint Antoine</u>	5 avril 1883.
<u>Walter Schnaffs</u>	11 avril 1883.

<u>Le Père Milon</u>	22 mai 1883.
<u>La moustache</u>	31 juillet 1883.
<u>Tombouctou</u>	2 août 1883.
<u>Souvenir</u>	septembre 1883.
<u>Un Duel</u>	14 octobre 1883.
<u>La Mère Sauvage</u>	3 mars 1884.
<u>L'Horrible</u>	18 mai 1884.
<u>Les Idées du Colonel</u>	4 juin 1884.
<u>Le Lit 29</u>	juillet 1884.
<u>Les Prisonniers</u>	30 décembre 1884.
<u>Les Rois</u>	23 janvier 1887.

Une étude du champ sémantique des nouvelles révèle certaines constantes. Il y a tout d'abord une unité spatiale: la plupart des nouvelles se passent en Normandie (mis à part Deux Amis, Tombouctou, Un Duel, Les prisonniers). Maupassant fait référence à des lieux réels, Rouen dans Boule de Suif, le château d'Uville dans Mlle Fifi, le bourg de Canneville dans Un coup d'Etat etc.

Dans toutes les nouvelles sur la guerre, le lieu est décrit avec précision. L'épisode historique est lui aussi défini par Maupassant avec détail afin de bien restituer le moment de l'action, ce qu'il fait souvent dans l'introduction de la nouvelle:

Paris venait d'apprendre le désastre de Sedan. La République était proclamée. La France entière haletait au début de cette démence qui dura jusqu'après la Commune...²

ou encore:

Mais comme une mer débordée, l'invasion entraînait par toute la frontière. C'étaient de grands flots

d'hommes qui arrivaient les uns après les autres, jetant autour d'eux une écume de maraudeurs...³

La guerre que décrit Maupassant a lieu en Normandie, à l'arrivée des troupes prussiennes. Il neige énormément et l'armée française en déroute a perdu contact avec l'ennemi et les troupes amies. Les soldats français errent dans la campagne hostile de l'hiver 1870-71. Le paysage paisible et ensoleillé de Normandie, d'après ou d'avant le conflit, comme dans la nouvelle Le Père Milon⁴ contraste avec l'hiver de la guerre où "il gèle à fendre pierre"⁵. La neige recouvre non seulement le paysage mais aussi les hommes qui tentent d'échapper à l'avance prussienne.

La description de l'armée en déroute, pourchassée par l'ennemi, souffrant de l'hiver particulièrement rude, rappelle la campagne de Russie de 1813. Les intempéries s'allient à la débâcle militaire pour créer une vision d'apocalypse du moment de l'invasion:

Pendant plusieurs jours de suite des lambeaux d'armées en déroute avaient traversé la ville. Ce n'était point de la troupe, mais des hordes débandées. Les hommes avaient la barbe longue et sale, des uniformes en guenilles, et ils avançaient d'une allure molle, sans drapeau, sans régiment. Tous semblaient accablés, éreintés, incapables d'une pensée ou d'une résolution, marchant seulement par habitude, et tombant de fatigue sitôt qu'ils s'arrêtaient⁶.

Au milieu des armées en déroute, pourchassés par l'ennemi, ralentis par les intempéries, les différents personnages des nouvelles sur la guerre de Maupassant sont égarés entre les lignes. Dans ce no-man's-land où l'indécision règne, le terrain appartient à tout le monde et à personne; perdu par les Français, il n'est pas encore gagné par les Prussiens. Chaque côté sonde cet abîme de reconnaissances aventureuses.

Les protagonistes de la nouvelle Deux Amis sont pris par les Allemands et fusillés comme espions alors qu'ils se trouvaient entre les lignes. Le père Milon, dans la nouvelle qui porte son nom, se déguise en soldat prussien afin d'intercepter les estafettes ennemies perdues dans la nuit. Walter Schnaffs, est fait prisonnier par les Français alors qu'il errait dans le no-man's-land qui sépare les deux armées. Dans la nouvelle Les Rois le narrateur écrit:

J'étais alors maréchal des logis de hussards, et depuis quinze jours rôdais en éclaireur en face d'une avant-garde allemande⁷.

Ce lieu de prédilection de beaucoup de nouvelles de Maupassant symbolise l'aspect incertain, trouble et mal défini de la guerre de 1870 où il est difficile de reconnaître les amis des ennemis, et où tout peut arriver: la tragédie des deux amis fusillés par une reconnaissance

prussienne, comme l'héroïsme d'une troupe qui réussie à regagner ses lignes comme dans Souvenir, Les Idées du Colonel, Le Mariage du lieutenant Laré.

III TERATOLOGIE ET PSYCHANALYSE

Malgré l'unité de l'ensemble des nouvelles de Maupassant sur la guerre il est possible d'étudier séparément trois textes au récit identique. Il s'agit de: Souvenir, Les Idées du Colonel, Le Mariage du lieutenant Laré^a.

Ces textes sont différents par leurs titres et leur mise en scène mais la ressemblance entre les trois récits est telle que certains passages se retrouvent exactement d'un texte à l'autre. Les dates des nouvelles, leur place dans l'ensemble de l'oeuvre et par rapport aux autres récits de la partie sur la guerre franco-prussienne, montrent que cette tératologie littéraire est volontaire. Il ne s'agit pas d'une possible juxtaposition de plusieurs versions d'une histoire, parmi lesquelles l'auteur aurait choisi "la bonne", mais bel et bien d'une volonté de Maupassant de récrire les mêmes faits.

En hiver 1870, les Prussiens envahissent la France. Un groupe de soldats, en retraite et égaré, tente de regagner les lignes amies distantes d'une dizaine de lieues. La

marche de nuit se fait dans la neige, au milieu des armées allemandes. En cours de route, les éclaireurs de la troupe rencontrent un vieillard et une jeune fille, qui eux aussi essaient de fuir l'avance ennemie. La marche continue, mais la jeune fille ne peut continuer, affaiblie. Les soldats construisent alors spontanément une litière et prêtent leurs manteaux. Cet acte de générosité donne de l'ardeur à la troupe qui continue allégrement la marche. Plus tard, au milieu d'une plaine apparaît une forme sombre. Il s'agit de douze cavaliers allemands. Les soldats français font feu, et les cavaliers sont tués. La colonne continue son chemin, et atteint enfin les lignes amies, où la jeune fille est acclamée par toute la troupe.

IV "SOUVENIR" DE GUERRE

L'épisode retenu dans les trois nouvelles de Maupassant est proche des récits de témoins de la guerre tels qu'ils sont décrits par le critique Norton Cru (voir l'introduction). Les narrateurs des trois nouvelles donnent l'impression d'avoir participé à l'action en tant que soldat. Ils se souviennent des faits dans les moindres détails comme le montre la répétition d'un texte à l'autre.

- "Des ordres murmurés circulaient parmi les hommes et, de temps en temps, un petit bruit sec et métallique claquait"⁹

- "Des ordres murmurés couraient par les hommes étendus; et, de temps en temps, un petit bruit sec et métallique claquait."¹⁰

- "Je donnai des ordres à voix basse, et j'entendis derrière moi le crépitement sec et métallique des batteries qu'on armait."¹¹

Cette répétition, à travers les trois nouvelles, prend forme grâce à la redondance de certains faits "qui font vrais" pour celui qui connaît la vie du militaire (sans forcément connaître la guerre!). Par exemple, le bruit significatif des culasses que les soldats arment avant le coup de feu connote un texte qui se veut proche d'une expérience vécue, et dont le moyen de remémoration est mis en évidence par le narrateur (à travers des détails qui attestent le réalisme). Le souvenir est toujours plus vivace quand il peut se référer à une action répétée dans ses moindres détails, comme c'est le cas de la technique du maniement des fusils.

La narration des trois contes donne l'impression d'être proche des récits de guerre vécus par un auteur ayant été soldat lui-même et qui veut revivre par l'écriture l'action de combat si forte en émotions (par exemple comme dans la description de la bataille de

Waterloo faite par le narrateur du roman de Stendhal). Les trois contes peuvent être considérés comme des ébauches d'une action dont le fantasme a entraîné plusieurs versions différentes et à la troublante ressemblance.

Dans "Souvenir" le récit est narré à la première personne), alors que le narrateur omniscient des autres nouvelles raconte l'histoire comme ayant été vécue par le lieutenant Laré, archétype du soldat héroïque par la façon dont il domine l'événement. Le troisième récit est celui du colonel Laporte, autre personnage imaginaire et qui était capitaine à l'époque de la guerre Franco-Prussienne. Le lieutenant Laré comme le colonel Laporte sont des exemples peut être trop parfaits, car idéalisés. Ils représentent savoir-faire militaire, bon sens et humanité. Les petits détails d'ordre militaire, comme le claquement des culasses que l'on arme, montrent que le narrateur dans les trois nouvelles s'intéresse à l'aspect technique de la guerre. Ainsi, dans "le mariage du Lieutenant Laré", "Souvenir" et "Les idées du colonel", le narrateur décrit avec minutie la situation tactique, à la manière d'un chef de troupe donnant des ordres à ses subordonnés. Le résumé de la mission dans les trois nouvelles est clair et précis (comme lors d'une manoeuvre où est jouée une situation de combat).

L'organisation de la marche est simple mais très réaliste tactiquement, peut être même trop réaliste; ce qui donne l'impression d'une répétition d'exercices typique des écoles militaires, où tout fonctionne avec perfection:

Deux hommes marchaient en éclaireurs, seuls, à trois cents mètres en avant. Puis venait un peloton de dix hommes que le lieutenant commandait lui-même. Le reste s'avavançait ensuite sur deux longues colonnes. A trois cents mètres sur les flancs de la petite troupe, à droite et à gauche, quelques soldats allaient deux par deux.¹²

Le lecteur férù de tactique militaire retrouve ici l'idéal d'une progression d'infanterie: éclairage bien en avant, flanc-garde etc. Il est possible d'imaginer qu'une telle description de l'armée n'est pas forcément celle de la guerre en elle-même, mais peut être celle des marches lors d'exercices de manoeuvre où la guerre est simulée.

L'exercice et la réalité se ressemblent tellement dans la volonté de l'une d'imiter l'autre, qu'il est difficile, dans la narration d'un texte représentant un combat, de savoir s'il s'agit d'une description d'une action réelle ou d'une simulation.

D'une nouvelle à l'autre la narration passe successivement du lieutenant Laré, à une première personne, un simple soldat au "Je" non-identifié, puis au colonel Laporte. Les trois récits sont perçus par des témoins de

l'action ayant un grade et une fonction différente. La première personne (un simple soldat non-identifié) représente un témoin de l'événement n'ayant en apparence d'autre fonction dans le texte que de décrire les faits. Dans les deux autres nouvelles, les conteurs-officiers dirigent la troupe et deviennent le moteur de l'action, ils sont les chefs qui conduiront leurs hommes vers la sécurité des lignes amies.

Dans les trois récits le narrateur est différent. Celui-ci, simple témoin de l'événement raconté (lorsqu'il décrit les aventures du lieutenant Laré et du capitaine Laporte), prend la parole à la place des deux officiers. Il donne l'impression de se substituer à eux; "Je donnai des ordres à voix basse", "Je criai: feu!". Le narrateur prend dans le texte la place de l'officier commandant la troupe qui traverse les lignes ennemies, et que le récit des deux premières nouvelles décrit comme un personnage extraordinaire. Le narrateur se substitue au commandant de la troupe. Il devient à la fois le maître du récit et de l'action.

Un signe ne trompe pas. Quand le colonel Laporte, alors capitaine, dit vouloir aider à porter la litière de la jeune fille, cela semble fantaisiste, dépassant la

vraisemblance, il s'agit d'une déformation inconsciente de la place du narrateur. Un officier ne porte pas un brancard (pour des raisons tactiques évidentes). Il s'agit sûrement dans ce transfert de la place du narrateur, d'une assimilation du "Je" du narrateur de l'action, celui qui la domine, l'officier commandant la troupe, au "Je", du témoin de l'action, comme le narrateur de "Souvenir" - simple soldat - qui lui avait peut être porté le brancard.

En reprenant à son compte la narration, en passant de l'état de témoin (comme dans "Souvenir") à celui de commandant ("Les idées du colonel") le narrateur montre une compulsion à la domination du récit. C'est là un moyen de répéter l'action, et se considérer comme celui qui la dirige et qui est en mesure d'en changer le cours des événements. Cette volonté de dominer le récit est un fantasme: prendre la position de celui qui domine l'action. Elle est typique d'une volonté pathologique de vouloir maîtriser l'affect qui est le résultat d'une expérience passée et que le narrateur ne cesse de faire revivre à travers l'écriture. En prenant la place du chef dans le récit, le narrateur tente d'imposer, par le fantasme, une lecture différente de l'événement. Cette action symbolise une intention de contrôle du retour incessant à l'esprit

d'un traumatisme de la guerre mis en évidence par la volonté du narrateur de dominer le récit.

Nous sommes là proches des symptômes des névroses de guerre décrites par Freud et étudiées dans le premier chapitre: la répétition hallucinatoire et sans fin, d'une action ayant causé l'effroi, et que le patient tente de répéter à sa manière, et en se donnant l'impression de la dominer. C'est en particulier à travers des cas de pathologie guerrière que Freud met en place l'idée de **compulsion de répétition** qui, par delà le principe de plaisir, va changer la psychanalyse, et accepter l'idée qu'une finalité (passage du déplaisir au plaisir), puisse être remplacée par la répétition.

La compulsion est jumelée à une volonté de réécriture d'une action de plaisir (et) ou de déplaisir, afin d'en changer l'issue, tout en acceptant l'absence de finalité du récit. La répétition dans ce cas est plus importante que la finalité. Les narrateurs des trois nouvelles utilisent un procédé de représentation récurrent dans la littérature de guerre: une reformulation de l'événement suivant le point de vue subjectif de celui qui a l'impression de n'avoir pas su maîtriser l'action passée¹³.

V LA FEMME PORTEE PAR LES SOLDATS

Le système de la mémoire se suffirait ainsi à lui-même, dans sa représentation de la guerre (par la répétition); mais avec les trois nouvelles de Maupassant, un objet étranger au monde des conflits armés apparaît. Il s'agit du personnage féminin, celui de la femme/jeune fille des trois nouvelles, qui essaye de suivre son père dans une marche épuisante au milieu de la nuit. A bout de forces, la jeune fille oblige son père à s'arrêter. La rencontre providentielle de la patrouille française la sauvera, elle sera chargée sur les épaules des soldats, qui lui permettent ainsi de continuer la marche:

-Il y a là une femme qui meurt de froid, dit le lieutenant; qui veut donner son manteau pour la couvrir? Deux cents manteaux furent détachés. - Qui veut la porter maintenant? Tous les bras s'offrirent. La jeune fille fut enveloppée dans ces chaudes capotes de soldat, couchée doucement sur la litière, puis quatre épaules robustes l'enlevèrent; et, comme une reine d'Orient portée par ses esclaves, elle fut placée au milieu du détachement, qui reprit sa marche plus fort, plus courageux, plus allègre, réchauffé par la présence d'une femme, cette souveraine inspiratrice qui a fait accomplir tant de progrès au vieux sang français.¹⁴

Comme l'atteste l'introduction au dernier de ces récits, "Les idées du colonel", le sexe féminin dans son ensemble devient le catalyseur du bellicisme. Il pousse à tous les excès et à tous les héroïsmes. La femme serait,

ainsi qu'Hélène de Troie, la Muse du guerrier. Objet à courtiser ou à protéger, elle demande aussi à être conquise et possédée, comme le laissent sous-entendre les textes qui rapprochent l'amour et la guerre.

La femme dans les trois nouvelles de Maupassant sur le conflit Franco-Prussien est un être hermaphrodite qui, dans son ambivalence, semble avoir perdu les attributs qui lui sont propres. Ni homme ni femme, elle souffre de cette absence d'identité. L'héroïne de Maupassant a comme destin de disparaître, la femme n'est qu'une image, elle atteint même un degré zéro de présence car la jeune fille n'est jamais décrite. Elle disparaît de la vue des soldats. Portée sur une litière, les hommes qui la soutiennent ne peuvent la voir. Enfouie sous une couche de manteaux, elle n'apparaît qu'au début et à la fin de l'histoire:

Mais comme il demandait qui l'on portait sur cette litière, elle s'agita; deux petites mains écartèrent les grosses capotes bleues, et rose comme l'aurore, avec des yeux plus clairs que n'étaient les étoiles disparues, et un sourire illuminant comme le jour qui se levait, une mignonne figure répondit: -C'est moi, monsieur. Les soldats, fous de joie, battirent des mains et portèrent la jeune fille en triomphe jusqu'au milieu du camp qui prenait les armes.¹⁵

La fonction de la femme est d'inciter au désir, de le faire monter à la conscience de l'homme, mais aussi, comme il est

dit par le colonel Laporte, à la conscience de la France, pour que la victoire soit remportée.

La jeune fille apparaît (ou disparaît) dans ces trois nouvelles comme un embrayeur de l'action, ce qui permettra aux soldats de continuer leur chemin. Abstraction, elle est une entité difficilement représentable dans les trois textes de Maupassant, autrement que sous la forme d'une aspiration qui semble se substituer à elle. C'est la volonté des soldats de venir en aide à la jeune fille, qui remplace sa présence. Elle n'existe pas sous la forme d'une personne mais comme un potentiel de diffusion du désir, une entité figée, définie par avance: elle est femme dans le besoin, et donc automatiquement sujette à l'intérêt des soldats, comme si cela allait de soi. L'aide que les soldats lui apportent - naturellement, sans arrière pensée - est comparable à un réflexe conditionné.

Une étude de la place du désir dans les trois nouvelles, permet de remarquer la prépondérance d'une volonté originelle des soldats: l'attire pour la guerre. Il s'agit d'une aspiration qui dépasse de loin toutes les autres pulsions. La volonté de combattre rencontrée chez les personnages des trois nouvelles relève d'une absolue nécessité, celle de regagner les lignes amies. Pour ces

soldats il n'est pas question de se rendre aux Prussiens. Le désir en apparence invisible, caché et bafoué par la défaite, mène à la victoire. Mais cette volonté est rare, très peu la possèdent (soldats ou civils). Elle n'apparaît que dans les moments extrêmes (le hasard d'une marche derrière les lignes ennemies).

Différent de ce désir premier, (et révélé trop tardivement, d'où la défaite) est l'aspiration pour le sexe féminin. Ses vertus sont vantées par le colonel Laporte, qui dit vouloir remplacer la Marseillaise, par la présence (allégorique) d'une femme, une Jeanne d'Arc ou une Sainte Geneviève, et ainsi donner du coeur au soldat. Le désir pour la femme est reconnu et accepté. Le porte-parole des soldats, vieux briscard au ton prophétique, dit dans un français parlé, sous la forme d'un proverbe à l'universalité symbolique:

"Je n'suis plus jeune, moi, et bien, cré coquin, l'sexe, y a tout d'même que ça pour vous flanquer du coeur au ventre."¹⁶

"Je n'suis pus jeune, moi; eh bien, cré coquin, le sexe, il n'y a tout de même que ça pour vous flanquer du coeur au ventre !" ¹⁷

Avec la répétition de ces deux phrases où Maupassant joue avec la représentation écrite du français parlé, l'effet de répétition qui se dessine dans l'image de la guerre trouve

un parallèle dans celle du désir pour la femme. La répétition lie inévitablement les deux sujets. L'attrait pour la femme est le pendant du désir dissimulé, celui qualifié de guerrier, et auquel il se rapproche tout en s'y opposant dans son rapport direct avec une volonté d'arriver à destination et de retrouver les lignes amies. Les deux types d'aspiration coïncident, même si le désir pour la femme est subordonné à celui dit guerrier.

Dans le schéma freudien deux formes de désirs s'opposent. Celui du processus primaire est un désir inconscient, apparaissant sous l'aspect d'épiphénomènes, comme l'hallucination, et dont il est difficile de comprendre le mécanisme. C'est ce que montre Maupassant par un silence qui entoure tout ce qui a rapport aux causes de la guerre, à sa préparation psychique et morale: le fonctionnement d'une défaite (la psychanalyse d'une défaite pourrait-on dire). Différent est le désir avoué. Celui qui relève de préconscient, et que Freud appelle "désir du rêve", celui où la femme, dans la pérennité de son image "désirable", est reconnue. Cette deuxième forme de désir, bien que consciente ou préconsciente a son support énergétique dans l'inconscient.

L'opposition entre ces deux formes de désir se retrouve dans les trois nouvelles. Deux mécanismes s'opposent car ils possèdent des fonctions différentes. L'un s'inscrit dans une tradition courtoise, qui semble ne pas avoir perdu de la force au cours des siècles. L'autre forme de désir, éradiquée depuis la fin du premier empire, refoulée par la société bourgeoise que Maupassant critique, n'a pas été en mesure d'être ressuscitée au moment voulu. L'héroïsme apparaît dans les textes de Maupassant toujours trop tard.

L'originalité de la vision de Maupassant est de renverser la hiérarchie habituelle des désirs car au lieu de montrer le désir pour la femme comme originel (libido), il en fait un désir secondaire, épiphénomènal, qui se rattache à un désir plus puissant et plus profond, celui de la guerre.

En renversant le schéma de représentation, en donnant comme origine, à ses désirs, un objet d'ordre non-sexuel qui est ensuite sublimé dans l'image de la jeune fille, Maupassant définit l'héroïsme guerrier. Celui-ci se caractérise par l'abnégation, mais aussi par un renfermement sur soi de l'espace psychique. Plus le personnage se sacrifie pour les autres, plus il tend à conserver

son rôle, toujours suivant un point de vue psychanalytique, de celui qu'il n'a pas atteint l'ouverture possible sur l'autre et qui se refuse à l'amour.

Le désir pour la femme (désir sexuel) existe dans ces trois textes de Maupassant, mais il est de l'ordre du "presque" conscient, de ce qui est maîtrisable, et est refoulé au moment de la guerre. Maupassant semble ne pas donner de suite au désir. Il empêche à ce désir de garder son traditionnel rôle de catalyseur de l'action. Au lieu de cet effet constructif, le désir conscient ou préconscient pour la femme, a l'importance que la répétition donne au principe de plaisir, celui d'une absence de destination, d'une illusoire finalité, remplacés ensuite par un effet immédiat, revigorant. Le désir sexuel chez Maupassant est momentané, jamais reconverti en quelque chose de plus transcendant. Il est assimilable directement par l'utilisateur, comme le plaisir des soldats à porter la jeune fille. Il ne dure pas, car relation de "passage", mais se répète à l'infini avec quelques minimes variations. Son effet est spontané, comme l'image de la jeune fille qui couchée dans la neige, permettra aux hommes de retrouver les forces nécessaires pour reprendre ensuite cette marche

de retraite, qui pour eux se change ainsi, l'espace d'une nuit, en victoire.

VI DE L'"ENFANT" COUCHEE DANS LA NEIGE, A LA PROSTITUEE

Différent de la jeune fille diaphane portée par les soldats, est le personnage de Boule de Suif dans la première nouvelle écrite par Maupassant sur la guerre Franco-Prussienne. Il y a une opposition physique entre la jeune fille des trois nouvelles et Boule de Suif¹⁸. La jeune fille est frêle, c'est encore une enfant. Boule de Suif est une prostituée charnelle, au corps bien enveloppé (d'où l'appellation), généreuse, impulsive, agressive même. Elle attaque les Prussiens lorsqu'ils insultent la France. Elle devient par son caractère et sa position de prostituée le moteur de l'action dans la nouvelle.

A Rouen occupée par les Prussiens, quelques bourgeois décident de gagner Le Havre qui se trouve toujours aux mains des Français. Parmi ceux qui quittent la ville en toute hâte se trouve la prostituée, connue de tous sous le surnom de Boule de Suif. Arrêtée en cours de route dans un auberge où loge un officier allemand, la voiture ne peut reprendre son chemin. Ce sont les ordres de l'officier qui interdisent au cocher d'atteler les chevaux. Quelle n'est

pas la stupéfaction des voyageurs lorsqu'ils apprennent que l'officier allemand ne laissera partir la voiture que lorsque Boule de Suif aura "changée d'avis", c'est à dire si elle accepte de se donner à l'ennemi. L'indignation passée, les voyageurs impatients tentent d'amadouer la fille de joie afin qu'elle accepte la proposition de l'Allemand et permette à tous de continuer la route. Cette dernière refuse tout d'abord obstinément de faire son commerce avec l'Allemand pour des raisons patriotiques; elle accepte enfin, au bout de deux jours d'attente, et sous la pression des autres voyageurs irrités:

"Donc, vous préférez nous laisser ici, exposés comme vous-même à toutes les violences qui suivraient un échec des troupes prussiennes, plutôt que de consentir à une de ces complaisances que vous avez eues si souvent en votre vie?"¹⁹

Tous remontent dans la voiture pour continuer leur voyage; mais les bourgeois ingrats reprochent ensuite à Boule de Suif de s'être donnée à l'ennemi:

"Tu sais, les femmes, quand ça en tient pour l'uniforme, qu'il soit Français ou bien Prussien, ça leur est, ma foi, bien égal. Si ce n'est pas une pitié, Seigneur Dieu!"²⁰

Maupassant décrit dans sa nouvelle l'hypocrisie des bourgeois qui se disent patriotiques et veulent gagner Le Havre afin de continuer la lutte contre l'occupant, mais

qui en réalité fuient les territoires occupés par les Prussiens. Il oppose ces personnages "de bourgeois bedonnants, émasculés par le commerce [qui] attendaient anxieusement les vainqueurs, tremblant qu'on ne considérât comme une arme leurs broches à rôtir ou leurs grands couteaux de cuisine"²¹ à la haine impulsive de Boule de Suif pour l'ennemi:

"J'ai cru d'abord que je pourrais rester, disait-elle. J'avais ma maison pleine de provisions, et j'aimais mieux nourrir quelques soldats que m'expatrier je ne sais où. Mais quand je les ai vus, ces Prussiens, ce fut plus fort que moi! Ils m'ont tourné le sang de colère; et j'ai pleuré de honte toute la journée. Oh! si j'étais un homme, allez!"²²

Boule de Suif qui se sacrifie en se donnant à l'ennemi, rappelle le comportement d'autres personnages féminins des nouvelles de Maupassant sur la guerre. Dans Mlle Fifi, des officiers allemands qui décident d'organiser une petite fête invitent des prostituées. A force de boisson ils deviennent entreprenants. Mlle Fifi est le surnom donné à un jeune officier montré comme particulièrement pervers par le narrateur. Mlle Fifi engage avec Rachel, une des prostituées, une conversation animée, il se vante de pouvoir posséder toutes les femmes de France. Rachel folle de colère, giflée par l'officier, lui enfonce un couteau dans la gorge, s'enfuit par la fenêtre et

disparaît dans la nuit. La prostituée ne sera jamais retrouvée par les Prussiens.

Cet acte de courage et de patriotisme est proche de la témérité. Il rappelle une autre nouvelle: La Folle, où une malade mentale alitée depuis des années, ne peut se lever pour recevoir ses hôtes et envahisseurs. Irrités les soldats allemands ordonnent vertement à la maîtresse de maison de venir les accueillir. Cette dernière refuse obstinément, enfermée dans sa folie. Les soldats qui décident de se venger de ce qu'ils considèrent comme un affront, transportent le lit de la folle au milieu de la forêt enneigée. Ils abandonnent la malade qui resta alitée jusqu'à sa mort.

Dans La Mère courage, une femme qui vient d'apprendre le décès de son fils à la guerre, met le feu à sa maison où dorment des soldats prussiens logés chez l'habitant. Arrêtée, elle avoue son crime. Elle donne ensuite l'adresse des parents de ces soldats qu'elle vient d'assassiner pour qu'on puisse leur écrire, à la manière dont on lui a écrit pour lui annoncer la mort au combat de son fils. Elle sera ensuite fusillée.

