



**HAL**  
open science

# Le "Der des Ders" condamné à survivre : célébration du corps dissemblant par l'écriture

Elodie Galinat

## ► To cite this version:

Elodie Galinat. Le "Der des Ders" condamné à survivre : célébration du corps dissemblant par l'écriture. Linguistique. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2022. Français. NNT : 2022BOR30016 . tel-03956824

**HAL Id: tel-03956824**

**<https://theses.hal.science/tel-03956824>**

Submitted on 25 Jan 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**UNIVERSITÉ BORDEAUX MONTAIGNE**

**ÉCOLE DOCTORALE MONTAIGNE HUMANITÉS  
ED 480**

**UR Plurielles 24142 « Littératures et mondes »**

**Thèse de doctorat en Littérature Générale et Comparée**

**Élodie GALINAT**

**Le « Der des ders » condamné à survivre :  
célébration du corps dissemblant par l'écriture**

**Sous la direction d'Apostolos LAMPROPOULOS**

**Soutenue le 7 décembre 2022**

**JURY**

**Eve DE DAMPIERRE**, Maître de conférences HDR, Université Bordeaux Montaigne

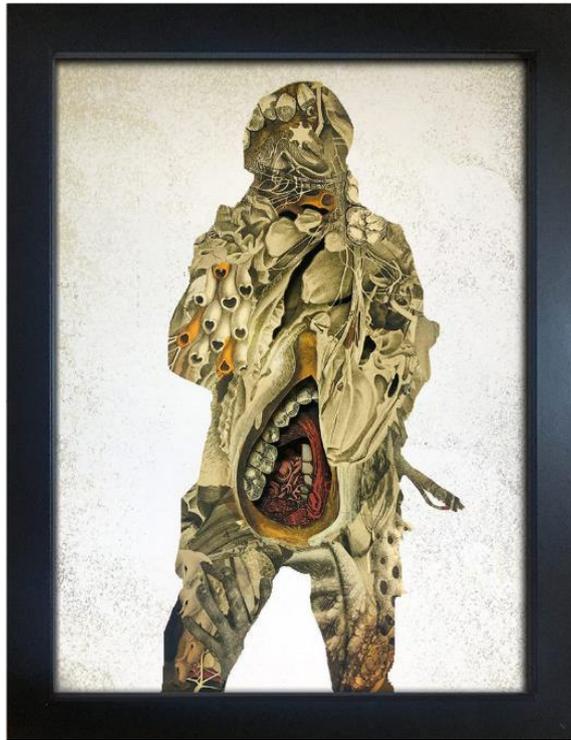
**Guido FURCI**, Maître de conférences HDR, Université Sorbonne nouvelle – Paris 3

**Isabelle GUILLAUME**, Maître de conférences HDR, Université de Pau et des Pays de l'Adour

**Apostolos LAMPROPOULOS**, Professeur de littérature comparée, Université Bordeaux Montaigne

**Véronique LEONARD-ROQUES**, Professeur de littérature comparée, Université de Bretagne Occidentale

**Pierre SCHOENTJES**, Professeur de littérature française, Université de Gand



Alex Eckman-Lawn, *Officer*, 2020, Collage, 25.4 × 20.3 cm, StolenSpace Gallery, Londres

## Résumé :

### Le « Der des ders » condamné à survivre : célébration du corps dissemblant par l'écriture

La dissemblance – soit ce qui diffère de la norme attendue en société – existait et fascinait bien avant notre ère. Chaque discipline a pu s'emparer de la notion par le biais de paradigmes différents. En outre, quel meilleur terrain que celui de la Grande Guerre – moment historique d'un déchainement de violence intense – pour parler d'une transformation de la corporalité aussi surprenante que terrible, insupportable que transcendante ? Dans cette étude que nous proposons, il s'agira de mettre en lumière le corps devenu monstrueux à l'aune de l'écriture de la Première Guerre mondiale, prenant à contrepied ce que qualifient Annette Becker et Stéphane Audouin-Rouzeau d'« historiquement correct »<sup>1</sup>, soit l'image prévisible du guerrier dépeint, à la fois comme héroïque et glorieux.

Qu'ils soient réels ou fictifs, nous choisissons de mettre en lumière des survivants, dans une perspective comparatiste, à travers un corpus hétéroclite couvrant le XX<sup>e</sup> siècle, lequel a pour particularité d'aborder le néant suggéré par la violence de la perte, la résistance à l'anéantissement, en mettant en scène des protagonistes dont l'existence se trouve à rebâtir, dépossédés de tout ou partie de ce qui les définissait jadis. Ces œuvres laissent entrevoir des hommes ayant perdu à la guerre leurs sens, leurs membres, des facultés, en d'autres termes une partie de leur identité, qu'ils prenaient jusqu'ici pour acquise. Ils doivent donc entamer à partir du moment de la blessure, un long cheminement vers la résilience qui sera ponctué de difficultés, y compris, et peut-être surtout, celle de se confronter au regard d'autrui, pour renaître en hommes *kintsugi*<sup>2</sup>, et construire sur les cendres du passé un être rafistolé dont les stigmates seront sublimés. Cet itinéraire singulier mènera le soldat déchu à une reconquête définitive de lui-même tout en générant un humanisme délesté de bien des carcans collectifs ou sociaux, pour en faire un homme neuf, fragilisé certes, mais dont l'existence se reforme avec solidité, fabriquant à partir de l'absence un mythe inédit.

**Mots-clés :** survivant, dissemblance, Grande Guerre, corps, blessure, identité, écriture

---

<sup>1</sup> Audouin-Rouzeau, Stéphane, Becker, Annette, *14-18 Retrouver la guerre*, Paris, Folio, coll. « Histoire », 2000, p. 9.

<sup>2</sup> Du japonais 金継ぎ, *kintsugi*, lui-même composé de 金 *kin* (« or ») et de 継ぎ *tsugi* (« jointure ») et qui correspond à une méthode japonaise de réparation des porcelaines ou céramiques brisées au moyen de laque saupoudrée de poudre d'or.

**Abstract:****The « Der des ders » condemned to survive: celebration of the dissimilar body through writing**

Dissimilarity – that is, what differs from the norm expected in society – existed and fascinated long before our era. Each discipline has been able to grasp the notion through different paradigms. Moreover, what better ground than Great War – a historic moment of intense violence – to speak of a transformation of corporeality as surprising as it is terrible, unbearable as it is transcendental? In this study that we propose, it will be a question of highlighting the body that has become monstrous in light of the writing of the First World War, taking on the opposite view what Annette Becker and Stéphane Audouin-Rouzeau describe as “historically correct”<sup>3</sup> the predictable image of the warrior portrayed, at the same time, heroic and glorious.

Whether real or fictitious, we choose to put forward survivors, from a comparative perspective, through a heterogeneous corpus covering the 20th century, which has the particularity of dealing with the nothingness suggested by the violence of loss, the resistance to annihilation, by staging protagonists whose existence is to be rebuilt, dispossessed of all, or part of what formerly defined them. These works reveal men who have lost their senses, their limbs, their faculties during the war, in other words a part of their identity, which they have taken for granted until now. They must therefore begin from the moment of the injury, a long journey towards resilience which will be punctuated by difficulties, including, and perhaps above all, confronting the gaze of others, to be reborn as *kintsugi*<sup>4</sup> men, and build on the ashes of the past a patched-up being whose stigmata will be sublimated. This singular itinerary will lead the fallen soldier to a definitive reconquest of himself while generating a humanism rid of many collective or social shackles, to make him a new man, certainly weakened, but whose existence is reformed with solidity, producing from the absence an unpublished myth.

**Keywords :** survivor, dissimilarity, Great War, body, injury, identity, writing

---

<sup>3</sup> Audouin-Rouzeau, Stéphane, Becker, Annette, *14-18 Retrouver la guerre*, Paris, Folio, coll. « Histoire », 2000, p. 9.

<sup>4</sup> From the Japanese 金継ぎ, *kintsugi*, itself composed of 金 *kin* (“gold”) and 継ぎ *tsugi* (“joint”) and which corresponds to a Japanese method of repairing broken porcelain or ceramics using lacquer sprinkled with golden powder.

# Table des matières

Table des matières	5
LISTE DES ABREVIATIONS	10
INTRODUCTION	13
Un corpus qui couvre le XX <sup>e</sup> siècle	15
Premiers constats et problématique	33
Quand littérature et histoire se répondent : vers un genre littéraire protéiforme désireux de (se) délivrer (de) la souffrance	42
Le « Der des ders » : un dissemblant en reconstruction qui interroge	49
PREMIÈRE PARTIE :	59
DE L'HOMME DE GUERRE À LA BLESSURE IRRÉVERSIBLE	59
A – Un individu qui rompt avec son existence	65
1. Entre exil, déplacement et déracinement : s'éloigner de l'appartenance première	67
1.1 – <i>La confusion du départ</i>	71
1.2 – <i>Dérèglement de l'ouïe : entre bruit et silence</i>	76
1.3 – <i>Perdre hic et nunc</i>	83
1.4 – <i>Un style qui rend compte de l'état du personnage</i>	88
2. Vers un échec émancipatoire de l'individualité	92
2.1 – <i>Débâcle de l'aventure envisagée</i>	96
2.2 – <i>Passé idéalisé ou projection désespérée vers l'avenir : quand habiter le présent s'avère impossible</i>	100
2.3 – <i>Du songe au cauchemar, chimérique repos</i>	107
3. Trois cas de volontaires étrangers blessés	110
3.1 – <i>Un soldat-tronc</i>	112
3.2 – <i>Un poète à la main coupée</i>	116
3.3 – <i>Un aviateur éborgné</i>	118
B – De l'importance d'une quête de sens	120
1. Entrée en guerre et perte d'un monde	125
1.1 – <i>Dépendants d'un Dieu utilitaire</i>	127
1.2 – <i>Réactivation du fantasme sacrificiel : le corps politisé</i>	135
1.3 – <i>Idéalisation du guerrier ou se réécrire en héros</i>	140
2. A l'aube d'une vie nouvelle	146
2.1 – <i>Investir l'espace de la résilience : la chambre d'hôpital</i>	150
2.2 – <i>Plus tout à fait vivant, « le presque-mort »</i>	156
2.3 – <i>L'homme-Phénix</i>	162
DEUXIÈME PARTIE :	166
UNE ÉCRITURE COUTEAU ET PANSEMENT	166
A – Le blessé de guerre à la recherche de l'homme d'avant	171
1. Retisser son identité	174
1.1 – <i>Qui suis-je à présent ?</i>	176
1.2 – <i>Réapprentissage infantile</i>	179
1.3 – <i>Penser l'absence comme partie de soi</i>	182
2. Le « dissemblant », un protagoniste à reconstruire	185

2.1 – <i>Des visages qui s'estompent</i>	188
2.2 – <i>La voix comme outil de préservation identitaire</i>	194
2.3 – <i>Dépasser l'odorat défaillant</i>	197
2.4 – <i>Faire du champ chromatique une nouvelle perspective du monde</i>	200
2.5 – <i>Magnifique blessure !</i>	206
3. Avènement des désarticulés par le bas corporel	209
3.1 – <i>Sortir de terre</i>	211
3.2 – <i>Se présenter nu</i>	214
3.3 – <i>L'eau : : se noyer, purifier, nettoyer</i>	217
<b>B – Faire un récit de l'altération de soi</b>	<b>221</b>
1. Apologie narrative	226
1.1 – <i>Recommencer par la page blanche</i>	228
1.2 – <i>Pratiquer l'exposition du « moi »</i>	232
1.3 – <i>Le blessé de guerre, un possible mythe littéraire ?</i>	240
2. Mettre en mots la souffrance pour s'en défaire	247
2.1 – <i>Utiliser la fiction comme mise à distance</i>	248
2.2 – <i>Au-delà de l'écrit, dire la blessure autrement</i>	253
3. Un deuil inatteignable ?	256
3.1 – <i>Des larmes au rire : autodérision, humour noir et ironie</i>	260
3.2 – <i>Provoquer la joie d'être</i>	264
<b>TROISIÈME PARTIE :</b>	<b>268</b>
<b>ÉLOGE DE LA DISSEMBLANCE</b>	<b>268</b>
<b>A – Un homme altéré...</b>	<b>275</b>
1. A la recherche de son humanité	281
1.1 – <i>Cohabiter avec les animaux</i>	283
1.2 – <i>Devenir soi-même animal</i>	290
1.3 – <i>Le survivant réifié, la chose humanisée</i>	295
2. Impossibilité d'échapper à la folie qui guette ?	297
2.1 – <i>L'espace naturel, terrain contrasté entre repos et tourment</i>	302
2.2 – <i>Intégrer la solitude absolue</i>	307
2.3 – <i>User des paradis artificiels</i>	311
2.4 – <i>Le toucher et la main comme réassurance</i>	315
3. Corps dégradé, corporalité dégradante	320
3.1 – <i>Quand s'alimenter devient impossible</i>	325
3.2 – <i>Rafistoler les visages et les corps : de la blessure à la boucherie</i>	331
3.3 – <i>Du sang et des viscères</i>	335
3.4 – <i>Une esthétique de la dissemblance envisageable</i>	339
<b>B. « L'enfer, c'est les autres »</b>	<b>344</b>
1. A qui est ce reflet dans le miroir ?	347
1.1 – <i>La dépendance comme condition de la reconstruction : premiers pas vers la résilience</i>	350
1.2 – <i>Ceux qu'on redoute : médecins, proches, inconnus</i>	354

<i>1.3 – Redéfinir son cercle</i>	358
2. Une féminité dominante : actrices du mieux-être ou du pire ?	360
<i>2.1 – Quand les mères éclipsent les pères</i>	365
<i>2.2 – Amours compromises et virilité confuse : la femme antagoniste</i>	370
<i>2.3 – Le blessé de guerre : nouveau paradigme masculin</i>	375
CONCLUSION	378
ANNEXES	393
ANNEXE A	394
ANNEXE B	403
ANNEXE C	404
ANNEXE D	405
ANNEXE E	406
ANNEXE F	407
BIBLIOGRAPHIE	410

*A mes fils, Giovanni et Gabriel*

*Je tiens tout d'abord à remercier ici mon professeur Apostolos Lampropoulos pour ses conseils, ses suggestions, et son exigence essentielle, qui m'ont permis de progresser tout au long de mon travail de thèse.*

*Je remercie également les professeurs Danièle James-Raoul, et Jean-Michel Devésa, ainsi que l'enseignante-chercheuse Aurélie Martinez, pour leur coopération et leur appui. J'adresse un merci particulier à Eve de Dampierre qui, dans les prémices de mon projet, m'a orientée vers M. Lampropoulos, et m'a ainsi permis de pouvoir débiter ma recherche dans les meilleures conditions.*

*Enfin, merci à mes parents qui m'ont bien souvent offert la possibilité de dégager du temps pour avancer dans cette étude passionnante.*

*En dernier lieu, j'aurais une pensée affectueuse pour tous les résilients qui m'ont portée durant cette étude et qui continueront de le faire.*

## **LISTE DES ABREVIATIONS**

Compte tenu du fait que nous utilisons abondamment un corpus restreint d'œuvres, nous prenons la liberté d'abrégé leurs titres dans les notes de bas de page et lorsque nous les citons dans le corps de la thèse. Toutes les traductions françaises relatives aux citations en langue originale proviennent d'éditions choisies (voir bibliographie), **sauf mention contraire.**

### **Corpus de référence :**

***JGHG** Johnny Got His Gun*

***JSVG** Johnny s'en va-t-en guerre*

***JS** J'ai saigné*

***LCO** La Chambre des Officiers*

***NOTT** Notturmo*

***NOC** Nocturne*

Le « Der des ders » condamné à survivre :  
célébration du corps dissemblant par l'écriture



## INTRODUCTION

« *Chaque matin, des enfants partent sans inquiétude.  
Tout est près.  
Les pires conditions matérielles sont excellentes.  
Les bois sont blancs ou noirs.  
On ne dormira jamais.* »<sup>5</sup>

Compte-tenu des apports multiples, nous aurions pu penser que la Première Guerre mondiale a été étudié sous tous les rapports et au prisme de toutes les disciplines en risquant de confesser qu'il ne resterait plus grand-chose à en dire. Or, il n'en est rien. La période est prolixe, aussi vaste que convulsive, et une gageure pour qui s'y aventure. Ce conflit, à l'instar de celui qui lui succédera entre 1939 et 1945, ne s'est pas seulement relu, réécrit, et réactualisé, au fil des décennies, mais est devenu terreau fondateur du patrimoine historique français, et plus largement, européen.