Autre acte de "démence" patriotique, celle d'Irma, maîtresse d'un bel officier français de cavalerie dans la

nouvelle: Le lit 29. Lorsque la guerre arrive, le pétulant soldat part pour le front. L'invasion a lieu, Irma prise de force par l'occupant décide de se venger en refusant de soigner la maladie vénérienne contractée lors de ses premiers rapports avec les Prussiens:

-Ma conduite avec les Prussiens? Mais quand je te dis qu'ils m'ont prise, et quand je te dis que, si je ne me suis pas soignée, c'est parce que j'ai voulu les empoisonner. Si j'avais voulu me guérir, ça n'était pas difficile, parbleu! mais je voulais les tuer, moi, et j'en ai tué, va!²³

Mourante elle retrouve après la guerre son amant. Elle qui comme par un fait exprès habitait rue Jeanne d'Arc, crie sur son lit de mort, sa haine de l'envahisseur et son dégoût pour les militaires qui n'ont pas su défendre la France:

-Ah! oui, tu es un joli poseur. Je te connais, va. Je te connais. Je te dis que je leur ai fait plus de mal que toi, moi, et que j'en ai tué plus que tout ton régiment réuni...²⁴

A la manière de Boule de Suif qui se donne pour permettre à la voiture de bourgeois de Rouen de continuer sa route, Irma sert la France en contaminant les Prussiens avec la Syphilis.

La prostituée subit l'invasion comme les autres membres de la société. Si elle accepte de collaborer avec l'ennemi c'est souvent par nécessité. Elle offre un plaisir

empoisonné à l'occupant, faute de pouvoir se battre les armes à la main à la manière d'un soldat. Le rapprochement entre prostituée et soldat fait par Maupassant dans ces nouvelles est évidente. L'idée souvent reprise au cours de l'histoire est particulièrement développée dans un texte critique sur la guerre écrit par Nancy Huston et Sam Kinser: A l'amour comme à la guerre. Sous la forme d'une correspondance, les deux écrivains échangent leurs points de vue philosophiques et anthropologiques sur la condition de soldat et de prostituée. Il s'agit de deux destinées qui se rapprochent à la manière dont l'amour et la guerre relèvent souvent du même discours. Cette conjonction entre guerre et prostitution, entre Mars et Vénus, montre que les extrêmes se rejoignent dans une ontologie de l'excentricité (par rapport à la société):

En ce sens, ne doit-on pas considérer que l'armée exploite le corps des hommes exactement comme la prostitution exploite le corps des femmes? Dans les deux cas, ce sont des corps jeunes et sains qui sont requis: il est rare qu'un homme se batte ou qu'une femme fasse l'amour professionnellement jusqu'à l'âge de la retraite; il y a un besoin constant de renouveler le stock de jeunes hommes forts, au sommet de leur virilité, et de jeunes femmes belles, au sommet de leur charme. Peut-être découvrirait-on même que ces populations marginales constituent une proportion relativement stable de la population dans son ensemble...²⁵

Boucs émissaires de la société, montre Maupassant, le soldat et la prostituée sont un mal nécessaire refoulé en temps de paix, mais qui fait son apparition en plein jour pendant la guerre. Défenseurs de la société, les militaires paradedent dans les villes, montrent leurs uniformes rutilants aux terrasses des cafés, font entendre le bruit du fourreau de leurs sabres qu'ils traînent sur les promenades comme dans Le Lit 29. Avides d'amour ces soldats défenseurs de la patrie, ou envahisseurs, font fleurir le commerce des corps. Irma la femme adultère et son amant, l'officier de cavalerie, semblent aller parfaitement ensemble: "Ils s'affichèrent, se donnèrent en spectacle, se compromirent mutuellement, fiers tous deux d'une pareille aventure".²⁶ Les deux choquent la société bourgeoise, qui les tolère dans les villes de province où ils ne font que passer, car prostituées et militaires changent constamment de résidence.

La guerre perdue et un peu oubliée, le retour à la normale s'effectue et le soldat et la prostituée perdent l'aura que leur avait donnée les événements. Eléments excentriques à la société, ils peuvent être sacrifiés. Le soldat a pour fonction de souffrir dans sa chair, de mourir même; la prostituée, devenue consolation de l'occupant,

entre dans un état de déréliction, car il lui est reproché ensuite d'avoir servi aux plaisirs des envahisseurs.

Mais pendant le conflit, la société bourgeoise des villes de province, décrite par Maupassant doit accepter cette présence narquoise et ambivalente de l'alliance de la force et de la sensualité. C'est ainsi que les riches commerçants quittant Rouen dans Boule de Suif doivent leur salut à une prostituée qu'ils sont bien obligés d'accepter parmi eux. La réaction poltronne des bourgeois face à cette intrusion de la prostituée et du soldat est de les tolérer (car il ne peut en être autrement) tout en faisant semblant de les ignorer.

Cette absence de reconnaissance pour les deux extrêmes de la société, le soldat et la prostituée, est dénoncée par Maupassant. C'est ainsi que Boule de Suif, Irma et Rachel qui résistent à l'envahisseur sont décrites comme des héroïnes de la guerre, elles sont proches des autres personnages féminins, telle la "mère courage" qui refusent la cohabitation avec l'ennemi.

A ce titre les personnages féminins de certaines nouvelles sur la guerre de Maupassant sont comparables à d'autres défenseurs de la patrie qui refusent la lâcheté de la collaboration. Les femmes des nouvelles déjà citées sont

héroïques de la même manière que Saint Antoine, le père Milon, ou les deux amis des nouvelles qui portent leurs noms. Maupassant amalgame hommes et femmes dans la description des opposants à l'invasion prussienne. Les personnages qui refusent la présence ennemie sont présentés sur un même niveau: militaires, prostituées, paysannes (la mère courage) paysans (Saint Antoine), bourgeois téméraires (comme dans Deux Amis et Un duel).

Par cette mise à égalité de toutes les actions héroïques face à l'envahisseur prussien, Maupassant impose à l'ensemble de la société la présence des marginaux (prostituées, soldats). Il montre que la défense de la patrie n'est pas seulement l'affaire de bourgeois déguisés en soldats - on les appelait alors des francs-tireurs - qui d'après les descriptions des journaux de l'époque auraient été les seuls à avoir eu une action efficace contre l'envahisseur:

Des légions de francs-tireurs aux appellations héroïques: "les Vengeurs de la Défaite - les Citoyens de la Tombe - les Partageurs de la Mort" - passaient à leur tour, avec des airs de bandits. Leurs chefs, anciens commerçants en draps ou en graines, ex-marchands de suif ou de savon, guerriers de circonstance, nommés officiers pour leurs écus ou la longueur de leurs moustaches, couverts d'armes, de flanelle et de galons, parlaient d'une voix retentissante, discutaient plans de campagne, et prétendaient soutenir seuls

la France agonisante sur leurs épaules de
fanfarons...²⁷

Afin de contre-carrer l'image du bourgeois franc-tireur victorieux dans la défaite et souligner l'importance de la femme du peuple et du soldat dans la défense de la France face à l'envahisseur Prussien, Maupassant rappelle des souvenirs de la guerre connus de tous car ils ont frappé l'imagination de chacun. Ces moments d'héroïsme proches de la témérité, Maupassant les puise dans la mémoire collective de la guerre telle qu'elle est racontée de bouche à oreille, ou alors telle qu'elle est lue dans les nombreux articles parus dans les journaux de l'époque. Il s'agit d'une mémoire qui généralise et de fait accepte tous les défenseurs et non pas seulement ceux retenus par l'histoire.

VII LA MEMOIRE COLLECTIVE DE L'INVASION

La guerre Franco-Prussienne de 1870-71, n'est pas uniquement le souvenir des événements historiques: Reichsoffen, Gravelotte, qui sont les "Béresina" de cette guerre de 1870. Ces "illustres défaites" sont des images stéréotypées qu'il est facile d'associer à des représentations épiques montrant les monstrueuses charges de cavalerie, les rangs serrés de soldats balayés par le canon

alors qu'ils chargent l'ennemi baïonnette en avant! Il ne s'agit pas non plus d'une soi-disant défense du pays par quelques troupes de francs-tireurs aux prouesses exagérées. L'invasion de la France pendant l'hiver 1879-71 a été vécue par une grande partie de la population. Lorsque Maupassant parle "d'odeur de l'invasion"²⁸, il fait référence à une sensation connue par beaucoup.

C'est par le détails que Maupassant fait vibrer la corde sensible du souvenir collectif de la guerre. Les mêmes particularités se retrouvent d'un texte à l'autre: description ressassée de l'hiver, du paysage normand et de l'occupant; ce qui rappelle au lecteur des souvenirs enfouis dans la mémoire.

Maupassant affectionne particulièrement l'effet de répétition de particularités propres à la guerre Franco-Prussienne. Ainsi le soldat allemand est toujours décrit de la même manière dans les nouvelles: soit massif, au visage joufflu d'enfant recouvert d'une barbe lui montant jusqu'aux yeux, soit officier "excessivement mince et blond, serré dans son uniforme comme une fille en son corset..."²⁹. Ces officiers arrogants traînent leurs sabres sur les pavés des villes avec ce cliquetis caractéristique qui rappelle un autre détail, celui des fusils que

l'on arme avant le coup de feu, dans les trois nouvelles étudiées précédemment.

Les particularités permettent au souvenir de la guerre de se propager dans les mémoires des lecteurs; elles favorisent la réminiscence pour celui qui a vécu les moments de l'invasion. L'importance du détail est développé à l'extrême dans la macabre nouvelle intitulée La Moustache. Une jeune fille reconnaît les soldats français morts, des prussiens en scrutant attentivement leurs visages raidis et déjà recouverts d'une fine pellicule de terre. C'est leurs différences capillaires qui lui permettent de reconnaître les amis des ennemis:

Leurs uniformes étaient ensevelis, cachés sous la terre, et pourtant tout à coup, oui ma chérie, tout à coup je reconnus les Français, à leur moustache! Quelques-uns s'étaient rasés le jour même du combat, comme s'ils eussent voulu être coquets jusqu'au dernier moment! Leur barbe cependant avait un peu repoussé, car tu sais qu'elle pousse encore après la mort. D'autres semblaient l'avoir de huit jours; mais tous enfin portaient la moustache française, bien distincte, la fière moustache, qui semblait dire: "Ne me confonds pas avec mon ami barbu, petite, je suis un frère."³⁰

Quantité de détails se répètent dans les nouvelles sur la guerre de Maupassant et cela jusqu'à la démesure de la répétition du même récit dans trois nouvelles étudiées séparément, ou alors comme dans l'exemple précédent,

jusqu'à l'horreur morbide de l'observation attentive des cadavres par une jeune fille. Toutes ces particularités semblent avoir pour fonction d'attirer l'attention du lecteur sur l'image qu'il s'est faite personnellement de la guerre et dont il retrouve la mémoire alors qu'il lit les textes de Maupassant.

VIII CONCLUSION

Les trois nouvelles qui pourraient être considérées comme proches dans leur narration des témoignages sur la guerre décrits par Norton Cru: Souvenir, Les idées du Colonel et Le Mariage du lieutenant Laré, possèdent un système de mémoire qui fonctionne comme un souvenir individuel, celui d'un témoignage dans son rapport entre expérience vécue (expérience réelle ou fictive, là n'est pas la question) et la transcription de cette expérience, sous la forme d'un ou de plusieurs textes qui se redisent dans leur compulsion à la répétition. La femme dans ces nouvelles y est montrée comme objet de désir et catalyseur du bellicisme. Par sa présence, la jeune fille couchée dans la neige permet aux soldats de continuer la lutte contre l'envahisseur. Elle révèle aux militaires un désir caché, celui d'une volonté de combattre.

Différente est la représentation de la guerre et de la femme dans les autres nouvelles. Les personnages de prostituées et de militaires hâbleurs, sont de l'ordre d'une mémoire collective de la guerre avec ses poncifs les plus connus. Le conflit décrit dans ces nouvelles est proche de celui que connaissent les lecteurs ayant vécu l'invasion dans ses détails sur-déterminés les plus truci-lents ou les plus tragiques. Alors que la femme des trois nouvelles citées est absente de l'action, celle des autres textes, par contre, crée l'action et agit directement contre l'ennemi.

Malgré l'opposition des points de vue il est possible de rapprocher les deux représentations. La relation entre les deux types de nouvelles sur la guerre peut se faire par l'intermédiaire de l'image de la femme. La sainte portée par les soldats et la prostituée rejetée par la société bourgeoise sont différentes dans leurs actes et leurs influences sur les personnages masculins, mais comparables dans le rapport qu'elles entretiennent avec la mémoire de la guerre qu'elles soutiennent par leur fascinante représentation.

Suivant ce point de vue, le cas individuel, celui des trois nouvelles, est proche de l'image collective de la

guerre représentée dans les autres nouvelles. La double inscription de la femme, à la fois actante et adjuvante de l'action est un modèle qui permet de lire le cas individuel comme étant inscrit une deuxième fois dans la mémoire collective.

Ce passage d'une mémoire individuelle à une mémoire collective (ou inversement) est une des formes de répétition apportées par la sur-détermination (la double inscription) qui à la manière du texte de Balzac sur le passage de la Bérésina, s'éloigne d'une description purement historique de l'événement (authenticifiée par le témoignage d'un narrateur garant du réalisme) pour se rapprocher d'une image reconnue par tous de la guerre.

NOTES DU DEUXIEME CHAPITRE

1. Guillaume Apollinaire La femme assise (Paris: Gallimard, 1920) 27.

2. L'édition de référence pour les oeuvres de Maupassant étudiées dans ce chapitre est la suivante: Guy de Maupassant Oeuvres complètes (Paris: L. Conard, 1908). Un coup d'Etat 15.

3. Le Mariage du lieutenant Laré 115.

4. "Depuis un mois, le large soleil jette aux champs sa flamme cuisante. La vie radieuse éclôt sous cette averse de feu; la terre est verte à perte de vue. Jusqu'aux abords de l'horizon, le ciel est bleu" Le Père Milon 2.

5. La Folle 38.

6. Boule de Suif 5.

7. Les Rois 137.

8. L'édition d'Albert-Marie Schmidt a classé les nouvelles suivant les thèmes. La partie "Ironies et horreurs de la guerre" regroupe les contes en rapport à la guerre franco-prussienne de 1870. Parmi les textes, trois publiés à des dates différentes, et dont un est inédit, relatent la même aventure d'un groupe de soldats français. Guy de Maupassant Oeuvres choisies (présenté par Albert-Marie Schmidt, Paris: Albin-Michel 1956).

9. Le mariage du lieutenant Laré 120.

10. Souvenir 53.

11. Les idées du colonel 194.

12. Le mariage du lieutenant Laré 110.

13. Voir à ce sujet le premier chapitre et l'article de Manuela Morgaine "Mémoire Gelée" dans La nouvelle revue de psychanalyse, qui étudie la nouvelle de Balzac "Adieu", où il est question du souvenir de la guerre (ici la campagne napoléonienne) et des artifices utilisés dans la répétition de l'histoire.

14. Le Mariage du lieutenant Laré 119-120.

15. Le Mariage du lieutenant Laré 121.

16. Souvenir 170.

17. Les idées du colonel 251.

18. Voir la communication de Danielle Haase-Dubosc intitulée "La mise en discours du féminin-sujet". Colloque International de Cerisy Maupassant miroir de la nouvelle (Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 1988).

19. Boule de Suif 65.

20. Boule de Suif 70.

21. Boule de Suif 5.
22. Boule de Suif 29.
23. Le Lit 29 87.
24. Le Lit 29 88.
25. Nancy Huston et Sam Kinser A l'amour comme à la guerre (Paris: Seuil, 1984) 18.
26. Le Lit 29 75.
27. Boule de Suif 4.
28. "Il y avait cependant quelque chose dans l'air, quelque chose de subtil et d'inconnu, une atmosphère étrangère intolérable, comme une odeur répandue, l'odeur de l'invasion. Elle emplissait les demeures et les places publiques, changeait le goût des aliments, donnait l'impression d'être en voyage, très loin, chez des tribus barbares et dangereuses." Boule de Suif 9.
29. Boule de Suif 33. ou alors "...sa taille fine qu'on aurait dit tenue en un corset, de sa figure pâle où sa naissante moustache apparaissait à peine" Mlle Fifi 6.
30. La Moustache 66.

CHAPITRE III

L'EXPERIENCE "UNANIMISTE" DE JULES ROMAINS

La guerre est en route pour durer dix mille ans, pour durer plus longtemps que l'histoire des hommes. Il n'y a pas de fuite possible, pas de désaveu. Nous sommes le front baissé devant la guerre, nos corps vont servir de cibles aux balles. Le sabre aigu cherche les gorges et les coeurs, quelquefois les ventres, pour fouiller. Le sable a soif de sang. Les dures montagnes ont désir de creuser leurs gouffres sous les pieds des marcheurs. Les routes veulent qu'on s'écrase, qu'on s'écrabouille sans arrêt. La mer a besoin de défoncer les trachées. Et dans l'espace, il y a la volonté terrible de refermer l'étau du vide sur les étoiles, et d'étouffer les clignotements de la matière.

J.M.G. Le Clézio La guerre.

I INTRODUCTION

Afin d'étudier l'image de la guerre et le premier conflit mondial, nous examinerons dans ce chapitre un procédé particulier de remémoration d'une époque historique. Il s'agit de la reconstitution des événements de la première moitié du vingtième siècle dans la fresque romanesque de Jules Romains: Les Hommes de bonne volonté. La méthode d'investigation de la mémoire à la fois individuelle et collective, dans l'oeuvre de Romains, est typique de la littérature de guerre du premier conflit mondial. Elle est proche de l'idée de témoignage telle qu'elle a été

définie dans l'introduction. Au moment de la parution du texte de Jules Romains le conflit doit être expliqué à une société avide de renseignements, car la guerre, c'est à dire le "front" de 1914, ne peut être que difficilement appréhendé par "l'arrière". La dichotomie drastique entre lieu de perception et de représentation demande à être abolie. L'écrivain témoigne afin de permettre à l'ensemble de la société de comprendre le fonctionnement du conflit. Il a pour rôle d'expliquer la guerre, d'en montrer ses atours, et ses horreurs.

Jules Romains représente parfaitement cette tendance littéraire. Mais ce qui fait l'intérêt de son oeuvre est la manière dont elle dépasse légèrement cette catégorisation explicite mais rapide. Jules Romains excelle dans sa manière de raconter la guerre. Il manie avec dextérité l'art du témoignage. Mais, et c'est là l'intérêt de sa "suite" romanesque, Jules Romains n'a jamais vu, de ses propres yeux, les événements guerriers qu'il décrit!

Il témoigne sans être témoin lui-même, brisant ainsi la relation quasi sacrée qui unit le texte sur la guerre et son auteur, à la fois écrivain et témoin. Les Hommes de bonne volonté sont remarquables justement parce que l'auteur manie une technique représentative (l'art de

témoigner) tout en remettant en question le principe de base de cette méthode. Cette tératologie est signifiante par rapport au genre dit du roman de guerre. Elle montre comment Jules Romains étudie le savoir-faire dans le domaine de la narration et non les événements décrits. Sa démarche prend ses distances face à une description se voulant "neutre" des événements comme dans beaucoup de romans de guerre "réalistes" (bien qu'il utilise la technique du témoignage). La vision de Jules Romains implique une mise en relation des faits et des sources historiques. Il crée alors une image d'ensemble de la guerre, qui est dite "unanimiste".

II MEMOIRE COLLECTIVE ET GUERRE MODERNE

Ce qui suit est une vue d'ensemble de l'évolution de l'image de la guerre dans la littérature de guerre contemporaine. Elle permet de mieux situer l'auteur qui est étudié dans ce chapitre. Ce résumé rapide montre les différentes articulations engendrées par le rapport entre guerre, mémoire et littérature. Il insiste tout particulièrement sur la manière dont la mémoire collective accapare l'événement, le transcrit, le remodèle, ou l'oublie.

1 LES TEXTES SUR LA GUERRE AU DIX-NEUVIEME SIECLE

Avec Adieu nous avons vu comment le récit du passage de la Bérésina permet à Balzac de prendre ses distances par rapport à la représentation de la bataille faite par les historiens. Le romancier s'intéresse alors à la vision retenue par la mémoire collective. Cette représentation, grâce à l'imaginaire qu'elle sous-entend, s'accorde parfaitement avec la deuxième partie de la nouvelle, celle de la description de la folie du personnage de Stéphanie. L'affect qui accompagne la représentation de la mémoire collective a son pendant dans la description de la maladie mentale de l'héroïne. A côté de la volonté du narrateur de décrire l'image collective de l'événement historique, existe en parallèle la propension du personnage principal (Philippe) à vouloir guérir Stéphanie. Les deux parties de la nouvelle (l'événement historique et la narration de la folie) confluent ensuite dans le moment hallucinant et fort en émotion de la reconstitution par Philippe, bien après la guerre, du fameux "passage", regroupant ainsi le traumatisme à la fois individuel et collectif. La simulation, qui a pour effet de mêler les genres (fiction - histoire), a aussi comme résultat de faire entrer en relation

l'expérience individuelle (ici la folie des personnages) et la mémoire collective.

Dans les récits de guerre de Maupassant, la mémoire collective joue aussi un grand rôle. Elle sert à l'expansion de la mémoire individuelle du narrateur (étudiée dans trois nouvelles presque identiques). L'épisode plusieurs fois répété d'un fait d'armes ayant lieu pendant l'hiver 1870 est une première inscription. Ce récit (triple) trouve sa deuxième inscription dans les autres histoires de guerre par Maupassant, relevant du souvenir collectif. La mémoire générale de la guerre englobe alors l'événement individuel. Elle le transcende.

Dans les textes de Maupassant comme dans la nouvelle de Balzac, la mémoire collective influence l'imaginaire du texte; elle appelle le déroulement des récits. Elle passionne les deux auteurs étudiés car il s'agit d'un matériau suffisamment malléable et hétéroclite (à cause de son étendue au niveau de l'imaginaire) pour permettre la relation avec le côté pathologique de l'histoire des textes étudiés. La folie des personnages, la simulation, et la compulsion à la répétition trouvent leur terrain de prédilection dans cette mémoire proche de la fabulation.

La mémoire collective s'adapte parfaitement au traitement du souvenir de l'épopée napoléonienne, et de la guerre de 1870 car il s'agit d'événements vécus plus par l'imaginaire des Français de l'époque que dans la réalité de la vie de tous les jours. La guerre alors, malgré les volontés bellicistes des dirigeants, était une action limitée, extérieure à la société, et de fait presque inconnue de l'expérience directe du grand public et donc du lecteur. Les armées, malgré la conscription, sont assez réduites. Les batailles ont lieu dans la plupart des cas loin des villes. Dans ces conditions, les événements prennent facilement un caractère mythique dans la mémoire collective. Il faudra véritablement attendre l'"incommensurable" des tranchées de 14, pour que le conflit devienne une affaire collective dans ses réalités matérielles et non seulement dans son imaginaire. La guerre entre alors dans sa phase dite "moderne".

2 LA GUERRE MODERNE¹

La première guerre mondiale change complètement le rapport entretenu traditionnellement entre conflit armé et société. Les millions d'hommes en armes, l'étendue du front, mais surtout la manière dont l'ensemble de la

société est impliquée dans l'effort de guerre, modifient la représentation. La guerre fait découvrir alors aux témoins hébétés des formes d'horreur jamais encore imaginées. C'est l'expérience des tranchées de la première guerre mondiale qui a bouleversé la vision de la guerre. Jamais un conflit n'avait atteint de telles proportions dans l'utilisation des armements². L'expérience est vécue par des millions de témoins mobilisés sur un front statique divisant l'Europe en deux. L'onde de choc de la "Grande" guerre s'est étendue sur l'ensemble de l'Europe. La campagne d'août 14, aux dires des experts de l'époque, aurait dû ressembler au conflit précédent (celui de 1870) en se terminant rapidement. La guerre, prédisait-on, devait finir six mois plus tard aux environs de Noël. Mais les années passent, le combat continue inlassablement et ce n'est qu'à la fin de la quatrième année de guerre que l'armistice sera enfin signé. Les protagonistes réalisent alors l'impossibilité de terminer la guerre par une victoire marginale d'un camp sur l'autre. Le 11 novembre 1918, les armées françaises regagne l'arme à la bretelle les territoires perdus, tandis que les troupes allemandes repassent avec armes et bagages la frontière qu'elles avaient franchie quatre années plus tôt. Les armées sont démobilisées, mais l'espace de la guerre,

un front long de six cents kilomètres et large de trente deviendra après l'armistice un no-man's-land de désolation où la végétation ne peut repousser que difficilement. Cette cicatrice indélébile hantera à jamais le paysage européen.

Ce que les soldats des deux camps ont vécu entre les deux dates de 14 et 18 est appelé du terme générique de guerre de tranchée. Les tranchées sont devenues ensuite des "lieux de mémoire" qui s'associent aux noms de lieux célèbres: la butte de Vauquois, la citadelle de Verdun, ou la "Voie sacrée" (cette dernière permettait au front d'être ravitaillé par un incessant ballet de camions, ce qui était une nouveauté pour l'époque). La bataille de Verdun est l'archétype de la guerre "moderne". L'utilisation massive de l'artillerie implique la nécessité pour les premières lignes de se protéger en creusant des tranchées. Cette tactique sous-entend un besoin énorme en matériel et en hommes. Elle entraîne l'essor d'une science militaire peu développée dans les conflits précédents: la logistique. Cette nouvelle science militaire est primordiale dans les guerres modernes. Elle demande une gestion minutieuse de l'armement, des hommes, et de l'espace. Elle fait entrer la guerre dans son ère industrielle, impliquant un parallèle qui se verra développé à outrance tout au long de la

guerre, entre stratégie et production: tirer des obus sur le front ou les tourner dans les usines d'armement relève de la même action. De cette manière la guerre moderne implique toute la société, elle préfigure l'idée de guerre totale qui sera développée théoriquement dans les années trente et pratiquement vers la fin du deuxième conflit mondial.

La guerre de tranchées a intéressé les topographes, à cause de son aspect à la fois général (offensives se déroulant sur un front de plusieurs dizaines de kilomètres) et particulier (coups de main impliquant des distances de quelques mètres). Ceux-ci ont montré un regain d'intérêt pour une étude scientifique de l'espace. Du fort de Douaumont à celui de Souville (faisant partie de la ceinture fortifiée de Verdun), il n'y a que quelques hectomètres, mais c'est là que s'est décidé en 1916 le sort d'un front allant de la Manche à la frontière suisse. L'espace de la guerre de position implique une vision à la fois générale et détaillée du terrain. De la même manière la mémoire de la bataille de Verdun, telle qu'elle est retenue dans les deux camps, varie entre une focalisation sur des points bien précis et une image d'ensemble avec ses descriptions caractéristiques de toute généralisation.

La guerre moderne doit non seulement être montrée au néophyte en la matière, elle doit aussi être expliquée. L'ensemble de la société est impliquée de près par le conflit, de beaucoup plus près que dans les conflits précédents à cause de l'ampleur de l'investissement des nations dans la guerre. L'imaginaire du conflit ne fonctionne pas seulement comme révélation d'une guerre lointaine, il doit montrer l'étendue, la puissance, la profondeur du conflit se déroulant aux portes de la société. L'imaginaire collectif de la guerre de tranchée se distingue des récits épiques, par exemple ceux du passage de la Bérésina qui définissent un cheminement dans un pays inconnu, loin de la France. L'imaginaire, le "reflet de la bataille" comme l'écrit Michael Salewski au sujet de Verdun, est vu après la guerre comme un ensemble, une totalité, où la part d'inconnu, d'imaginaire, n'est pas le "où" et "quand" de l'action, mais le "comment", c'est à dire le côté nouveau, inhumain du combat, son aspect monstrueux, résumable par cette expression de l'époque qui attise l'imagination: "la soumission de l'esprit et de l'âme à la matière"³.

Le traumatisme de la bataille qui coûta un million de vies humaines est devenu symbolique de la guerre dans son ensemble. Verdun a été consacrée "ville martyre"; les

monuments aux morts fleurissent après l'armistice sur les lieux des combats, suivant une esthétique morbide, où l'image retenue de la guerre est celle de la démesure. Ainsi le monument et ossuaire de Douaumont présente une architecture particulière, adaptée dans les années vingt à la description de la guerre de tranchées. Après la première guerre mondiale, afin de commémorer la bataille de Verdun, un ossuaire est construit sur les lieux du champ de bataille. Son architecture se veut volontairement macabre et austère. Ce qui attire la curiosité du visiteur est la ressemblance de l'édifice avec le seul bâtiment resté à peu près intact aux environs: le fort de Douaumont.