[o]n ne cesse d'écrire sur [la Grande Guerre]. On peut même dire que, bientôt un siècle plus tard, on constate depuis une trentaine d'années une recrudescence de l'intérêt qui lui est porté par l'histoire. L'événement n'a évidemment pas changé, mais ce sont les interrogations qu'il provoque et les analyses qu'on lui fait subir qui n'ont cessé de changer.<sup>6</sup>

Ce conflit dévastateur, menant le chercheur sur des sentiers encore inexplorés ou qui restent à préciser, continue d'interroger et de fasciner. De la philosophie à l'anthropologie, en passant bien sûr par l'histoire et les lettres, les humanités dans leur globalité ont contribué à mettre en lumière cette période extraordinaire à bien des égards et dont l'élément hautement constitutif reste sans nul doute l'avènement de l'ultime violence qui marquera le commencement de celui qu'on nomme le court XX<sup>e</sup> siècle<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Breton, André, *Manifeste du surréalisme* (1924), Paris, Gallimard, 1985, p. 12.

<sup>6</sup> Becker, Jean-Jacques, « L'évolution de l'historiographie de la Première Guerre mondiale », *Revue historique des armées*, 242 | 2006.

<sup>7</sup> Calque de l'anglais *short twentieth century*, composé de *short* (« court »), *twentieth* (« vingtième ») et *century*

Celle que l'on pourra qualifier de boucherie trace dans notre histoire mondiale et dans la construction européenne en particulier, une césure, une « cicatrice rouge<sup>8</sup> », en emprunt à Annette Becker qui désigne la marque traumatisante de cette guerre, laissée dans les esprits et sur les corps. Paul Volsik, quant à lui, évoque ce siècle de conflits comme étant « the blackest ulcer »<sup>9</sup>, « l'ulcer le plus noir », de l'histoire de notre temps. Ainsi, les images relatives au corps malade, abîmé, vulnérable, symbolisent à elles seules le déchainement qui s'abat sur les hommes dès l'été 1914. Ces métaphores traduisent la corporéité souvent dégradée associée à l'épisode guerrier, et par conséquent, de manière inévitable, font resurgir l'empreinte de la mort.

La vie une fois vécue, bouclée, accomplie, on se demandait : à quoi bon? Oui, à quoi rime cette petite promenade de Monsieur Untel dans le firmament du destin, ce stage de quelques décennies dans la vallée de la finitude? Ce séjour sans tête ni queue dans les pâturages de l'en-deçà? Et pourquoi d'abord Monsieur Untel est-il né un jour plutôt que de rester éternellement inexistant? Et pourquoi, étant né, doit-il un autre jour cesser d'être sans qu'aucune explication ne lui soit fournie sur les raisons de cet absurde voyage circulaire? Quelle est donc la finalité de tout cela?<sup>10</sup>

Ces questionnements sur le sens de la vie, et du tabou que représente la mort, induisant que l'existence ne sert ni ne mène à rien, énoncés par Jankélévitch, introduisent durablement l'avènement du nihilisme européen largement théorisé par Nietzsche. Celui-ci prétend néanmoins que ce courant tend à être dépassé, qu'il ne demeurerait qu'une phase de transition, une étape dont la finalité serait de créer une société nouvelle. Cette réflexion constitue, à des égards, le point d'ancrage de notre travail puisqu'il est avant tout question d'êtres humains devenus eux-mêmes transitoires, figures sacrifiées d'un entre-deux, oscillant entre monde des vivants et ténèbres insondables. Rappelons que le nihilisme repose sur la remise en question des causalités, intentionnalités et normativités de l'existence, affirmant non seulement l'absurdité de la vie mais aussi l'inexistence de la morale<sup>11</sup>. Cependant, c'est un nihilisme qui promet déjà d'être discuté ici car les blessés de guerre, s'ils évoluent dans un climat pessimiste, sont encouragés, dans une dynamique paradoxale, à actualiser en permanence leur perception temporelle et existentielle à l'aune de nouvelles données.

Par pessimisme radical, il faut entendre non pas une simple disposition à voir les choses en noir ou sous leur mauvais côté, mais une vision négative du

---

(« siècle »), créé par l'historien anglais Eric Hobsbawm. C'est la période historique qui commence au début de la Première Guerre mondiale (1914) jusqu'à l'effondrement de l'URSS (1991).

<sup>8</sup> Nous empruntons ici cette expression rattachée au titre de son ouvrage intitulé : *Les cicatrices rouges 14-18*, « France et Belgique occupées », Paris, Fayard, 2010.

<sup>9</sup> Volsik, Paul, “*But the happy future is a thing of the past*” *Cataclysm, apocalypses and impossible millennium? British war poetry in the early twentieth century*, “Klincksieck” | Études anglaises, 2001/1 Tome 54 | pages 55 à 68.

<sup>10</sup> Jankélévitch, Vladimir, *La Mort* (1977), Paris, Flammarion, 2008, p. 45.

<sup>11</sup> Nous puisons ces définitions dans l'ouvrage suivant : Nietzsche, Friedrich, *Le Nihilisme européen*, Paris, Fayard, coll. « Mille-et-une-nuits », 2001.

monde ontologiquement fondée, interprétant le mal (la souffrance et l'injustice) comme la suite nécessaire de l'essence et de la racine du monde (le vouloir).<sup>12</sup>

Dans le cadre de notre recherche, nous allons voir que si les situations dans lesquelles se trouvent les blessés à l'étude se révèlent pour le moins rudes, les personnages dépassent cette injustice dont ils font l'objet et annulent de ce fait le plausible amoralisme nihiliste. Le pessimisme devient alors prétexte à une refonte réflexive profonde qui se déploie vers une ouverture nouvelle, à la fois sur soi-même et sur le reste du monde. Forts du même parcours vers un mieux-être, les survivants dont nous nous apprêtons à traiter constituent ensemble une micro société renouvelée.

Bien que nos travaux portent sur la littérature, il va de soi que l'histoire contemporaine des vingt premières années du siècle dernier demeure la toile de fond indéniable des œuvres à l'étude. Il sera donc inévitable d'y puiser régulièrement des références, en transversalité des lettres. L'historien Jay Winter a fait émerger en 2013 une nouvelle génération de chercheurs qui proposent une histoire transnationale de 1914-1918 dont les prémices s'observent entre les années 1980 et 1990, époque de la prise de conscience de la nécessité de sortir de l'horizon national pour mieux appréhender les différentes dimensions du conflit. Dans une perspective comparatiste, la transnationalité retient notre attention puisque nous abordons des œuvres provenant d'aires linguistiques différentes composant ce que l'on nomme durant le conflit l'Entente<sup>13</sup> : France, Italie, États-Unis. La Suisse, qui fait elle aussi partie de notre corpus, est restée neutre militairement et extérieure à cette coalition. Toutefois, les blessés dont il est question, provenant des quatre pays cités précédemment, ont expérimenté la Grande Guerre, de leurs lignes respectives, mobilisés ou engagés volontaires, essayant d'une commune façon, les dommages collatéraux rattachés à la période.

## **Un corpus qui couvre le XX<sup>e</sup> siècle**

Soulignons que malgré le succès de l'écriture du témoignage à tendance autobiographique, les historiens, dans un premier temps, n'ont pas tenu compte de ces rapports provenant d'une culture populaire (quand bien même certains de ces chercheurs se sont trouvés jadis eux-mêmes sur le champ de bataille...). Car, c'est un fait, la littérature canonique tirée du front, appréhendée en ce début de XX<sup>e</sup> siècle, est la confession directement issue de la tranchée qui souffre. Toutefois, tous ces témoignages, s'ils semblent avoir une

---

<sup>12</sup> Bouriau, Christophe, *Schopenhauer*, Paris, Les Belles Lettres, 2013, p. 132.

<sup>13</sup> Les Alliés de la Première Guerre mondiale, appelés aussi Forces de l'Entente ou Triple-Entente, désignent la coalition formée entre plusieurs pays, principalement la France, l'Italie (à partir de 1915), l'Empire britannique, l'Empire russe (qui se retire en 1917), puis les États-Unis (en 1917). Voir annexe C.

vocation similaire qui est celle de dévoiler l'existence quotidienne à la guerre, se révèlent parfois apocryphes, et remettent l'autobiographie en question. Prenons l'exemple de l'œuvre emblématique et controversée de Henri Barbusse intitulée *Le Feu* (1916). Son texte a été longuement mûri et pensé, puis commandé en amont : « Il fut d'abord publié en 93 épisodes, du 3 août au 9 novembre 1916, dans *L'Œuvre*, dont le directeur avait demandé à Barbusse « des impressions du front pour un journal qu'il lance. » »<sup>14</sup> L'écrivain s'exécute, tout au long de l'année 1915, et tient un carnet de guerre dans lequel il note ses expériences vécues, des mots d'argot des poilus<sup>15</sup>, et élabore des listes variées. Ce document liminaire servira de base à la composition de son roman – il est classé comme tel à la réception – dont l'essentiel de l'écriture l'occupera alors qu'il est convalescent, à l'hôpital. De plus, la commande littéraire, si elle brouille les motivations d'auteur, présuppose une action propagandiste médiatique selon l'historien Eberhard Demm qui écrit, non sans une pointe d'ironie : « Barbusse, lui ? N'est-ce pas le célèbre pacifiste qui dans son roman *Le Feu* défie la censure ? Le premier qui ose décrire sans équivoque les horreurs de la guerre ? »<sup>16</sup>

Ainsi, à travers l'exemple d'un témoignage dont on discute la véracité, pourtant largement diffusé, reconnu, et même récompensé de manière prestigieuse<sup>17</sup>, le doute quant à l'adjonction d'éléments attestés (comme le prône l'auteur sur ce qu'il aurait vu et vécu) questionne d'emblée le terme d'autobiographie à la guerre :

Parfois un auteur peut recourir à une forme déguisée de l'autobiographie en prêtant les événements de sa vie mais aussi sa vie intérieure à un personnage, ce qui conduit le critique à envisager le récit selon deux critères : l'identité, mais tout autant la distance entre l'auteur et le narrateur. Il s'agit, bien évidemment, d'une limite du genre [autobiographique].<sup>18</sup>

C'est pour cette raison que Henri Barbusse pose autant problème à Jean Norton Cru<sup>19</sup>. Difficile pour lui de le considérer comme autobiographe authentifié étant donné que son texte est préparé, revu, corrigé, puis délivré après être passé par toutes ces étapes. Traitement littéraire à contre-courant lorsque la tendance veut que ce soit le témoignage brut qui domine dans un contexte politique et social difficile au creux duquel l'humanité est sans cesse remise en question.

---

<sup>14</sup> Barbusse, Henri, *Le Feu* (1916), Paris, Folio plus, 2007, p. 442.

<sup>15</sup> A une époque où les patois régionaux sont encore largement répandus, la cohabitation et l'expérience nouvelle de la guerre font naître le besoin d'un langage commun.

<sup>16</sup> Demm, Eberhard, « Barbusse et son *Feu* : la dernière cartouche de la propagande de guerre française », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, No. 197, (Mars 2000), p. 43-63.

<sup>17</sup> *Le Feu* paraît sous la forme d'un feuilleton dans le journal *L'œuvre*, avant d'être édité intégralement en novembre 1916, et obtient le prix Goncourt la même année.

<sup>18</sup> Grève (de), Marcel, « L'Autobiographie, genre littéraire ? », *Klincksieck | Revue de littérature comparée*, 2008/1 n° 325 | pages 23 à 31.

<sup>19</sup> Concernant le problème de la véracité des récits de soi, il existe un catalogue critique référençant ces écrits provenant des tranchées qui fut réalisé par l'essayiste Jean Norton Cru (1879-1949), et qui s'intitule *Témoins* (1929). C'est une sorte d'inventaire détaillé qui obéit à une méthodologie stricte, dans lequel ce dernier contrôle et vérifie l'authenticité des témoignages publiés par des combattants de la Première Guerre mondiale.

Sans affirmer pour autant que les auteurs que nous nous proposons d'étudier sont dans la droite lignée de Barbusse, nous pouvons rapprocher ces récits entre eux avec force, car Henri Barbusse remet précisément en cause l'hégémonie autobiographique avec tous les problèmes que ce genre complexe et débattu présupposent, à commencer par la part de vérité dans ce qui est énoncé. Concernant notre corpus, il est toujours question de l'examen d'un compte-rendu personnel (Gabriele D'Annunzio, *Notturmo* (1916), Blaise Cendrars, *J'ai saigné* (1938)), ou bien celui de l'imitation du réel couplé à des faits historiques précis, datés et documentés (Dalton Trumbo, *Johnny Got His Gun* (1939), Marc Dugain, *La Chambre des Officiers* (1998)). En d'autres termes, nous avons d'un côté les récits de vie à vocation autobiographique, et de l'autre, les fictions créées par des écrivains (ayant été adaptées au cinéma comme pour accentuer l'effet de réel de ce qui est raconté en amont) qui ont pour volonté de raconter une histoire se rapprochant d'une forme de réalité. Le souhait de côtoyer l'autobiographie est donc bien présente comme s'il devenait impossible d'échapper à ce genre, même de manière dérivative (et notamment à travers l'autofiction<sup>20</sup>), pour aborder une période historique aussi marquante du point de vue de la déchéance humaine. Si le pacte de lecture semble clair concernant les romanciers, puisque ces derniers ne cachent pas que leurs œuvres sont inventions malgré un but évident de se rapprocher du réel, celui-ci est beaucoup moins évident pour Cendrars ou D'Annunzio qui font le choix de relater leur expérience intime. Choisir l'autobiographie est peut-être plus encore problématique quand il s'agit de se dévoiler dans toute sa vulnérabilité d'homme blessé. Car, cela revient à se demander s'il est si aisé de se livrer sous son plus mauvais jour, fort diminué, après que son existence ait basculé de manière définitive dans une configuration effroyable qu'il faudra s'attacher à dépasser.

Pour proposer une étude cohérente et forcément limitative au sein d'un champ si vaste, il a fallu nécessairement procéder à des choix. Le nôtre porte sur une étude de l'intime et le l'intériorité tournés vers la blessure irrémédiable, dans le but de mettre en lumière cette expérience d'une intensité extrême pour en retirer une possible célébration du corps, pourtant biaisé, usé, brisé – et pourquoi pas même un éloge littéraire – dans une perspective à contre-pied de l'image d'Épinal du guerrier glorifié.

Les récits, d'aires linguistiques et d'époques différentes, à l'étude, ne se veulent ni de facture héroïque ou épique (même si D'Annunzio en donne parfois l'illusion à travers un lyrisme omniprésent), ou même d'une quelconque manière enjolivés, puisqu'ils retracent l'histoire personnelle d'un individu (réel ou fictif) perdu au cœur d'un conflit atroce dans

---

<sup>20</sup> Selon Serge Doubrovsky, l'autofiction est un récit dont les caractéristiques correspondent à celles de l'autobiographie, mais qui proclame son identité avec le roman en reconnaissant intégrer des faits empruntés à la réalité avec des éléments fictifs. Il s'agit donc de la combinaison des signes de l'engagement autobiographique et de stratégies propres au roman, d'un genre qui se situe entre roman et journal intime. Nous puisons ces références dans l'ouvrage suivant : Doubrovsky, Serge, Lecarme, Jacques, Lejeune, Philippe, *Autofictions et C<sup>ie</sup>*, Cahiers RITM, Paris, Université de Paris X, n°6, 1993.

lequel l'humanité sous toutes ses formes est mise en péril. Les auteurs et les personnages qui composent notre corpus mettent en avant non pas la guerre dans son sens le plus général (puisqu'elle devient presque un prétexte ici), mais le mal-être qu'occasionne cet événement auquel aucun d'entre eux n'est préparé. Que les auteurs se racontent ou mettent en scène des personnages, le traitement est similaire, puisqu'il n'est nullement question de faire du conflit, auquel ils prennent part, une épopée, mais de considérer les préjudices que celui-ci parvient à graver de manière définitive dans les corps des hommes. Le poète anglais Wilfred Owen déclare à propos de sa poésie de guerre<sup>21</sup> :

This book is not about heroes. English poetry is not yet fit to speak of them. Nor is it about deeds, or lands, nor anything about glory, honour, might, majesty, dominion, or power, except War. Above all I am not concerned with Poetry. My subject is War, and the pity of War.<sup>22</sup>

Si le choix d'œuvres se veut restreint, il n'en demeure pas moins que les dates de publication de chacune d'entre elles couvrent le XX<sup>e</sup> siècle dans son intégralité. Toutefois, il semble important de souligner que d'autres œuvres auraient pu intégrer notre corpus (voir annexe A) puisqu'elles constituent dans leur ensemble la littérature du blessé de guerre, et participent toutes plus ou moins du même schéma, à savoir un itinéraire aux contours précis, en forme de parcours, sinon initiatique, de reconquête de soi-même. Cette littérature du blessé de guerre s'inscrit dans un courant volontiers universel qui en fait le *sine qua non* de sa réception souvent heureuse (même plus d'un siècle après), et possède la capacité de se réactualiser à l'infini.

Précisons enfin que nous ne souhaitons pas aborder les adaptations cinématographiques tirées des romans que sont *La Chambre des Officiers* et *Johnny Got His Gun* dans un souci de privilégier la littérature en dépit du visuel (et ainsi délibérément ne pas axer notre examen sur la transmédiaticité). Toutefois, dans les annexes qui constituent les dernières pages de cette thèse, nous abordons le reste des arts en relation avec le blessé de guerre, en tant qu'extension à cette littérature que nous voulions mettre en lumière. Néanmoins, nous pensons que l'intermédiaticité demeure un travail ultérieur à notre examen qui s'imposera en guise de complément, mais dans le cas présent, nous ne voulions pas être influencés par le rendu de blessures impressionnantes à l'image quand il s'agissait de les étudier au prisme de l'écriture, à la manière d'une confession dans laquelle chaque mot a son importance, et de sa réception qui mène à une célébration par le verbe. Le travail par le biais

---

<sup>21</sup> Cette préface fut écrite en vue d'un groupement de poèmes de guerre qu'Owen espérait publier en 1919. Le poète est mort avant de pouvoir faire aboutir son projet (le 4 novembre 1918), mais la préface a été ajoutée au recueil *Poems*, parut en 1920, à titre posthume.

<sup>22</sup> (Nous traduisons ainsi : « Ce livre ne parle pas de héros. La poésie anglaise n'est pas encore apte à en parler. Il ne s'agit pas non plus d'actes ou de terres, ni rien à propos de gloire, d'honneur, de puissance, de majesté, de domination ou de pouvoir, mais seulement la guerre. Par-dessus tout, je ne suis pas concerné par la poésie. Mon sujet est la guerre et les dommages de la guerre. »).

de l'image aurait été résolument différent. Nous préférons donc centrer notre étude sur la littérature du blessé de guerre uniquement.

Nous pouvons cependant élaborer une certaine justification chronologique concernant le choix retenu. Nous nous sommes arrêtés sur ces quatre œuvres en particulier car elles résonnent entre elles avec force, voire établissent des liens ténus. Les auteurs, narrateurs de leurs récits, rencontrent des destins croisés, et les personnages fictionnels se ressemblent en bien des points (jeunesse, inexpérience, blessures – dans un premier temps – insupportables, nostalgie de l'enfance et des amours à peine effleurées, résilience envisageable).

- ***Notturmo* (1916, réédition en 1921), Gabriele D'Annunzio**

Ce récit autobiographique est composé au lendemain de la blessure à l'œil de l'auteur, tandis que la guerre se poursuit, et fait donc partie des comptes rendus personnels délivrés sur le vif sitôt l'accident advenu. *Notturmo*, dans sa version originale, découpé en trois parties sous la forme d'« offerte » (« offrandes »), a été publié pour la première fois en 1916, puis dans sa version définitive en 1921. Lucy Hugues-Hallett dans sa biographie de D'Annunzio, *The Pike*, revient sur les conditions de son accident :

On 16 January the plane in which he was flying had been hit by anti-aircraft fire. D'Annunzio was violently thrown about, his head smashing against the machine gun mounted in front of him. One of his eyes was irreparably damaged: he would never see through it again. He was told that if he was ever to recover the use of his other one he would have to remain absolutely still for months on end.<sup>23</sup>

*Notturmo* retranscrit la participation volontaire de D'Annunzio à la Grande Guerre, évoquée par des souvenirs hâtifs, des annotations, des visions, dans un style crépusculaire, assorti de digressions intellectuelles austères et arides. Contraint à l'immobilité, les yeux bandés, en proie à l'obscurité, le poète a voulu enregistrer l'expérience de la guerre en tant que protagoniste actif. L'un des moments les plus intenses et les plus significatifs de *Notturmo* reste la description fascinée de la visite au cadavre de son ami Giuseppe Garrassini Garbarino, mort au combat.

L'écriture de Gabriele D'Annunzio n'est pas celle d'un Cendrars désireux de raconter l'horreur de la guerre, à la manière d'une démonstration de la réalité dans sa crudité, et même, son indécence. Il relate dans son œuvre les mêmes scènes à plusieurs reprises dans une répétitivité qui confère à l'obsession (moment de l'accident de vol, hantise du camarade défunt, etc.), la folie, le traumatisme. L'auteur ne cherche pas à rapporter l'aveu direct de son

---

<sup>23</sup> (Trad : « Le 16 janvier, l'avion dans lequel il volait fut touché par des tirs anti-aériens. D'Annunzio fut violemment projeté, sa tête heurtant la mitrailleuse montée devant lui. L'un de ses yeux fut irrémédiablement endommagé : il ne verrait plus jamais. On lui dit alors que s'il voulait un jour récupérer l'usage de son autre œil, il devrait rester absolument immobile pendant des mois. ») Source : Hughes-Hallett, Lucy, *The Pike*, London, Fourth Estate, 2013, p. 373.

échec, de sa chute, mais à sublimer à travers sa plume cet événement qu'il traverse comme un opprobre. « Comme toutes ces choses sont indicibles. Indiciblement belles. »<sup>24</sup> lit-on dans les *Écrits de guerre 1914-1918* de Nicolas Beaupré. C'est précisément ce qui semble être le propos de D'Annunzio : faire de ce qui doit être passé sous silence, de ce qui ne peut être révélé en soi, le matériau principal d'un accès à la beauté. La poésie doit suggérer l'invisible. Le souhait du poète dans *Notturmo* est bien de transformer la turpitude de l'accident, et ce qui en découle, tel que le handicap, l'immobilité, l'arrêt forcé, la diminution du corps, et la folie qui menace l'esprit, en une forme d'esthétique morbide. En cela, D'Annunzio, parfois présenté comme un auteur romantique<sup>25</sup>, accède cependant à bien des égards au symbolisme baudelairien voire à l'hermétisme, s'opposant au naturalisme dont Cendrars semble faire montre de façon délibérée dans son récit *J'ai saigné* d'où le pathos n'est d'ailleurs pas absent. A la manière d'un embaumeur, D'Annunzio installe l'idée de mort esquivée de peu dans un écrin élégant comme pour en sublimer la trace. Ainsi, la laideur se fond dans la beauté, et inversement. « Dans ce livre atroce, j'ai mis toute ma pensée, tout mon cœur, toute ma religion (travestie), toute ma haine. »<sup>26</sup> écrit Baudelaire à sa mère, et dont D'Annunzio s'inspire largement à travers sa propre poésie. Baudelaire met en avant le fait que l'homme est une créature double. Il fait s'affronter deux postulats : d'un côté, la tendance vers l'infini dans une perspective ascensionnelle, et de l'autre, la déchéance et l'avilissement par le biais du corps. Par conséquent, l'homme vit la prison corporelle qui empêche à l'âme de percevoir l'infini qui s'offre à lui. Nous verrons que ces considérations sur la corporalité seront bien vite remises en question une fois la blessure advenue.

Signalant en décembre 1893 la traduction des *Fleurs du mal* en italien par Ricardo Sonzogno, Gourmont est sans pitié pour les imitateurs et dénonce les démarquages de vers de Baudelaire par les poètes italiens : « mis à part un Carducci et un D'Annunzio, les baudelairiens italiens furent, sont et probablement seront d'une grande médiocrité (Mercure de France, décembre 1893, p. 368-369, dans la chronique « journaux et revues »).<sup>27</sup>

D'Annunzio jouit donc d'une belle réputation, il est surtout considéré par ses contemporains comme ayant marqué l'histoire de la littérature et la politique italienne, à la manière d'Hugo en France. Il se présente d'ailleurs lui-même comme un poète maudit contraint à l'exil. En effet, une fois terrassé par la blessure, lors de son dernier combat dans les airs, il ne se sent plus ni d'ici ni d'ailleurs, son âme devient errante, tournée vers la vie qui ne cesse de lui échapper, mais surtout vers l'ombre de la mort qui se veut redondante dans

---

<sup>24</sup> Beaupré, Nicolas, *Écrits de guerre 1914-1918* (2006), Paris, CNRS éd., coll. « Biblis », 2013, p. 11.

<sup>25</sup> Ce dernier arrive plus tardivement en Italie que dans les autres pays européens. Les premières années du XIX<sup>e</sup> siècle étant encore dominées par le néoclassicisme.

<sup>26</sup> Sartre, Jean-Paul, *Baudelaire* (1947), Paris, Folio « essais », 1988, p. 53.

<sup>27</sup> Guyaux, André, *Baudelaire: un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal, 1855-1905*, Paris, Presses Universitaires Paris Sorbonne, 2007, p. 980.

*Notturmo*. « Couché dans le noir, avec obligation de ne pas bouger. Prostré, il écrit, sans regarder, sur de minces bandes de papier. Chaque bande pour une ligne ; ligne après ligne. »<sup>28</sup> Le matériau littéraire fut ainsi constitué est mis en ordre ensuite par sa fille Renata, qui l'assiste à son chevet, et qu'il ne manque pas d'évoquer tout au long de son récit. *Notturmo*, bien qu'œuvre particulièrement différente des productions habituelles du poète, généralement teintées d'optimisme et d'affirmation de soi, a été publiée pour la première fois en 1916, alors que l'auteur n'avait pas vraiment pu en relire le contenu de par sa cécité partielle et les conditions dans lesquelles l'œuvre est parue.

Enfin, le poète voue un attachement viscéral à sa nation, il écrit d'ailleurs : « Tutti i lidi d'Italia fremono come i lembi delle sue bandiere. » (*NOTT.*, p. 16)<sup>29</sup> En outre, c'est dans la solitude du Vittoriale degli italiani<sup>30</sup>, voulue d'abord, subie ensuite – car il devient très vite prisonnier du régime<sup>31</sup> –, qu'il reprend son métier d'écrivain et publie ses œuvres dont la guerre avait retardé l'achèvement : la réédition de *Notturmo* (1921) et le *Libro segreto di Gabriele D'Annunzio tentato di morire* (*Livre secret de Gabriele D'Annunzio tenté de mourir*, 1935) : on y trouve, au milieu de réminiscences et de confidences, un grand nombre de pages secrètes écrites avec la plus audacieuse sincérité.

En outre, un biopic sur Gabriele D'Annunzio, réalisé par Sergio Nesca, est sorti en 1987, en Italie, qui passe néanmoins l'épisode guerrier sous silence (à cause de ses accointances politiques sulfureuses). Le film est surtout axé sur la période artistique décadente du poète à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Plus récemment, un autre film mettant en scène le poète a été produit : *Il cattivo poeta*, réalisé par Gianluca Jodice (2020) qui retrace les vingt dernières années de l'auteur et sa relation ambiguë avec le parti fasciste italien.

- ***J'ai saigné* (1938), Blaise Cendrars**

Engagé volontaire dans le 3<sup>e</sup> régiment de marche de la Légion étrangère, Cendrars et ses camarades lancent une attaque sur le front de Champagne, en octobre 1915. L'écrivain est touché grièvement par des éclats d'obus. Ses blessures conduiront à l'amputation d'une grande partie de son bras droit, et par conséquent de sa main d'écrivain. « *J'ai saigné* fait nettement apparaître le rôle décisif de la guerre »<sup>32</sup> Dans cette nouvelle autobiographique, l'auteur

---

<sup>28</sup> *NOC.*, p. 137.

<sup>29</sup> (Trad : « Tous les rivages de l'Italie frémissent comme les bords de ses drapeaux. » *NOC.*, p. 19).

<sup>30</sup> C'est un complexe composé de monuments, de rues, de places, d'un théâtre à ciel ouvert, de jardins et de cours d'eau situé à Gardone Riviera. Il a été construit entre 1921 et 1938 pour Gabriele D'Annunzio avec l'aide de l'architecte Giancarlo Maroni (1893-1952), en hommage à la grandeur du poète-soldat et des soldats italiens de la Première Guerre mondiale.

<sup>31</sup> Mussolini, craignant que la popularité de D'Annunzio ne lui fasse de l'ombre, l'oblige à se retirer dans la villa de Gardone Riviera appartenant à l'État italien fasciste.

<sup>32</sup> Bozon-Scalzitti, Yvette, *Blaise Cendrars ou la passion de l'écriture*, Lausanne, éd. L'Âge d'homme, 1977, p. 120.

revient sur la façon dont « il a saigné », c'est-à-dire la souffrance, mais aussi la solidarité rencontrée, et la renaissance suite à sa blessure de guerre. Notons que dans notre édition de référence, ce récit advient à la suite de *J'ai tué*, autre nouvelle de guerre très brève dans laquelle il raconte son premier meurtre en tant que soldat. Le poète suisse, lequel sera naturalisé français en 1916 suite à son implication dans la guerre, connaît une résonance importante et singulière dans ce conflit puisqu'en plus de jouer déjà dans le milieu intellectuel d'une certaine renommée lorsqu'il s'engage, c'est lui qui lance le fameux Appel aux volontaires étrangers en compagnie de son homologue italien Riccioto Canudo :

L'Allemagne déclare la guerre à la France le 3 août 1914 : l'écho de l'Appel aux étrangers » est immédiat et des centaines de volontaires se présentent dans le centre de recrutement de la Légion, installé aux Invalides. L'armée d'abord surprise d'une telle affluence va incorporer en trois mois près de 40 000 volontaires étrangers, la majorité constituée d'exilés prêts à soutenir la nation qui leur avait offert protection lors de leur propre émigration.<sup>33</sup>

Au-delà de relater l'histoire personnelle du poète, cette nouvelle dénonce les ravages d'une guerre en tant qu'engagé. A travers sa propre expérience malheureuse, Cendrars met l'accent sur les dommages collatéraux de 14-18 en faisant état de sa nouvelle vie d'amputé du bras tout en mettant en lumière d'autres camarades anéantis par leurs propres blessures. Dans son récit autobiographique *La Main coupée* (1946), que nous pouvons considérer comme une autofiction complémentaire à *J'ai saigné*, Cendrars offre une dimension romanesque à la perte de sa main, personnifiée, puis déifiée. « La main isolée n'est cependant pas un motif créé *ex nihilo* par la guerre. Il est un héritage possiblement sacré, qui renvoie aux images de la main de Dieu, main divine (telle qu'elle apparaît par exemple dans la sculpture romane au cours du Moyen Âge). »<sup>34</sup> Dans le bref chapitre intitulé « Le lys rouge », les soldats se prélassent dans l'herbe quand l'un d'eux se met à pousser des cris d'effroi en pointant le sol. Les hommes bondissent et découvrent avec stupeur un membre :

[...] Planté dans l'herbe comme une grande fleur épanouie, un « lys rouge », un bras humain tout ruisselant de sang, un bras droit sectionné au-dessus du coude et dont la main encore vivante fouissait le sol des doigts comme pour y prendre racine et dont la tige sanglante se balançait doucement avant de tenir en équilibre.<sup>35</sup>

Décrire cette main dans son horreur de membre isolé du reste du corps est déjà un geste de survie. Cendrars raconte la « main morte » et ensanglantée en la plaçant sur un piédestal, en privilégiant le surgissement d'images, de comparaison avec un lys<sup>36</sup>, comme pour

---

<sup>33</sup> JS., Préface, p. 5.