L'ossuaire "copiant" le fort, a l'apparence d'une gigantesque casemate au centre de laquelle se détache une tour de guet. Cet observatoire abritait autrefois, juste après la construction du bâtiment, un phare dont l'éclairage rendait l'ombre des milliers de croix, qui entourent le monument, comme distendue par cet oeil monstrueux. L'assimilation de l'horreur de la guerre de tranchées avec ce monument impressionnant (plus impressionnant que le véritable fort) avait pour fonction de représenter aux yeux du monde l'atrocité de la bataille de Verdun.

Le monument au mort rappelle les effets dévastateurs des champs de bataille par la façon dont les destructions ont été conservées sous la forme d'une image reconnue par la mémoire collective. Les "champs d'honneur" sont des lieux où la mémoire se souvient. Là où, comme pour les monuments aux morts: "monere mentum" l'objet doit être considéré suivant le sens littéral de la traduction: "qui permet de se souvenir".

3 ROMAN DE GUERRE

Le conflit moderne symbolisé par la guerre de tranchées, trouve sa représentation littéraire idoine sous la forme du témoignage. Parmi les millions de soldats mobilisés sur le front, la proportion d'intellectuels est importante. Le nombre des écrivains morts au combat implique celui de ceux qui vont naître de l'expérience de la guerre⁴. Les tranchées de la Grande guerre ont été le creuset de plusieurs générations d'écrivains. Les soldats, ensuite anciens combattants ont produit une vaste littérature en rapport au conflit.

Le témoin devenu écrivain veut décrire avec précision l'endroit exact où il a combattu ainsi que le groupe auquel il a fait partie pendant la guerre. C'est ainsi que le

récit de Henri Barbusse Le Feu, (prix Goncourt 1916) possède les deux qualités fondamentales du roman de guerre: le rapport à l'espace et à un groupe. Le roman est sous-titré "journal d'une escouade", l'auteur montrant dans son texte que le témoignage sur la guerre est une affaire plus collective que personnelle, car impliquant l'effort en commun pour survivre⁵. Barbusse comme beaucoup d'autres romanciers, pendant et après la première guerre mondiale, écrit des romans qui peuvent être lus, carte à la main, afin que le lecteur puisse suivre les tribulations des différents protagonistes sur le front.

La littérature de témoignage est définissable comme un rapport entre deux formes de "réalités" (on pourrait dire aussi deux "immédiatetés"), celle de l'événement et celle de l'écriture. Le roman de guerre, tel qu'il apparaît pendant le premier conflit mondial, peut être défini comme une lutte entre l'aspect irréel du conflit, sa théâtralité, et à l'opposé son extrême et souvent tragique crudité. Les romans de guerre varient alors, penchant vers l'un ou l'autre extrême. C'est ainsi que les plus grands noms de la littérature de guerre en langue française de l'époque: Roland Dorgelès, Henri Barbusse, Maurice Genevoix revendiquent à la fois leur statut d'ancien combattant, témoins de

l'événement qu'ils décrivent, et leur qualité de romancier, libres d'inscrire à leur manière dans le texte, cette expérience vécue (la guerre) et qui les hante à jamais.

III JULES ROMAINS, L'ENFER DE VERDUN: AUTOPOSIE D'UNE BATAILLE

La suite romanesque en 27 volumes de Jules Romains, intitulée Les hommes de bonne volonté, est décisive pour la compréhension de l'histoire de ce vingtième siècle qui débute. Elle se déploie sur le quart de siècle qui va du début d'un avant-guerre à l'autre, d'octobre 1908 à octobre 1933. Cette fresque historique dépeint l'évolution de la France entre ces deux dates, afin d'en montrer les grandes articulations, dont l'une des plus décisives, comme le reconnaît l'auteur, est la première guerre mondiale.

1 LA GUERRE, UNE MENACE

Le thème de la guerre se retrouve dans presque tous les volumes des Hommes de bonne volonté sous la forme de comptes rendus précis de la réaction de la société française face aux multiples menaces de guerre qui se répètent tout au long du quart de siècle que couvre la suite romanesque. Ce n'est donc pas un hasard si les deux dates importantes, qui forment le début et la fin de la suite

romanesque sont celles d'une "montée des périls" et de l'imminence de la guerre. Dans le premier volume, le 6 octobre 1908 la guerre menace d'éclater car la Bulgarie vient de proclamer son indépendance, impliquant la déstabilisation des Balkans qui entraînera quelques années plus tard la guerre mondiale. Le 7 octobre 1933 est la date de l'accession d'Hitler au pouvoir. Elle signifie nettement qu'une nouvelle guerre se prépare.

2 "PRAXIS" GUERRIERE

Parmi les 27 volumes, deux, les tomes 15 et 16 "Prélude à Verdun" et "Verdun" sont, d'après les critiques littéraires, les pivots de la suite romanesque. Ils seraient aussi les textes les plus réussis de l'auteur car ils possèdent une unité thématique: la représentation de la guerre⁶. Ce noyau central a un sujet unique, ce qui n'est pas le cas des autres volumes, beaucoup plus hétéroclites. Les tomes 15 et 16 sont considérés comme une étape significative de la suite romanesque. Cette importance peut se lire dans l'expérience de la Grande guerre telle qu'elle est vécue par les personnages des Hommes de bonne volonté. Les témoins et commentateurs de l'événement se retrouvent tout au long de l'oeuvre de Jules Romains. La guerre est

pour eux un événement sans précédent. Ainsi pour ces personnages, la vision du monde change radicalement au moment du conflit. Il y a alors prise de conscience de la "condition humaine⁷" et de ses limites (particulièrement bien définies par l'horreur du conflit). D'un point de vue thématique comme au niveau de la structure, l'épisode de la guerre est le moment le plus important de la fresque romanesque en 27 volumes.

Face au fléau irréversible de la guerre, Jules Romains ne désire pas juger. Il préfère montrer, étudier le conflit, et en comprendre les mécanismes. Ce que l'auteur décrit dans les volumes 15 et 16 est un panorama détaillé de la bataille suivant différentes perceptions. Il montre le point de vue du soldat sur le front ou à l'arrière; celui du général en chef coordinateur des actions, du "Poilu" dans les tranchées témoin direct des combats, de l'ouvrier travaillant dans les usines d'armement, et de l'intellectuel (qui symbolise la position du lecteur). Il définit une praxis des conflits, c'est à dire qu'il en montre le fonctionnement, le quotidien, les différents aspects, à travers la manière dont il (le conflit) est vécu par certains personnages. C'est là l'intérêt des deux volumes sur la guerre. Afin de renforcer le réalisme de son

étude ontologique, l'auteur utilise de longues pages de description précise d'une période ou d'un lieu: par exemple la journée du 21 février 1916, début de l'offensive allemande sur Verdun. D'autres pages ne s'intéressent qu'au point de vue de certains personnages, témoins privilégiés de l'événement.

Le détail dans la description de la vie quotidienne des personnages de la suite romanesque, ainsi que les chapitres d'ensemble, donnent au texte la valeur d'un récit historique. La description précise de l'événement, mais aussi des lieux a une fonction importante dans l'oeuvre de Jules Romains. Ce que l'auteur des Hommes de bonne volonté veut montrer, est l'apparition d'un type nouveau de conflit. Il définit le conflit comme guerre d'usure, ou "usine d'usure" (chapitre III du tome 15) puis ensuite, plus loin dans le roman, comme guerre industrielle ou guerre moderne. Le conflit qu'il décrit (nous sommes dans le texte en 1916) prend des allures d'entreprise géante: "En vérité dès les premiers jours, cette guerre avait remué de telles masses d'hommes et de matière qu'elle était condamnée à s'universaliser" (Prélude à Verdun 40). Elle implique l'ensemble de la société et non pas seulement le front: "La bataille n'est plus qu'un point significatif de

la guerre" (Prélude à Verdun 39). Jules Romains annonce alors un thème repris à d'autres philosophes de la guerre, par exemple Proudhon: "que l'événement qui sortirait de tout cela participerait de la grande industrie et du sport" (Prélude à Verdun 38). Telle est la guerre moderne, elle se "joue" aussi bien à l'avant sur le front qu'à l'arrière dans les usines d'armement. Il écrit au début du tome 15, ces lignes qui résument bien la situation d'alors:

Cette guerre moderne, sans précédent, allait mettre en oeuvre une telle accumulation de moyens, qu'elle serait bien capable d'emporter d'un seul coup des obstacles, des empêchements, des résistances, que les guerres d'autrefois devaient ronger peu à peu. dans une opération quelconque, quand la force mise en jeu augmente d'intensité, n'est-il pas naturel que la vitesse grandisse? Prélude à Verdun 8.

3 TEMOIGNAGE

L'esthétique de la guerre moderne dans Les Hommes de bonne volonté trouve son apogée dans la description de la "région fortifiée de Verdun" au moment (le 21 février au matin) du déclenchement d'une "barrage" d'artillerie sans précédent dans l'histoire de la guerre (il s'agit du début du tome 16 Verdun). Afin de montrer l'étendue de la bataille, Jules Romains fait appel à différents "témoins" directs de l'événement. Ce sont des personnages fictifs, mais dont le récit est proche, nous dit Jules Romains, de ceux des

véritables témoins de l'action. "A sept heures, le lundi 21 février, le commandant Gastaldi sortit de son P.C., accompagné du sous-lieutenant Mazel..." Verdun 5. Au même moment, le capitaine de réserve Pierre Lafeuille avait quitté Souville dès cinq heures quarante du matin, il se trouve lui aussi dans le même secteur du front, à quelques centaines de mètres des positions du commandant Gastaldi quand éclatent les premiers obus... Les informations se recoupent dans le texte de Jules Romains, suivant le point de vue de plusieurs personnages voulant appréhender ce moment terrible du bombardement, annonçant le début de la bataille.

Les témoignages "fictifs" sont nombreux dans les tomes 15 et 16 de la suite romanesque de Jules Romains. L'auteur utilise le procédé de la focalisation interne⁸, c'est à dire qu'il décrit séparément les points de vue des personnages, afin de donner plus de corps à ses descriptions, et apporter une image plus compliquée, car plurielle, de l'événement. Cette contrefaçon de la littérature de témoignage donne l'illusion de réalité car la description reproduit scrupuleusement les détails que l'auteur a pu glaner lors de ses innombrables lectures et recherches sur la guerre. Afin d'argumenter son texte, l'auteur qui n'a pas connu directement l'expérience du front, lit les

"véritables" témoins, choisissant ceux "dignes de foi", se servant d'une manière extensive de l'étude de Jean Norton Cru, qui classe les oeuvres littéraires sur la première guerre mondiale suivant leur réalisme, c'est à dire d'après la vraisemblance de leurs récits.

Les témoins de la suite romanesque ont la même fonction dans l'oeuvre de Jules Romains que dans les grands romans écrits sur la première guerre mondiale. Ils apportent le détail, celui qui crée l'illusion de réalité, et permet au lecteur d'accepter la vraisemblance de l'image générale du conflit. Ces témoins, par exemple Jerphanion et Jallez, se retrouvent dans presque tous les volumes de la suite romanesque et non pas seulement dans les deux ayant trait à la guerre. Leur rôle est de perpétuer la continuité romanesque des Hommes de bonne volonté. Ils servent de repère, permettant au lecteur d'observer l'influence des changements historiques sur les mentalités. Ils détiennent le point de vue de témoins privilégiés, car ils participent directement aux événements décrits. Les "Hommes de bonne volonté" ce sont eux, personnages aux idées sûrement proches de celles de l'auteur (Romains avoue avoir des points communs avec les personnages de Jerphanion et de Jallez). Les protagonistes jouent parfaitement leur rôle de témoin,

même parfois trop bien. Ils essaient de garder un ton neutre face à l'événement, mais la focalisation interne, nous montre que la colère et la passion s'emparent souvent de ces personnages ayant subi les aléas de l'histoire.

C'est à travers le point de vue des témoins que Jules Romains peut mettre en valeur la vraisemblance de son récit. Lorsque Jallez, ancien élève de l'Ecole Normale Supérieure qui vient d'être mobilisé à l'arrière, explique son travail "d'estimateur" des godillots à réparer, il le fait avec minutie. Ce réalisme extrême sous-entend les recherches faites par l'auteur afin d'être en mesure de donner au lecteur quantité de détails pratiques:

Ne te méprends pas. Ce n'est pas un grade élevé. Je suis plutôt estimateur. C'est à dire que je suis assis devant une espèce d'établi poisson, noirâtre, et que je fais passer dans mes mains, une à une, un nombre considérable de godasses de tout âge, mais plutôt vétustes (...) Alors moi, je saisis la godasse. Mon aide me donne lecture de la réparation qui la concerne, par exemple: une pièce invisible, douze clous (...) il y a des termes techniques que je t'épargne... alors moi, je jette un oeil aigu sur la couture, ou les douze clous, ou le morceau de semelle, et je prononce: "deux centimes!" Verdun 198.

L'accumulation des détails, la puissance de la description (ici dans la dérision) ne peuvent être acceptés par le lecteur que dans le cadre d'une focalisation interne où justement peut se lire les sarcasmes "propres" au

personnage de Jallez. Une focalisation externe, le point de vue général d'un narrateur omniscient ne pourrait retranscrire avec la même truculence l'absurde d'une pareille situation, car il lui manquerait le commentaire subjectif du protagoniste impliqué directement dans l'événement.

C'est à travers les témoins que les détails s'accumulent dans le texte. Ainsi le procédé de la focalisation interne permet à l'auteur d'introduire des registres de langage différents. Lorsqu'un personnage ayant vécu longtemps dans les tranchées narre un fait particulier, il utilise l'argot typique du "poilu", qui est un mélange de termes techniques et d'expressions populaires. C'est au lecteur ensuite de déchiffrer le sens de ces "marmites", "75", "crapouillots" et autres types d'obus qui parsèment les chapitres décrivant la vie au front.

Le témoignage est important dans son principe, c'est à dire comme rapport entre un inconnu: la guerre et un auditeur privilégié, métonymique, à la fois de la société de l'arrière avide de renseignement et du lecteur tout aussi intéressé par l'expérience de la guerre. C'est là le sujet de discussion de Jerphanion, combattant sur le front, lorsqu'il parle à Jallez mobilisé à l'arrière. Témoigner prend alors la forme d'une nécessité. L'acte est important

pour l'auditeur écoutant avec passion les récits de guerre, mais aussi pour le narrateur de l'histoire; la parole ayant alors un effet de catharsis:

Tu sais, ma plus grande consolation dans cette guerre, ç'aurait été de t'avoir auprès de moi, égoïstement, dans la tranchée d'à côté, comme j'ai ce brave Fabre... et que nous soyons "témoins" ensemble... et que je puisse à certains moments te dire: "Tu vois?... Tu as vu?..." Ça n'a pas été possible... Mais il est très important pour moi que j'arrive à te rendre un peu témoin, malgré tout... à penser ces choses-là avec toi... Verdun 222.

Le témoin implique la discussion. Il entraîne des débats et les échanges de points de vue sur la tournure que prend la guerre. Il implique quantités de méta-textes, récits à l'intérieur du récit, qui sont autant de visions différentes de l'événement, de commentaires, rêveries et discussions philosophiques.

4 PERSONNAGES HISTORIQUES

La pluralité du texte au niveau de la focalisation interne est renforcée par l'apparition dans le récit de personnages historiques. Témoins privilégiés, ils ont la même fonction dans le texte que les autres personnages, celle d'expliquer l'événement. Ainsi, derrière certains pseudonymes il est facile de reconnaître des officiers généraux tristement célèbres pendant la guerre. C'est le

cas du personnage du général Duroure dont le comportement odieux, face à la situation du soldat de première ligne, rappelle les commentaires outrageants de beaucoup d'officiers supérieurs qui ont passé la guerre loin du front, à prendre des décisions souvent arbitraires, sans tenir compte de la conséquence de ces ordres pour les soldats de première ligne. Duroure pourrait fort bien avoir été inspiré par le personnage réel du général Nivelle, connu pour ses offensives sanglantes de 1917, celles ayant entraîné plus tard les mutineries du front.

D'autres personnages existent dans le texte sous leur véritable nom. Points de vue incontournables pour comprendre la guerre, ils devaient apparaître tel-quel dans le texte, afin de témoigner directement de leur expérience du conflit. Ainsi "interviennent" dans Les Hommes de bonne volonté Joffre, bien sûr, commandant en chef des armées, mais aussi Pétain responsable du front de Verdun. Jules Romains les met en scène dans la vie de tous les jours, donnant au lecteur des détails d'ordre privé, afin de renforcer l'illusion de réalité. Nous savons ainsi que le Général Pétain souffrait d'un fort rhume au moment où il prit le commandement de la région fortifiée de Verdun. C'est donc affligé par la fièvre et de violents maux de

tête qu'il réussi à organiser, du salon désaffecté de Souville, la défense de Verdun. Ces détails intimes sont d'autant plus significatifs qu'ils s'opposent à la vision globale de la guerre qui est supposée être celle du général. En donnant à sa description des personnages historiques deux vitesses: vision globale - détails domestiques, Jules Romains renforce l'illusion de réalité. Le contraste accentue le réalisme, c'est là aussi un des caractères de l'effet de réel défini par Barthes. Georges Lukacs écrit à propos de la "grande figure historique" mise en scène dans le roman: Sa place dans l'action est telle qu'elle peut seulement agir et s'exprimer dans des situations historiquement importantes:

Elle parvient ainsi à une expression variée et totale de sa personnalité, mais seulement dans la mesure où cette personnalité est liée aux grands événements de l'histoire⁹.

Autre moyen de créer l'illusion de la réalité, Jules Romains introduit dans son récit des communiqués de l'époque. Ces extraits ont la même fonction au niveau du récit que les personnages, ils servent de témoin de l'événement. Ainsi le tome 16, Verdun, reproduit l'ordre général N° 15 essentiel pour la compréhension du fonctionnement de la guerre de tranchée. Cet arrêté, interdisait l'utilisation de la route Bar le Duc - Verdun, appelée plus tard "Voie

Sacrée", par les voitures non-autorisées. Elle laissait la voie libre au ballet ininterrompu de camions chargés de ravitaillement en direction du front. Cette route, seul point de passage dans un corridor étranglé par les poussées de flanc allemandes, était primordiale pour la défense de Verdun. Elle est aussi importante pour la compréhension de la guerre, car le concept de logistique est né à ce moment, et à cet endroit. L'ordre général reproduit par Jules Romains symbolise l'apparition d'une science militaire. Il témoigne directement d'un des faits les plus importants de l'histoire de la première guerre mondiale. Cette réification du témoignage est significative. Elle montre la volonté de l'auteur d'argumenter son texte de points de vue extérieurs, éloignés de la vision du narrateur. C'est ainsi qu'au lieu de conclure son Verdun par une vision générale ou discussion sur la guerre, Jules Romains termine le volume 16 avec l'ordre du jour du 9 avril 1916 signé par le Général Pétain. Ce texte annonce la contre-attaque française. Et même si la guerre ne se terminera que deux années plus tard, le communiqué sous-entend la victoire comme l'indique le post-scriptum devenu célèbre "courage on les aura!". Ce texte se dispense de tout commentaire. Suffisamment connu pour ne pas être expliqué au lecteur, il

connote la fin de la guerre et la victoire française. Jules Romains ne pouvait trouver meilleure conclusion!

5 UNE VISION "UNANIMISTE"

Doctrines littéraires d'après laquelle le créateur doit exprimer la vie unanime, les états d'âme collectifs.¹⁰

Les différents points de vue des témoins de l'événement dans Les Hommes de bonne volonté sont autant de perceptions hétéroclites de l'étendue de la guerre, de ses ramifications et particularités. La dissémination de la narration à travers différentes focalisations internes, contant l'expérience des personnages, semble s'adapter parfaitement à la description de la guerre moderne. Une étude purement historique a été laissée de côté par Jules Romains car elle aurait sous-entendu un point de vue généralisant trop dogmatique, et de fait brisant l'illusion de réalité typiquement romanesque:

L'auteur insiste également sur le fait qu'il n'a pas voulu faire une vaste "chronique" de l'époque mais qu'il a longuement composé un plan. Les événements rapportés sont donc inégalement traités, en particulier en ce qui concerne la guerre ou ses préparatifs (...) Il n'y a pas de point de vue transcendant qui unifierait les points de vue particuliers ou déciderait qu'un tel est juste, tel autre faux. Autrement dit le romancier ne se fait pas historien et ne dégage pas un sens univoque et universel. Son approche de l'événement est descriptive plus qu'explicative, non qu'il

n'y ait pas d'explication ou d'interprétations des faits, mais parce qu'il y en a trop, presque autant que de personnages, qui redoutent l'avenir ou tentent d'agir sur lui¹¹.

L'auteur des Hommes de bonne volonté refuse une vision généralisante; il prend aussi ses distances face au point de vue "minimaliste" des personnages. Ceux-ci ont un parcours indépendant de la construction globale de l'oeuvre. Le narrateur montre par quelques signes non équivoques sa volonté de laisser libres les personnages dans leurs actions et leurs jugements. Il tente d'expliquer au lecteur le raisonnement des personnages mais ne les juge pas:

Jules Romains respecte la liberté de ses personnages et évite de leur prêter sa vue rétrospective pour leur conserver une vision prospective authentique. Nous l'avons déjà dit, tous les personnages se trompent, un jour ou l'autre, sur ce qui arrivera¹².

Le témoignage est important, non comme point de vue individuel, apportant un jugement définitif sur l'histoire, mais comme la partie d'un tout beaucoup plus vaste qui est l'expérience collective de la guerre.

A côté des chapitres relatant les constatations de personnages témoins de l'événement, existe dans Les Hommes de bonne volonté des vues d'ensemble sur la guerre où le narrateur explique les différentes articulations du conflit. Le narrateur dans ces parties est surtout

intéressé par la description de la montée des périls, comme dans le premier et le deuxième tome décrivant la période d'avant la guerre. Il observe ensuite et en détail le conflit qui se développe, afin de permettre au lecteur de comprendre le fonctionnement d'une guerre nouvelle. C'est ainsi que les chapitres: "La victoire en chantant", "Le mur", "L'usine d'usure" dans Prélude à Verdun; "Comment on écrase un front", "L'événement et son image", "Comment Verdun arrive à tenir", dans Verdun (pour ne citer que des titres de chapitres et laisser de côté certaines pages de description internes à d'autres chapitres) offrent un point de vue général et non pas généralisant sur la guerre. Mais comme le narrateur refuse une vision dogmatique il montre chaque fois qu'il décrit un panorama d'ensemble, les limites de cette vision, à la manière dont il critique implicitement, dans d'autres parties, la vision bornée des témoins:

D'ailleurs, si le regard des chefs n'arrivait pas à étreindre l'ensemble, il était aussi incapable d'aller saisir le détail, l'élément dernier, le fait de guerre lui-même, vécu par l'homme, antérieur aux télégrammes et aux rapports. Il y avait de ce côté-là tout un poudroisement infinitésimal que le chef entrevoyait de loin avec inquiétude. Prélude à Verdun 42.

La vision générale de la guerre dans Les Hommes de bonne volonté (vision passant nécessairement par la

dissémination du témoignage) est remise en question par le narrateur. Les personnages doutent qu'il soit possible de parler de la guerre. Ils comprennent l'ineptie de pouvoir en faire un compte rendu qui puisse être compris par ceux "qui n'y sont pas". Il est tout aussi facile et correct de mentir déduisent-ils. D'un événement peut exister plusieurs visions différentes. Il s'agit d'un choix de possibilités se trouvant au niveau d'un axe paradigmatique; c'est à dire qui se superposent comme autant d'éventualités différentes de raconter la guerre.

Nous avons déjà remarqué comment les points de vue simultanés d'un même fait s'accumulent dans le texte, par exemple le moment du déclenchement du bombardement annonçant le début de la bataille de Verdun. Cette accumulation implique une décision de l'auteur, du narrateur ou du personnage (au niveau paradigmatique) d'opter pour une des différentes "versions" (choix que Jules Romains se refuse à faire, essayant au contraire de nous donner différentes variantes de l'événement). Symbolique de cette décision paradigmatique qui ne peut être que arbitraire (pourquoi retenir une vision, plutôt qu'une autre?) est la falsification du fourrier nommé Beaudefonds, qui ne voit pas d'inconvénient, alors qu'il prépare à l'avance son compte rendu

de situation hebdomadaire, à intervertir l'événement réel et le virtuel (le mensonge même). Du moment que l'action est "vraisemblable", elle peut remplacer la "véritable" action sur le même axe paradigmatique, toute permutation semble possible. Dans pareille situation, présent, passé, futur, réalité, et virtuel sont devenus des valeurs interchangeables:

Il (Jerphanion) admira la sagesse des prévisions, la modération des chiffres, et cette façon en somme très philosophique de faire permuter le passé et l'avenir. Cela ne manquait pas, hélas! d'une autre signification qui serrait le coeur. Fallait-il que la guerre fût devenue essentiellement durable, pour qu'on pût la traiter ainsi? Beaudefonds était en train d'écrire: "travaux de l'ennemi: néant. Signes d'activité..." Jerphanion après deux ricanements aimables, toucha du doigt la ligne inachevée: - Néant?... Et si, d'ici à demain, ils nous envoient une douzaine de crapouillots, ou davantage? Le fourrier parut perplexe (...) Mais il réfléchit encore; et sans perdre aucunement son sérieux, comme un médecin sur une observation du malade, complète une ordonnance, il écrivit: "Une dizaine de crapouillots envoyés dans notre direction, entre six et huit heures du soir. Tombés en avant des lignes..." Prélude à Verdun 71.

La vision du narrateur dans Les Hommes de bonne volonté s'éloigne de la démarche des historiens. Nous nous trouvons là en face de ce qui pourrait être appelé une poétique de l'événement, entendant par poétique une démarche originale de représentation littéraire. Maurice

Rieuneau utilise l'expression "onde historique", ce qui connote un rapport avec la poésie:

Les Hommes de bonne volonté tentent de ressusciter une époque, une "onde historique" dont la "crête" se situe en 1916 à Verdun; ils n'en proposent par l'histoire exhaustive et équilibrée¹³.

Il montre, comme d'autres l'ont fait avant lui, la relation qui peut être admise entre la poétique "unanimiste" et Les Hommes de bonne volonté. Maurice Rieuneau fait ici référence au mouvement littéraire d'entre les deux guerres connu sous le nom d'Unanimisme et qui regroupe des écrivains comme Charles Vildrac, Jules Romains, et à l'étranger Virginia Woolf. La poétique unanimiste étudie les notions de collectivité et de groupe. Jules Romains fait intervenir des membres du mouvement unanimiste dans le tome 17 des Hommes de bonne volonté: Vorge contre Quinette. Les Unanimistes sont dans le texte des jeunes gens, intellectuels, qui se passionnent - en groupe - à une esthétique de l'espace. Ils sont poètes et lisent en particulier Baudelaire et Rimbaud, surtout Rimbaud à cause de la relation qu'il implique entre les époques, les civilisations, les races. Rimbaud, d'après les Unanimistes, est à la fois moderne et antique, conciliant le barbare et le voyant de la civilisation de l'électricité. La description par Jules Romains des

Unanimistes, n'est pas sans rappeler celle faite par Breton des Surréalistes (Par exemple dans Nadja¹⁴); il y a des deux côtés, la même volonté d'arpenter les rues de Paris à la recherche de l'inédit et de l'étrange. Mais ce qui diffère entre Surréalisme et Unanimisme est le fait que le premier tente de rechercher le sur-réel, par exemple dans le rêve et l'inconscient, alors que le dernier cherche un "long et raisonné dérèglement de tous les sens" (pour paraphraser Rimbaud), le "raisonné" ayant dans le mouvement Unanimiste une importance considérable (autant d'importance que le dérèglement). Comme dans l'oeuvre de Rimbaud, le raisonné implique une réflexion profonde et argumentée par différents "rapports" entre objets, sentiments, espaces etc. L'intérêt de l'oeuvre de Rimbaud est la manière dont elle concilie le raisonné et le dérèglement. Au sujet de la démarche unanimiste Maurice Rieuneau écrit:

Mouvement, multiplicité, devenir, ces mots doivent nous retenir. La vision unanimiste s'est d'abord exprimée par le poème, ne l'oublions pas; car la réalité collective qu'il s'agit de saisir et d'exprimer en mots est toujours d'essence spirituelle. Elle réside derrière la diversité et la matérialité des choses, des lieux, des êtres. La poésie capte cette réalité qui n'est pas saisie par la description réaliste. L'unanimisme est une vision poétique du monde (...) Là est la grande nouveauté, et la difficulté, du projet unanimiste des Hommes de bonne volonté, qui veut concilier la saisie de ces réalités collectives

de nature spirituelle, et la vision en devenir de l'auteur.¹⁵

La guerre décrite par le point de vue unanimiste n'est pas un objet contraint, que le narrateur ne peut approcher qu'en qualité de témoin, mais une superposition et accumulation de différents points de vue sur la guerre¹⁶:

Ainsi pour saisir par un roman le phénomène collectif de la guerre, Jules Romains doit dépasser la chronique historique ou sociologique, qui fournit le matériau brut, et, en faisant appel aux ressources de la psychologie ou de la poésie coordonner des "points de vue" sur la guerre qui en venant se fondre dans la conscience du lecteur doivent faire naître la vision unanimiste. Pour cela, Jules Romains confronte successivement ses principaux personnages à l'événement et enregistre leurs réactions divergentes ou convergentes.¹⁷

Le point de vue unanimiste de Jules Romains dans Les Hommes de bonne volonté, différent de la vision purement historique, décrit la guerre comme un ensemble vécu par une collectivité. Nous utiliserons l'expression de totalité. Cette poétique permet de concilier la représentation généralisante de l'événement et celle détaillée du témoin. Le conflit, extrêmement compliqué dans sa stratégie, demande par effet de mimétisme une oeuvre elle aussi complexe¹⁸. Les Hommes de bonne volonté retranscrivent la multiplicité de la guerre tranchée, c'est pourquoi Jules Romains crée une forme de représentation s'adaptant parfaitement à

l'événement perçu¹⁹. Cette relation entre événement et texte est intéressante car elle est proche de certaines méthodes herméneutiques contemporaines; elle annonce en particulier la notion de "rhizome" définie par Gilles Deleuze et Félix Guattari.