<sup>34</sup> Maingon, Claire, « Main coupée, main errante, main absente », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, 123-3, 2016.

<sup>35</sup> Cendrars, Blaise, *La Main coupée* (1946), Paris, Folio, 2018, p. 409.

<sup>36</sup> Le lys – en dehors de la royauté – a une forte connotation religieuse où il est associé à la Vierge. On le retrouve d'ailleurs dans les communions ou dans les mariages car il symbolise la pureté, la fertilité, et l'amour chaste.

y revenir avec distance. « D'où vient cette main ? [...] Jamais nous n'eûmes la clef de l'énigme. »<sup>37</sup> Dans un autre temps, Blaise Cendrars ne décrit à aucun moment les circonstances exactes dans lesquelles il a été blessé au bras (il indique à la fin de sa nouvelle que l'accident est survenu en Champagne par une balle de mitrailleuse, p. 81), c'est Claude Leroy qui nous l'apprend avec davantage de précisions

Le 28 septembre 1915, Frédéric Sausser, citoyen suisse qui s'était engagé volontaire dans l'armée française et avait été incorporé le 8 septembre 1914 dans le 3<sup>e</sup> régiment de marche du 1<sup>er</sup> étranger duquel il était passé au 2<sup>e</sup> régiment de marche où il était devenu caporal, est frappé d'un coup de feu au bras droit devant la ferme Navarin, le 4<sup>e</sup> jour de la grande offensive de Champagne. Il sera amputé le lendemain.<sup>38</sup>

En outre, dans *J'ai saigné*, le poète apparaît déjà blessé (il précise que l'action débute quarante-huit heures après son amputation, p. 33). Tout comme Dalton Trumbo, Cendrars révèle un fort antimilitarisme et s'oppose d'un point de vue personnel farouchement à la guerre qu'il a vécue et dont il rapporte, à la manière du protagoniste fictif Johnny Bonham, des stigmates irrémédiables tirés de l'absence de membre, appuyant son propos sur son propre parcours. *J'ai saigné* offre une plus grande volonté d'analyse psychologique en comparaison d'autres récits de guerre bien connus.<sup>39</sup> Pierre Schoentjes indique qu'« aucun des personnages de Barbusse ou de Dorgelès, par exemple, ne possède de véritable profondeur : leurs pensées et leurs sentiments restent largement hors champ. »<sup>40</sup> Cendrars s'éloigne de ses envolées lyriques et patriotiques, hissant le sujet guerrier à un plan esthétique différent, et surtout plaçant sa main en héroïne sacrifiée à la guerre.

[Cendrars] reviendra souvent sur la Grande Guerre et sur les raisons de son engagement. Le patriotisme « d'adoption » s'efface rapidement de ses déclarations devant la haine des « Boches » ou, plus radicalement, devant le désir d'aller jusqu'au bout de la violence qui le tourmentait depuis sa jeunesse et que les polémiques littéraires ne parvenaient plus à sublimer. Après sa blessure, il comprend que sa violence s'est retournée contre lui-même et que sa main a été coupée parce qu'elle était coupable. C'est de sa mutilation et de la prise de conscience accusatrice qu'elle a provoquée qu'on peut dater la première mort de Blaise Cendrars, la mort de l'homme de la main droite. A suivi pendant deux ans une période de dérive où il songea au suicide.<sup>41</sup>

A travers *J'ai saigné*, l'auteur invite à retracer au plus près du réel son expérience de soldat volontaire, à la manière d'un testament, d'une confession, comme une urgence à

---

<sup>37</sup> Cendrars, Blaise, *La Main coupée*, op. cit., p. 409-410

<sup>38</sup> Leroy, Claude, *La Main de Cendrars*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 21.

<sup>39</sup> Nous pensons à l'œuvre de Roland Dorgelès, *Les Croix de bois* (1919), dans laquelle se déchargent les traumatismes liés à l'horreur, mais qui glorifie le courage des conscrits en collectivité, omettant les états d'âme d'un personnage en particulier puisqu'ici, le narrateur, Jacques Larcher, ne livre jamais ses sentiments mais décrit abondamment ceux des autres.

<sup>40</sup> Schoentjes, Pierre, *Fictions de la Grande Guerre – variations littéraires sur 14-18*, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 82.

<sup>41</sup> Leroy, Claude, « Mort et renaissance de Blaise Cendrars 1915-1917 », *Revue italienne d'études françaises*, 5 | 2015.

raconter sa souffrance pour s'en départir un peu. Et bien que l'auteur suisse soit devenu militaire même pour un temps bref, il n'en demeure pas moins qu'il reste, avant tout, poète. Il se dépeint d'ailleurs drapé « comme la statue de Balzac »<sup>42</sup> à un moment de son récit, pour changer les idées de son camarade de chambrée, comme un retour indispensable à son essence même, en faisant appel à un écrivain français emblématique, lu et admiré dans toute l'Europe, du siècle qui précède le sien.

D'Annunzio et Cendrars se placent ainsi directement au centre de leur récit puisqu'ils relatent leur propre expérience d'infirmes. Là encore, nous pouvons apporter quelques premières nuances. Si Gabriele D'Annunzio traite essentiellement de son œil blessé, Blaise Cendrars se décentre rapidement de lui-même (et de sa propre douleur) pour mettre en lumière ses camarades encore moins fortunés que lui, dans un élan solidaire et empathique : « qu'était ma simple, ma saine amputation comparée aux plaies multiples, aux fractures compliquées, aux trépanations inédites, aux affections insidieuses des voies respiratoires, à la cécité, aux troubles mentaux ou fonctionnels des gazés, des gueules cassées, des traumatiques, des paralysés, des hébétés, dans anxieux, des aveugles »<sup>43</sup> Toutefois, D'Annunzio, dans la seconde partie de son récit, met en avant avec véhémence l'ami décédé comme une obsession, s'éloignant de fait à son tour de sa condition : « Ritorno verso la Casa rossa, solo. Il mio amico è con me, in ispirito. Un rimpianto profondo mi stilla dal cuore. »<sup>44</sup> Par conséquent, ces étrangers venus se battre volontairement en France, souvent par conviction, par désir d'idéal, de liberté ou de justice, rencontreront aussi leur destinée à la manière d'une désillusion.

- ***Johnny Got His Gun* (1939), Dalton Trumbo**

L'écrivain américain s'engage politiquement et moralement tout au long de son roman qui oscille entre « je », « il », et « nous », comme dans l'espoir d'atteindre une universalité. Les événements de la Première Guerre mondiale sont à présent éloignés de quelques décennies, et il est plus facile avec le recul historique – culturel et mémoriel – de se détacher de cette période pour mieux la dénoncer. *Johnny Got His Gun* est publié à l'origine sous la forme d'épisodes en mars 1940 dans le *Daily Worker*, organe du Parti communiste américain

---

<sup>42</sup> JS., p. 85. Soulignons que la statue de Balzac conçue par Rodin suscita une large controverse compte tenu des choix artistiques du sculpteur (et notamment de lui donner une apparence curieuse puisque l'auteur y est représenté sans jambes, ni bras, ni cou, ni visage, ce qui peut donc être interprété à travers les mots de Cendrars comme à la fois l'admiration pour un lettré éminent et le caractère subversif émanant de sa représentation en statue. Peut-être à des égards, ce que pourrait être aussi Cendrars, un poète reconnu mais un soldat peu dogmatique au corps incomplet.

<sup>43</sup> JS., p. 63.

<sup>44</sup> (Trad : « Je regagne la Casa Rossa, tout seul. Mon ami est avec moi, en esprit. Mon cœur distille un profond regret. » NOC., p. 26).

de 1924 à 1956 auquel appartient Donald Trumbo. Le titre du roman est un jeu de mots à partir du slogan *Johnny get your gun* (« Johnny, prends ton arme ») utilisé pour recruter les jeunes américains dans l'armée à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle. En plaçant au centre de son œuvre ce qui peut arriver de pire à un homme (à savoir, se voir privé de ses membres, de ses sens, de sa voix, de sa corporéité en général...), il rejette avec véhémence l'absurdité des décisions humaines et politiques menant à la guerre. Le roman a d'ailleurs été inspiré par des faits réels, puisque l'auteur prend sa source dans la lecture d'un article relatant la visite d'Édouard VIII, prince de Galles, dans un hôpital d'anciens combattants canadiens, dans le but de rencontrer un soldat ayant perdu ses sens et ses membres. Notons également que bon nombre des protagonistes qui apparaissent tout au long du roman sont inspirés par les souvenirs de l'auteur d'une enfance passée dans le Colorado et à Los Angeles.

On comprend alors que de jeunes Américains, épris de liberté, facilement influençables à cause de leur méconnaissance du combat (et surtout de ses conséquences), se voyaient prêts à en découdre en s'engageant aux côtés de la France, comme ce fut le cas du héros fictif de Trumbo : Johnny Bonham, surnommé Joe par ses proches (il s'adresse aussi souvent à lui-même comme à son double malchanceux). Ce personnage représente l'antimilitarisme véhiculé par l'auteur et met à mal la propagande massive, ainsi que les promesses faites aux engagés volontaires pour attirer des jeunes gens crédules ou ambitieux sur le champ de bataille. Au début du roman, Johnny est un garçon banal, boulanger à Los Angeles, dont le père est décédé, proche de sa mère, de ses sœurs, et de sa petite-amie, Kareen, avec laquelle il espère fonder une famille prochainement. Seulement, les bouleversements liés à la guerre, et ce qu'elle peut engendrer, le rattrapent et il se retrouve rapidement homme-tronc mais conscient, immobilisé sur un lit d'hôpital, tristement miraculé, car invalide, sourd, muet, aveugle. Il ne peut alors plus guère communiquer qu'à travers la sensibilité de sa peau, restée intacte. Lors d'une de ses ruminations, du fond de ses draps, ce dernier n'éprouve que des regrets à avoir pris part à ce conflit :

You were born and raised in the good healthy country of Colorado and you had no more to do with Germany or England or France or even with Washington D.C. than you had to do with the man in the moon. Yet here you are and it was none of your affair. (*JGHG*, p. 24)<sup>45</sup>

Pour les étrangers engagés volontaires, le déracinement est violent comme en témoignent les pensées du personnage qui aime à se rappeler qu'il demeure un américain modeste, anonyme, parmi d'autres, et donc originellement bien éloigné des préoccupations européennes de l'époque. « He lay and thought oh Joe Joe this is no place for you. This was

---

<sup>45</sup> (Trad : « Tu es né et tu as été élevé dans cette bonne et saine terre de Californie et tu ne te souciais pas plus de l'Allemagne ou de l'Angleterre ou de la France ou même de Washington D.C. que de l'homme de la lune. Et voilà cependant où tu en es même si toute cette affaire ne te concernait pas. » *JSVG*, p. 45).

no war for you. This thing wasn't any of your business. What do you care about making the world safe for democracy? » (*JGHG*, p. 24)<sup>46</sup> Ce qui relève du collectif, la démocratie évoquée par le personnage, est une chimère pour Joe, bien éloignée de son monde, qui ne ramène du front que des blessures irréversibles. Sous le choc de la violence des blessures dont il est victime, il mesure alors la folie puérile et inconsidérée que constitue le piège de l'engagement.

No sir anybody who went out and got into the front line trenches to fight for liberty was a goddam fool and the guy who got him there was a liar. Next time anybody came gabbling to him about liberty – what did he mean next time? There wasn't going to be any next time for him. But the hell with that. If there could be a next time and somebody said let's fight for liberty he would say mister my life is important. I'm not a fool and when i swap my life for liberty i've got to know in advance what liberty is and whose idea of liberty we're talking about and just how much of that liberty we're going to have. (*JGHG*, p. 110-111)<sup>47</sup>

Le substantif « liberty » revient à maintes reprises chez le personnage, comme une obsession. C'est aussi ce qu'il a perdu de plus précieux, à la fois comme soldat soumis à une hiérarchie, mais aussi comme individu, puisqu'à présent blessé, il devient dépendant des gens qui l'entourent. L'engagement s'oppose ici à la liberté et ne demeure qu'un choix illusoire et délétère. L'idée même de choisir l'engagement est une forme de sacrifice. S'être engagé ne lui a rien apporté sinon son propre malheur tandis qu'il possédait un certain équilibre dans sa vie civile, certes simple mais paisible et non soumise au danger extrême. « his father died and America entered the war and he had to come too and here he was. » (*JGHG*, p. 24)<sup>48</sup> L'entrée en guerre de Johnny est vécue comme un constat amer, un regret qui le ronge. Le fait même qu'il ait dû y participer à cause de la mort de son père indique qu'il n'a ressenti aucun engouement, aucune motivation, d'un point de vue personnel, pour ce conflit. « You never really knew what the fight was all about. » (*JGHG*, p. 24)<sup>49</sup> L'auteur, à travers un message politique clairement établi et affirmé, cherche ici à démontrer le désastre individuel, bien entendu, mais aussi collectif, à l'échelle d'un pays, d'une telle bataille par le biais d'une créature mutilée des pieds à la tête, symbole survivant de la violence meurtrière rattachée de manière indéniable à ce conflit.

---

<sup>46</sup> (Trad : « Couché là il pensait Joe Oh Joe ce n'est pas un endroit pour toi. Ce n'était pas une guerre pour toi. Toute cette affaire ne te regardait pas. Que t'importe de défendre la démocratie de tout le monde ? » *JSVG*, p. 45).

<sup>47</sup> (Trad : « Non monsieur quiconque est allé dans les tranchées en première ligne pour se battre par amour de la liberté était un foutu imbécile et le gars qui l'a envoyé là-bas, était un menteur. La prochaine fois qu'on allait lui débiter tout ce charabia à propos de la liberté... que voulait-il dire par la prochaine fois ? Il n'y aurait pas pour lui de prochaine fois. Au diable cette histoire. S'il pouvait y avoir une prochaine fois et qu'on vienne lui dire allons nous battre pour la liberté il répondrait ma vie est plus importante pour moi monsieur. Je ne suis pas un imbécile et si je donne ma vie en échange de la liberté il faut que je sache d'avance ce qu'est la liberté et de quel idéal de liberté nous parlons et quel degré de liberté nous posséderons. » *JSVG*, p. 150).

<sup>48</sup> (Trad : « son père mourut et l'Amérique entra en guerre et il dut y participer et voilà où il en était. » *JSVG*, p. 45).

<sup>49</sup> (Trad : « Tu n'as jamais vraiment su pourquoi se livrait cette bataille. » *JSVG*, p. 45).

Trumbo fut controversé puisqu'il est connu à l'époque pour avoir été l'un des *Hollywood Ten*<sup>50</sup> (« Dix d'Hollywood »). Enfin, bien qu'œuvre jugée inadaptée au cinéma (un seul personnage qui ne peut que penser, réfléchir, aucun réel dialogue, une immobilité totale...), il choisit d'en tourner sa version filmique en tant que réalisateur<sup>51</sup>, en 1971.