6 MACHINE DE GUERRE ET RHIZOME

Il n'y avait nulle part en Artois ni en Champagne une butte assez haute pour que le champ de bataille pût être embrassé du regard par le chef. Le chef le reconstituait péniblement - paisiblement - dans le salon désaffecté d'une villa provinciale, à l'aide d'une grande carte épinglée au mur, et de télégrammes abstraits qu'un officier venait de temps en temps jeter sur la table, et dont chacun, comme le grain de blé son charançon, refermait au moins une petite erreur individuelle. A plus forte raison n'y avait-il nulle part une tête pour penser cette guerre, qui se répandait, qui s'insinuait, qui allait produire ses métamorphoses un peu partout, sur le plateau crayeux de Champagne, dans une péninsule turque, dans un sous-marin de la mer du Nord, dans une chancellerie balkanique, dans un bureau d'espionnage de Berne, dans les docks de Philadelphie, au douzième étage d'une banque de Wall Street (...). Les jointures entre ces vues partielles, leur compensation et composition - leur annulation peut-être - ne pouvaient se faire que dans un lieu étranger à l'homme, comme l'indifférente pensée divine, ou que dans la région non-pensée de l'univers où se continue la tradition des catastrophes sidérales, des lents cataclysmes géologiques et où ce n'est pas l'Intention qui règne mais le hasard. Prélude à Verdun 41-42.

Le terme de rhizome fait référence originellement à un type d'organisme vivant, aux ramifications multiples. Mais

le sens a été élargi à d'autres domaines que les sciences naturelles par les philosophes Gilles Deleuze et Félix Guattari. Le rhizome non seulement comme phénomène physique, mais aussi comme modèle de communication, semble proche de la volonté unanimiste de Jules Romain. La notion de Rhizome (le point de vue philosophique), a été développée alors que les deux auteurs cités cherchaient (dans les années soixante-dix) une manière de définir la relation entre objets, et concepts. Ils voulaient penser cette relation de manière à ce qu'elle soit suffisamment éloignée de la vision cartésienne dominante, pour réfuter le principe de binarité; modèle épistémologique en vigueur jusque maintenant pour représenter la pensée logocentrique. En effet, de la linguistique à la psychanalyse, en passant par l'informatique, la compréhension de l'idée de relation se fait d'après le concept de signe; qu'il soit signifiant et signifié en linguistique, conscient et inconscient en psychanalyse, Zéro et Un en informatique etc. Cette construction proche de l'idée d'arbre syntagmatique, est solidement ancrée dans une tradition occidentale, où la binarité implique une origine unique, un absolu: que celui-ci s'appelle langue, phrase, moi, livre, ou arbre-racine...²⁰

Le système-radicelle, racine fasciculée, ou rhizome est différent de l'arbre-racine et de la représentation que ce dernier implique. Le rhizome sous-entend la multiplicité dans la communication et non la binarité. Il n'a pas d'origine absolue, mais au contraire suppose l'hétérogénéité. Le principe de rhizome peut se développer à l'infini, à la manière dont le rhizome-objet peut aussi être sans limite. Le rhizome est une stratégie d'existence. On le retrouve dans tous les domaines, il peut s'adapter à différentes situations, sans limite. Ont les caractéristiques du rhizome, nous disent Deleuze et Guattari, certaines plantes aux multiples ramifications: tubercules, pommes de terre, des animaux aussi, par exemple lorsqu'ils forment une meute. Les terriers sont rhizomes, comme l'est l'administration telle qu'elle est décrite dans l'oeuvre de Kafka.

Est rhizome aussi, et c'est là ce qui nous intéresse, la guerre. Les deux philosophes utilisent le terme caractéristique d'une approche ontologique lorsqu'ils qualifient la guerre: ils disent "la machine de guerre" (voir le chapitre douze de Mille plateaux et son "traité de nomadologie"). Ainsi cette machine de guerre, comme nous le montrent les auteurs de Mille plateaux, fonctionne à la manière d'un rhizome, dont justement elle emprunte toutes

les caractéristiques; que cette machine soit proche de la meute, forme primitive de compréhension de la guerre, ou qu'elle soit stratégie perfectionnée comme dans les guerres modernes du genre du premier conflit mondial.

Le livre, est le modèle originel du rhizome pour Deleuze et Guattari; il sert à définir le rhizome car c'est à la fois le sujet, l'objet et le porteur du discours. Il ne pouvait donc échapper à l'étude des deux philosophes de Mille plateaux. Le livre, peut être livre-racine, et suivre le modèle binaire, rencontré dans le livre dit "classique"²¹. Ou alors le livre peut se lire comme un rhizome. Dans ce cas, il n'est plus à l'image d'un signe; au contraire, le livre non classique se lit comme une carte, ce qui le distingue aussi du calque, autre paraphrase du signe, par exemple dans la copie de la nature, suivant le principe de la Mimésis (la dichotomie nature et art). La topographie qui fonctionne différemment du calque, montre les points de communication, les lignes de fuite et de connexion qui existent à l'intérieur et avec l'extérieur du livre.

Il faut maintenant introduire l'expression "faire rhizome avec..." qui semble encore plus importante que le concept de rhizome. Faire rhizome, signifie entrer en

relation, utiliser le procédé de déterritorialisation et de reterritorialisation déduit de l'image "topographique" du livre en train de s'écrire (Mille plateaux²²). Deleuze et Guattari annoncent que l'orchidée fait rhizome avec la guêpe, car elle se déterritorialise pour entrer en contact avec la guêpe, tout en se reterritorisant dès qu'elle est entrée en relation. La relation passe obligatoirement par un contact physique, une mise en rapport de deux territoires (deux plateaux) de nature et de fonction différentes.

Les deux concepts qui font rhizome pour nous, ce sont la machine de guerre et le livre. Afin d'étudier ce rapport, nous reprendrons les différents principes définis par Deleuze et Guattari pour écrire le rhizome. Nous verrons alors comment ces principes sont applicables non seulement à la guerre moderne, telle qu'elle est définie par Jules Romains, mais aussi à la volonté unanimiste de l'auteur. Nous comprendrons ensuite comment les deux "font rhizome" dans Les Hommes de bonne volonté:

Ils (les chefs militaires) découvraient les propriétés physiques, antérieures et comme indifférentes à toute stratégie, du "million d'hommes": sa fluidité, son aptitude à réparer sur place les trous qu'on lui fait; à envelopper, engluer, amortir la pointe qui le pénètre; à ployer sous le coup à s'incurver sans se rompre; à s'allonger par coulure à travers tout un territoire pour y

tendre une frontière provisoire et vivante, le "million d'hommes" se trouvant juste appartenir au même ordre de grandeur que les dimensions des Etats; la facilité qu'il a de s'accrocher au terrain, de s'y coller aux moindres saillies, d'y creuser presque instantanément avec son million de paires de bars une éraflure continue où il se loge comme une gale, et le long de laquelle il se met à produire vers l'avant une espèce de frémissement de feu, de vibration mortelle; comme si quelque chose d'exaspéré, de brûlant, d'intouchable devenait l'une des lignes naturelles du sol. Prélude à Verdun 11-12.

Cette description par le narrateur omniscient des Hommes de bonne volonté du principe de la guerre moderne, s'apparente à la définition par Deleuze et Guattari du rhizome. Il y a ici, la même impression d'espace infini, de relations microscopiques entre des forces incalculables et imprévisibles, suivant les deux principes premiers du rhizome tels qu'ils sont définis dans Mille plateaux: les principes de connexion et d'hétérogénéité²³. Le "million d'hommes", véritable entité qui se confond avec un espace, implique quantité de possibilités offertes à la guerre, pour évoluer, se multiplier, s'étendre. Il se comprend à la fois comme un ensemble et une particularité. Le million d'hommes est "l'actant" des deux tomes Prélude à Verdun et Verdun dans les Hommes de bonne volonté. Romans explique en détail le caractère vivant de l'entité "Le million d'hommes".

Il se produisit ce que les critiques militaires, dans leur nostalgie du génie et de la mobilité, appelèrent la course à la mer, mais qui ne fut en réalité qu'une autre démonstration des propriétés toutes physiques du "million d'hommes", et rien de plus que deux espèces d'étirements visqueux, suscités l'un par l'autre, attirés et orientés l'un par l'autre, chassant progressivement l'espace qu'ils pinçaient entre eux, et n'attendant que d'être en contact pour se coaguler. Prélude à Verdun 13.

Les mouvements, attaques, contre-attaques de la guerre de tranchée deviennent pour Jules Romains des convulsions qui rappellent l'animal et même le végétal:

On vit alors un spectacle qui n'avait jamais encore été vu: deux immenses armées entièrement affrontées l'une à l'autre, très impatientes d'en finir et incapables de faire un mouvement. Ou du moins l'énergie dont elles abondaient, dont on ne cessait de les recharger, ne pouvait aboutir qu'à des pesées équilibrées aussitôt, qu'à des spasmes sur place, qu'à des tensions, muscle contre muscle, comme aux phases des combats de lutte où les deux corps semblent furieusement figés. Prélude à Verdun 14.

A l'image de la pluralité dont est faite la totalité du "million d'hommes" (comme nous l'avons vu dans l'étude du témoignage), la guerre de tranchées définie par Jules Romains respecte le troisième principe du rhizome, montré par Deleuze et Guattari, celui de multiplicité. Le front est hétérogène. Il s'agit d'un labyrinthe de ramifications, une superposition chaotique de strates différentes faites d'un mélange de détritrus végétal, d'acier, d'humain;

l'ensemble ayant une forme organique qui rappelle le vivant (les petites tranchées ne sont-elles pas appelées boyau!).

Jules Romains accentue particulièrement l'aspect hétéroclite du front:

La tranchée! Peut-on appeler tranchée, boyau - ou quoi que ce soit de même genre évoquant le résultat d'un travail - l'espèce d'intervalle zigzagant, de lacune longitudinale à travers le chaos, où s'engage votre marche? (...) Monceau de détritus, chantier de démolition, dépotoir, décharge publique... le lieu est dans ce style, mais à un degré supérieur et qui réunit tout. Prélude à Verdun 105.

La multiplicité organique, celle du front, implique aussi celle des mentalités et des réflexions des personnages. Ainsi pour pouvoir (se)-représenter la guerre de tranchées, les "témoins" du texte doivent posséder une démarche d'observation adaptée à la situation. À force de vivre dans le chaos, l'incertain, et le multiple (propre de la guerre - propre du rhizome), les personnages adoptent une façon de penser, sorte d'idiosyncrasie due à la guerre, qui leur permet de trouver quelques instants de ravissement sous la forme de rêveries:

Il aurait donc pu s'endormir sans plus de débat; mais il y avait une autre idée qui le tourmentait, que sa conversation avec Fabre lui avait laissée: une idée qui même était composée, et qui se présentait tout à tour sous des faces différentes. Un polypier d'idées. Prélude à Verdun 95.

La multiplicité rencontrée dans le rêve, le "polypier d'idées" est une des nombreuses facettes du rhizome de la guerre. Les associations d'idées qui surgissent dans l'esprit des personnages de la suite romanesque sont irrationnelles et composites. Elles permettent le rapprochement entre deux concepts en apparence éloignés, mais dans leur ontologie proches: la guerre mythique, qui rappelle les hordes sauvages des temps reculés (nous les retrouvons dans le chapitre douze de Mille plateaux) et la guerre moderne, c'est à dire industrielle des Hommes de bonne volonté. Le songe de Jerphanion du chapitre VIII de Prélude à Verdun "A quoi rêve un lieutenant de l'automne 15", est à ce sujet remarquable. Jerphanion songe, dans un état semi-conscient, à une fantaisie guerrière des plus intéressantes. Il imagine la dissolution du front, la constitution de bandes de reîtres errant dans les campagnes, après avoir quitté les tranchées. Ce nomadisme sans retenue rappelle le traité de nomadologie de Deleuze et Guattari:

C'était une étrange rêverie (...) Et le moins étrange n'était pas le besoin qu'il avait d'y croire comme à une chose de l'avenir, point très probable, certes, mais plausible, et jusque dans le détail... Donc il voyait la guerre durer, durer... comme le pensaient les soldats. Des soubresauts, des offensives, des armes plus nombreuses et plus meurtrières, mais qui ne travaillaient pas à terminer la guerre, qui l'entretenaient. La guerre ne faisait que s'enfoncer, que

s'incruster davantage dans le terrain (...) Pourtant à la longue cette guerre stagnante pourrissait sur place; et elle faisait pourrir le pays derrière elle. Il se produisait les déchirements passifs de la pourriture (...) Les armées se défaisaient l'une de l'autre, s'en allaient chacune par lambeaux (...) Elles partaient par unités plus ou moins grosses, les vieux liens organiques ayant tendance à subsister (...) Alors commençait pour elles une vie de hasard... Prélude à Verdun 97-98.

Nous retrouvons là non seulement un parallèle direct avec le point de vue des philosophes de Mille plateaux (qui définissent la machine de guerre comme extérieure à l'Etat et proche de la vie de nomade), mais aussi un effet stylistique, celui du principe de rupture assignifiante "contre les coupures trop signifiantes qui séparent les structures"²⁴. Ce quatrième principe du rhizome, montre que l'objet-rhizome dépasse ses propres marges, ses limites. Elle sous-entend, au sujet de la guerre moderne, un rapprochement possible avec des thèmes guerriers passés alors que les combats erratiques faisaient rage entre les bandes armées qui hantaient les campagnes d'Europe jusqu'à la guerre de Trente ans. Le soldat immobile dans la boue des tranchées est de fait proche du guerrier sauvage et extravagant tel qu'il est décrit par une longue tradition de textes à la fois épiques et picaresques.

Comme dans Mille plateaux, la guerre des Hommes de bonne volonté, sa description, ses lignes de fuites, impliquent un autre plateau, celui de l'écriture. Il est évident que pour montrer la guerre de cette manière peu orthodoxe, le texte ne pouvait être du type classique, genre livre racine, où tout doit s'expliquer, tout doit être montré jusqu'à ses plus minimes ramifications (mais en partant toujours d'une origine - une racine principale). Au contraire, le livre sur les tranchées de 14, doit posséder la sinuosité de la guerre de position, son adaptation aux mouvements du terrain, à la vie des soldats qui font et défont les tracés du conflit au grès des aléas de quatre années de guerre:

...ils tâchaient de perfectionner à l'extrême la circulation ramifiée à travers le "million d'hommes" des renseignements et des ordres; Prélude à Verdun 44.

Les principes de cartographie et de décalcomanie, cinquième et sixième principes du rhizome, introduisent à nouveau le livre dans la discussion. En fait le concept de livre est toujours présent à l'esprit des auteurs de Mille plateaux lorsqu'ils écrivent la partie sur le rhizome. Le livre n'est pas copie d'un modèle (mimésis), mais une adaptation sous la forme d'un autre plateau, c'est à dire comme "multiplicité connectable avec d'autres, par tiges

souterraines superficielles, de manière à former et étendre le rhizome"²⁵. Le livre est cartographie. Il est construction singulière, proche du modèle original (la réalité de la guerre), tout en étant différent, à la manière dont une carte possède ses propres signes diacritiques et ses propres organisations internes qui ne se retrouvent pas dans le "réel" du terrain représenté.

Les cartes comme système de représentation impliquent une communication avec d'autres cartes. Elle "sont" relation, permettant à différents niveaux, ou plateaux de faire rhizome. Les cartes comme objets se retrouvent souvent dans les deux volumes étudiés des Hommes de bonne volonté. Les personnages les utilisent pour matérialiser la guerre, le narrateur s'en sert pour discuter l'ensemble et le détail du front. L'objet devient un trope dans le texte de Jules Romain. La carte n'est pas seulement métaphore du conflit, de sa complexité, et son étendue, elle est aussi métonymie de la difficulté de représenter la guerre et de l'écrire. La carte seule est toujours insuffisante, elle appelle d'autres cartes à des échelles différentes, plus précises, ou plus vastes. Elle permet de comprendre le problème d'écriture comme action de mettre bout à bout différentes parties (il s'agit là de la difficulté propre à toutes

topographies); et alors que la carte donne l'illusion que rien n'est laissé au hasard, que tout est noté, répertorié, car vu sur le papier, elle laisse apercevoir, pour celui qui sait la lire, l'impondérable inhérent à la représentation d'un espace qui dans la pratique ne peut être si facilement matérialisé:

L'indéterminé, l'inconnu, le hasard se logeaient donc aux deux extrémités de l'événement: du côté où il était la convulsion du monde (...) Du côté astronomique et du côté moléculaire. Prélude à Verdun 43.

La carte du rhizome, le rhizome comme carte laissent l'observateur devant un fait accompli: l'impossibilité de voir les limites, ainsi que la part d'inconnu qui est le propre du rhizome:

Le tourbillon qu'elle formait (la guerre) en se mettant à tourner dégageait une force d'aspiration relativement lente mais irrésistible. Peu à peu, un peuple tirait l'autre; quelque événement imprévu happait les indécis. Prélude à Verdun 40.

Cette tendance de la représentation de la guerre peut être dit entropique, c'est à dire qu'elle va s'amplifiant; une force impliquant une autre de même valeur, mais de nature différente comme l'explique le dictionnaire: "entropie; fonction définissant l'état de désordre d'un système, croissante lorsque celui-ci évolue vers un autre état de désordre"²⁶. La guerre est un mouvement inéluctable bien

qu'imprévisible, nous montre Jules Romains. Il fait rhizome avec l'écriture, mouvement lui aussi erratique allant dans un sens différent de celui du désordre de la guerre. L'observateur "travaille" avec la perception de la guerre par collage de différentes parties, essayant de mettre bout à bout les plateaux suivant la logique de l'intuition (propre au rhizome). L'écrivain sur la guerre, écrit le chaos de la guerre, créant ainsi un autre état de désordre, cette fois littéraire; le mouvement entropique est une dynamique sans fin. La citation suivante symbolise parfaitement la difficulté de l'écrivain voulant représenter la guerre:

La bataille une fois allumée, fulgure, serpente, crépite, moitié comme on a voulu, moitié comme elle veut. Et c'est aux endroits où elle est le plus intense qu'elle échappe le plus à tout contrôle. Prélude à Verdun 43.

Les lignes de fuite inhérentes au rhizome se multiplient. Elles forment un vaste réseau de relations. Le rhizome ne rejette pas catégoriquement la racine. Les deux cohabitent, l'un n'excluant pas l'autre. Ainsi, dans Les Hommes de bonne volonté l'aspect rhizomatique de la guerre et du livre fusionne avec une discussion étiologique sur le fonctionnement de la guerre et son origine. Ce type de réflexion, qui est le propre du narrateur omniscient dans le texte ou alors des commentaires de certains témoins

privilégiés, tel Jerphanion, représente la voix d'un point de vue unique, (point de vue racine) celui des "hommes de bonne volonté". C'est une vision didactique qui a pour fonction de montrer le péril de la guerre passée et d'analyser les menaces d'une guerre prochaine. La fusion des deux tendances, d'un côté la vision erratique et plurielle, de l'autre le point de vue didactique font rhizome. L'ensemble forme un tout qui est le fondement de l'idée de collectivité telle que nous la connaissons de nos jours. La notion d'imaginaire collectif est le lien entre ces deux idées opposées.

L'imaginaire collectif étudie la menace de la guerre qui pèse sur la société du vingtième siècle. Il décrit le traumatisme engendré par le conflit:

Mais, quand on y réfléchit bien, en effet, il y a une autre autorité qui domine tout le reste. On s'aperçoit qu'on oublie toujours d'en parler... Pourquoi?... parce que cela va sans dire?... par pudeur?... Ou bien, si l'on s'y réfère, c'est en la déguisant sous des noms d'emprunt, plus flatteurs pour l'individu, comme devoir, patriotisme, etc... Or, elle porte un nom plus franc: c'est la contrainte sociale, tout simplement. La société veut, aujourd'hui, que les hommes souffrent et meurent sur le front. Alors ils souffrent et meurent. Voilà. Verdun 223.

Le sujet général des Hommes de bonne volonté est l'étude de la société française. La description est à deux niveaux, celle généralisante d'un narrateur voulant mettre

en garde contre "la montée des périls", ou alors celle d'une description ontologique (rencontrée dans l'étude unanimiste de la guerre moderne). Afin de montrer l'importance de la collectivité, suivant le point de vue unanimiste, Jules Romains fait appel à des figures de style ayant pour fonction d'affermir la notion de collectivité. Il utilise en particulier le pronom personnel *On*, symbolique d'un ensemble à la fois singulier et pluriel car *On* n'a pas d'antécédent défini :

Mais chez les uns et les autres (les deux camps), il y avait encore l'excitation de partir pour des vacances bruyantes, brutales, tumultueuses; de vraies vacances de garçon (...) *On* allait se reposer de la paix (...) *On* allait s'offrir une période d'insouciance et de sans-gêne, une orgie de mouvements brusques (...) Cette débauche vous souriait d'avance d'autant plus qu'on était plus jeune, qu'on se portait mieux; et qu'on savait qu'elle serait courte. Certes, l'on avait la sagesse de s'attendre à de l'imprévu... Prélude à Verdun 7.

Suivant l'étymologie, *On* signifie "les hommes"; *On* implique une collectivité. Il sous-entend les personnages du texte, directement interpellés par le *On* collectif; il implique aussi un ensemble plus vaste, c'est à dire la société pendant la guerre, mais aussi celle du moment de la publication du texte. *On*, c'est la France, un groupe auquel appartient l'auteur, car *On* peut remplacer tous les autres pronoms personnels. Il inclut la première personne du

singulier²⁷. La volonté didactique sous-entendue par l'utilisation du pronom personnel On généralisant et proverbial semble s'adapter parfaitement à la description de Jules Romains. Ainsi On est la France, mais c'est aussi le monde car dans la citation précédente, Romains sous-entend les deux camps. "On allait se reposer de la paix" dit le narrateur des Hommes de bonne volonté, il implique non seulement les alliés, mais aussi l'ennemi; l'ensemble formant un tout, objet et en même temps sujet de la guerre au vingtième siècle.

Il est intéressant de remarquer que cette démarche d'investigation du collectif est proche de celle de la psychanalyse. Alors que Freud étudie la Grande guerre, il s'intéresse aux phénomènes de masse, mouvements sociaux décisifs pour la suite de son étude. Freud écrit pour ainsi dire en même temps (publiés dans les années vingt) trois textes majeurs pour comprendre la psychanalyse: "Le Moi et le Ça" où il introduit la deuxième topique et la notion de Sur-moi, "Considération actuelles sur la guerre et la mort" directement inspiré par l'expérience du premier conflit mondial et "Psychologie collective et analyse du Moi"²⁸. Ces textes ont en commun une étude des phénomènes collectifs et leurs actions sur le psychique.

Nous avons déjà montré l'influence de l'étude des névroses de guerre sur Freud alors qu'il écrivait "Au-delà du principe de plaisir", texte contemporain du "Moi et le Ça" et de "Considération actuelles sur la guerre et la mort". Il semble que la démarche d'investigation freudienne qui change au moment de la deuxième topique (Le Moi et le Ça) ait pris en compte l'importance des phénomènes collectifs et leur influence sur l'individu (son psychique). C'est à partir de ce moment que Freud s'est tourné résolument vers une étude de la collectivité.

La psychanalyse arrive ensuite à une sorte d'absolu avec l'étude de la civilisation, comme l'attestent les derniers ouvrages: L'avenir d'une illusion et Malaise dans la civilisation²⁹. Après l'apparition de la deuxième topique, Freud continue à développer les spéculations déjà commencées et ayant pour sujet la société, son imaginaire, ses peurs, et ses mouvements de masse. Le concept de Sur-moi sert de "plateau" (suivant l'expression de Deleuze et Guattari) entre les démarches d'investigation. Le Sur-moi fait partie de la nouvelle topique. Théorie-racine au même titre que le Moi et le Ça, elle est aussi une spéculation, car le Sur-moi implique un imaginaire collectif, celui d'un tabou dépassant le Moi (il se définit au niveau de

l'interdit propre à une civilisation). La civilisation que Freud, pessimiste de nature (lorsqu'il s'agit de collectivité), étudie est celle d'après la Grande guerre, qui n'a pas vu les menaces de la première, comme elle sera aveugle quant à celles de la seconde qui pourtant se dessine à l'horizon des années vingt et trente. La notion de civilisation dans les textes de Freud possède la multiplicité, l'hétérogénéité que nous avons remarqué dans le texte de Jules Romains. Il ne s'agit pas d'une vision universelle de la civilisation, suivant des archétypes innés, comme par exemple dans les théories jungiennes, mais d'un état de l'Occident à un moment donné, alors que la guerre a changé complètement le concept de civilisation. Freud et Romains sont issus de la même génération. Ils ont tous les deux étudié la guerre de près, et ont tenté de mettre en évidence l'importance de l'idée de collectivité, car c'est à travers ce concept qu'il est possible de comprendre comment la première guerre mondiale a pu se développer et comment elle permettra ensuite à la seconde de devenir inéluctable.

III CONCLUSION

L'idée de rhizome nous rapproche d'un autre terme, qui est utilisé dans la terminologie militaire, celui de guerre

totale. A la manière de Paul Virilio, parlant de totalité lorsqu'il définit la première guerre mondiale³⁰, nous utilisons le terme comme une prolepse c'est à dire avant son utilisation reconnue par tous, alors que le terme qualifie une situation historique précise (l'Allemagne nazie de la seconde guerre mondiale) ceci afin de saisir dès la première guerre mondiale l'étendue de la totalité. La guerre est totale, non seulement parce qu'elle a lieu sur tous les fronts, mais surtout parce qu'elle embrasse une société dans son ensemble et tout particulièrement son imaginaire.

A la différence d'un point de vue voulant séparer les conflits, et leur donner une autonomie représentative, par rapport aux autres guerres passées ou futures, celui de totalité mélange les faits historiques les met en relation afin de susciter une image globale de la guerre. Ce type de représentation célébré par un écrivain comme Jules Romains montre comment le cas individuel "éclate" et se dissémine sous la pression des différences pour devenir une image du registre de l'imaginaire collectif. Maurice Rieuneau écrit au sujet du rapport entre individu et collectivité:

La représentation du monde a changé en 1914-1918; il est devenu artificiel de faire vivre un individu sans le rattacher à une situation historique concrète et réelle. Balzac et Stendhal le savaient bien, mais l'histoire demeurait chez eux soit le cadre de l'action individuelle, soit le

résultat de cette action; l'individu faisait son destin avec ses propres forces morales, dans une société hostile ou favorable, guidé par des ambitions ou des convictions, sans jamais sentir que son destin se décidait en dehors de lui à l'autre bout du monde, dans l'antichambre d'un ministre ou dans une émeute de coolies chinois (...) Au XXème siècle, chacun raconte sa propre "histoire", qui est celle de tous³¹.

La mémoire de la guerre, celle de tous, telle qu'elle est contée par les écrivains cités dans ce chapitre (et tout particulièrement Jules Romains), a favorisé la création d'une image traumatisante des conflits armés. Des détails enfouis dans le passé, mais oh combien significatifs, hantent l'inconscient collectif du vingtième siècle. Ce sont des "grandes peurs", celles du bombardement des villes, de l'exode de la population, des attaques au gaz etc. Ces fantasmes comme le montrent les images d'actualités (guerre du Golfe, en Irak, et en Bosnie) sont en fait très proches des événements passés. Les images servent de transfert entre la "fiction" des textes, l'imaginaire collectif, et les faits historiques. L'important, et ce sera là le sujet de discussion du prochain chapitre, est le moment du "passage" entre les représentations, les imaginaires et les mémoires collectives. Les détails historiques, les situations tactiques, les objets militaires ont fortement influencé ceux qui écrivent sur la guerre

(fiction comme critique), au point de devenir la source d'un imaginaire qui confond les différents genres littéraires et historiques et examine une image d'ensemble de la guerre, qu'on pourra dire à la manière de Jules Romains, unanime.

NOTES DU TROISIEME CHAPITRE

1. Voir au sujet du modernisme et du concept de modernité, le chapitre premier intitulé "Theoretical Voices" dans Reproductions of Banality par Alice Kaplan (University of Minnesota Press, 1986).

2. "En 1914, l'Etat-major français avait prévu une production journalière de 13.600 obus de 75. Dès les premiers jours de la guerre, il en demande 50.000, puis 80.000 en janvier 1915 et 150.000 en septembre de la même année." Roger Caillois Quatre essais de sociologie contemporaine (Paris: Olivier Perrin, 1951) 104.

3. "La soumission de l'esprit et de l'âme à la matière" c'est ainsi que, vingt ans après la bataille de Verdun, l'Institut de recherche sur l'histoire de la guerre et de l'armée, rattaché au ministère de la guerre du Reich caractérisait l'ensemble terrifiant qui, sous le nom de "l'enfer de Verdun", s'est inscrit si profondément dans la mémoire collective allemande. Michael Salewski "Verdun 1916, image et reflet d'une bataille" Etudes historiques (Presses Universitaires de Nancy, 1976). 220.

4. "La longue liste des écrivains morts à la guerre, les noms de Ch. Péguy, E. Psichari, Alain-Fournier, Emile Clermont, Louis Pergaud, pour ne citer que les plus célèbres, prouvent assez cette participation des clercs aux souffrances et aux deuils de la nation". Maurice Rieuneau Guerre et révolution dans le roman français 15.

5. "Comme dans Le Feu est mis en évidence au sein d'un petit groupe d'hommes - l'escouade, la section tout au plus - l'effort collectif, presque grégaire, pour survivre. Dans cette accoutumance à l'apocalypse, l'esprit de débrouillardise, l'ingéniosité des poilus, soutenus par l'esprit de groupe, leur permet de créer un semblant de bien-être au sein même de la misère des tranchées, et jusque dans les tombes de cimetière où ils se terrent." Maurice Rieuneau Guerre et révolution dans le roman français 40.

6. "La structure d'ensemble des Hommes de Bonne Volonté est déterminée par le développement du thème de la guerre. Les vingt-sept volumes se répartissent en effet en trois massifs. Le noyau central est formé par les volumes XV et XVI qui remarquons-le, sont les seuls tomes de composition homogène" Guerre et révolution dans le roman français 423.

7. Nous reprenons ici l'expression d'André Malraux, dont la démarche politique et historique semble proche de celle de Jules Romains. Voir le texte critique de Kathryn Day Wyatt Unanimistic Imaginery in Twentieth Century French Literature (University of Mississippi, 1974) au sujet de l'influence "inconsciente" sur d'autres écrivains français de la démarche unanimiste.

8. La dichotomie - focalisation interne et externe - définie au niveau de l'énonciation (c'est à dire de la narration) est expliquée en détail dans l'oeuvre de Benveniste: Emile Benveniste Problème de linguistique générale (Paris: Gallimard, 1966) 125. Elle correspond à la différence faite par Platon entre Mimésis et diégésis, c'est à dire opposition entre le récit sans volonté de marquer une différence entre l'auteur et le narrateur par rapport à la Mimésis qui est copie et transcription feinte du discours d'un autre (focalisation interne grâce à un sujet fictif racontant).

9. Georges Lukacs Le Roman historique (Paris: Payot, 1972) 47.

10. Définition du Petit Robert.

11. Guerre et révolution dans le roman français 428.

12. Guerre et révolution dans le roman français 429.

13. Guerre et révolution dans le roman français 425.

14. André Breton Nadja (Paris: Gallimard, 1928).

15. Guerre et révolution dans le roman français 425.

16. Cette vision d'ensemble sur la guerre est proche de celle de Georges Bataille dans L'érotisme (Paris: Minuit, 1957). L'interdit doit d'être transgressé. La guerre est en ce sens proche de l'érotisme tel qu'il est défini tout au long du livre. Dans le chapitre VI sur le meurtre, la chasse et la guerre, Bataille regroupe toutes les formes de conflit afin d'en donner une représentation générale qui permette ensuite la relation avec les autres sujets de recherche de l'érotisme.

17. Maurice Rieuneau Guerres et révolution dans le roman français 426-427.

18. Il est intéressant de citer cette phrase du metteur en scène Peter Greenaway: "Il n'y a que les gens sans fantaisie qui perdent immédiatement leur orientation. Ils crient: "C'est trop!" et oublient qu'ils ont plus de dix mille cheveux sur la tête, que le coeur bat dix mille fois par jour, que leur nombre d'ancêtres dépasse le million et qu'ils utilisent en une matinée plus de dix mille mots. Pourquoi est-ce que je devrais réfréner dans l'art la complexité de la vie?" Peter Greenaway dans L'autre journal 93 N°3 avril 1993. "Greenaway a 100 ans" Waldemar Kamer et Cordelia Dvorak 46-55.

19. On pourrait reprendre l'expression de Jean Guinet "Consciousness dilated through space" citée par Allen McLaurin dans "Virginia Woolf and Unanimism" Journal of Modern Literature (Philadelphia, 1981-1982, 115-122) 116.

20. "La logique binaire est la réalité spirituelle de l'arbre-racine. Même une discipline aussi "avancée" que la linguistique garde pour image de base cet arbre-racine, qui la rattache à la réflexion classique (ainsi Chomsky et l'arbre syntagmatique, commençant à un point S pour procéder par dichotomie)." Mille plateaux 11.

21. Mille plateaux 11.

22. Mille plateaux 17.

23. Mille plateaux 12.

24. Mille plateaux 16.

25. Mille plateaux 33.

26. Définition du Petit Robert.

27. Une étude grammaticale du pronom personnel On montre qu'il peut remplacer presque tous les autres pronoms. Il a le sens d'un Je, dans une phrase du type "On va se faire une petite soirée!", d'un Tu: "On a pas été sage!", d'un Il, un Nous, d'un Vous... On a une valeur collective, et une connotation soit populaire, soit légère. Son utilisation implique le choix d'un registre de langage particulier. Il montre souvent une volonté didactique. Voir Le bon usage par Maurice Grevisse (Gembloux (Belgique): J. Duculot, 1975).

28. Les trois textes précédents sont publiés dans Essais de psychanalyse. Sigmund Freud Essais de psychanalyse (Paris: Payot, 1951).

29. Sigmund Freud L'avenir d'une illusion (Paris: P.U.F., 1971). Sigmund Freud Malaise dans la civilisation (Paris: P.U.F., 1971).

30. Voir l'article de Paul Virilio "Le monument irréel" et le rapprochement entre guerre industrielle, guerre totale, modernisme, futurisme et l'esthétique du champ de bataille dans Paris - Berlin (Centre Georges Pompidou, 1978) 346.

31. Maurice Rieuneau Guerre et révolution dans le roman français 559.

CHAPITRE IV

DEFENSE

I INTRODUCTION

Il est possible de faire un parallèle entre la notion de défense telle qu'elle est définie par les militaires et celle retenue par la psychanalyse. Organiser la défense d'une ville assiégée et empêcher que le Moi soit sujet à de trop vives et perturbatrices fluctuations de plaisir / déplaisir relève de la même action "économique". Afin de montrer la pertinence de ce rapport nous étudierons la notion de transfert. Il sera retenu du transfert, premièrement le moment important dans la cure où il y a déplacement du traumatisme et son attachement à la relation entre patient et analyste, deuxièmement le point de vue relationnel - moment du passage - c'est à dire le sens général du terme. Nous verrons alors comment les deux principes du transfert se retrouvent dans la défense tactique, celle du militaire.

La notion de défense, comprise comme transfert et relation, sert à introduire le texte qui suit. Ce texte de "passage" entre psychanalyse et architecture défensive (le bunker) montre les différentes formes de relations (inter-

textuelles, historiques et autres) qui peuvent être développées à partir d'une étude comparée d'un roman sur les bunkers et d'un traité d'architecture sur les fortifications.

1 DEFENSE PSYCHANALYTIQUE

Freud dans ses discours d'introduction à la psychanalyse utilise largement les métaphores guerrières. Ainsi lorsqu'il décrit la volonté thérapeutique de la psychanalyse il montre comment elle est souvent perçue comme un combat entre le "côté ascétique" et le "côté sensuel" du psychisme. "il (l'analyste) ne peut permettre à l'un ou à l'autre de remporter une victoire"¹. Au sujet de la résistance en psychanalyse Freud utilise le terme de contre-manoeuvre², ce qui connote la tactique militaire. Les références aux termes en rapport à la guerre sont nombreuses et variées dans les écrits de Freud. Elles décrivent "la bataille de l'inconscient", la confrontation entre le Ça et le Moi, entre le patient et l'analyste, entre "affect" et "représentation", entre dehors et dedans etc. L'économie libidinale est une lutte sans fin qui - d'après Freud - ressemble à un combat.

Mais si le vocabulaire en rapport à la guerre se retrouve dans différentes parties du texte de Freud, c'est surtout en rapport à la défense psychique qu'il prend tout son sens. Hystéries de défense ou psychonévroses de défense demandent à être "percées" par la suggestion de l'analyste. Lors du travail intime de relation entre le patient et le médecin le concept de défense s'interpose. Cet obstacle à la cure est pour Freud la preuve d'une volonté de "résistance" du Moi qui tente de se protéger à la fois contre les pulsions extérieures et intérieures au psychique. La résistance devient pour Freud une des formes de défense du Moi.

Le transfert est aussi un type de protection du Moi. Il s'agit d'une défense où le psychique change le registre de l'agressivité; le transfert est dans ce cas proche du refoulement. Mais à la différence du refoulement, le transfert implique un investissement libidinal transposé sur la personne de l'analyste. Freud écrit:

Le champ de bataille sur lequel nous combattons ne constitue pas nécessairement une des positions importantes de l'ennemi. La défense de la capitale ennemie n'est pas toujours et nécessairement organisée devant ses portes mêmes. C'est seulement après avoir supprimé le dernier transfert qu'on peut reconstituer mentalement la localisation de la libido pendant la maladie même³.

On comprend mieux ainsi le rôle économique du transfert (il s'agit de la définition générale du terme de transfert,

celle impliquant la communication entre différentes parties). On voit alors comment les concepts de transfert et de défense sont proches dans l'oeuvre de Freud. C'est le passage qui est intéressant dans la défense sous la forme du transfert. La notion de défense psychanalytique peut être entendue comme une relation. Elle implique un changement de registre ou d'espace de la libido (comme le montre le transfert); elle demande ensuite une mise en rapport entre les différentes parties du Moi: le Moi conscient et le Moi préconscient ou inconscient. La défense se comprend alors comme une communication entre plusieurs espaces ou topiques. Elle utilise la force de suggestion de l'opposant (l'investissement libidinal dans la personne de l'analyste) pour construire sa défense.

2 DEFENSE COMME TACTIQUE MILITAIRE

La définition de la défense par les militaires est proche de celle de la psychanalyse. L'important dans les deux cas est que contrairement au sens reconnu par l'utilisation courante du terme de défense, c'est à dire comme action (ou plutôt manque d'action) ayant pour but de se fermer à l'adversaire, le terme militaire et psychanalytique impliquent une ouverture sur l'Autre afin de deviner

ses intentions, sa force et ses positions. La défense tactique sous-entend une perpétuelle recherche d'information, ainsi qu'un rapport (volontaire ou involontaire) avec l'opposant (comme pendant l'analyse). La défense, suivant ce point de vue, est proche (comme nous l'avons dit) du transfert, dont la psychanalyse étudie avant tout le moment du passage (une activité qui signifie tant dans la cure thérapeutique).

L'acte de défense n'est pas - par définition - une situation permanente. Si la dichotomie guerre / paix peut rester dans un flou qui permet difficilement d'affirmer: nous sommes maintenant en guerre ou non; la défense par contre, relève d'une limite dans la durée, celle de la concrétisation d'une action militaire, où l'ennemi arrive aux portes de la cité, commence le siège, et envahi la ville, ou bien s'en retourne vaincu. Il est possible de considérer l'acte de défense comme a-temporel, c'est-à-dire comme moment entre deux états. Il s'agit d'une transition.

Le moment défensif, du "on ne passe pas" de la défense devant Verdun pendant la première guerre mondiale ou du "no pasaran", des Républicains dans Madrid pendant la guerre d'Espagne est aussi celui de l'éclosion de la jouissance, du droit à la possession et de la démarcation du

territoire. La défense est proche des fièvres obsidionales⁴ rencontrées dans les villes assiégées (Beyrouth, Sarajevo). Les habitants prennent soudain conscience de leur situation et débordent d'une jubilation morbide, aux allures de saturnales.

Ce moment est celui de l'annonce du plan de défense. Tout doit être clair et bien défini. Les barricades sont méticuleusement répertoriées pour ainsi être mieux gardées. Tout semble pourtant trop bien assuré, trop parfaitement conçu. Le plan fortifié, dans son assurance défensive, implique, comme allant de soi, sa propre ruine (dans le cas où il faille continuer à se défendre alors que tout est détruit), il implique aussi les germes de la démolition (à la manière dont chaque fortification possède, dès sa création, son propre plan de destruction). La fortification sous-entend sa défaite, représente même symboliquement la défaite car se défendre implique une situation d'infériorité de la part du défenseur. Comme le montre l'histoire, les différentes lignes de défense semblent exister uniquement pour être percées (les situations défensives n'ont jamais mené à la victoire).

On comprend alors pourquoi le "faible" (car le défenseur est toujours en situation d'infériorité) s'attache à

construire sa défense, qu'il en modèle tous les aspects, car c'est ensuite pour mieux la détruire⁵. En démolissant sa propre situation défensive il peut le plus sûrement atteindre l'état de sécurité et d'indépendance désiré. Paul Virilio montre ainsi comment l'acte ultime de fortification contemporaine, la dissuasion nucléaire, est une forme de "déconstruction" de l'idée de défense puisque la condition de protection par l'arme nucléaire implique une riposte "avant" le premier tir de missiles ennemis, sous la forme d'une attaque préventive (ce que l'idée de dissuasion nucléaire devait originellement éviter). La défense relève alors de l'offensive, un paradoxe qui semble aller de soi⁶.

La stratégie qui permet de poser les jalons d'un dispositif fortifié à détruire - Einsturzende Neubauten - la métaphore de défense par excellence - devait amener au moment où le sens originel du terme (en rapport à la guerre, en rapport à la psychanalyse) se rapproche d'un autre, celui retenu par la littérature. Dans une commutation (c'est à dire une réciprocité) significative, l'idée de défense, dans les exemples cités, implique plus qu'une simple opposition assiégeant/assiégé, elle comprend l'acte de défense - moment aléatoire et immédiat - comme un

mécanisme économique dont la fonction est la communication (littéraire) entre différentes topiques.

Nous l'avons déjà montré, l'idée de défense est en ce sens parfaitement rendue par la définition de Freud qui retient avant tout de la défensive l'importance du transfert, c'est à dire les multiples répétitions d'actes qui sont autant de passages entre conscient et inconscient, analyste et analysé. Le système défensif du psychisme n'est pas clos sur lui-même, hermétique, mais à l'opposé ouvert à toutes autres présences, il est en perpétuelle relation, comme si à l'inverse des idées reçues, se défendre (militairement) était synonyme de s'ouvrir sur l'autre (l'ennemi), lui imposer une connaissance (feinte) de son système de fortification et lui montrer la voie ou la brèche, lui permettant de croire qu'il peut enfin passer à l'attaque.

La communication, dont l'acte de défense est la pierre angulaire d'une volonté de protection, est un paradoxe intéressant. L'acte de survie (la protection du moi) passe par toutes formes d'actions parfois contradictoires car elle est à la fois ouverture et fermeture sur l'extérieur. Nous examinons dans ce chapitre la manière dont certains textes ont pu jongler avec le rapport ambivalent d'extrême ouverture et de renfermement sur soi. La fortification est

passage qui mène à l'autre, comme le veut la fonction même de l'écriture (porte béante qui permet de découvrir la guerre), tout en étant jalousement retranchée dans un ensemble de signes qui se protègent les uns les autres, à la manière des palimpsestes de la citation liminaire de Proust.

L'inconscient qui s'ouvre à la perception, grâce à la défense, se referme aussi et en même temps sur l'extérieur (refusant la compréhension par l'autre). A travers les textes de Freud⁷ peuvent se définir deux articulations qui posent problème dans la théorie psychanalytique car relevant d'une action défensive face à l'interprétation.

La première articulation est l'idée de compulsion de répétition, sorte de "pavé dans la mare" du principe de plaisir/déplaisir et dont l'extrême intérêt pour ce phénomène de déstabilisation du système d'interprétation de l'analyse est montré - en particulier - par le caractère spéculatif du mécanisme présenté; Freud donne à sa théorie la plus dérangement, les attributs de ce qui est le moins assuré⁸. L'idée selon laquelle la compulsion de répétition remet en cause le principe de plaisir est ainsi applicable à une vision plus générale, où ce sont les fondements mêmes de la psychanalyse qui sont questionnés dans le texte de

Freud "Au-delà du principe de plaisir"; l'effet spéculatif va en s'amplifiant dans les différentes directions imposées par la recherche freudienne.

Cette manie répétitive est particulièrement représentée dans son rapport à l'expérience névrotique de la guerre. Freud découvre les résultats de l'expérience des combats de la Grande guerre en étudiant certains patients. C'est alors qu'il met au point sa deuxième topique (dont l'idée de compulsion de répétition est une des notions essentielles). L'influence réciproque des deux textes presque contemporains: "Au-delà du principe de plaisir" et "L'étude des névroses de guerre" est évidente. Les différents rapports écrits après le conflit quant à l'expérience du combat, montrent l'importance pour la suite de l'oeuvre de Freud, de l'effet de répétition d'un épisode passé ayant entraîné un traumatisme psychique. Comme Freud l'affirmera plus tard dans un texte écrit conjointement avec Albert Einstein⁹, il ne croit plus à la sagesse humaine à cause de l'expérience collective et traumatisante de la guerre passée. De la même manière l'optimisme qui allait de pair avec l'idée de principe de plaisir, est battu en brèche par la compulsion de répétition; les deux déductions se complètent.

Le texte de fiction transpose les symptômes du traumatisme sous la forme d'un récit dont la particularité est de donner l'impression de perpétuellement différer la version finale d'un fait passé. L'auteur montre dans la répétition son impossibilité à terminer une histoire; un texte remplace un autre à la manière des palimpsestes de la citation de Proust. Le nouveau récit complète l'ancien sans pourtant jamais trouver une version satisfaisante de l'histoire contée.

La deuxième théorie freudienne, "par-delà" les principes mêmes de l'analyse, car elle s'y oppose et empêche elle aussi l'interprétation, est l'idée de sur-détermination, un concept qui se retrouve tout au long de l'oeuvre de Freud et dont la pérennité atteste l'importance. L'affluence des possibilités d'analyse est telle (en particulier dans l'interprétation des rêves) qu'il est difficile de canaliser toutes ces alternatives sous la forme d'un seul commentaire.

Comme pour la compulsion de répétition, la sur-détermination relève d'une interférence, non pas tout à fait d'un acte de résistance à la cure analytique, comme l'est l'interminable de la répétition, mais d'un procédé qui fait partie d'un ensemble plus vaste, et dont l'objet est une

interrogation de l'acte même d'écriture: tout se trouvant répété, sur-déterminé (c'est à dire une présence immédiate en trop grand nombre), rien n'est plus assuré quant à l'ordre de la narration. Cette situation crée une relation inter-textuelle intéressante. La défense du livre appelle une mise en rapport avec d'autres récits suivant le principe de l'accumulation.

Le texte qui suit étudie les bunkers. Ce texte est une mise en relation de plusieurs images du bunker: le blockhaus de la seconde guerre mondiale tel qu'il peut encore être vu sur les côtes normandes où eut lieu le débarquement allié le six juin 1944, le livre critique de Paul Virilio Bunker archéologie, et un texte de fiction: Le bunker de Jeanne Champion dont le récit est fortement influencé par la lecture de Bunker archéologie. Histoire, architecture, critique et fiction se mêlent dans ce chapitre afin de donner une unité à la métaphore défensive.

II LA FORTERESSE, L'INCONSCIENT ET AUTRES "BUNKERS"

"Drum ist ein Jauchzen sein Wort."¹⁰

La démarche utilisée par Paul Virilio pour comprendre la guerre dans Bunker archéologie¹¹ est comparable à une recherche archéologique. Il s'agit d'une mise en parallèle

de deux images dont le "bunker" est la charnière. Elle permet à deux périodes différentes de communiquer. Ce procédé ressemble à celui de la psychanalyse qui lui aussi rend possible un passage (entre conscient et inconscient - présent et passé - latent et manifeste etc.). Afin de montrer la pertinence d'un rapprochement entre une analyse (psychanalytique) et un objet (la guerre), l'intermédiaire est un texte de fiction - un roman - qui, plaque tournante trans-textuelle, permet le passage entre la méthode et son sujet d'investigation. Il s'agit du livre de Jeanne Champion, au titre on ne peut plus expressif dans la transition d'un texte à un autre: Le bunker¹².

L'étude annonce un parallèle dans la technique de représentation (celle du roman et celle de l'analyse). Elle montre l'extrême cohésion du processus d'interprétation, aussi bien dans la fiction que dans le texte critique. Le passage incessant entre les textes montre que l'interprétation psychanalytique¹³ peut être influencée par une "logistique de perception" qui se lit aussi bien dans des textes critiques que de fiction.

1 LE ROMAN

Le livre de Jeanne Champion est un roman qui peut se comprendre comme une relecture de Bunker archéologie de Paul Virilio. Les deux livres se dédoublent lorsqu'ils parlent des retranchements des temps de guerre. Ils décrivent les fortifications qui jonchent toujours le sol français de leurs multiples vestiges de constructions défensives du territoire. Du Bunker, roman de Jeanne Champion, à Bunker archéologie de Paul Virilio, il n'y a que l'espace d'une différence, dans l'utilisation par la romancière, dans son livre, et dès les premières pages, du texte critique qui apparaît comme preuve d'une présence de "l'Autre":

Tout au long de la route, Germain garda l'esprit occupé par sa dernière lecture, Bunker archéologie, le livre de Paul Virilio, urbaniste de son métier et ancien directeur de l'Ecole spéciale d'architecture, qui, après les avoir découverts au hasard d'une plage durant l'été 1958, s'était pris d'intérêt pour les bunkers, ces monolithes indestructibles qui continuent à surveiller les côtes accidentées de la Manche, et celles plus lointaines de l'Atlantique⁴⁴.

Anomalie du genre romanesque - par sa citation - Le bunker de Jeanne Champion met entre les mains de son personnage principal, architecte comme par hasard (à moins qu'on ne sache que Paul Virilio est lui même architecte et là tout peut prendre sens), un exemplaire de Bunker archéologie. Le personnage principal lit attentivement le livre

au cours de son périple sur la côte normande (en quête de vestiges architecturaux de la seconde guerre mondiale). Le texte de Paul Virilio - dans le roman - n'est pas seulement catalyseur d'une histoire fantastique, où le personnage est à la recherche de ce qui semble être son sosie - un jeune officier allemand -, il est aussi partie intégrante du texte de fiction. Le personnage du roman a toujours à la mémoire les photographies de bunkers du livre de Paul Virilio. Ces images récurrentes, à la manière dont justement certaines illustrations dépassent leur rôle d'ornement, s'emparent du thème de la fortification le pousse au bout de ses retranchements et de ses faces cachées (révélées par les photographies).

C'est à cause de la répétition d'un autre texte, dans son propre texte, que le roman de Jeanne Champion intrigue. Le roman fonctionne comme une réitération de certains extraits du livre de Paul Virilio mais aussi de poèmes qui, du passage de la traduction de l'allemand au français, reprennent plusieurs fois les même thèmes.

L'histoire du roman est facile à raconter car il s'agit de la description de la maladie mentale du personnage principal. En septembre 1980 Germain prend la route en direction des plages de Normandie et se souvient de la

lecture du livre de Paul Virilio. Un engouement soudain et inexplicable pour les lieux du débarquement, révélés par la lecture, va entraîner le personnage principal vers l'histoire tragique d'un officier allemand tué au matin du six juin 1944 au commandement de son bunker sur le mur de l'Atlantique. Le personnage principal est affecté de symptômes classiques de la schizophrénie: au fur et à mesure qu'il en connaît l'histoire, Germain croit se substituer à l'officier allemand tué au combat.

Argumenté par l'illusion réaliste de la triple présence du livre critique de Virilio, de l'histoire du débarquement allié et enfin d'une chronologie et une topographie très précises, le récit de Jeanne Champion amène son lecteur vers la conclusion inévitable de la psychose de Germain. C'est en corrélation avec l'histoire, les lieux et les citations que la folie du personnage principal se distingue. Elle est magnifiée par la présence "trop réelle" de l'architecture guerrière:

Pourtant, ce matin-là, une volonté nouvelle, serrée entre les pages d'un livre où l'auteur, fasciné par les bunkers, ne parlait que de défense stratégique, d'appareils de guerre et d'enfermement, lui conseillait tout à coup de n'obéir qu'à son désir¹⁵.

Le texte de Jeanne Champion est basé sur l'idée du rapport dans son passage d'une frontière entre un monde et

un autre, celui de la fiction par opposition au texte critique, celui du passé historique face au présent du récit de Germain. Ce contraste se rencontre aussi au niveau du style d'écriture. La narration oppose la poésie et les citations à la prose du récit "raisonné" de la maladie de Germain. La dichotomie au niveau du style montre que la folie prend ses distances par rapport au récit rapporteur de cette démente. La mise en page de la folie - pour être comprise - ne peut prendre les formes de l'aliénation, mais se doit d'observer une rigidité du raisonnement qui permet d'amener à la conclusion inévitable de la psychose de Germain.

Le cas pathologique est une description d'une expérience rapportée, dans toute la verve des esprits positivistes du début du siècle (on pourrait penser à une description de Jules Verne). C'est à la manière de Freud ou de Bergson que le "cas" est décrit comme une longue et minutieuse description de l'évolution morbide: les compte-rendus d'expériences scientifiques ou médicales qui influencèrent des textes comme Le rire¹⁶, ou les Cinq leçons sur la psychanalyse¹⁷. La description y est épurée afin de permettre la bonne compréhension du processus mental et la narration bien structurée y est garante de la spécificité

de l'analyse. Celle-ci ne peut se départager de son texte. L'analyse devenue synonyme de narration, fait coïncider le représenté et le moyen de représentation. Cette compression assimile les deux personnifications en une seule: celle du patient et de l'analyste qui se retrouvent dans un même texte. Le discours du patient est retransmis, réduit ou développé par celui de l'analyste. Ainsi lorsque Freud retranscrit les paroles proférées par certains patients ou patientes, ces "citations" gardent la voix propre de celui qui écrit le texte et les commente.