« There were many times during the first 20 years of the novel's existence when I received offers for it » Trumbo recalls, « but I'd never let go of it, not even when I could have used the money. It's obviously the best thing I've ever done maybe the one good thing I've done - and I told them, « I can't see any way to make it into a film, and I'm a fair pro at turning books into movies. So if I can't, I don't see how you can. »<sup>52</sup>

Le long-métrage reçoit nominations et récompenses de par le monde, notamment au Festival de Cannes de 1971. Notons enfin que la vie professionnelle tumultueuse de Dalton Trumbo a donné naissance à un biopic américain éponyme, sorti en 2015, et réalisé par Jay Roach, reçu positivement par la critique. Le film met en scène Hollywood pendant la guerre froide. Alors qu'il est auréolé de succès, Dalton Trumbo est accusé d'être communiste. Avec d'autres artistes, il se voit emprisonné et placé sur « Liste Noire » : il lui est désormais impossible de travailler. Grâce à son talent, il va contourner cette interdiction.

- ***La Chambre des Officiers* (1998), Marc Dugain**

Ce roman contemporain, écrit à la première personne, donnant l'illusion du témoignage original, invite à interroger la réception du conflit 14-18, alors vieux de presque un siècle, à travers le regard des figures de proue emblématiques de la fureur de cette guerre : les gueules cassées.

« C'est dans un nouvel espace, cette fois-ci surplombé par les ténèbres, propulsé de manière instantanée dans une sorte de dystopie de l'intimité, de sous-terrain existentiel où seul l'âme encore intacte demeure, que le protagoniste se réveille. Ce qu'il a pu connaître n'existe plus. »<sup>53</sup>

En effet, Adrien Fournier après avoir été touché au visage alors qu'il était sur le terrain, en repérage, se réveille dans une chambre sans miroirs. Ceux qui l'entourent possèdent les mêmes meurtrissures et ensemble ils deviennent les résidents « monstrueux » de

---

<sup>50</sup> Dalton Trumbo pose la question de la liberté de l'individu face à l'embrigadement général. A titre personnel, il refusa de témoigner devant la Commission de la Chambre des Représentants sur les activités anti-américaines lors de l'enquête de 1947 sur les influences communistes dans le cinéma. « Blacklisté », Trumbo ne peut dès lors plus exercer. Il s'exile au Mexique où il prend divers pseudonymes.

<sup>51</sup> A ce moment-là, Trumbo s'est déjà illustré en travaillant sur d'importantes productions telles que *Exodus* d'Otto Preminger, ou *Spartacus* de Stanley Kubrick, la même année (1960).

<sup>52</sup> (Nous traduisons ainsi : « Au cours des vingt premières années d'existence du roman, j'ai souvent reçu des propositions », se souvient Trumbo, « mais je n'ai jamais accepté, même quand j'aurais pu utiliser l'argent. C'est évidemment la meilleure chose que j'ai jamais faite, peut-être la seule bonne chose que j'ai faite - et je leur ai dit : « Je ne vois aucun moyen d'en faire un film, et je suis un vrai pro à transposer les livres en films. Donc si je ne peux pas, je ne vois pas comment vous pouvez. Source : Entretien de Dalton Trumbo avec Roger Ebert (critique de cinéma éminent aux Etats-Unis), le 5 septembre 1971.

<sup>53</sup> Galinat, Elodie, « La « presque-mort » dans *La Chambre des Officiers* (Marc Dugain) : la tranchée, le lit et le sacré », *Essais*, 17 | 2021, p. 147-157.

la chambre qui donne son titre au roman. Dugain, romancier proluxe aux sujets variés (néanmoins avec un goût prégnant pour la catastrophe)<sup>54</sup>, s'inspire d'ailleurs de l'histoire personnelle de son grand-père, lui-même gueule cassée, pour créer son protagoniste principal. « Ces hommes dévisagés, dans toute la polysémie du terme, furent, longtemps encore après la fin du conflit, évocateurs de cette première déflagration de l'humanité. »<sup>55</sup> Dans *Les Tribunes de la Santé*, Marc Dugain répondait à la question suivante :

Sève : *La Chambre des officiers*, que vous avez écrit en hommage à votre grand-père, retrace l'histoire des gueules cassées. Ce roman a-t-il eu un impact sur l'acceptation du handicap ?

Marc Dugain : *La Chambre des officiers* a effectivement suscité un mouvement de sympathie pour ces soldats qui ont perdu leur identité en même temps que leur visage et qui ont vite été oubliés. Ma grand-mère me racontait qu'à la fin de la guerre, ils étaient traités avec beaucoup de respect puis, dès 1922 ou 1923, ils ont été moqués. Le naturel reprend très vite le dessus. C'est l'éternel phénomène de la cour de récréation : l'enfant différent des autres est toujours celui qui est malmené par ses camarades. C'est une réaction inhérente à notre espèce. Je ne suis pas très rousseauiste, je ne pense donc pas que nous soyons bons par nature. Seule la civilisation nous rend à peu près fréquentables. Et encore...

En outre, en ce qui concerne le handicap, la revue tente de l'interroger sur ce rejet sociétal de la différence et de ce qui ne sied pas à la norme :

Sève : Comment expliquez-vous les réactions de rejet qu'inspire le handicap ?

Marc Dugain : Ma famille a connu trois générations de handicaps, qui ont concerné le visage ou les jambes. Je n'ai jamais prêté une attention particulière aux personnes que l'on dit différentes parce que j'ai connu cette situation très jeune. En revanche, le regard des autres, qui est souvent condescendant, fait mal. Notre société fait une apologie insupportable de la normalité, elle impose à tous d'être beau et en bonne santé. Parfois des personnes malades sont prises comme exemples d'esthétisme. Je pense aux mannequins anorexiques par exemple. Elles représentent une nouvelle norme alors qu'elles font davantage pitié qu'envie ! Nous sommes confrontés à un véritable terrorisme de l'image. L'exigence du beau n'a fait que croître depuis la fin de la Première Guerre mondiale à l'issue de laquelle il y avait un million de défigurés et d'amputés dans les rues de Paris. [...] Plus les pays sont développés, moins la différence physique y est tolérée.<sup>56</sup>

Ainsi, la volonté de Dugain est bien celle de placer ce qui diffère au centre de l'attention et de le mettre en valeur à des égards par le biais de son personnage principal. L'utilisation volontaire de la première personne vise à donner l'illusion de l'autobiographie de guerre ici. Comme nombre des romans contemporains traitant de la Grande Guerre, la

<sup>54</sup> La bibliographie de cet auteur est vaste, toutefois, nous aimerions citer *Une exécution ordinaire* (2007) et *Avenue des géants* (2012) qui ont particulièrement attiré notre attention puisque mettent en scène des destinées humaines tragiques à la manière des officiers du roman que nous nous proposons d'étudier.

<sup>55</sup> Signoli, Michel, Desfossés, Yves, « Des corps en guerre : archives biologiques, archéologiques, historiques et sensibles », *Corps* 2014/1 (N° 12), pages 9 à 14.

<sup>56</sup> Dugain, Marc, Abderhaïm, Héléène, Caniard, Etienne, « La société impose à tous d'être beau et en bonne santé », *Les Tribunes de la santé*, 2007/1 (n° 14), pages 117 à 121.

tendance est à l'accent mis sur l'humain et ses problématiques, avec une volonté de transmettre toujours plus d'émotions – le lectorat étant en demande, tandis que les romans plus proches chronologiquement du temps de la guerre ont tendance à placer sur le même plan, vie quotidienne dans les tranchées ou en convalescence et contexte historique (voir à faire appel à des événements précis). Ici, que cela soit pour Trumbo ou Dugain, les deux romans mettent en avant l'homme dans la solitude et le dénuement de sa condition première renforcé par la cruelle injustice de la blessure dévastatrice. « Mon livre est optimiste : j'ai écrit sur le drame, en le mettant en perspective. Ce n'est pas un hommage aux anciens combattants mais un livre sur cette capacité de relativiser qui fait la grandeur de la nature humaine et qui nous manque tant aujourd'hui. »<sup>57</sup>

En outre, son roman reçoit une vingtaine de prix, et est adapté au cinéma en 2000 par François Dupeyron. Le film s'est d'ailleurs distingué lors de la cérémonie des Césars 2002.

Si Dalton Trumbo invente un personnage de fiction cristallisant ses idées, Marc Dugain sous la forme d'un hommage intrafamilial fait également le choix du roman.

Qu'est-ce qu'un écrivain, si ce n'est quelqu'un qui essaie de témoigner, de mettre en perspective ce qu'il a vu de son siècle ? C'est intéressant et c'est effrayant. Mais il ne faut pas non plus tomber dans le pathos, parce qu'il peut alors y avoir un côté réactionnaire : c'est vrai que la nostalgie est un domaine littéraire tout fait, c'est facile d'être nostalgique en littérature. Moi je ne suis pas nostalgique, je suis inquiet de la déshumanisation de l'individu et son asservissement.<sup>58</sup>

Leur but ne semble pourtant pas tout à fait le même. Trumbo est viscéralement engagé et n'hésite pas à distiller sa coloration politique orientée vers un pacifisme évident quand Dugain demeure plus modéré sur l'aspect sociétal, bien qu'il dénonce à sa manière l'ultime violence en narrant l'horreur physique à grande échelle. Il élabore là un roman fasciné par la période quand l'auteur américain paraît espérer à la fois le choc (par la succession d'images évocatrices et dérangeantes voire choquantes), et la prise de conscience du lecteur, à chaque page.

Tandis que la facilité voudrait que l'on compare les deux récits de soi et les deux romans entre eux, en séparant ces genres avec radicalité, nous pensons que ces quatre œuvres peuvent être reliées entre elles et constituer un corpus dans lequel elles se répondent et s'articulent, malgré leurs différences de vocation, de composition, et même de genre. Nous prétendons élaborer un fil conducteur à toutes : l'exacerbation émotionnelle individuelle liée à la souffrance intense, et plus précisément l'intériorité liée à l'introspection mise en avant dans

---

<sup>57</sup> « Ecrire la guerre de Homère à Edward Bond », *Le Magazine Littéraire*, Juillet-août 1999, n°378, p. 51.

<sup>58</sup> Dugain, Marc, « Nous avons perdu le sens du réel », *Hermès, La Revue*, 2019/3 (n° 85), pages 46 à 48.

chacun des récits que nous nous employons à analyser, qui allume à la réception le feu d'un humanisme auquel nul ne peut être insensible puisqu'il fait écho à la menace de la perte de l'intégrité corporelle de chaque être humain. Car l'idée principale commune à toutes ces lectures est bien celle de montrer l'homme en souffrance suite à la trace laissée par la guerre, dans les esprits et sur les corps (ou les visages), et la question de la dépossession soudaine de l'inné. Toutefois, le traitement qui est fait de cette humanité n'est pas uniquement centré sur la destruction, mais sur un espoir, là encore, propre à l'homme dans sa conception la plus primitive, instinctive, et existentielle, de la possibilité d'un après et de la poursuite de son existence. Les « hommes de guerre » à l'étude, une fois le bouleversement assimilé, très tôt tacheront d'avancer vers la voie du mieux-être de manière naturelle et spontanée, et notamment par le biais de l'outil scriptural et littéraire.

Enfin, nous allons voir également que suivant les époques de la réception, l'impact de ces textes n'est, en toute logique, sensiblement pas le même. Comme nous le mentionnions, le corpus retenu s'étale sur la totalité du siècle dernier. De fait, les échos et retentissements lors de la découverte de ces œuvres sont différents au regard de la temporalité, du recul historique, et par conséquent socio-politique. De même, cette couverture littéraire large et dense interroge la relecture des œuvres les plus anciennes et l'intérêt de leur réactualisation à l'aune de la recherche littéraire contemporaine. Le corpus retenu se déploie de 1916 à 1998, faisant résonner entre elles des époques d'écriture et de réception différentes ouvrant la voie à d'abondantes interprétations. Nous souhaitons un ensemble de textes qui, bien qu'abordant tout à fait la même thématique du corps blessé à la guerre et la souffrance qui en découle, puisse faire abonder en des définitions multiples le corps résilient par le biais de points de vue pluriels, et mettre en perspective une écriture qui se démarque de celle, bien connue, de la guerre, et que nous préférons appeler celle du blessé de guerre.

D'un point de vue historique, en 1916, la Première Guerre mondiale bat son plein. C'est l'année de la Bataille de la Somme (1<sup>er</sup> juillet-18 novembre), et celle qui marque également la Bataille de Verdun (21 février-18 décembre) qui feront toutes deux date. En littérature, cette même année marque en Europe l'avènement du surréalisme<sup>59</sup> (mot créé par un autre poète blessé de guerre : Apollinaire) et du dadaïsme, comme des mouvements intellectuels et artistiques avant-gardistes et désireux d'apporter un vent de changement, de procéder à l'annihilation de toutes les conventions et contraintes idéologiques, esthétiques et politiques.

C'est aussi l'année de parution de la première version de *Notturmo* de Gabriele

---

<sup>59</sup> Le surréalisme prendra surtout de l'ampleur après la Première Guerre mondiale qui a montré la faillite de la société en place, basée sur une culture capitaliste. Ce constat crée une envie de révolte qui se réalise autour de deux hommes : le poète Rimbaud qui veut « Changer la vie », et le politique Marx, qui souhaite « Transformer le monde ».

D'Annunzio tandis que ce dernier est convalescent. Il n'y a alors pas encore de recul sur le conflit qui se poursuit dans une violence exponentielle. Si la Grande Guerre dure depuis deux années, on ne la connaît pas nécessairement bien, ni ses conséquences humaines désastreuses que l'on préfère cacher au fond des chambres d'hôpitaux. Le récit *Notturmo* tiré directement des ténèbres qui caractérisent l'état dans lequel est plongé le poète depuis sa blessure à l'œil entraînant une cécité momentanée, est composé au lendemain de l'accident de vol, puis délivrée au public presque aussitôt (l'œuvre sera largement reprise ensuite, pour être publiée de nouveau en 1921).

L'œuvre de Cendrars, publiée en 1938, avec son langage bien volontiers argotique et parfois cru, se fonde, à des égards, dans l'air du temps. Les années difficiles sont derrière, mais la rancune envers ce qui a été perdu à la guerre reste tenace (bien que se profilent d'autres épreuves historiques à venir...). Et si la Grande Guerre laisse une trace indélébile dans la fondation culturelle européenne, Cendrars, par l'ultériorité du moment de l'écriture et de la composition de son œuvre (qui se fait finalement après bien des deuils), se sent moins entravé émotionnellement pour raconter sa propre histoire. Toutefois, nous sommes à la veille d'un second conflit mondial qui se révélera d'une destruction humaine sans précédent avec la Shoah. Ainsi, à la veille d'une guerre d'un autre genre que celle à laquelle il a participé jadis, *J'ai saigné* arrive comme un présage. Le 1<sup>er</sup> mars de cette année-là marque par ailleurs la mort de Gabriele D'Annunzio, d'une hémorragie cérébrale.

L'année de parution du roman *Johnny Got His Gun*, par l'écrivain et cinéaste Dalton Trumbo n'est pas anodine puisque c'est aussi 1939 qui inaugure le début d'un nouveau conflit terrible en Europe auquel viendront, là encore, tardivement se mêler les Etats-Unis<sup>60</sup>. Comme un avertissement au chaos engendré par la guerre (dans la droite lignée de Cendrars), le roman de Trumbo s'emploie à mettre en garde contre la violence interhumaine qui n'a aucun sens sinon celui édicté par les volontés politiques en place. D'autre part, précisons que ce livre sera très commenté lors de la Guerre du Vietnam (1955-1975) en guise de pamphlet antimilitariste.

En 1998, à la toute fin du siècle dernier, la guerre de 14-18 est à présent bien loin. Toutefois, même quatre-vingt ans après, les parutions sur l'événement au retentissement mondial ne se tarissent pas, parvenant constamment à se réinventer (malgré la nature prescrite des faits). Il existe à ce moment-là, dans les années 90<sup>61</sup> – et aujourd'hui encore avec des

---

<sup>60</sup> Les bombardements aériens de Pearl Harbor située sur l'île d'Oahu, dans l'état d'Hawaï par les japonais le 7 décembre 1941 marque l'entrée des Etats-Unis dans la Seconde Guerre mondiale.