Cette confluence, avec l'effet dynamique qu'elle implique, est proche de ce que Freud qualifie du terme de frayage neurologique. Un processus qui peut s'appliquer à l'analyse d'une façon plus globale, comme l'écrit Jacques Derrida dans "la scène de l'écriture"¹⁸:

Refusant la distinction, courante à son époque, entre "cellules de perception" et "cellules de souvenirs", Freud construit alors l'hypothèse des "grilles de contact" et du "frayage" (Bahnung), de la percée du chemin (Bahn)¹⁹.

L'idée de frayage neurologique fait coïncider "perception" et "souvenir". Ce qui est comparable au passage de l'influx nerveux à travers les centres de connexion entre neurones. A un autre niveau, celui du rapport entre conscient et inconscient, l'action de frayage met en valeur le mécanisme

de l'appareil psychique, ce qui pour l'analyse relève - dans son fonctionnement - de l'écriture; car c'est au niveau du texte que peuvent être représentées ces liaisons.

2 TRANSFERT

L'appareil psychique et la machine d'écriture offrent une ressemblance, car "il n'y a pas de psychique sans texte"²⁰, et c'est par les métaphores de l'écriture que Freud décrit le processus de fonctionnement du rapport entre conscient et inconscient. La présence répétée du texte dans la représentation de l'appareil psychique permet une interprétation différente à cause de la dynamique impliquée par l'écriture (dans sa structure polysémique).

La "voie" de compréhension de l'analyse psychanalytique, à travers l'écriture, est une lecture particulière à la manière dont le texte de Jeanne Champion est une interprétation de la maladie de Germain grâce à certaines métaphores de la langue. Point d'articulation du cas pathologique, le passage en direction de l'image de l'autre (l'officier allemand) et le dédoublement schizophrénique se comprennent dans le rapport à la citation. L'extrait dans le texte de Jeanne Champion est le symbole d'un langage extérieur qui supplémente celui du personnage principal. Il

s'agit de paroles dont justement la psychanalyse montre l'importance dans l'interprétation, comme en sont témoins les premières analyses du langage des patients de Freud. C'est à travers les lapsus, les mots d'esprit et autres paroles erratiques que se comprend l'inconscient²¹.

C'est aussi sous la forme de métaphores du changement du registre de langue que le narrateur du Bunker supplémente l'analyse du cas pathologique. Il la rend plus complexe, parfois même à la limite du lisible. C'est là le rôle des citations qui dans le texte de Jeanne Champion sont parfois en allemand sans traduction immédiate. Le texte en français apparaît plus loin dans le roman.

"Doch furchtbar ist, wie da und dort
Unendlich hin zerstreut das Lebende Gott..."

"Mais c'est une chose redoutable de voir
comment Dieu disperse à tous les vents les
vivants..."²²

Ce poème de Friedrich Hölderlin dont ne sont retranscrits ici que les deux premiers vers, se dévoile au fur et à mesure du texte; c'est à dire que, dans une langue puis dans l'autre, indifféremment de l'une à l'autre, les vers s'ajoutent aux vers, pour à la fin provoquer l'apparition du poème en entier, comme reconstitué par la narration du roman. Ce poème annonce la mort ou la folie ainsi que l'état schizophrénique du poète lui-même (Hölderlin est

mort dans la démence). Le poème signifie aussi l'aliénation du personnage principal du roman qui, à la manière de tant de cas pathologiques étudiés et mis par écrit (le cas d'Irma par exemple²³), perd petit à petit sa connaissance d'une langue, pour retrouver celle de l'autre; cet autre qui pour Germain (le nom est déjà significatif) est l'Allemand qui lui ressemble tellement.

Le frayage permet aux signes de se retrouver, stimulés par une présence étrangère (la citation dans le roman) qui se répète plusieurs fois afin de forcer la communication inter-textuelle. Ce catalyseur prend dans Le bunker la forme des nombreuses occurrences du poème, ou de la référence au livre de Paul Virilio cité à plusieurs reprises dans le roman. Un passage à la beauté sibylline semble servir de mot de passe dans le roman. Il met en branle l'action de frayage entre la folie et l'expérience de la guerre, mais aussi entre le texte de fiction et celui dit critique:

Contempler la masse à demi enterrée d'un bunker,
avec ses aérateurs bouchés, la fente étroite du
guetteur..."²⁴

Ou alors s'agit-il d'autres passages, ou de citations faites par Virilio lui-même dans son texte, tel ce vers de

Rilke: "Le beau n'est rien que le premier degré du terrible!"²⁵ Ce passage, sorti de son contexte par trois fois (si l'on compte aussi cette citation, ajoutée à celle de Paul Virilio puis de Jeanne Champion), prend un aspect énigmatique signifié par l'ambivalence de l'image, le paradoxe du rapprochement entre beauté et terreur.

C'est là toute l'utilité d'un mot de passe: être dans son sens propre incompréhensible ou insignifiant pour ainsi mieux permettre la reconnaissance du sens caché, qui ne demande ainsi qu'à être dévoilé. L'expression utilisée comme mot de passe perd complètement son sens premier pour n'intéresser le lecteur qu'au sens second, celui de l'interprétation. On se souvient de l'"Adieu!" de la nouvelle de Balzac et des différents signifiants impliqués par l'exclamation.

De la même manière le poème ou l'extrait, dans son isolement de son texte originel, accepte un sens bien particulier qui est celui donné par l'auteur - le deuxième - celui qui cite (par rapport à celui qui est cité). Cette nouvelle signification existe grâce à la mise en abîme des interprétations. Le texte ainsi cité et répété perd souvent son sens originel qui dépend beaucoup d'un contexte.

C'est dans la répétition (Wiederholung Zwang), comme le montre Freud dans Au-delà du principe de plaisir²⁶, que se rencontre une des articulations primordiales de la psychanalyse (puisqu'elle apparaît chronologiquement juste après l'idée de plaisir/déplaisir, principe premier du fonctionnement de l'inconscient).

Freud définit deux topiques. La première est basée sur l'idée de plaisir et déplaisir et correspond à ses premiers textes. La deuxième topique, considérée par les élèves de Freud comme beaucoup plus pessimiste que la première, fait son apparition au début des années vingt, à la suite de l'expérience traumatisante de la première guerre mondiale. Elle contredit l'idée duelle de plaisir et déplaisir en faisant apparaître le principe de compulsion de répétition - par delà le principe de plaisir -. La compulsion de répétition a une finalité indéterminée: est-elle répétition ad infinitum ou alors pulsion de mort?

L'étrangeté fascinante de l'idée de compulsion de répétition est son caractère incertain, c'est à dire sa présentation par Freud comme étant par delà ce qu'il avait écrit auparavant. Au-delà du principe de plaisir est un texte qui relève non plus de l'assurance d'une interprétation, mais du paradoxe d'une théorie fondamentale que rien

d'assuré ne semble étayer. Comme Freud l'écrit au début de la quatrième partie du texte, "ce qui suit est une spéculation"²⁷, celle du moment où le texte est tiraillé entre différents moyen d'étayer ses arguments. Il pose ainsi des problèmes de méthode:

Mais au préalable il est tentant de poursuivre jusqu'à ses dernières conséquences l'hypothèse selon laquelle toutes les pulsions veulent rétablir quelque chose d'antérieur. Ce qui résultera de cette tentative risque de faire penser à quelques rêveries profondes ou d'avoir des résonances mystiques mais nous savons bien que nous sommes tout à fait innocents d'une telle intention. Notre recherche et la réflexion qui se fonde sur elle n'entendent pas se payer de mots et nous n'avons d'autre désir que d'obtenir des résultats assurés²⁸.

Rétablissement de "quelque chose d'antérieur" c'est ce que Freud appelle pulsion de mort, la continuation de la répétition, son aboutissement, et en même temps son explication, ce qui est garant de son existence. Echafauder une théorie qui trouve son fondement dans sa finalité, risque de faire porter à faux l'ensemble, et c'est ce que semble sous entendre le texte de Freud. La mise en branle d'une machine à répéter a pris tant d'inertie qu'elle tourne à vide. Elle ne demande alors plus une origine ou une finalité à l'effet de répétition, elle se contente de la

suggérer. La compulsion ne se retrouve rarement à l'état pur, "sans la collaboration d'autres motifs", elle n'en devient que plus incertaine dans son interprétation.

La compulsion de répétition implique une répétition textuelle. Cette répétition se dessine dans le roman de Jeanne Champion par la manière dont le récit qualifiable d'"original" - l'histoire de Germain racontée par l'auteur - est influencée par la répétition des citations. La finalité est alors sans importance pour la compréhension du récit. L'important se trouve, de fait, du côté de la répétition. L'histoire du cas pathologique est elle-même déjà répétition, celle d'une reproduction d'un texte antérieur, de l'absolu des textes fondateurs, des autres psychanalyses, de chaque cas décrit par Freud, comme reconstruit, relu, ou réécrit par la redondance.

Le poème de Hölderlin "Mais c'est une chose redoutable..." se répète au fur et à mesure du texte, tout en se construisant. Le narrateur dévoile un ou deux vers de plus chaque fois qu'il cite le poème. D'autres poèmes apparaissent en Français et en Allemand. Ils ont une traduction directe ou différée (plusieurs pages après ou avant). Des notes en fin de page sont parfois ajoutées. Des

explications quant au débarquement allié décrivent sur plusieurs pages les faits historiques.

Ces signes de l'accumulation ont pour but de montrer que les pistes de la compréhension de l'histoire, celle de Germain qui décide soudainement de partir sur les traces d'un officier allemand, ne peuvent se limiter à une simple description d'une diégétique de la psychose. Le texte de Jeanne Champion est dans ce sens paradoxal, il montre la volonté de départ du narrateur omniscient qui s'affirme comme celle d'une retranscription d'un cas pathologique. Mais cette description demande plus, elle doit pour exister pleinement, prendre la forme d'autres récits qui viennent se greffer au récit principal (la vision d'autres personnages, le journal de bord de l'officier allemand, des aperçus historiques quant au débarquement etc). Ce qui montre la difficulté de la narration, l'obligation de "passer par" une action de frayage dans l'écriture, de prendre d'autres chemins pour arriver à la fin difficile, celle d'une possible interprétation (au sens allemand de Deutung, c'est à dire de signification), et de compréhension de la totalité de la représentation. C'est à ce niveau que la répétition à travers les citations, les extraits, les notes en

fin de page, prennent de l'importance. C'est à travers ces formes de leitmotifs que le texte se forme dans Le bunker.

La diégèse de la folie de Germain n'est pas le sujet principal du roman. C'est ce que montre l'auteur en ne terminant pas le roman avec le récit de la mort du personnage principal (ce qui aurait pu être la fin logique), mais en continuant le texte. Il donne au texte un supplément, un aperçu historique, qui a pour effet de disséminer le cas pathologique dans l'ensemble infini de la réalité historique et de la mémoire collective. L'intérêt du roman est extra-diégétique, comme représentation qui n'existe qu'en dehors du récit de la folie.

C'est le supplément sous forme de citations qui est intéressant dans le roman même s'il ne peut exister que dans son rapport au centre, la diégèse du "cas Germain". L'évolution de la folie du personnage principal est brusque, singulière, sans aucune raison psychologique autre que quelques symptômes inquiétants (il quitte sa famille subitement), et qui l'entraînent alors vers les bunkers de la côte normande.

3 FORTIFICATION

Le supplément indispensable du roman de Jeanne Champion Le bunker est le texte de Paul Virilio, Bunker archéologie. La construction écrite et photographique particulière du livre implique la guerre mais aussi son absence, le vide de notre mémoire, ce qui est oublié et est devenu invisible faute d'attention. Le livre de Virilio dérange et montre ce qui doit rester dans l'ombre. Il entraîne aussi à la folie (celle du personnage principal). Aux habitants des lieux du débarquement de Normandie, dans le roman de Jeanne Champion, Bunker archéologie fait peur car il relève du passé. C'est "un livre d'espion"²⁹, un texte qui appartient aux agents de l'ombre dont la mission est de véhiculer des informations d'un monde à un autre.

Le livre de Paul Virilio, lu à travers le roman, a l'importance de ce qui est rare. La relecture l'a rendu mythique. Cet "effet d'irréel" entraîne le texte critique vers la fiction dans une démarche singulière, un aveuglement audacieux qui a pour conséquence - peut être - de faire porter à faux le texte original justement trop présent dans sa relecture par la fiction.

A la folie du dédoublement, du transfert de la critique au roman, du domaine du sérieux de l'étude

psychanalytique à celui du fantastique du texte de Jeanne Champion, existe - en parallèle - une autre forme de dérivation sémantique, celle d'une deuxième greffe ou prothèse, mais qui cette fois est historique. Il s'agit de la confrontation de deux perceptions de la seconde guerre mondiale, et dont le texte de Paul Virilio sert de charnière: en montrant une, il implique l'autre.

La vision des vainqueurs, nous sommes tous sensés la connaître car elle fait partie de notre mémoire officielle de la guerre dictée par les textes actuellement reconnus. Il s'agit d'une définition de l'espace européen tel qu'il s'inscrit dans un mouvement de libération, comme nous le montrent les voies de la liberté qui sillonnent les routes de France en direction de l'est: une borne tous les kilomètres matérialise encore aujourd'hui la route suivie par les alliés, du lieu du débarquement à la frontière allemande. A côté de la réalité topographique des vainqueurs existe, mais plus caché, car tombé en ruine, un autre espace qui, face à ce "mouvement" de l'avance alliée, montre le "statique" d'un Reich conçu pour Mille ans dans ses fortifications d'une aberration fasciste. Il s'agit de traces indélébiles sur le littoral européen, mais qui semblent pourtant ne jamais avoir été visibles tant elles furent

rapidement occultées. Les bunkers, comme nous le montre Paul Virilio, sont immenses, imperturbables et en même temps refoulés par la société contemporaine.

Le roman de Jeanne Champion décrit un effet de répétition d'autres textes par la citation. Le livre de Virilio fait de même. Il implique qu'une histoire ne peut être comprise qu'en rapport à une autre version des faits (le scénario des vainqueurs face à celui des vaincus). Il s'agit dans les deux cas de souvenirs de folies car les deux parallèles impliquent une situation schizophrénique du dédoublement qui passe par l'expérience d'une découverte, celle d'un récit qui se développe et annonce la face cachée d'une époque oubliée.

Bunker archéologie est un témoignage sur l'histoire du littoral français (pendant et après la guerre) qui était zone interdite, que ce soit pour raison militaire (les Allemands ne voulaient pas que l'on puisse détecter leur système de défense), ou pour raison de sécurité (les plages qui seront rendues après la guerre au public devaient être préalablement déminées). Dans les années cinquante, l'ouverture de la côte aux quelques visiteurs des plages restées si longtemps désertes est comme une révélation baroque (c'est à dire dans ses ambivalences de la présence/absence

de la guerre). Les blocs monolithes de bétons représentent l'inutilité et l'incompréhension comme tout ce qui n'a pas servi pendant la guerre (la plupart des garnisons des bunkers se sont rendues sans combattre); la fortification n'est utile ensuite que pour symboliser la défaite.

Bunker archéologie est la reproduction, en noir et blanc, de photographies faites par Paul Virilio du littoral français, plusieurs années après la fin des hostilités. Les clichés montrent des plages étrangement vides, sans vie et des terrains dénudés. L'impression d'étrangeté est renforcée par l'absence d'échelle et de perspective dans la photographie des bâtiments, dont on ne peut deviner la taille exacte. Absence de logique aussi car, malgré les explications techniques, il est difficile de se représenter le fonctionnement des ouvrages fortifiés. L'utilité des nombreux créneaux, coupoles et encuvements qui apparaissent avec précision sur les photographies est inintelligible. Cette incompréhension est si flagrante qu'elle ne peut être ignorée (ce qui renforce l'aspect impénétrable du bunker: voir trop nettement tout en ne pouvant pas comprendre).

A regarder les différentes photographies, le lecteur est frappé par le côté insolite du bloc monolithe, comme si la masse immense avait été posée là par hasard, parfois

même un peu de travers, sur le désert des plages de France. Les bunkers affleurent à la surface de sable, abandonnés depuis, mais toujours intacts dans leur indestructibilité de béton armé.

Les images du livre de Paul Virilio sont accompagnées de textes qui indépendamment les uns des autres, à la manière de différents éclairages insolites du bunker, offrent des explications très précises quant au principe de fonctionnement et d'existence de la fortification. Tout ce qui relève de la technique de fortification reste fortement abstrait et demande un grand effort d'imagination. A travers ces textes le lecteur comprend pourquoi le bunker est devenu l'allégorie d'une administration et logique de l'occupant. Le bunker est l'âme vive du système de fortifications. Il représente un monde éphémère à la limite de ce qui nous effleure l'esprit, qui n'existe que sous la forme d'un souffle de vie, d'autant plus essentiel qu'il en est fragilisé par l'ambivalence de l'indestructibilité de son enveloppe extérieure de béton armé.

Le livre de Paul Virilio montre la face cachée de l'histoire, ce qui est réprouvé car déjà du domaine guerrier et de ce fait excentrique, méconnu et bardé de clichés, mais aussi - et c'est là encore plus critique - ce

qui représente le côté du perdant, celui de l'ennemi: les forces de l'Axe, l'Allemagne nazie, et son organisation dont l'absolutisme a donné une administration de destruction et de mort. Mais comme le montre Paul Virilio, c'est l'organisation qui est importante dans la compréhension de l'Axe; ce qui n'existe plus, qui a été réduit en cendre par la défaite, et dont il ne reste que les vestiges architecturaux d'un signifiant grotesque - en apparence démis de tout signifié - de la "forteresse Europe". Le bunker est une infime partie des réalisations gigantesques de l'organisation Todt responsable des grands travaux du troisième Reich, d'un ministre Speer, qui était aussi architecte, et pour qui tout s'explique sous la forme d'une topographie d'un tracé défensif. Ce qui est une manière comme une autre de faire accepter la guerre totale à l'Allemagne, mais aussi au reste des pays occupés:

La mobilisation de Fritz Todt n'est donc pas due uniquement aux nécessités du bâtiment, de la construction d'une ligne de défense de plusieurs milliers de kilomètres; elle est également liée à des nécessités psychologiques et politiques, à la participation des populations occupées à l'effort de défense et de protection face au danger du débarquement allié³⁰.

En général, le retranchement symbolise intrinsèquement la défaite et la négation de la guerre à travers l'inutilité flagrante des ouvrages fortifiés. Les forts de la

région de Verdun, seuls rescapés des combats de la première guerre mondiale, montrent les ravages des bombardements. Ce qui permet aujourd'hui de reconstituer l'horreur de la guerre de tranchées. On comprend alors mieux pourquoi l'ossuaire de Douaumont (haut lieu de combat pour la défense de Verdun) ressemble allégoriquement à une fortification, avec ses meurtrières murées rendant la construction aveugle, avec ses arrondis de carapace qui semblent faits pour supporter les bombardements. Le fort et l'ossuaire représentent l'hécatombe de la première guerre mondiale, mais aussi l'incompréhension qui entoure un tel massacre. La ceinture fortifiée pendant la bataille de Verdun a joué un rôle mineur pour la défense de la ville. La plupart des ouvrages étaient désarmés, réduits à l'impuissance. Mais ce sont eux qui représentent le mieux la guerre où le combattant est dépeint comme une forteresse de l'époque: aveugle, impuissant, faisant le dos rond aux attaques d'artillerie. Le fort symbolise l'apparente absurdité d'une des premières guerres de tranchées!

La ligne Maginot de la drôle de guerre et des combats de 1940 a été incapable de rapporter la victoire. Contournée, elle ne s'est donc pas battue (ou presque), et les centaines de kilomètres de galeries souterraines sont

encore intactes. Elles montrent trop bien qu'elles n'avaient jamais servi au combat. Le visiteur est frappé de l'ingéniosité d'un mécanisme inutile, trop parfait dans son ineptitude. L'armement lui non plus n'a jamais été utilisé. Prise de guerre allemande, il sera transporté sur le mur de l'Atlantique, où il fut - là aussi - dans la plupart des cas, inutile.

La fortification, objet austère et effrayant, tombe après la guerre dans un état de déréliction. La disparition soudaine est une des caractéristiques de la fortification. La fermeture du fort sur le reste du monde renforce son aspect mystérieux. L'épisode guerrier est comme un dossier à jamais fermé (les archives de l'armée françaises ne sont-elles pas entreposées dans un ouvrage désaffecté de la ceinture fortifiée parisienne?). L'"Esthétique de la disparition"³¹ est une expression utilisée par Paul Virilio et qui s'adapte parfaitement à la description du bunker. L'inhumation de la fortification est une action de refoulement, un mécanisme d'ensevelissement de ce qui doit rester caché. D'une fortification et d'une guerre à l'autre, les dédales de corridors souterrains de l'ouvrage fortifié sont parfois l'objet de la plus horrible des catastrophes. Et si par hasard des épisodes tragiques ont lieu dans la

fortification (comme par exemple celui des galeries du fort de Douaumont où furent tués lors d'une explosion plusieurs dizaines de soldats allemands) alors, après la guerre, les corps ne seront pas exhumés, mais bétonnés à jamais!

4 ANALYSE

La description des bunkers par Paul Virilio est proche d'une étude d'un inconscient. Paul Virilio examine ce qui ne se voit pas bien (tels les faces cachées d'un objet - d'un bunker - ses recoins). Les photographies de Bunker archéologie, dans leur simplicité noir et blanc du bunker sur la plage, ressemblent à de fausses photographies, à des négatifs (comme celui de la page de garde du livre) où ne ressortent - vus à l'oeil nu - que les contrastes flagrants, laissant tant de parties dans l'ombre ou la sur-exposition.

Comparer l'autre face (refoulée) d'un conflit avec l'inconscient permet ensuite de parler de psychanalyse de la guerre. La méthode de recherche est commune aux deux démarches: basée sur une répétition de signes d'une compulsion à l'opacité, elle examine les formes les plus obscures de représentation, ce qui est le plus vite oublié. C'est ce que le rapport inter-textuel, montré jusqu'à présent,

essaie de faire ressortir dans la similitude du fonctionnement des représentations. Dans les deux analyses, la démarche dialectique est celle d'un dévoilement. Elle permet de faire apparaître non seulement l'objet refoulé, mais aussi la raison de ce refoulement à travers une focalisation particulière sur la résistance exercée à l'action de remémoration.

C'est par la description du mécanisme d'une volontaire amnésie que le Bunker de Jeanne Champion donne l'impression de lier guerre et fonctionnement de l'inconscient. Pour le personnage principal schizophrène l'important est la découverte d'un passé à la fois historique et personnel (à travers l'existence de son double, le soldat allemand). La résistance face à "sa" propre histoire, et celle du débarquement allié du six juin 1944 vont de pair. Il s'agit d'un moment à oublier pour les habitants de la côte. Ces derniers préfèrent ne pas parler d'un passé qui réveille des souvenirs collectifs et personnels douloureux.

Les remémorations pénibles prennent la forme de récits différents dans le roman de Jeanne Champion. Les récits sont ceux du personnage principal, mais aussi de Marie Coutances et Roger Carteret. Il s'agit d'histoires d'amour-passion impossibles car elles impliquent la présence d'un

autre, l'étranger, l'Allemand. Les histoires devaient mal finir. Le souvenir de la collaboration est perçu comme une souillure, non seulement pour la femme (Marie Coutances) qui a aimé l'Allemand, mais aussi et surtout pour les habitants du village qui se sont vengés honteusement en entraînant Marie Coutances vers la folie³².

Un récit implique un autre ou plusieurs autres: celui de Germain, de l'officier allemand, de Marie. Les narrations se succèdent et se "disséminent", jusqu'à leurs limites stylistiques: la citation et le récit historique. Pour ces "voies" qui retournent au passé, l'acte de remémoration relève de la réminiscence. Le récit donne l'impression d'être découvert ou redécouvert au moment de sa narration, à la manière dont l'auteur du roman permet à ses personnages de trouver une lettre ou un journal intime (celui de l'officier allemand), qui engendrent ensuite un effet de suspense.

L'acte de réminiscence implique une lecture où l'instant présent est important car c'est à travers ce moment (symbolique de l'instant de la lecture) que se produit la découverte du passé. Dans le texte de Jeanne Champion le présent ayant effet de catalyser est daté, il possède un lieu significatif, il appose son image à celle du souvenir.

Les récits qui permettent le dévoilement se suivent rapidement dans Le bunker, ils permettent de comprendre à la fois l'histoire et l'aventure individuelle des personnages. Aux lieux actuels du débarquement, tels qu'il est possible de les voir, il faut surimposer ceux du passé et du moment de la guerre; ce qu'un des personnages du roman de Jeanne Champion demande à reconstituer mentalement:

-Imaginez la Normandie en juin 1940... -C'est que... -Je sais, vous n'étiez sûrement pas né, mais imaginez-la tout de même... juin ... un mois fatidique pour la tranquillité de nos côtes! ...imaginez l'arrivée des premiers officiers allemands (...) ...Vous me suivez? ...imaginez la suite (...) ³³

En plus de l'effort mental de la compréhension des lieux actuels, puis ceux du passé, il faut assimiler la présence de la citation, impliquant d'autres lieux, d'autres histoires, ce qui rend la topographie du roman difficile à retenir, à force d'accumulation. C'est aussi - au sujet de la narration - la mise en évidence de différents niveaux du langage dans le roman de Jeanne Champion, ce qui se retrouve dans le texte de Paul Virilio, sous la forme d'une multitude d'images, toutes différentes du bunker (car il n'existe généralement pas de bunkers identiques). Il s'agit d'un trop plein, une affluence de sensations, de citations et de voix qui se partagent les récits.

C'est le propre de l'action du frayage dont parle Freud, ce que Derrida met en évidence tout au long de son texte "la scène de l'écriture": une logistique de représentation de l'inconscient par la psychanalyse sous le signe de la prodigalité. Ce qui permet l'abondance des signes, la répétition, la trace, le supplément etc; des formes stylistiques qui trouvent leur évocation dans l'écriture.

La démarche d'investigation de l'inconscient qui vient d'être définie est différente de celle du récit-analyse comme par exemple "l'Homme aux rats"³⁴. Le texte de Freud nous intéresse dans le cadre de cette étude car il s'agit de l'archétype d'une analyse menée à bien. Freud réalise parfaitement ce qu'il a toujours voulu montrer dans l'écriture: le rapport entre un cas pathologique et un concept psychanalytique. "L'homme aux rats" se lit à la manière d'une histoire qui se développe au fur et à mesure de l'apparition du patient dans le cabinet de Freud. Le lecteur, intéressé par l'intrigue d'un cas allant en se complexifiant, demande à connaître la suite: la déduction de Freud, son interprétation. C'est là un des fondements de la psychanalyse: la mise en rapport d'un concept, par exemple pour "l'homme au rat" la naissance de l'idée du refoulement, et du symbole de ce concept.

L'interprétation est ce qui lie le symbole au concept³⁵. Pour être probante elle doit se débarrasser, à travers l'action de frayage, de tout ce qui est superflu au récit qui devient le garant du bon fonctionnement du rapport entre le symbole et le concept. Ainsi sera gommé ce qui est de trop ou alors ce qui est faussé par l'erreur de l'interprétation. L'absent est donc ce qui pourrait gêner la réussite de l'interprétation: l'erreur, dans ce qu'elle a de plus frustrant, répétitif, et inavoué.

De ces problèmes, le texte de Freud ne montre rien et pour cause. Au contraire, la version bilingue du texte allemand de "L'homme aux rats", dans la collection des Presses Universitaires de France, renforce l'impression de spontanéité du jugement de Freud, sa perfection. La narration a été écrite par Freud juste après chaque séance. Mis à part quelques petites ratures, abréviations, notes, elle montre un style qui s'est débarrassé de tout ce qui pourrait signifier une erreur de jugement, tout ce qui relèverait de l'acte manqué du psychanalyste.

Afin d'étudier les méthodes d'interprétation, nous nous intéresserons maintenant à celle devenue légendaire du personnage nommé Dupin dans la nouvelle d'Edgar Poe "La lettre volée". Il s'agit d'un récit qui est précurseur du

roman policier³⁶. Le texte de Poe, comme celui de Freud, est un exemple pertinent de la réussite de l'interprétation d'un mystère (interprétation policière qui n'est pas sans rapport avec l'interprétation psychanalytique). C'est le jugement du personnage principal qui permettra de résoudre l'énigme et de retrouver la lettre volée. Il s'agit là d'une des constantes du roman policier dont l'intrigue est basée sur la représentation du mécanisme de résolution du "cas": l'interprétation. L'auteur du vol, dans la nouvelle d'Edgar Poe, n'a pas trouvé meilleure cachette que d'inclore le courrier dans une autre lettre, cette dernière est laissée en évidence, parmi d'autres missives suspendues au manteau d'une cheminée.

Le génie de Dupin est dans son interprétation. C'est à dire la manière dont il sait se débarrasser du trop plein d'informations des autres pistes de recherche de la lettre. Il écarte tout ce qui est inutile, qui chargerait le récit et empêcherait, par l'accumulation, de comprendre sa démarche investigatrice et arriver à une seule logique, celle de déduire que la lettre ne pouvait trouver meilleure cachette que laissée en évidence.

Celui qui n'a pas su se débarrasser de ce trop plein d'informations est le Préfet qui procède à une recherche

méticuleuse des moindres recoins de l'appartement où il pense trouver la lettre. Le Préfet exaspère le lecteur avec la possibilité infinie de méthodes d'investigations des lieux où cacher un document. Il s'agit d'une énorme, fastidieuse et surtout ineffable recherche du Préfet qui n'aboutit pas dans la nouvelle de Poe. Le Préfet ne croit pas en la valeur d'une seule interprétation. Son discours est toujours celui de la pluralité car il y a des solutions qui s'ajoutent aux solutions suivant la conjonction "et", impliquant des listes sans fin, des possibilités de cachettes qui iront ensuite en se multipliant:

-Et maintenant, quel est le cas embarrassant? demandai-je; j'espère bien que ce n'est pas encore dans le genre assassinat. -Oh! non. Rien de pareil. Le fait est que l'affaire est vraiment très simple, et je ne doute pas que nous ne puissions nous en tirer fort bien nous-mêmes; mais j'ai pensé que Dupin ne serait pas fâché d'apprendre les détails de cette affaire, parce qu'elle est excessivement bizarre. -Simple et bizarre, dit Dupin. -Mais oui; et cette expression n'est pourtant pas exacte; l'un ou l'autre, si vous aimez mieux³⁷.

Le Préfet qui est enclin à utiliser la conjonction "et", utilise le "ou" uniquement pour inciter Dupin à la recherche, car c'est ce "ou" qui permet de trouver une solution, opposant un terme à un autre et arrivant à une conclusion, née de la réfutation des autres possibilités.

Cette différence dans le choix des conjonctions de coordinations est reprise par Freud, quant à l'interprétation des rêves:

Nous avons dit plus haut que le rêve n'admet pas l'alternative et que, quand deux hypothèses se présentent, il les fait entrer toutes les deux dans la même association d'idées. En d'autres termes, la conjonction "ou" dans le contenu latent du rêve se trouve remplacée dans le contenu manifeste par la conjonction "et"³⁸.

Cette fois aussi, c'est grâce au "ou" du contenu latent que l'interprétation est possible. Le "et" implique l'accumulation. Freud le montre un peu plus loin dans le même texte. L'opposition dans la définition du contenu manifeste du rêve, doit être dépassée afin d'arriver à une interprétation.

C'est avec le parti-pris que lui impose l'espace limité de son genre littéraire - la nouvelle - que Poe permet à Dupin de trouver la solution par "compréhension" (c'est à dire, suivant une terminologie mathématicienne, en donnant une définition par déduction de la cachette). Poe réfute, faute de place dans le récit, la démarche par "extension" du préfet (la définition par extension est répétition de la même entité, jusqu'à ce qu'il y ait "à force" compréhension de la définition):

-Le fait est que nous avons pris notre temps, et que nous avons cherché partout. J'ai une vieille

expérience de ces sortes d'affaires. Nous avons entrepris la maison de chambre en chambre; nous avons consacré à chacune les nuits de toute une semaine. Nous avons d'abord examiné les meubles de chaque appartement. Nous avons ouvert tous les tiroirs possibles; et je présume que vous n'ignorez pas que, pour un agent de police bien dressé, un tiroir secret est une chose qui n'existe pas. Tout homme qui, dans une perquisition de cette nature, permet à un tiroir secret de lui échapper est une brute. La besogne est si facile! Il y a dans chaque pièce une certaine quantité de volumes et de surfaces dont on peut se rendre compte. Nous avons pour cela des règles exactes. La cinquième partie d'une ligne ne peut pas nous échapper³⁹.

C'est pourtant le préfet qui justement ne pouvait avoir oublié de regarder sur le manteau de la cheminée et d'avoir ausculté jusqu'au contenu des lettres présentes, puisque sa démarche était méthodique et si patiente! Mais celle-ci dépasse l'entendement du texte qui, suivant la loi de la condensation du récit, ne peut accepter la répétition qu'impliquerait la lecture de toutes les possibilités de cachette de la lettre. Hors de la représentation et donc de l'interprétation, le cheminement du préfet ne peut aboutir. Il est remplacé par la célérité de la vision de Dupin.

Favorisant une méthode par rapport à une autre, celle de Dupin par rapport à celle du Préfet, Poe crée une narration alors nouvelle pour l'époque. La narration de Poe favorise l'interprétation. On retrouve ce modèle d'écriture dans beaucoup d'autres textes et en particulier, quant à ce

qui nous intéresse, dans ceux de Freud. Le mécanisme de fonctionnement des rêves peut être comparé à celui de l'analyste et à sa démarche, dont les attributs textuels sont le déplacement et la condensation (comme dans le rêve). L'analyse relève d'une narration garante de la bonne compréhension du récit. Il s'agit d'une forme de représentation, où comme dans la nouvelle de Poe, le texte possède son propre mécanisme d'interprétation et arrive à la résolution du "mystère".

5 SUR-DETERMINATION

La modernité du texte de Poe réside dans le style de la narration, dont le roman policier est la forme la plus représentative. Ce genre peut être remis en question. C'est à travers ce que le texte a montré jusqu'à présent, dans la répétition, l'accumulation, la dissémination du sens entre différentes formes textuelles (fiction, histoire, critique) qu'apparaît une narration qui s'éloigne radicalement de la volonté interprétative du texte de Poe.

Premier exemple et retour à la psychanalyse, à ses textes fondateurs, car l'analyse ne semble pas relever de cette facilité aussi exemplaire d'interprétation, celle de Dupin du conte de Poe, ou de la narration de "l'Homme au

rats". L'analyse de la situation par le Préfet dans "La lettre volée" est un exemple d'une possibilité "autre" de représenter la démarche d'investigation, celle d'une surcharge textuelle par l'accumulation dans la recherche. Avec "l'interprétation des rêves", un des premiers textes de Freud, le travail d'association du rêve est un frein à l'interprétation. Il entraîne l'analyste vers de fausses pistes et rend l'intelligibilité une illusion.

Freud appelle du terme de sur-détermination (Uberdeterminierung) la pluralité de sens dans la compréhension de l'inconscient. Ce qui pose problème n'a pas sa place dans le discours alors que les erreurs et problèmes forment la majeure partie de la recherche psychanalytique: une pratique - qui ne peut être narrée - le travail fastidieux du psychanalyste avec son patient. Quant à cette notion de sur-détermination, Freud différencie deux démarches opposées⁴⁰. D'un côté, la formation d'une accumulation de signes résultant de plusieurs causes et dont il sera donné une seule interprétation, confluence de différentes idées en une. C'est le cas de la narration au sens où l'entend Poe. Il s'agit d'un choix d'écriture et c'est ce choix qui permet la cohérence.

Le terme de Paul Virilio déjà cité "d'esthétique de la disparition" prend dans ce contexte tout son sens. Paul Virilio retrace la politique liée à la vitesse qui permet l'effacement de tout ce qui est réprouvé et refoulé. Cette évolution dans le monde moderne est visible quant à la guerre, dans une volonté de s'en écarter au maximum, lui donnant une connotation inhumaine et donc sortant du ressort de l'Homme sensé. La guerre ainsi excentrée, prend la forme d'une absence comme pendant la guerre froide. Sa possibilité relève d'un acte pathologique, et de ce fait ne peut être montré sainement que par défaut. C'est là la thèse suivie par Franco Fornani dans Psychanalyse de la situation atomique⁴¹. Cette démarche correspond symboliquement au mouvement de l'art du camouflage typique des armées du vingtième siècle, qui a pour volonté de faire disparaître du champ de vision, de confondre avec l'horizon ou avec l'espace ambiant toute trace de présence des armées. Le guerrier disparaît de l'espace du conflit, la guerre prend ses distances par rapport à sa représentation, il y a commutation dans le rapport représenté / représentant.

L'autre type de sur-détermination⁴², beaucoup plus complexe d'après l'analyse de Freud, implique le rapport

entre des éléments inconscients multiples qui ont une signification différente, et qui à des niveaux distincts, possèdent leur propre cohérence et de ce fait ne peuvent être condensés, ou alors effacés (sous peine d'une réduction trop drastique du sens). Face à cette forme de sur-détermination Freud ne peut répondre directement par l'écriture d'un seul récit, car si le premier type de sur-détermination accepte un choix dans la démarche d'analyse, choix comparable comme il l'a été dit à une recherche policière, le deuxième type implique une désorganisation, c'est à dire de considérer comme faisant partie du tout comme texte (l'illustrant) ce qui ne fonctionne pas toujours bien, l'erreur et son pendant, la correction. Suivant le deuxième type de sur-détermination, il n'est plus question de considérer l'analyse comme étant celle d'une unicité dans sa démarche, car les différentes possibilités d'interprétation, qui même si elles montrent ensuite une cohérence dans une seule explication, laissent les textes ouverts à la pluralité.

Faisant intervenir une accumulation de contradictions historiques, Althusser dans sa lecture comparée de la dialectique hégélienne et marxiste, montre ce qui les oppose catégoriquement. D'un côté (la théorie hégélienne)

définie une addition des différences à la manière du premier type de sur-détermination décrit par Freud, celle d'une:

complexité d'une intérieurisation cumulative, qui n'a que les apparences de la sur-détermination (...) Par quoi Hegel indique que toute conscience a un passé supprimé-conservé (aufgehoben) dans son présent même⁴³.

Il s'agit d'un retour à un ensemble qui implique une accumulation interne. A l'opposé, la dialectique marxiste, suivant Althusser, est une mise en parallèle de différents phénomènes, qui ne peuvent être réduits à une unité, et de ce fait encombrant l'interprétation.

Dans sa critique de la dialectique hégélienne, Althusser examine le thème du "maillon le plus faible" emprunté à Lénine, ce qui est - suivant le philosophe - l'exemple le plus probant du non fonctionnement du déterminisme impliqué par la dialectique hégélienne. Il montre que la Russie était le point le plus fragile de la société occidentale du début du siècle, car l'état le moins conscient "d'une manière générale" du problème de lutte des classes. La Russie devait logiquement devenir le lieu de la révolution. Il s'agit d'un paradoxe, d'une "contradiction" car si la Russie était le pays le moins éveillé globalement aux questions sociales, c'est justement "l'accumulation et

l'exaspération de toutes les contradictions historiques alors possibles en un seul état"⁴⁴ qui permet à la Russie de réunir les conditions "objectives" et "subjectives" d'une révolution, c'est à dire à la fois, le climat propice, celui d'une faiblesse d'un système, et la force susceptible de tirer avantage de cette défaillance.

C'est par la répétition des mêmes phénomènes de révolte, et cela à différents niveaux de la société, et sans obligée relation entre ces mouvements, que la révolution fut possible:

Pour que cette contradiction devienne "active" au sens fort, il faut une accumulation de "circonstances" et de "courants" telle que (...) ils "fusionnent" en une unité de rupture"⁴⁵.

Une unité qui n'est pas celle de l'histoire par Hegel. La dialectique hégélienne aurait dû voir la révolution comme ayant lieu dans un pays, où elle aurait pris sens, c'est à dire par exemple en Allemagne (toutes les conditions étaient réunies pour une révolution du Prolétariat); un sens unique, celui d'une interprétation d'un seul phénomène (la montée d'une conscience sociale - prolétaire) qui serait à l'origine du tout.

La sur-détermination, d'Althusser dans la reprise du terme de Freud, sous-entend l'accumulation primordiale au bouleversement (suivant la théorie marxiste). Elle implique

aussi l'idée importante d'une confluence de situations et d'actes simultanés, mais qui, et c'est là l'important, n'ont rien de commun entre eux. Ainsi, c'est la situation historique de la Russie chaotique du début du siècle qui permettra la rébellion générale contre l'Empire.

La contradiction hégélienne, ne pouvait prévoir un tel bouleversement car elle n'est jamais réellement sur-déterminée. Elle relève d'une volonté de retour à une unité et non à une addition de différences. A l'opposé le "renversement" marxiste de la dialectique hégélienne est une "contradiction sur-déterminée", une accumulation qui ressemble au deuxième type de sur-détermination décrit par Freud dans son irréductibilité à une seule entité. Nous sommes là en face de deux conceptions différentes du texte, deux philosophies épistémologiques qui divisent la critique littéraire actuelle. L'une proche d'une volonté scientifique est similaire à la vision de l'arbre-racine (logocentrique) définie dans le chapitre précédent, alors que l'autre qui accepte la multiplicité, permet l'accumulation des possibilités qui est le propre du rhizome.

III CONCLUSION

Ce sont certains textes de Freud qui représentent le mieux l'idée de sur-détermination. Il ne s'agit pas de "L'homme aux rats" et de sa narration garante de son interprétation, mais celui par exemple des Trois essais sur la théorie sur la sexualité⁶ qui fut réécrit par Freud au fur et à mesure de l'évolution de sa pensée, et qui montre dans sa narration, les différents enchaînements du doute, de la spéculation et de l'erreur. Un texte qui, comme beaucoup d'autres dans l'oeuvre de Freud, décrit une mise en rapport de différents constats d'origines disparates (les propres théories de Freud, mais aussi celles d'autres chercheurs) de finalités diverses, et aux conclusions sous la forme de spéculations, comme le montre les nombreuses réécritures de Freud du même texte. Ce type de livre peut être comparé avec le texte critique de Paul Virilio. Dans les deux cas il s'agit de livres qui s'apparentent à des blocs monolithes, des forteresses imperturbables comme le sont tous textes fondateurs, mais qui dans leurs différentes facettes, obligent un perpétuel changement des formes de l'interprétation.

La métaphore du bunker, s'apparente à celle du livre. L'acte de défense, comme définition tactique puis

psychanalytique permet de découvrir la relation qui unit plusieurs textes (celui de Virilio et de Champion) et différents aspects de l'histoire (le point de vue des Alliés et celui de l'Axe). Mais d'une manière plus générale, la métaphore du bunker sous-entend une étude à la fois critique, historique et littéraire. C'est cette totalité qui nous passionne, car elle rappelle l'unanimité du chapitre précédent. Le bunker, chargé de l'affect défini plus avant, est proche des "monuments de tristesse" décrits par le roman sur la mémoire de la guerre écrit par Jean Rouaud: Les champs d'honneur¹⁷. La métaphore du bunker s'inscrit de facto parmi les objets retenus par la mémoire collective de la guerre.

NOTES DU QUATRIEME CHAPITRE

1. Sigmund Freud Introduction à la psychanalyse (Paris, Payot, 1956) 410.
2. Introduction à la psychanalyse 414.
3. Introduction à la psychanalyse 443.
4. Se dit de la situation des villes assiégées.
5. Voir Jean-François Lyotard Sur la force des faibles (Paris: L'Arc, 1976).
6. Paul Virilio L'espace critique (Paris: Christian Bourgois 1984).

7. Sigmund Freud Gesammelte Werke (London: 1940-1952).
8. Joseph H. Smith Taking Chances, Derrida Psychoanalysis and Literature (Johns Hopkins University Press, 1984).
9. Albert Einstein Einstein on Peace (New York: Simon and Schuster, 1960).
10. "Voilà pourquoi est jubilation sa parole." Friedrich Hölderlin Les fleuves (traduction de François Fedier, revue Hautefeuille 1973).
11. Paul Virilio Bunker archéologie (Paris: Demi-Cercle, 1991).
12. Jeanne Champion Le bunker (Paris: Calmann-Lévy, 1985).
13. "La façon dont est conduit le récit d'un déchiffrement - ici de fragments d'analyse - ne peut que traduire la façon dont la cure elle-même se dirige." René Major Lacan avec Derrida (Paris: Menthath 1991) 49.
14. Bunker archéologie 17.
15. Le bunker 20.
16. Henri Bergson Le rire (Paris: P.U.F. 1940).
17. Sigmund Freud Cinq leçons sur la psychanalyse (Paris: Payot, 1950).
18. Jacques Derrida L'écriture et la différence (Paris: Seuil, 1967) 293-340.
19. L'écriture et la différence 298.
20. L'écriture et la différence 297.
21. Sigmund Freud Psychopathologie de la vie quotidienne (Paris: Payot, 1948).
22. Bunker 79.

23. Sigmund Freud Etudes sur l'hystérie (Paris: P.U.F., 1956).

24. Le bunker 38-45-117.

25. Le bunker 187.

26. Sigmund Freud Essais de psychanalyse (Paris, Payot, 1951).

27. Essais de psychanalyse 65.

28. Essais de psychanalyse 81.

29. Le bunker 83.

30. Bunker archéologie 28.

31. Paul Virilio Esthétique de la disparition (Paris: Balland, 1980).

32. Ce récit refoulé de la guerre est proche de celui de Marguerite Duras dans Hiroshima mon amour (Paris: Gallimard, 1960).

33. Le bunker 52-53.

34. Sigmund Freud Remarques sur un cas de névrose obsessionnelle "L'homme aux rats" (Paris: P.U.F., 1954).

35. Voir Paul Ricoeur L'interprétation (Paris: Seuil, 1967) 243.

36. Le texte de Poe a été l'objet d'un débat ayant entraîné dans la critique contemporaines de multiples interprétations. Parmi les textes en rapport à cette polémique de l'investigation, le premier chapitre de Ecrits I par Jacques Lacan (Paris: Seuil, 1966) est sûrement le plus significatif. Il convient de faire remarquer que ce texte de l'illustre psychanalyste sert aussi d'introduction à l'idée freudienne de compulsion de répétition. Bien que ce chapitre des Ecrits soit un des textes importants pour la compréhension après Freud de l'idée de compulsion de répétition, il a été délibérément laissé de côté dans l'étude de cette thèse afin de ne pas introduire la conception lacanienne de la

compulsion de répétition (et complexifier la question) qui sur certains points est très différente de celle de Freud.

37. Edgar Poe Histoires extraordinaires (Paris: Librairies générales de France) 74-75.

38. Freud Le rêve et son interprétation (Paris: Gallimard 1925) 65.

39. Histoires extraordinaires 81.

40. Voir à ce sujet le dictionnaire de la psychanalyse de Laplanche et Pontalis: Vocabulaire de la psychanalyse (Paris: Presses Universitaires de France, 1967).

41. Franco Fornani Psychanalyse de la situation atomique (Paris: Gallimard, 1969).

42. Voir le chapitre II et la relation entre surdétermination et double inscription.

43. Louis Althusser Pour Marx (Paris: Maspero 1971) 100.

44. Pour Marx 94.

45. Pour Marx 98.

46. Sigmund Freud Trois essais sur la théorie de la sexualité (Paris: Gallimard, 1962).

47. Jean Rouaud Les champs d'honneur (Paris: Minuit, 1989).

CONCLUSION

Le monde allait de mal en pis satisfaisant les augures les plus sinistres dont les prédictions n'étaient guère risquées à virer du gris au noir. Plus qu'on ne l'imagine la mémoire des guerres reste vive. Elle est entretenue dans les replis du cerveau, enflée par l'imaginaire des armes absolues...

Yves Lemoine La guerre de Fortépaulle.

I RAPPEL DES CHAPITRES ETUDIES

Avec les quatre auteurs étudiés dans les chapitres de cette thèse, nous avons montré le rapport qui unit la représentation de la guerre et la mémoire collective. Fort d'une détermination à se remémorer un passé vécu par un même groupe social (la France et son imaginaire) Balzac recrée le passage de la Bérésina, Maupassant l'hiver 1870; Jules Romains examine les tranchées de la Grande guerre et Paul Virilio les bunkers de la côte normande. La volonté de ces auteurs ne réside pas uniquement dans la reconnaissance d'un fait historique, elle est aussi de montrer les symptômes engendrés par la difficulté à se souvenir d'un passé sur le point d'être oublié (comme tout autre traumatisme, la guerre se doit de disparaître de la conscience sociale). Face au refoulement de l'histoire, le texte fonctionne comme une thérapeutique. Il s'agit d'une cure à la

fois individuelle et collective, les deux étant intimement liés dans les récits étudiés et tout particulièrement dans la nouvelle Adieu. L'objet de la cure est la réminiscence d'un passé historique vécu dans le texte comme traumatisme. L'enjeu du discours est de permettre à un groupe social d'accepter le souvenir du passé au lieu de le refouler ou de s'en désintéresser.

L'histoire qui se répète d'une façon compulsive d'un texte à l'autre de Balzac à Paul Virilio est celle d'une réminiscence. Grâce à l'intermédiaire de l'affect qui accompagne un cas de folie, la mémoire collective de la guerre est révélée au lecteur. Dans Adieu, le cas désespéré de Stéphanie appelle le lecteur à lire l'événement historique lui aussi comme folie. Dans les contes de Maupassant, la relation étroite qui unit le narrateur de certaines nouvelles et la mémoire individuelle permet de comprendre les contes sur la guerre différemment. Les deux types de nouvelles, et les deux visions différentes de l'histoire (une individuelle, l'autre collective) forment alors un tout. Avec Jules Romains, le traumatisme de la guerre est devenu un fait social. La dissémination de l'expérience de la guerre à travers différents témoins sert ensuite à créer un phénomène de groupe: la guerre moderne aux multiples

ramifications. La relation entretenue entre le roman de Jeanne Champion et le texte de Paul Virilio, montre que le concept du bunker peut être lu comme métaphore d'un traumatisme à la fois individuel (dans le roman) et collectif (dans le texte critique).

Afin de conclure ce travail de recherche sur la guerre à travers certains textes en rapport aux conflits vécus par la société française, nous allons continuer le cheminement historique de la mémoire de la guerre et voir comment elle évolue et s'adapte aux conflits suivants, c'est à dire comment elle arrive à cette "ère du soupçon"¹, qui caractérise le monde contemporain. Alors, l'image retenue à la fois du conflit et du traumatisme est celle d'une "simulation". Il s'agit d'une "mémoire vive" qui a pour particularité d'avoir laissé de côté l'histoire de la guerre pour ne s'occuper que du traumatisme.

II GUERRE TOTALE ET GUERRE POSTMODERNE

Nous avons interrompu cette discussion historico-littéraire au moment de la première guerre mondiale (chapitre trois) alors que la représentation du conflit prenait ses distances face à la représentation "mythique" du dix-neuvième siècle qui avait pour fonction de faire découvrir

à la société de l'époque la guerre lointaine et distante qui ne faisait qu'effleurer l'expérience directe de la société et s'était donc focalisée sur son imaginaire. Ainsi le passage de la Bérésina pendant l'épopée napoléonienne, et l'arrivée des Prussiens aux portes de Paris en 1870 sont des faits de société perçus plus par les légendes et la fabulation que dans la réalité matérielle de tous les jours. Cette distanciation de la guerre face à la société change en 1914. La guerre devient mondiale et est alors l'affaire de tous. Elle implique une vision "unanimiste" car personne ne peut rester éloigné du conflit qui ébranle l'ensemble de la société. L'écrivain alors n'a pas pour rôle de conforter le mythe de la guerre, mais a pour fonction de décrire avec réalisme son fonctionnement et son horreur, "afin que tout le monde sache" (c'est là la devise des "témoins" de la Grande guerre).

Le second conflit mondial est aussi vécu par l'ensemble de la société sous la forme d'épisodes collectifs: la débâcle, l'occupation et la libération. Lecteurs et écrivains ayant subi les événements se souviennent trop bien des multiples rebondissements de la guerre pour vouloir encore en parler. La tendance est alors à l'oubli ou au refoulement d'un conflit ayant pris des proportions telles

que l'écriture est impuissante à le représenter. La littérature de l'indicible née après la seconde guerre mondiale arrive à un absolu, une impossibilité quasi-totale de parler.

La guerre est aussi un traumatisme dans la vie de beaucoup d'auteurs du second conflit mondial, elle serait proche de ce que Maurice Blanchot nomme: "l'expérience d'une perpétuité malheureuse dans le mourir même²". Face à cette immédiateté de la guerre l'écriture est impuissante. Elle devient futile par rapport à la démesure de l'apocalypse. Elle est une mémoire qui se transforme alors en dénégarion. Pour reprendre les termes de Sarah Kofman, la parole du conteur est "suffoquée" par l'horreur de l'expérience, non seulement personnelle, mais aussi collective du conflit³.

Cet état d'esprit se comprend parfaitement à la lecture de Marguerite Duras. La manière dont elle a pendant longtemps "oublié" certains textes écrits sur la guerre est significative (il s'agit des nouvelles publiées dans La douleur). Mais d'autres textes, par exemple Hiroshima mon amour⁴, reconstruisent la mémoire et permettent au souvenir de sortir de l'oubli comme lors d'une cure psychanalytique. Marguerite Duras continue à parler de la guerre,

mais autrement. Elle crée sa propre mémoire des événements. A la manière de Jules Romains, elle transcende le souvenir de la guerre alors dominant, reconnu par la plupart car vécu par des témoins, pour créer un texte du souvenir original proche de la notion déjà définie de mémoire collective.

1 LA GUERRE TOTALE

Au moment où rien n'allait plus sur tous les fronts où combattait le troisième Reich Allemand (1944) fut développée la notion de "guerre totale"⁵. Goebbels, le ministre de la propagande devait trouver alors une formule qui, non seulement résume la situation présente, mais permette aussi d'impliquer l'ensemble de l'Europe dite de l'Axe, dans une guerre ayant prise des proportions que l'Allemagne n'était plus alors en mesure de contrôler. Goebbels voulait que ce soit le monde dans son ensemble qui fût concerné par la souffrance et les malheurs inhérents au conflit. La guerre totale sévissait sur l'Europe. Cette forme nouvelle de guerre nous passionne car derrière l'image existe un monstre (de propagande) que les créateurs eux-mêmes n'arrivent plus à maîtriser (la guerre totale impliquant de fait la destruction de l'Allemagne). Il est évident qu'au cours de

l'année 1944, moment où fut prononcé le fameux discours du docteur Goebbels, l'Allemagne bombardée jour et nuit, subissant de lourdes pertes sur plusieurs fronts, aurait été prête à cesser cette gigantesque hécatombe qu'elle avait commencée. Mais la machine de guerre ne pouvait plus être arrêtée. Pour répondre à la volonté déterminée des alliés de continuer la lutte légitime jusqu'à la capitulation des forces de l'Axe, l'Allemagne introduisait la notion de guerre totale; l'idée préfigurait la fin qui aurait des allures d'apocalypse.

2 GUERRE POST-MODERNE

La suite, c'est à dire l'après guerre (l'après Holocauste, l'après Hiroshima), verra l'arrivée de la guerre froide et de la dissuasion. La représentation franchit là encore une autre étape. Il s'agit de la continuation logique de l'indicible: que reste-t-il de possible après les camps de la mort et l'ère atomique se demandent les intellectuels de l'époque, et surtout des philosophes comme Jean-Paul Sartre, Albert Camus⁶? La guerre annonce une aporie. Le monde entier s'imagine alors (nous sommes sous le diktat de la dissuasion) que les conflits armés ne peuvent plus avoir lieu, et que le simple fait de mettre en

branle la machine de guerre annonce déjà la fin (l'apocalypse nucléaire); c'est le règne de la non-guerre. Les volontés bellicistes ne peuvent plus être canalisées (faute de modèle représentatif car la guerre n'est plus possible, n'est plus imaginable), et les conflits, s'ils existent pendant la guerre froide, sont limités, disséminés dans des micro-conflits, des guerres de guérilla, aux issues militaires et politiques incertaines, aux limites floues.