<sup>61</sup> Nous pensons, entre autre, aux œuvres françaises suivantes : Anne-Marie Garat, *Chambre noire*, 1990, Pierre Bergounioux, *Le Bois du chapitre*, 1996, Nicole Caligaris, *La Scie patriotique*, 1997, Henri-Frédéric Blanc, *Le Dernier survivant de quatorze*, 1999.

auteurs reconnus tels que Jean Echenoz<sup>62</sup> ou encore Laurent Gaudé<sup>63</sup> – de nombreuses publications de romans mettant en scène la Grande Guerre sans réel essoufflement pour une littérature quelque peu fantasmée, qui continue de fasciner, d’attiser la curiosité (avec essentiellement cette violence d’une intensité rarement égalée qui apparaît comme extraordinaire, et plus encore au lecteur contemporain). C’est l’année de sortie du roman *La Chambre des Officiers* de Marc Dugain qui ravive une certaine forme d’horreur à travers l’une des plus spectaculaires blessures humaines, symboles vivants de la déchéance d’une période historique donnée : l’avènement des gueules cassées.

Précédemment à ce premier grand conflit qui ouvre le XX<sup>e</sup> siècle, les affrontements historiques qui opposent les hommes entre eux sont largement traités dans la littérature. A titre d’exemples, la Bataille de Waterloo apparaît dans *La Chartreuse de Parme* de Stendhal (1839, réédition en 1841) ou dans *Les Misérables* d’Hugo (1862), et la Commune dans *La Débâcle* de Zola (1892). Mais c’est une production littéraire sans commune mesure avec celle que la Grande Guerre a pu inspirer.

Parallèlement, la littérature contemporaine s’est également emparée de la Grande Guerre. La conjonction entre le renouveau historiographique et la (re-)littérisation du premier conflit mondial ont amené nombre d’historiens et de littéraires à réinterroger le statut même des témoignages en tant que source et à mettre en évidence leur lien, non seulement avec l’expérience de guerre, mais également avec la littérature.<sup>64</sup>

La littérature qui raconte la Première Guerre mondiale subsiste encore beaucoup, et des œuvres contemporaines qui mettent en scène la période sont régulièrement publiées<sup>65</sup>. Ces récits à connotation forcément historique qui deviennent des romans s’inspirent, par la force des choses, de faits réels couplés à l’ajout d’éléments fictifs, romancés, ou poétiques. Nous songeons, par exemple, à *L’Equipage* (1924) de Joseph Kessel<sup>66</sup>, roman inspiré de sa propre expérience d’aviateur de guerre, mêlant ainsi réel et fiction. Ainsi, nous le constatons, si les récits de soi authentiques sont facilités à la fois par la possibilité d’un accès direct à l’écriture comme extension de sa pensée pour dire ses maux, les romans tirés de la période s’inspirent

---

<sup>62</sup> Dans *I4* qu’il publie en 2012, l’auteur s’attache à la description des événements de la Première Guerre mondiale, et du destin de la France qui entre de plain-pied dans l’ère industrielle, au travers des destinées de cinq hommes issus des classes moyenne et ouvrière, ainsi que d’une femme.

<sup>63</sup> Laurent Gaudé publie *Les Oliviers du Négus* en 2011, un recueil de quatre nouvelles mettant en scène dans un climat marqué par la guerre, des personnages à l’approche de la mort.

<sup>64</sup> Beaupré, Nicolas, « De quoi l’écriture de guerre est-elle la source ? » Presses de Sciences Po | *Vingtième Siècle. Revue d’histoire*, 2011/4 n° 112 | pages 41 à 55.

<sup>65</sup> Se reporter à l’annexe A qui est un répertoire indicatif d’œuvres francophones et étrangères traitant du blessé lors de la Première Guerre mondiale.

<sup>66</sup> *L’Equipage* relate l’aventure d’aviateurs pendant la Première Guerre mondiale. D’un côté, un pilote, chargé de manœuvrer l’avion, et un observateur, qui examine le terrain. Le jeune Herbillon rêve d’exploits à son arrivée au front ; quelques mois ont suffi à le désenchanter. Claude, ancien fantassin, espère que son prestige de pilote lui permettra de reconquérir la femme qu’il aime. Les deux hommes ont noué une amitié fusionnelle, jusqu’à ce que Jean apprenne que son coéquipier et lui sont en fait amoureux de la même femme.

bien souvent de faits avérés, de l'expérience personnelle de l'auteur, ou de celle d'un proche. En outre, plus nous nous éloignons de la période historique d'un point de vue diachronique, plus il nous semble difficile de raconter ces histoires qui appartiennent à une époque à présent révolue, d'ailleurs les nouveaux récits de soi authentifiés ne sont évidemment plus envisageables (même si l'on en découvre encore dans les greniers, et qu'on réédite des carnets de guerre...). Seules demeurent à présent les fictions désireuses, la majeure partie du temps, de se fondre dans la réalité de l'époque dans une visée volontiers immersive par des auteurs passionnés ou interloqués par 14-18. Le témoignage du combattant est passé du « statut d'élément illustratif à celui d'élément constitutif de l'histoire. »<sup>67</sup>

## Premiers constats et problématique

L'écriture du blessé à la Grande Guerre est à la fois obsédée par l'ubiquité de la mort et par l'envie d'y échapper. En effet, après la blessure irréversible qui présage une plongée dans le vide, il est essentiel pour le blessé de guerre de réinventer le monde au regard de son expérience et de sa condition modifiée dans le but de retrouver le sens qui lui échappe. Aussi, ce que Nietzsche avait professé, à savoir la permanence de la violence, a puisé ses racines en 1914 et les crimes du meurtrier XX<sup>e</sup> siècle en sont le bilan barbare. Jean-Luc Nancy l'écrivait peu de temps avant le tournant de 1968 qui remit à l'honneur les penseurs du « soupçon »<sup>68</sup> :

« Sans doute Nietzsche n'est promu par personne comme Père d'une tradition puisque nous nous méfions des Pères. Mais de façon plus insistante, n'est-il pas, à plusieurs titres, celui qui authentifie notre propre nihilisme ? »<sup>69</sup>

Il était alors vraisemblablement jusqu'ici question d'une expérience du néant à l'échelle collective, or, nous allons nous intéresser au nihilisme propre à l'individu – si tant est qu'il est possible d'en définir un – et du retentissement de ce dernier. En effet, c'est un vide psychique existentiel qui résulte alors de la plaie comme marque indélébile de la guerre. Néanmoins, avant toute considération philosophique, c'est une expérience malheureuse du corps qui marque le début de la nouvelle vie de celui que nous choisissons de surnommer, en écho à la Grande Guerre, « Der des ders » comme étant à la fois l'ultime acteur et témoin du déferlement engagé par ce conflit, mais aussi le survivant poussé dans ses retranchements. La « Der des ders », dans une approche historique, est une expression qui signifie la « dernière des dernières » guerres. Par calque, le « Der des ders », que nous conceptualisons, désigne le soldat qui a participé à ce conflit comme étant le dernier des survivants d'une modernité

---

<sup>67</sup> Becker, Jean-Jacques, « Du témoignage à l'histoire », préf. à Maurice Genevoix, *Ceux de 14, Jeanne Robelin, La Joie, La Mort de près*, Paris, éd. Omnibus, 1998, p. i-xv, p. iii.

<sup>68</sup> On associe au terme de « soupçon » trois philosophes majeurs : Freud, Marx, et Nietzsche.

<sup>69</sup> Nancy, Jean-Luc, « Nietzsche. Mais où sont les yeux pour le voir ? », *Esprit*, mars 1968.

dépassée à l'humanisme bafoué par un bellicisme destructeur. C'est ici la corporalité brisée qui est susceptible d'entraîner la déchéance des hommes et la vacuité alors ressentie. Il n'est dès lors question que d'expérience individuelle de la blessure, puisque chacun l'appréhende de manière personnelle.

Si peu de sociétés se sont autant élevées contre la souffrance ou la faiblesse que Sparte, l'idéal promu par cette Cité-Etat grecque a connu une très longue descendance en Occident sous la forme d'un modèle transhistorique de virilité. Ce qui avait une valeur politique, c'était le courage, pas la souffrance ; c'était la capacité de surmonter la douleur physique et les peines humaines, les malheurs du corps et de l'esprit.<sup>70</sup>

En outre, il existe dans la société occidentale fortement virilisée (héritage de l'Antiquité) des attentes, pourrait-on prétendre, envers ceux qui souffrent (et plus particulièrement en ce qui concerne notre proposition : la gent masculine), lesquelles sont que ces derniers doivent dépasser l'objet de leur douleur, braver ce qui leur fait défaut, montrant ainsi une forme de résistance, et plus encore, de force dans la double sémantique de sa définition, à la fois physique et mentale. Il est donc attendu que les vertus de courage soient mises en avant par rapport à la détresse, qu'elles la dépassent et, finalement, la surpassent, pour espérer exister avec honneur aux yeux d'autrui.

Ainsi, l'homme défini par la virilité dont il est censé être l'ultime représentant est remis en question par la guerre dans laquelle il prend place, et ce à travers deux éléments majeurs : d'un côté, la blessure qui fragilise corps et esprit, et de l'autre, l'omniprésence féminine sans laquelle le nouvel invalide ne peut se remettre sur pied. La masculinité est alors à reconsidérer au prisme de ces altérations, et se scinde en deux camps. Nous considérons que le premier est celui de ceux restés intacts (n'ayant pas rencontré la blessure), quand le second compte ceux qui ont perdu ce qui permettait de les qualifier comme des êtres virils, à savoir leur intégrité corporelle sans laquelle toute démonstration de force est inenvisageable. Toutefois, l'homme dévirilisé ici peut espérer trouver son salut dans le martyr sacrificiel dont il devient l'objet, et en sortir ainsi non plus affaibli, mais sacralisé :

« Le Dieu de toute grâce vous a appelés en [Jésus-] Christ à sa gloire éternelle. Après que vous aurez souffert un peu de temps, il vous rétablira lui-même, vous affermira, vous fortifiera, vous rendra inébranlables. »

A travers les paroles prophétiques suivantes tirées de la *Bible* (Pierre 5 : 10), si la demande est ainsi faite aux hommes d'endurer leur peine, cette dernière semble à la clé assortie d'une promesse de récompense par l'avènement d'un Dieu salvateur, ce qui induit la notion de collectivité au détriment de l'individu, en premier lieu amorcé par le pronom personnel « vous » englobant l'ensemble de la communauté. Ainsi, la souffrance liée à la

---

<sup>70</sup> Martuccelli, Danilo, « Préface », in Larose-Hébert, Katharine, Moreau, Nicolas, (dir), *La Souffrance à l'épreuve de la pensée*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2013, p. 7.

blessure, depuis toujours, serait donc de l'ordre du collectif. « La douleur est une donnée de la condition humaine, nul n'y échappe à un moment ou à un autre. »<sup>71</sup> Alors, pourquoi choisir d'aborder la blessure individuelle irréversible au prisme particulier de la Première Guerre mondiale perçue pourtant comme un moment du collectif par excellence ? Si nous reprenons les mots du sociologue Norbert Elias :

La « société » est – nul ne l'ignore – ce que nous constituons tous ensemble, c'est la réunion d'une multitude de personnes. [...] Et bien que toutes ces sociétés n'aient été et ne soient de toute évidence constituées de rien d'autres que d'individus isolés, ce passage d'une forme de vie collective n'a manifestement été programmé par aucun de ces individus.<sup>72</sup>

Malgré un assemblage d'hommes qui mène à la fondation d'une société, tout ne serait en fait qu'expérience de l'individualité, puisque le groupe est avant tout composé d'unités, comme autant de maillons formant une seule chaîne, aux esprits autonomes et singuliers. En ce sens, Sartre annonçait cette interdépendance : « En conséquence, tout projet, quelque individuel qu'il soit, à une valeur universelle. »<sup>73</sup> Ainsi, chaque être humain partage sa souffrance avec l'autre à partir du moment où ces derniers produisent ensemble une universalité fondée nécessairement sur les ressentis humains (joie, peine, douleur, etc.).

Au sein du collectif dans la guerre, l'être humain, face à l'autre, mais surtout face à lui-même, sans interruption, vit un chaos intérieur considérable. Il se place presque en spectateur de ce qui se joue sur le terrain guerrier commun, dans une sorte de schizophrénie, entre volonté d'individualité et l'impossibilité d'échapper à une « communauté désœuvrée<sup>74</sup> » pour réutiliser une notion nancéenne. En effet, le philosophe explique, dans son ouvrage *La Communauté désœuvrée* (1986), qu'après le pessimisme du XX<sup>e</sup> siècle, nous avons acquis que considérer la vie commune comme une œuvre collective harmonieuse était en fait provoquer sa force de destruction, voire d'autodestruction. Il faut donc souligner le désœuvrement de la communauté, c'est-à-dire son incapacité à s'accomplir. Ainsi, Nancy parle d'êtres « singuliers pluriels », démontrant toute la difficulté à séparer finalement les individus les uns des autres qui semblent sans cesse reliés, et notamment par un élément clé : la mort. « La *mort en commun* se manifeste et comme acte fondateur et comme *exitum* dissolvant du lien communautaire. »<sup>75</sup> Ce serait donc avant tout la conscience de cette fin qui met les êtres en rapport, en les unifiant. Michel Surya, dans son ouvrage sur Georges Bataille, écrit que « la communauté des vivants est celle que soude l'angoissante promesse faite à chacun et à tous

---

<sup>71</sup> Le Breton, David, « Entre douleur et souffrance : approche anthropologique », *L'information psychiatrique*, 2009/4 (Volume 85), pages 323 à 328.

<sup>72</sup> Elias, Norbert, *La Société des individus* (1939), Paris, Fayard, 1991, p. 37.

<sup>73</sup> Sartre, Jean-Paul, *L'Existentialisme est un humanisme* (1946), Paris, Folio, coll. « essais », 1996, p. 61.

<sup>74</sup> Cet article paru en 1983 met en évidence la nécessité de repenser le sens de la communauté dans un monde alors en pleine transformation.

<sup>75</sup> De Petra, Fausto, « Georges Bataille et Jean-Luc Nancy, Le « retracement » du politique. Communauté, communication, commun », *Lignes* 2005/2 (n° 17), pages 157 à 171.

de mourir ». <sup>76</sup> En outre, Jean-Luc Nancy continue d'interroger ce clivage impossible entre les êtres : « Qu'est-ce qu'un corps, un visage, une voix, une mort, une écriture – non pas indivisibles, mais singuliers ? » <sup>77</sup> Dans le prolongement de ce questionnement, nous allons aborder l'individu dans toute sa spécificité, tenter d'« élucider le rapport de l'homme au monde » <sup>78</sup> pour reprendre les mots d'Emmanuel Housset, et de fait chercher ce qui fonde cette unité à l'aune de la blessure héritée de la guerre.

Enfin, l'individu est aussi l'autre, et par conséquent, en temps de guerre, souvent l'ennemi. « When may we fight the enemy state? » without also focusing explicitly on the question « How can we kill all these (enemy) persons? » <sup>79</sup> Par conséquent, l'acte de tuer son semblable interroge la morale et la conscience individuelle au profit du collectif. Cet être en même temps qu'il est mon ennemi est aussi mon égal, alors comment être capable malgré l'effet miroir de mettre fin à ses jours quand moi-même j'ai si peur de mourir ? Ainsi, le meurtre se révèle banalisé par la force des choses, puis mis à distance par l'appartenance au groupe (et plus largement encore dans la cadre du service à la nation), et non plus en tant qu'individu isolé. Blaise Cendrars, dans la nouvelle autobiographique *J'ai tué* (1918), revient longuement sur son premier meurtre à la guerre, et de ce qu'il a ressenti alors, à la manière d'un repentir (particulièrement dans ses ultimes paroles).

Mille millions d'individus m'ont consacré toute leur activité d'un jour, leur force, leur talent, leur science, leur intelligence, leurs habitudes, leurs sentiments, leur cœur. Et voilà qu'aujourd'hui j'ai le couteau à la main. L'eustache de Bonnot. "Vive l'humanité!" Je palpe une froide vérité sommée d'une lame tranchante. J'ai raison. Mon jeune passé sportif saura suffire. Me voici les nerfs tendus, les muscles bandés, prêt à bondir dans la réalité. J'ai bravé la torpille, le canon, les mines, le feu, les gaz, les mitrailleuses, toute la machinerie anonyme, démoniaque, systématique, aveugle. Je vais braver l'homme. Mon semblable. Un singe. Œil pour œil, dent pour dent. À nous deux maintenant. À coups de poing, à coups de couteau. Sans merci, je saute sur mon antagoniste. Je lui porte un coup terrible. La tête est presque décollée. J'ai tué le Boche. J'étais plus vif et plus rapide que lui. Plus direct. J'ai frappé le premier. J'ai le sens de la réalité, moi, poète. J'ai agi. J'ai tué. Comme celui qui veut vivre. <sup>80</sup>

Le poète lui-même place avant son crime l'aspect universel de l'être humain dans ce qu'il possède de plus noble, assorti d'une longue énumération méliorative jusqu'à la cassure incarnée en cette antiphrase : « Vive l'humanité ! », dans laquelle Blaise Cendrars laisse apparaître sans nul doute une incompréhension face à ce conflit absurde dans lequel il a pris place. Cet Allemand qu'il tue ne le laisse pas indifférent, et le souvenir évoqué de la prise en

---

<sup>76</sup> Surya, Michel, *Georges Bataille : la mort à l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1992, p. 294.

<sup>77</sup> Nancy, Jean-Luc, *La Communauté désœuvrée* (1986), éd. Christian Bourgois, 2004, p. 23.

<sup>78</sup> Housset, Emmanuel, *Husserl et l'énigme du monde*, Seuil, coll. « Points », 2000, p. 14.

<sup>79</sup> (Nous traduisons ainsi : « Quand pouvons-nous combattre l'État ennemi ? » sans également se focaliser explicitement sur la question « Comment peut-on tuer tous ces gens ? ») Source : Zohar, Noam (J), « Collective war and individualistic ethics against the conscription of self-defense », *Political Theory*, Vol. 21, No. 4 (Nov. 1993), Sage publications, p. 606-622.

<sup>80</sup> *JS.*, p. 29-30.

main du couteau comme trace indélébile de la destruction d'autrui, est chargé d'amertume, signe que le combat mené dans la guerre, même s'il est commun, possède une charge résolument personnelle, et même intimiste.

Aussi, nous pouvons l'affirmer, on ne s'attarde pas sur les conséquences du crime du fait de la considération de la vie en masse et non dans ce qu'elle représente d'individuelle. Ainsi, l'impact de ce que signifie « donner la mort » semble moindre, et devient objectif de la collectivité de guerre en action. Pourtant, lorsque les poètes-soldats britanniques sont face à la possibilité de tuer un homme à la fois nu, de dos, et prenant son bain, ils éprouvent des difficultés à presser la gâchette de leur arme.

« Lorsque vous voyez l'homme prendre un bain, vous le voyez, en quelque sorte, dans son humanité ; et se tenir là, c'est reconnaître le droit à la vie que possèdent les hommes en tant qu'hommes, droit qui est au fondement de l'immunité des non combattants. »<sup>81</sup>

Le philosophe Michael Walzer a travaillé sur une théorie de la guerre dite « juste » qui s'attarde sur l'importance de l'éthique en temps de guerre tout en réfutant le pacifisme pour autant. Il critique l'abattage éhonté, sans réflexion aucune, ni recul, de l'antagoniste qui est aussi l'homologue. Ainsi, l'existence même est à questionner en temps de guerre, et le droit de vie et de mort sur autrui également, biaisant les repères sociétaux habituels et les accords tacites passés entre les individus qui font société, à savoir le respect et la sauvegarde de la vie de chacun. Mais encore, au-delà de ce corps à corps quotidien durant 14-18, nous assistons à un combat existentiel intérieur puissant et dévastateur puisqu'il est avant tout question de se confronter seul, face à la blessure irréversible qui devient un miroir inédit qu'il faut s'approprier.

En outre, les soldats ayant écrit la Grande Guerre sont souvent les premiers à raconter leur expérience de la douleur en tant que blessé. Ainsi, dans une pratique forcément solitaire qui s'inscrit pourtant dans une démarche à l'échelle collective par le biais de l'écho produit par la douleur perceptible par tous, ils ont été à la fois souvent acteurs et témoins, et n'ont eu de cesse de réécrire avec toute l'intensité qui la caractérise leur expérience de guerre. Jünger, blessé quatorze fois durant le conflit, évoque dans *In Stahlgewittern* (1920, *Orages d'acier*, 1930), le sentiment d'avoir atteint les limites de la perception rationnelle :

La formidable concentration de forces, à l'heure fatidique où s'engageait la lutte pour un lointain avenir, et le déchaînement qui la suivit de façon si surprenante, si stupéfiante, m'avaient conduit pour la première fois jusqu'aux abîmes de forces impersonnelles, supérieures à l'individu. C'était une initiation, qui n'ouvrait pas seulement les repères brûlants de l'épouvante, mais menait au-delà d'eux.<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> Diamond, Cora, « Le Cas du soldat nu », *Cités*, 2001/1 n° 5 | pages 113 à 125.

<sup>82</sup> Jünger, Ernst, *Journaux de guerre*, vol. 1, Paris, Gallimard, 2008, p. 232.

Ainsi, les « hommes de guerre », comme nous choisissons de les théoriser, – c'est-à-dire toute figure masculine en mesure de participer à l'effort de guerre, mobilisé, et présent sur le terrain – vont faire l'objet d'une déconstruction fulgurante et brutale pour se rebâtir par la suite êtres dissemblants connaissant des difformités, et ainsi ériger sur les cendres de ce conflit qui inaugure le XX<sup>e</sup> siècle, un monde, en conséquence, réactualisé, aux caractères néanmoins eschatologiques voire pré-collapsologiques, car il n'est pas seulement question de la chute d'un homme, mais d'un cosmos, celui dans lequel il évolue. Cette modification qui mène avant tout à une déformation du monde et à sa vision renouvelée, devient finalement l'expérience sélective d'une vulnérabilité commune, soumise à un ordre, une volonté, sur lesquels l'individu dans le collectif n'a pas de prise. Cette sélection est à son tour le *sine qua non* de la condition de l'homme voué à la souffrance par toutes les manières, à commencer par celle du corps, et donc de la mort plausible, dans la continuité d'un Christ martyr. Jeff B. Pool déclare : « I described the first mode of divine suffering, the first wound of God, as the initial divine response to faulted human finitude or human sin. »<sup>83</sup> Dans une période de diminution de la ferveur religieuse, le Christ devient paradoxalement la première figure sacrificielle avant toute autre représentation, un modèle de vertu inaccessible :

Les militants de la foi — miles au sens étymologique du terme — ont pris le pouvoir entre 1914 et 1918. Les catholiques dont la ferveur trouve sa source dans le christianisme le plus austère lient leur sacrifice personnel à la dilection de la foi. Pour leur patrie et pour Dieu, ces nouveaux « croisés » font le sacrifice de leur vie. Ils le font, disent-ils, « joyeusement », et ceci est presque impossible à comprendre aujourd'hui, où l'on a désormais trop intériorisé le culte de la « victime innocente » pour se satisfaire de ces héros prêts pour le martyre.<sup>84</sup>

Par conséquent, Jésus devient la première figure symbolique d'une souffrance endurée à la fois individuellement, bien entendu, mais rayonnant sur l'humanité tout entière en tant que modèle capable de subir les pires maux. Cet être esseulé face à la mort, à la fois imminente et qui tarde à venir dans une lente agonie, dépeint le rapport de l'homme qui s'interroge devant sa propre finitude, incapable de lui échapper, tout en gardant l'espoir d'un *post-mortem* heureux, de la résurrection envisageable, tout du moins dans son sens spirituel, accessible au terme de toute peine éprouvée. Ainsi, Jean-Marc Gauthier, quand il fait l'examen du film *La Passion du Christ* (Mel Gibson, 2004), l'évoque en ces termes :

La souffrance est omniprésente. Elle n'est sûrement pas un phénomène nouveau. Elle fait partie de l'humanité, de façon aussi congénitale que la respiration. Ce qui est un peu nouveau, c'est qu'elle est de plus en plus racontée, montrée, télévisée. En plus de souffrir, de différentes façons, et certaines personnes

---

<sup>83</sup> Pool, (B), Jeff, *God's Wounds, Hermeneutic of the christian symbol of devine suffering*, vol. 2, Pickwick Publications, 2010, p. 23-24. (Nous traduisons ainsi : « J'ai décrit le premier mode de souffrance divine, la première blessure de Dieu, comme la réponse divine initiale à la finitude humaine fautive ou au péché humain. »)

<sup>84</sup> Becker, Annette, « L'histoire religieuse de la guerre 1914-1918 », *Revue d'histoire de l'Église de France*, tome 86, n°217, 2000, Un siècle d'histoire du christianisme en France. p. 539-549.

plus que d'autres, nous sommes confrontés à la souffrance des autres, souffrance que l'on montre souvent, mais que l'on voudrait parfois cacher.<sup>85</sup>

La détresse, le supplice, sont donc ressentis de manière individuelle mais ramenés à l'échelle de l'humanité, et même, peut-on aller plus loin, du vivant dans sa globalité. Par conséquent, il demeure là encore fastidieux de classer cette humanité qui fonde une association définitivement liée par les mêmes besoins et préoccupations, la même affliction possible. Tout ne semble être affaire que de mortels. D'ailleurs, Thierry Ginestous laisse entendre que les dieux n'ont rien à voir dans la souffrance des hommes :

L'immortalité est exclusivement réservée aux dieux. C'est au bout du compte du compte sur ce qu'aujourd'hui nous nommons « culture » (le récit de belles histoires) que reposa très tôt la charge thérapeutique de soulager l'angoisse des hommes face à la mort, et de ce point de vue il est aisé de comprendre pourquoi ce concept de « culture » renferme toujours dans notre civilisation une charge tragique déposée depuis l'origine dans ses gènes. Concernant les mortels, aucune essence ne vient en effet leur garantir une quelconque permanence. Nous y avons suffisamment insisté : tout n'est que corps ! Dans ce monde-là, les dieux sont craints mais d'aucun secours et l'immortalité frelatée à laquelle les hommes s'acharnent à croire est à proprement parler d'ici-bas : elle repose bel et bien sur leur entière responsabilité. Elle ne saurait impliquer les dieux !<sup>86</sup>

Il est donc bien question de la condamnation du corps qui différencie les hommes des dieux, les mortels des immortels. La corporalité devient fardeau commun à tous, quels qu'ils soient, avec un point commun : la menace d'une dégradation programmée et la douleur qui en résulte, appréhendées par chacun. Ce qui reste certain est cette faculté commune à traverser la souffrance, y compris celle qui conduit à la mort, et cela a pu se vérifier évidemment lors d'expériences collectives excessives du débordement comme les guerres vécues par un grand nombre d'hommes, et celle particulièrement meurtrière des tranchées. Schilder avance, quant à lui, la dépendance des corps entre eux, signifiant une fois de plus la difficulté à séparer les êtres :

La perception que nous avons du corps de l'autre et des émotions qu'il exprime est aussi primaire que la perception que nous avons de notre propre corps et de nos émotions qu'il exprime. Le corps propre ne diffère pas, dans le champ de la perception sensorielle, du corps des autres.<sup>87</sup>

En outre, il est toujours question d'une remise en cause totale de l'individualité au sein de la collectivité, qui passe, là encore, par l'expérience qui est faite du corps. Michel Bernard écrit que « notre corps est « l'organe du possible », il est aussi et simultanément l'empreinte de l'inévitable. »<sup>88</sup> Cela augure bien que le corps, dans toute son ambivalente complexité, est

---

<sup>85</sup> Gauthier, Jean-Marc, « Violence, souffrance, mort et croix... rédemptrices ? Questions de sens et de foi. » *Théologiques*, 13 (2), 2005, p. 21-44.

<sup>86</sup> Ginestous, Thierry, *L'Amour de la solitude, généalogie de la solitude en Occident*, T1, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 17.

<sup>87</sup> Schilder, Paul, *L'Image du corps*, Paris, Gallimard, 1968, p. 36-37.

<sup>88</sup> Bernard, Michel, *Le Corps*, Paris, Seuil, 1995, p. 7.

aussi bien un cadeau permettant le vivant qu'une charge menant *in fine* à la mort. Car, dans ce climat propice à la détérioration et au déclin, il est tout à fait question de la perte de quelque chose qui mène à ce vide évoqué précédemment. La disparition, dans le cas des personnages à l'étude, de tout ou partie de leur corporéité, et par conséquent d'une part de ce qui fait leur intégrité humaine lorsqu'ils sont contraints d'évoluer en société.

A propos de l'idée de « perte », l'écrivaine Gertrude Stein (1874-1946)<sup>89</sup> forge la terminologie de « Lost Generation » pour parler de cette fange de la population masculine qui a atteint sa majorité pendant la Première Guerre mondiale<sup>90</sup>. L'adjectif « Lost », « perdu », dans ce contexte se réfère à l'esprit « désorienté, errant et sans direction » de nombreux survivants au début de l'après-guerre. En effet, ces hommes soumis à un chaos soudain qu'ils n'imaginaient pas se trouvent détruits jusque dans leurs fondations d'individus.

Je dirais volontiers que, dans *Les Individus*, la question du soi est occultée, par principe, par celle du même au sens de l'idem. Ce qui importe à l'identification non ambiguë, c'est que les interlocuteurs désignent la même chose. L'identité est définie comme mêmeté et non comme ipséité<sup>91, 92</sup>.

Fruit de l'ultime violence à laquelle il a été soumis, « l'homme de guerre » ne peut s'en trouver que remanier. Il est donc avant tout question de placer au centre du problème guerrier l'être humain, incarné par le personnage qui donne vie au récit, dans ses différentes représentations, soumis à tous les maux, en situation exceptionnelle, soit autant d'éléments l'obligeant à sortir de lui-même, car le choix de la survie ne peut s'opérer sans l'avènement ici d'une forme de transcendance que représente *in fine* la résilience. Et le moyen le plus accessible dans le cas présent d'accéder à cette possibilité de réactualisation de soi-même passe, à n'en pas douter, en majeure partie, par l'écriture. Il est alors question de tenter pour le blessé de retrouver sa valeur d'homme autrefois valide par le biais artistique, scriptural et littéraire. En effet, l'art, de manière métaphorique, panse les plaies, le geste scriptural maintient en mouvement et donc en vie, et la littérature permet l'expression des sentiments, sensations et émotions, y compris (et peut-être même souvent) douloureuses. A ce propos, Louise L. Lambrichs écrit :

Sans écriture à vrai dire, il n'y aurait pas de civilisation possible, pas de science possible, pas de mémoire possible, pas de conscience possible du temps historique, pas de transmission possible au-delà de la mort, donc pas d'évolution. La seule chose qui distingue l'humain de l'animal, ce n'est peut-être que cela, qui

---

<sup>89</sup> Poétesse, dramaturge, et féministe américaine. Elle passa la majeure partie de sa vie en France où d'ailleurs durant la Grande Guerre, elle participe à l'approvisionnement des hôpitaux de campagne et au transport des blessés avec sa voiture personnelle.

<sup>90</sup> Cette notion désigne aussi bien une évolution sociologique qu'un courant littéraire américain, mettant en lumière les auteurs américains ayant participé à la Grande Guerre, comme Ernest Hemingway, Francis Scott Fitzgerald ou encore John Steinbeck.

<sup>91</sup> En philosophie, le terme « mêmeté » est proposé par Voltaire pour désigner l'identité, puis repris et précisé par Ricœur. La « mêmeté » représente l'individualité dans ce qu'elle a de fixe tandis que l'ipséité est l'identité propre ; ce qui fait qu'une personne est unique par rapport à une autre.