Cette philosophie des conflits semble aller de pair avec le mouvement critique contemporain de la guerre froide: le post-modernisme. L'impossibilité de la guerre est ce qui la qualifie; la définition se retrouve dans la non-définition post-moderne, par exemple du préfixe "anti" (anti-théâtre, anti-psychiatrie etc.). Nous sommes dans l'ère du semblant, du simulacre et de la simulation. La notion de simulation est importante à la fois pour le mouvement post-moderne et l'idée de guerre contemporaine. C'est là la thèse suivie par Jean Baudrillard. Il admet clairement le parallèle entre les simulations artistiques typiques des années soixante-dix et quatre-vingts: science fiction, télévision, publicité etc., et des événements comme la guerre du Golfe. Pareilles propositions sont aussi admises par Paul Virilio dans Esthétique de la disparition

(il définit tout particulièrement le rapport entre machine médiatique et machine de guerre; Virilio parle alors d'arme de communication). Les deux philosophes montrent comment la notion de conflit "disparaît" de l'imaginaire moderne, remplacé par des succédanés, des simulacres:

Le grand événement de cette période, le grand traumatisme est cette agonie des référentiels forts, l'agonie du réel et du rationnel qui ouvre sur une ère de la simulation. Alors que tant de générations et singulièrement la dernière, ont vécu dans la foulée de l'histoire, dans la perspective, euphorique ou catastrophique, d'une révolution - aujourd'hui on a l'impression que l'histoire s'est retirée, laissant derrière elle une nébuleuse indifférente, traversée par des flux, mais vidée de ses références⁷.

Le texte qui suit traite de la représentation de la guerre dans deux romans français contemporains. Comme l'explique la citation de Baudrillard, ces textes de fiction ont laissé de côté la représentation historique pour étudier la simulation, c'est à dire une représentation d'un conflit imaginaire ou virtuel "vidé de ses références" historiques. Cette dernière étude de la représentation de la guerre montre comment la mémoire collective de la guerre est arrivée à un absolu. Le conflit stimulé par la mémoire collective, a-temporelle de la guerre, crée ses propres simulations de conflits imaginaires qui ressemblent à ceux passés, présents ou à venir.

III MEMOIRE VIVE

Au moment où les conflits réapparaissent avec force en Occident dans le quotidien des émissions télévisées et des articles de journaux, le roman français reste indifférent à l'actualité. Le monde de la fiction romanesque et celui des média s'opposent radicalement dans le rapport qu'ils entretiennent avec l'événement. La "machine de guerre" refaisant surface sous la forme de la guerre du Golfe et du conflit de l'ancienne Yougoslavie, un regain d'intérêt apparaît dans le grand public, quant à cette science un peu oubliée: la polémologie, c'est à dire l'étude des guerres. Même si les sociétés occidentales ne se considèrent pas directement menacées par le retour actuel des conflits, elles en retrouvent pourtant l'imaginaire, dans sa longue sarabande de destructions à grande échelle, de tranchées, bunkers et autres formes de représentation des guerres modernes, qui ressemblent tant à celles des guerres passées.

La "bellicisation" de l'espace médiatique, puis peu à peu de certaines formes artistiques et littéraires est symptôme d'une réapparition de l'image de la guerre, à travers des "embrayeurs" qui permettent ce "retour". C'est alors qu'intervient la mémoire collective et l'imaginaire qui lui est propre. Il s'agit d'une représentation qui

influence toute forme de discours ayant un rapport avec l'événement et l'histoire. La présence de la guerre dans la société est renouvelée par l'occurrence régulière d'un nouveau conflit qui vient réécrire et suppléer le précédent, tout en gardant les mêmes clichés répétés d'un conflit à l'autre. La mémoire collective garde ainsi l'image de la guerre toujours vivante.

Dans les deux romans La guerre de Fortépaulle de Yves Lemoine (Editions Michel de Maule, 1987) et De purs désastres par François Salvaing (Editions Balland, 1990) le conflit est issu d'un imaginaire sans rapport direct avec l'histoire, car les guerres décrites n'existent pas comme événements réels. La guerre de Fortépaulle par Yves Lemoine est supposé avoir lieu lors d'un conflit Est-Ouest, sur un front d'Europe centrale. C'est aussi le cas du roman De purs désastres. François Salvaing décrit dans son texte un univers fantastique à mi-chemin entre les Croisades et l'opération "Desert Storm". Malgré l'absence de référent historique direct dans ces deux romans, les conflits sont reconnaissables à cause de la ressemblance de l'image de la guerre dans ces romans et les conflits décrits par la mémoire collective contemporaine.

La guerre de Fortépaulle ressemble à une transposition actuelle de la drôle de guerre de 1939:

Cette guerre avait un goût de réchauffé. Les paysans comme les gars qui passaient sur la route en savaient toutes les équipées héroïques et brutales. On savait tout des officiers, de leurs tics, des sous-officiers ventrus, sadiques et même des aumôniers naïfs, rigolards et stupides ou encore maigres et gélatineux comme le protestant du train. La guerre avait perdu son mystère. On la savait faite de "coups" décisifs, de fouissements dans des entonnoirs d'obus, d'avions hurleurs qui piquaient sur des populations affolées, claudiquant sous un misérable charroi^s.

De purs désastres a lieu lors d'une guerre virtuelle dans un quelconque pays du Moyen-Orient, des Balkans, ou d'ailleurs. Certains stéréotypes rappellent au lecteur ce qu'il connaît déjà des images du conflit libanais, ou de la guerre civile Yougoslave.

A la manière dont la télévision et les journaux nous ont habitué ces derniers temps aux noms chargés d'affect de Sarajevo, Ryad, Vuklovar etc., François Salvaing habitue son lecteur à d'autres noms propres, mais cette fois imaginaires. L'auteur partage avec son lecteur le sous-entendu dans le nom d'un lieu. Il commence ainsi son récit:

Nous rôdions dans Falkenstadt dévastée quand d'un débris calciné je fis je ne sais pourquoi une moustache à la poupée propre et rebondie qui trônait intacte sur les décombres d'une villa, et je m'entendis pas tout de suite ce que Graziani me disait de son projet de bâtir sur la Costa Esmeralda, et lui aussi, tiens, mettrait au

deuxième étage les chambres des enfants, qu'ils aient de l'horizon⁹.

Les noms "difficiles à prononcer" se succèdent ensuite dans le roman, mélangeant les origines géographiques, brouillant les pistes d'une compréhension spatiale du texte: Berzerque, Oscoff, Acanthe dans la province d'Oust, Jacaranda, John's Town, Arpent, Goix, Ixtli etc. Ce sont des villes citées par le narrateur sans référent, mais qui donnent l'illusion du connu. Salvaing joue avec les mythes qui entourent ces noms propres, à la manière dont le fait la mémoire collective qui s'intéresse à quelques noms de ville qui à eux-seuls résument l'histoire contemporaine: Verdun, Dantzig, Stalingrad, Berlin, Saïgon, Beyrouth, Sarajevo...

Afin d'apporter au lecteur un référent reconnu, celui de l'imaginaire collectif, le roman d'Yves Lemoine et de François Salvaing ont en commun une description de l'armée. Dans les deux romans il s'agit de l'armée française dans ses détails les plus truculents, montrant que la "Grande muette" n'a pas changé d'une guerre à l'autre. L'armée française de la drôle de guerre (1939-1940), celle d'aujourd'hui, et l'armée future ou virtuelle des deux romans reste la même. On y boit toujours autant de vin rouge dans des "quarts" de fer blanc, en chantant des refrains de

régiments. C'est une ambiance anachronique par rapport au cadre fantastique. Une situation souvent ridicule mais qui se répète ad infinitum:

- C'est ma réserve! s'écria Vaury, et l'aumônier éructa le toast des chasseurs d'Afrique: - Dans l'régiment qui c'est qu'a des couilles? et tous de reprendre: Le COLONEL! La suite voulait que le commandant n'eût que des roustons, le capitaine des roubignoles et ainsi jusqu'au bas de la hiérarchie. Aziz, souriait aux anges, faisant un doigt d'honneur en direction du curé. L'adjudant-marsouin, pour l'honneur du corps, mangeait du bout des lèvres, le bout de son cul posé au bord du banc. Le sergent-chef se coulait au plus près des officiers et le lieutenant extatique tendait le sel à l'aumônier¹⁰.

Il s'agit bien d'une description typique de l'ambiance militaire dans l'armée française de ce siècle. Yves Lemoine aime montrer dans les détails les habitudes et traditions désuètes des popotes militaires où le langage est tout à fait spécial. François Salvaing fait de même:

-N'avez rien vu, rien entendu! a chuchoté-beuglé le sergent Baudry. On a fait passé le mot, on a éteint, remballé, regagné nos chambrées.
-Le premier qui jacte, au gnouf! est venu nous border le sergent.
Personne n'aurait voulu être à sa place, d'avoir à faire le rapport au capitaine; encore moins à celle du capitaine, le colonel l'attendait; et celui-là on pouvait dire qu'il avait tiré le gros lot, qu'est-ce qu'il raconterait au général?¹¹

Si l'auteur n'explique pas à son lecteur que l'action a lieu dans un monde fantastique, il serait facile d'imaginer une de ces casernes mornes et délabrées des banlieues

françaises décrites par tant de représentations populaires du l'univers militaire.

Les images du souvenir simulé de la guerre dans les deux romans: noms de lieux, représentation de l'armée française, détails, font office "d'effet de réel" dans le texte. Le lecteur qui reconnaît les détails de la construction des images (détails entretenus par l'imaginaire collectif) comprend ainsi plus facilement la situation du récit. L'imaginaire collectif connu de tous sert au lecteur à faire la liaison entre son monde à lui et celui fantastique ou historique sous-entendu par la fiction.

L'objet permet la réminiscence, c'est à dire le retour intempestif à l'esprit d'un souvenir oublié:

Fortépaulle regard le chauffeur fumer une "bleue", nonchalamment appuyé sur l'aile avant du "Berliet"¹².

Cette référence à l'armée française est connue de tous les lecteurs. Le paquet de cigarettes "Caporal" de couleur bleue ainsi que les camions de type Berliet, font partie des souvenirs peut-être oubliés par les anciens militaires, mais qui reviennent vite à l'esprit: rouler dans un "Berliet" ou fumer une "bleue" sont des actions mille fois répétées par les anciens soldats et il suffit de faire référence à l'objet dans sa plus grande simplicité: la

marque du camion ou le sobriquet de la cigarette, pour que le souvenir fonctionne. Comme il a déjà été dit, l'image de l'armée dans le texte d'Yves Lemoine est d'autant plus puissante qu'elle contraste avec l'ambiance "troisième guerre mondiale" du roman. Yves Lemoine développe à l'extrême la dichotomie: armée obsolète et guerre du futur. Il crée ainsi un espace fantastique, tout en étant inscrit dans le réel¹³.

C'est là une forme de fantastique qui renverse le schéma habituel du rapport entre réalité et ce qui est communément appelé science fiction. Dans beaucoup de romans l'extraordinaire fait son apparition dans la vie quotidienne, déplaçant l'histoire, lui donnant un contexte différent. A l'inverse dans les deux romans cités, c'est l'ensemble du récit qui relève de la science fiction car se passant dans un monde différent. L'introduction de l'effet de réel, dans cet univers connoté comme irréel, crée le fantastique. Dans ces romans les détails d'ordre matériel sont là pour attester de la présence de la réalité de tous les jours dans le monde irréel¹⁴.

L'imaginaire collectif permet la récapitulation minutieuse des événements à travers l'intérêt pour l'effet de réel. Mais cet imaginaire montre des absences, des "trous

de mémoire" et des constructions erronées. Pour pallier à ces absences, l'imaginaire crée des artifices de construction. Ce sont des anomalies dans la mise en scène de la guerre. Le travail de reformulation des événements porte à faux par rapport au récit historique, car il dévie de son but premier qui est de montrer la guerre, et s'attache à représenter une vision confuse¹⁵ qui ne va pas à l'encontre de l'histoire proprement-dite, mais en est légèrement différente, comme perçue à travers plusieurs souvenirs de la guerre et non une seule mémoire. Dans le roman de François Salvaing le même narrateur dit:

La neige nous prit, passé Grenache. Nous perdîmes de vue le 88ème de zouaves continentaux qui, conformément à l'ordre du jour, nous précédait. 39.

J'eus une permission. J'achetai, d'occasion une Chapparal, et roulai, trois cents miles, en direction de Jacaranda. 64.

Il me présenta à une fille passablement printanière que berçaient un walkman et un hamac. 64.

Il fallut faire boire les chevaux. Nous suivions alors une crête en contrebas de quoi un rio perlait chichement entre ses limons. 89.

La création hybride, née de la mémoire collective de la guerre prend la forme d'un processus mnémotechnique particulier. Face à l'oubli, l'erreur et l'anachronisme, la mémoire élabore une stratégie de réapparition de

souvenir¹⁶. Cet oubli d'une réalité vécue est remplacé par une fiction, ce que Jean Norton Cru ne classe pas du côté des témoignages. L'intéressant dans les citations précédentes, est le processus mnémotechnique décrit par l'auteur. La mémoire recrée au fur et à mesure ce qui est oublié. Nous allons voir alors que le mécanisme du souvenir, auquel il peut être donné l'appellation de "mémoire vive", est le propre de l'imaginaire collectif.

La mémoire collective de la première guerre mondiale s'est formée et déformée avec les années, laissant de côté le souvenir historique. Dans les romans étudiés, l'acte de remémoration se trouve développé au point de rendre le moment du souvenir la partie cruciale du texte et non le souvenir en lui-même.

Plus l'occurrence de ce souvenir est répété, plus il réaffirme le processus de représentation. Cette présence du conflit à travers la mémoire, implique aussi une "absence" rédhibitoire, sans quoi il n'y aurait pas besoin de la "trace" du passé (une présence représentant une absence). L'important est l'acte de remémoration: le moment présent, celui où le narrateur se souvient, même si ce souvenir est incomplet.

Pour reprendre un terme d'informatique, la mémoire de la guerre dans les quatre romans étudiés serait une mémoire vive. C'est à dire un souvenir non seulement toujours "vivant", mais aussi créatif, en perpétuel renouvellement, et s'effaçant après chaque utilisation. Cet instrument d'imagination, et non de lecture d'un souvenir déjà existant, fonctionne grâce à un programme de construction interne de scénarios de la guerre; il s'agit d'une simulation.

L'idée de mémoire vive met en valeur l'acte de remémoration, dans une autonomie par rapport au représenté qui n'est pas nécessaire (la guerre comme histoire). Cette mémoire est amnésique mais elle fonctionne grâce à n'importe quelle forme de stimulus, qu'il s'agisse d'un objet: le paquet de cigarettes, ou d'un souvenir collectif, revenant à l'esprit à travers divers agencements de la représentation.

Au début de ce texte, il était question de l'actualité des guerres modernes et de leur "retour" dans l'imaginaire. La mémoire vive d'une représentation sans référent mnémonique, comme dans les quatre romans cités, implique une focalisation sur l'acte-même de représentation, et donc de

présence de la guerre (sans présence de l'histoire de ces guerres).

Il s'agit d'un passé illégitime car basé sur la mémoire collective. Cet acte de réminiscence, "un retour à l'esprit d'une image non reconnue comme souvenir"¹⁷, refait (arbitrairement?) surface dans l'actualité¹⁸: La nouvelle Europe ressemble à celle d'avant 1914, et la guerre du Golfe rappelle de vieilles peurs comme celles du gaz de combat ou d'une possible guerre de tranchée. Le présent de la guerre est constitué de faits refoulés, tout ce qui était depuis longtemps oublié quant aux conflits; une vision des guerres de jadis dans leurs menaces déformées par les images passées, et dont la mémoire vive - vierge d'une présence "trop" historique - permet le retour.

NOTES DE LA CONCLUSION

1. Nathalie Sarraute L'ère du soupçon (Paris: Gallimard, 1956).

2. Maurice Blanchot Après-coup (Paris: Minuit, 1983) 93.

3. "Depuis Auschwitz, tous les hommes, juifs (et), non-juifs meurent autrement: ne meurent plus vraiment, survivent à la mort, parce que ce qui a eu lieu - là-bas - sans avoir lieu, la mort à Auschwitz, a été pire que la mort (...) Sur Auschwitz, et après Auschwitz, pas de récit possible, si par récit l'on entend: raconter une histoire d'événement faisant

sens" Sarah Kofman Paroles suffoquées (Paris: Galilée, 1987) 21.

4. Marguerite Duras Hiroshima mon amour (Paris: Gallimard, 1960). La douleur (Paris: P.O.L, 1985).

5. Thèse reprise à Lüdendorff et ses discours de 1937 sur l'idée de guerre totale.

6. "Déjà, on ne respirait pas facilement dans un monde torturé. Voici qu'une angoisse nouvelle nous est proposée, qui a toutes les chances d'être définitive. On offre sans doute à l'humanité sa dernière chance. Et ce peut être après tout le prétexte d'une édition spéciale. Mais ce devrait être plus sûrement le sujet de quelques réflexions et de beaucoup de silence." Albert Camus Actuelles I (article publié dans Combat le 8 août 1945).

7. Jean Baudrillard, Simulacre et simulation (Paris: Galilée, 1981) 70.

8. La guerre de Fortépaulle 40.

9. De purs désastres 11.

10. La guerre de Fortépaulle 66.

11. De purs désastres 69.

12. La guerre de Fortépaulle 39.

13. Roland Barthes montre le rôle de l'effet de réel sur la narration; voir: "L'effet de réel" dans Le bruissement de la langue (Paris: Seuil, 1984): "...le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci: nous sommes le réel; c'est la catégorie du "réel" (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme: il se produit un effet de réel, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les oeuvres courantes de la modernité" 186-187.

14. Cette forme de fantastique où le réel intervient dans un monde irréel est une "déconstruction" de l'idée de science fiction. La science fiction actuelle n'a plus de

raison d'être. Le présent immédiat est ce qui est important, il possède les caractères de la science fiction: le virtuel, l'aspect futuriste. Comme le dit J. G. Ballard, un des chefs de file d'une nouvelle forme de science fiction, ou simplement de fiction, le futur se vit de nos jours: "Beaucoup d'éléments appartenant à la S.F ont été absorbés dans le cadre de nos existences. Ils sont présents dans notre paysage médiatique (...) Le passé comme le futur ont été annexés par le présent. Nous vivons dans ce présent considérablement élargi, qui contient relativement peu d'éléments de changement." Magazine littéraire (N°257) 69.

15. "On croit reconnaître telle époque, telle bataille, tel général. Et puis... touche par touche le paysage qui paraissait familier (hiérarchies, casernes, bivouacs, bordels) se décale, et ouvre sur de féroces vertiges, ou sur des folies douces." De purs désastres couverture.

16. Jean Norton Cru écrit: "Le témoin oublie, mais s'il se contentait de perdre la trace des faits il n'y aurait que demi-mal. En réalité sa mémoire le dupe: elle recrée à mesure ce qu'efface l'oubli et cette création n'est jamais conforme à la réalité primitive." Du témoignage 119.

17. Définition du Petit Robert.

18. Alain Schiffres "Le passé a encore de l'avenir!" L'express (25 Janvier 1991) 40-43.

BIBLIOGRAPHIE

I TEXTES DE FICTION

- Apollinaire, Guillaume. La femme assise. Paris: Gallimard, 1920.
- Balzac, Honoré De. Oeuvres complètes. Paris: Guy Le Prat.
- Barbusse, Henri. Le Feu. Paris: Flammarion, 1916.
- Breton, André. Nadja. Paris: Gallimard, 1928.
- Champion, Jeanne. Le bunker. Paris: Calmann-Lévy, 1985.
- Char, René. Feuillets d'Hypnos. Paris: Gallimard, 1946.
- Duras, Marguerite. Hiroshima mon amour. Paris: Gallimard, 1960.
- Duras, Marguerite. La douleur. Paris: P.O.L., 1985.
- Hugo, Victor. Les misérables. Paris: Pagnerre, 1862.
- Le Clezio, Jean-Marie. La Guerre. Paris: Gallimard, 1970.
- Lemoine, Yves. La Guerre de Fortépaulle. Paris: Michel de Maule, 1987.
- Maupassant, Guy De. Oeuvres complètes. Paris: L. Conard, 1908.
- Poe, Edgar. Histoires extraordinaires. Paris: Librairies générales de France, 1956.
- Proust, Marcel. A la recherche du temps perdu. Paris: Gallimard, 1954.
- Romans, Jules. Les Hommes de bonne volonté. Paris: Gallimard, 1938.
- Rouaud, Jean. Les champs d'honneur. Paris: Minuit, 1990.

- Salvaing, François. De purs désastres. Paris: Balland, 1990.
- Sartre, Jean Paul. Théâtre. Paris: Gallimard, 1947.
- Stendhal. La chartreuse de Parme. Paris: Editions de Cluny, 1940.

II TEXTES CRITIQUES

- Althusser, Louis. Pour Marx. Paris: Maspero, 1971.
- Barthes, Roland. Le degré zéro de l'écriture. Paris: Seuil, 1953.
- Barthes, Roland. Sur Racine. Paris: Seuil, 1963.
- Barthes, Roland. S/Z. Paris: Seuil, 1970.
- Barthes, Roland. Le bruissement de la langue. Paris: Seuil, 1984.
- Bataille, Georges. L'érotisme. Paris: Minuit, 1957.
- Baudrillard, Jean. Simulacres et simulation. Paris: Galilée, 1981.
- Benveniste, Emile. Problème de linguistique générale. Paris: Gallimard, 1966.
- Blanchot, Maurice. Après-coup. Paris: Minuit, 1983.
- Borgomano, Madeleine. "Adieu, ou l'écriture aux prises avec l'Histoire" Romantisme Paris: N°76, 1992-II.
- Bouthoul, Gaston. Essai de polémologie. Paris: Denoël/Gonthier, 1976.
- Bergson, Henri. Le rire. Paris: P.U.F., 1940.
- Caillois, Roger. Quatre essais de sociologie contemporaine. Paris: Olivier Perrin, 1951.
- Certeau, Michel De. L'écriture de l'histoire. Paris: Gallimard, 1975.

- Clément, Catherine. Les fils de Freud sont fatigués. Paris: Grasset, 1978. '
- Dejean, Joan. Literary Fortification. Princeton University Press, 1986.
- Deleuze, Gilles. Marcel Proust et les signes. Paris: P.U.F, 1964.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. Mille Plateaux. Paris: Minuit, 1972.
- Derrida, Jacques. L'Écriture et la différence. Paris: Seuil, 1967.
- Derrida, Jacques. La carte postale. Paris: Flammarion, 1981.
- Duhamel, Georges. Guerre et littérature. Paris: Maison des amis du livre, 1920.
- Einstein, Albert. Einstein on Peace. New York: Simon and Schuster, 1960.
- Felman, Shoshana. What does a Woman Want?. Johns Hopkins University Press, 1993.
- Fornani, Franco. Psychanalyse de la situation atomique. Paris: Gallimard, 1969.
- Foucault, Michel. Les mots et les choses. Paris: Gallimard, 1966.
- Foucault, Michel. L'archéologie du savoir. Paris: Gallimard, 1969.
- Freud, Sigmund. Gesammelte Werke. London: Imago, 1940-1952.
- Freud, Sigmund. Le rêve et son interprétation. Paris: Gallimard, 1925.
- Freud, Sigmund. Délires et rêves dans la "Gradiva" de Jensen. Paris: Gallimard, 1949.

- Freud, Sigmund. Cinq leçons sur la psychanalyse. Paris: Payot, 1950.
- Freud, Sigmund. Essais de psychanalyse. Paris: Payot, 1951.
- Freud, Sigmund. Remarques sur un cas de névrose obsessionnelle. Paris: P.U.F., 1954.
- Freud, Sigmund. Trois essais sur la théorie de la sexualité. Paris: Gallimard, 1962.
- Freud, Sigmund. L'avenir d'une illusion. Paris: P.U.F., 1971.
- Freud, Sigmund. Malaise dans la civilisation. Paris: P.U.F., 1971.
- Fussell, Paul. The Great War and Modern Memory. Oxford University Press, 1975.
- Gay, Peter. Freud. New York: Norton, 1988.
- Goldman, Lucien. Pour une sociologie du roman. Paris: Gallimard, 1964.
- Haase-Dubosc, Danielle. Maupassant miroir de la nouvelle. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 1988.
- Halbwachs, Maurice. La mémoire collective. Paris: P.U.F., 1950.
- Huston, Nancy et Kinser, Sam. A l'amour comme à la guerre. Paris: Seuil, 1984.
- Hytier, Alain. La guerre. Paris: Bordas, 1975.
- Kaplan, Alice. Reproduction of Balanlity. University of Minnesota Press, 1986.
- Kofman, Sarah. Paroles suffoquées. Paris: Galilée, 1987.
- Lacan Jacques. Ecrits. Paris: Seuil, 1966.

- Lagache, M. et Pontalis, J.B. Vocabulaire de la psychanalyse. Paris: Presses universitaires de France, 1967.
- Lukacs, Georges. Le roman historique. Paris: Payot, 1972.
- Lyotard, Jean-François. Sur la force des faibles. Paris: L'arc 64, 1976.
- Major, René. Lacan avec Derrida. Paris: Menta, 1991.
- Morgaine, Manuela. "La mémoire gelée" Nouvelle revue de psychanalyse Paris: N°41, 1990.
- Nadeau, Maurice. Le roman français depuis la guerre. (Paris: Gallimard, 1963).
- Nicolson, Nigel. Napoleon 1812. New York: Harper & Row, 1992.
- Nora, Pierre. Les lieux de mémoire. Paris: Gallimard, 1984.
- Norton Cru, Jean. Témoins. Paris: Les Etincelles, 1929.
- Norton Cru, Jean. Du témoignage. Hollande, Jean Jacques Pauvert, 1967.
- Ricoeur, Paul. L'interprétation. Paris: Seuil, 1967.
- Riegel, Léon. Guerre et littérature 1910-1930. Paris: Klincksieck, 1978.
- Rieuneau, Maurice. Guerre et révolution dans le roman français. Paris: Klincksieck, 1975.
- Salewski Michel. Verdun 1916, image et reflet d'une bataille, Colloque international sur la bataille de Verdun. Université de Nancy II, 1976.
- Sarraute, Nathalie. L'ère du soupçon. Paris: Gallimard, 1956.
- Ségur, Comte De. Histoire de Napoléon et de la Grande Armée en 1812. Paris: Houdaille, 1834.

- Smith, Joseph. Taking Chances, Derrida Psychoanalysis and Literature. Johns Hopkins University Press, 1984.
- Tournadre, Charles et Belloc Georges. Visages de la guerre. Paris: Delagrave, 1974.
- Virilio, Paul. Esthétique de la disparition. Paris: Balland, 1980.
- Virilio, Paul. Guerre et cinéma. "Logistique de la perception" Paris: Cahiers du cinéma, l'Etoile, 1984.
- Virilio, Paul. L'espace critique. Paris: Christian Bourgois, 1984.
- Virilio, Paul. Bunker archéologie. Paris: Demi-Cercle, 1991.
- Vondung, Klaus. Kriegserlebnis: der Erste Weltkrieg in der literarischen Gestaltung. Berlin: Vandenhoeck & Ruprecht, 1983.
- Wyatt, Kathryn. Unanimistic Imaginery in Twentieth Century French Literature. University of Mississippi, 1974.

VITA

Frédéric Pallez was born in 1963 in the city of Metz (France). He earned his B.A. and M.A. from the University of Metz where he studied French and Comparative literature. Before entering the Ph.D. program at Louisiana State University, Frédéric Pallez spent a short period of time as an officer in the French Army. While he was studying toward a degree in French literature he benefited from a one-year fellowship at the University of Heidelberg (Germany). He is now an instructor in the department of Foreign Languages at LSU.

DOCTORAL EXAMINATION AND DISSERTATION REPORT

Candidate: Frederic Pallez

Major Field: French

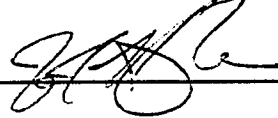
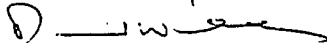
Title of Dissertation: La reconstruction de la mémoire et le traumatisme
de la guerre dans le roman français.

Approved:

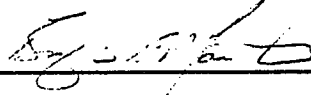

Major Professor and Chairman


Dean of the Graduate School

EXAMINING COMMITTEE:

Adelaide Russo



Date of Examination:

10/10/94