<sup>92</sup> Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 45.

serait son aptitude à évoluer tout en développant sa conscience critique au contact des textes et à inscrire, pas après pas, mot après mot, les avancées de cette conscience éperdue de devoir, un jour, se perdre dans le néant d'où elle est miraculeusement, par la puissance du seul désir, sortie.<sup>93</sup>

Ainsi, l'écriture est constitutive de l'être humain, elle fait partie de lui, de son histoire, de son environnement, et lui permet de soigner ce qui le fait souffrir grâce à des vertus thérapeutiques qui ne sont plus à démontrer<sup>94</sup>. Bibiana Morales concernant l'auteure Virginia Woolf et ses phases de composition durant sa maladie<sup>95</sup> déclare :

« L'acte d'écrire dépend de la castration. L'écriture confronte le sujet à la question de la perte subie dans le corps et à sa propre représentation. Une représentation impossible dans la psychose, et encore moins dans la mélancolie. Un corps évanescant qui par l'écriture se marque. »<sup>96</sup>

L'écriture est donc exutoire libérateur, voire salvatrice. Elle permet de se recentrer sur le soi par le biais du corps susceptible de faire face au déclin par l'action même d'écrire qui esquive, pour un temps, le néant. En outre, obsédés par la pensée de l'abîme, les poètes-soldats esquissent dans leurs textes un « rendez-vous [prospectif] avec la mort. »<sup>97</sup> déclare Sarah Montin, à propos des soldats britanniques propulsés dans l'enfer des tranchées. Aussi, face au tourment, le récit de soi, et donc le choix de continuer à vivre à travers la mise par écrit de l'expérience endurée, apparaît comme une évidence, et vient, par contraste, contrer l'espace de mort dans lequel la vie est en sursis, pour ne pas dire, en suspens.

« La publication de témoignages de soldats apparaît dès la fin du mois d'août 1914 dans la presse quotidienne française et allemande. Réels ou construits par les journalistes, ces récits ont pour ambition de donner une image du front et de la guerre rassurante et héroïque. »<sup>98</sup>

Ainsi, si les récits de soi à la guerre voudraient posséder une tonalité héroïque, même sous-entendue, cela n'est pas tout à fait le cas. En ce qui nous concerne, les blessés à l'examen évoquent peu l'expérience de guerre perçue comme valeureuse (sauf peut-être Gabriele D'Annunzio qui tend à glorifier le guerrier et l'acte combattant). Néanmoins, là

---

<sup>93</sup> Lambrichs, L. Louise, « La Littérature est-elle thérapeutique ? », *Les Tribunes de la santé*, 2009/2 (n° 23), pages 43 à 50.

<sup>94</sup> Le pouvoir thérapeutique de l'art est évoqué depuis des siècles. À partir de la Renaissance, les écrits d'esthétique évoquent souvent le pouvoir "curatif" de la peinture, comme le peintre Giovanni Battista Armenini qui a écrit que la gaieté des « grotesques » des Loges de Raphaël au Vatican pouvait traiter la mélancolie. Au début du XXe siècle, des psychiatres étudient les productions des personnes internées dans les hôpitaux psychiatriques, ils en dégagent une catégorie qu'ils nomment « art psychopathologique ». On peut également évoquer Freud et son enseignement sur la symbolisation, qui sert de socle au développement de l'art-thérapie. Pour approfondir ce sujet, nous nous référons à l'article suivant : Brun, Anne, « Historique de la médiation artistique dans la psychothérapie psychanalytique », *Psychologie clinique et projective*, 2005/1 (n°11), pages 323–344.

<sup>95</sup> Virginia Woolf souffre d'une forme sévère de dépression accompagnée d'épisodes hallucinatoires très violents, qui la mèneront à se suicider le 28 mars 1941, par noyade.

<sup>96</sup> Morales, Bibiana, « Virginia Woolf entre la maladie et l'écriture », *Psychanalyse*, 2008/2, n°12, pages 35-40.

<sup>97</sup> Montin, Sarah, *Contourner l'abîme, Les poètes-combattants britanniques à l'épreuve de la Grande Guerre*, Paris, Sorbonne Université Presses, coll. « Mondes Anglophones », 2018, p. 444.

<sup>98</sup> Gilles, Benjamin « Mises en récit collective de l'expérience combattante. Les premières anthologies de guerre en France et en Allemagne de 1914 à 1940 », *Histoire@politique*, n° 28, janvier-avril 2016.

encore, le postulat de notre personnage est ambigu. Selon Marc Turret : « Être fictif ou réel, le héros est censé avoir accompli un exploit extraordinaire au service d'une communauté. » Or, l'épopée a tourné court concernant ceux que nous mettons en exergue puisqu'ils sont contraints de quitter très rapidement l'espace rattaché aux hostilités suite à leurs blessures. Toutefois, l'historien poursuit sa définition : « Son engagement physique l'a conduit au dépassement de lui-même, au péril parfois de sa vie. »<sup>99</sup> Et c'est pourtant bien ce qui arrive aux protagonistes. S'ils n'ont pas eu le temps de réaliser une prouesse combattante ou un acte de bravoure, il n'en demeure pas moins que leur engagement physique est total puisqu'ils payent leur tribut au conflit sous la forme du sacrifice de parties de leur corps.

### **Quand littérature et histoire se répondent : vers un genre littéraire protéiforme désireux de (se) délivrer (de) la souffrance**

Les Mémoires, journaux, carnets, témoignages, lettres, tous ces écrits directement tirés de l'essence existentielle des soldats prédominent largement sur le reste des genres littéraires que l'on peut trouver consacrés à la période (tel que le roman, par exemple, devenu légion ultérieurement grâce au recul temporel lié à l'historicité). Cela s'explique avant tout par l'échappatoire que constitue l'acte d'écrire durant une telle expérience de vie. Ian Isherwood parle d'une littérature constitutive de l'histoire au moins aussi importante que l'événement en lui-même : « War literature is an essential part of the historiography of the First World War. »<sup>100</sup> Cette guerre bouleverse donc les pratiques littéraires tout comme les contributions, elle est la matrice d'un nouveau courant : celui des écrivains combattants ou des combattants devenus écrivains. L'écriture qui invitait à se raconter, d'abord sous la forme simple, directe, et assez brève, de la correspondance, a joué un rôle considérable et inédit durant le conflit, grâce à un accès simplifié matériellement (une feuille de papier, du bois, du tissu – ou tout autre support encreable, y compris la peau – et un crayon ou même un bout de charbon, de craie, suffisaient à composer). De même, c'était un moyen facile d'être en activité, peu importe la position dans laquelle on se trouvait (dans la tranchée, dans les bois, sur les chemins, à l'hôpital, bien portant ou convalescent...), qui offrait aussi la possibilité de faire abstraction, pour un temps donné, de ce qui se passait, autour de soi, sur le difficile – et c'est un euphémisme – terrain de la guerre :

On a estimé que plus de 1000 lettres par combattant ont été écrites : une lettre par jour en moyenne pendant les quatre années de guerre, parfois plusieurs le

---

<sup>99</sup> Turret, Marc, « Qu'est-ce qu'un héros ? », *Inflexions* 2011/1 (N° 16), pages 95 à 103.

<sup>100</sup> (Nous traduisons ainsi : « La littérature de guerre est un élément essentiel de l'historiographie de la Première Guerre mondiale. ») Isherwood, Ian, "The British publishing industry and commercial memories of the First World War", in *War in History*, Vol. 23, No. 3 (July 2016), p. 323-340.

même jour. Alors que la lettre était encore rare au XIX<sup>e</sup>, et que la pratique épistolaire ne concernait qu'une part infime de la société, la Grande Guerre a beaucoup fait écrire, ouvrant ainsi un aspect exceptionnel à la parole des anonymes, des habituellement muets de l'histoire.<sup>101</sup>

L'écrit s'est donc trouvé engagé, pourrait-on dire, avec effervescence, dans ce conflit et est en outre devenu le premier secours dans ce que nous qualifierons de micro littérature, c'est-à-dire une littérature personnelle – voire personnalisée puisque propre à chaque expérience –, en opposition à une macro-littérature visant à placer l'historicité unanime avant les hommes, et dans tous les cas, en ne cherchant pas absolument à dire le soi dans sa vérité la plus stricte, mais en passant par la nuance, les coupes et, parfois même, la fiction, qui appartiennent au patrimoine culturel commun. Reprenons ici les mots de Nicolas Beaupré à ce sujet :

L'art de l'écrivain n'était pas rejeté a priori, mais il devait être mis au service de la vérité. Il devait accepter de s'inféoder à elle. La guerre ne devait donc pas a priori être matière à invention. Les logiques de la création et de la littérature devaient céder le pas à ce qui était dit.<sup>102</sup>

Le recours à la fiction, et donc à l'invention, est sévèrement condamné dans les narrations rattachées à 14-18, invoqué à des égards comme une trahison de la réalité. Ainsi, il semble indispensable pour un récit ayant pour trame la Première Guerre mondiale, que la véracité des faits et des propos soit avérée. C'est d'ailleurs ce que s'attache à faire Blaise Cendrars dans ses deux nouvelles autobiographiques puisqu'il y relate des épisodes à la guerre, qu'il a réellement eu à traverser. « *J'ai tué* et *J'ai saigné* sont des balises littéraires, poétiques, essentielles pour saisir de l'intérieur le combat et le délester de toute forme d'héroïsme : les textes confrontent les mots d'ordre à la réalité de la mort. »<sup>103</sup> Ainsi, Cendrars l'explique lui-même, ces nouvelles ne sont pas là pour témoigner d'un quelconque dévouement complaisant à la guerre mais mettent en valeur les seules données tangibles qui prévalent à ce moment de l'histoire : la violence et la mort.

[...] ces trois textes<sup>104</sup> témoignent surtout du fait que Cendrars a moins cherché à rapporter une expérience « authentique » de la guerre qu'à livrer à la recherche esthétique et langagière un événement jugé exceptionnel. Son objectif est manifestement de faire du poème un lieu sémantique complexe qui tienne compte d'un événement dont la saisie ne va pas de soi.<sup>105</sup>

C'est ici le conflit, événement à part, qui génère l'écriture et la favorise. Le poème est pour Cendrars un moyen de créer un espace sémantique à la guerre appréhendée comme

---

<sup>101</sup> Trévisan, Carine, « Lettres de Guerre », *Revue d'histoire littéraire de la France*, PUF, 2003/2, Vol. 103, p. 331-341.

<sup>102</sup> Beaupré, Nicolas, « De quoi l'écriture de guerre est-elle la source ? » *op. cit.*

<sup>103</sup> JS., Préface, p. 3-4.

<sup>104</sup> Blaise Cendrars compose seulement trois poèmes de guerre qu'il regroupe sous le nom de recueil « Shrapnells » (« obus » en allemand, rappelant les éclats à l'origine de son amputation).

<sup>105</sup> Parenteau, Olivier, *Quatre poètes dans la Grande Guerre*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2014, p. 61.

absurde et inexplicable. Nous pouvons opposer cette manière de procéder à celle de D'Annunzio, pour qui l'écriture et le prétexte à la poésie se trouvent partout. En outre, l'objet guerrier n'est pas un motif d'écriture en lui-même, puisque sitôt blessé, il souhaite se remettre à écrire. C'est plutôt le moment qui vient après le combat qui génère le terreau littéraire. D'ailleurs, contrairement à Cendrars qui offre un récit plutôt simple, où seuls semblent apparaître les éléments indispensables à la compréhension de ce qui se joue, D'Annunzio fait foisonner son texte d'images, de métaphores et de comparaisons. D'emblée, la recherche littéraire, et même stylistique, diffère. Les deux auteurs, bien que se racontant, ne le font pas à dessein égal. Ils ne partagent pas la même visée littéraire et, au-delà encore, la même scripturalité. Gabriele D'Annunzio délivre avec spontanéité – même empêché par son corps qui lui fait défaut – ce qui lui est arrivé tandis que Cendrars attendra des années avant de livrer son récit de manière publique (avec les retouches que cela induit, mais aussi l'entraînement de sa nouvelle main d'écriture). « Le temps écoulé a modifié le flux du discours, en a déplacé les enjeux. »<sup>106</sup> De plus, bien qu'engagés volontaires tous les deux, possédant une réelle passion pour la France, Cendrars est un farouche opposant à la guerre :

Ce choix assumé est renforcé par l'annonce ministérielle du 5 août 1914 qui autorise la naturalisation française aux étrangers s'engageant au service de la patrie en danger. Pour celui qui voulait être un « écrivain français », seul qualificatif significatif en ce début de XX<sup>e</sup> siècle où les notions de littérature belge ou suisse n'étaient pensées qu'en fonction du champ dominant français, le prix à payer aura été exorbitant.<sup>107</sup>

D'Annunzio est lui tout entier tourné vers l'aspect transcendantal du soldat sinon vainqueur, conquérant et digne car voué au sacrifice :

« È il carico della Patria, il carico di carne e di sangue, più bello che i frutti dei lidi e delle isole sbarcati al ponte di Rialto coi profondi canestri. Il grido dei soldati nuovi fa tremare la casa come il rombo del mortaio. » (*NOTT.*, p. 257)<sup>108</sup>

Les jeunes recrues deviennent munitions, leurs cris se fondent dans le bruit des balles, la chair et le sang mentionnés se font mortier. Malgré les tournures poétiques, les figures d'exagération, l'emphase et le lyrisme « noir » de D'Annunzio, une volonté manifeste de se dévoiler, à sa manière, de raconter l'expérience endurée à cause de la blessure, est bien présente. Et l'euphorie qui semble le traverser à la vue de ces recrues n'est que furtive, car il n'oublie pas de mentionner le caractère mortifère du convoi et du sang versé à venir. L'auteur, s'il fait volontiers de son expérience malheureuse un poème en prose aux relents patriotes, n'en omet pas la réalité cruelle du terrain et de l'épisode belliciste.

---

<sup>106</sup> *JS.*, Préface, p. 8.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>108</sup> (Trad : « C'est la charge de la Patrie, la charge de chair et de sang, plus belle que les fruits des rivages et des îles débarquées au pont du Rialto. Le cri des nouveaux soldats fait frémir la maison comme le fracas d'un mortier. » *NOC.*, p. 63).

Quelle que soit l'expérience ou l'empreinte politique, le souhait autobiographique du blessé de guerre dominant est bien celui de se raconter sans fard ni tromperie, donc sans l'avènement d'une déformation du réel, car cela s'avère vain. Modifier la réalité dans le cas présent ne mène à rien, si ce n'est qu'à de la désillusion puisque les blessés, s'ils font le choix de la vérité, le font avant tout pour eux, à la manière d'une confession, d'un déversoir. Nous rappelons ici la définition donnée par Philippe Lejeune de l'autobiographie : c'est un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »<sup>109</sup>. De cette façon, écrire pour le soldat au front est une activité primordiale lui permettant de rendre compte de ses états d'âme à ses proches, et dans une perspective moins égotique – oserons-nous dire ! – tout simplement d'avoir la possibilité de confier, de confesser, puis d'exorciser, la difficulté et le mal quotidiens. Rousseau avançait dans sa *Correspondance générale* : « Je veux que tout le monde lise dans mon cœur. »<sup>110</sup> Ce projet en apparence noble et altruiste installe de façon paradoxale le désir narcissique d'attirer l'attention du destinataire sur un soi exclusif.

Le genre autobiographique au sens large, et même l'autobiographie au sens strict, est exposée à deux écueils principaux et souvent complémentaires : soit une complaisance narrative incontrôlée, soit un étalage présomptueux et volontiers narcissique des sentiments. Aussi l'autobiographie — et même la biographie en général — apparaît-elle fréquemment comme une machine hagiographique.<sup>111</sup>

Toutefois, il n'est pas certain que les « hommes de guerre » choisissent à leur tour de composer leur récit au regard d'autrui. Il est davantage dans notre cas une question d'urgence à laisser la trace de l'épreuve endurée, et non plus d'un simple exercice exclusif, malgré le fait que les correspondances soient évidemment tournées vers l'autre, un destinataire (cependant, en premier lieu, un cercle restreint, une mère, une sœur, une compagne, et non le grand public). D'ailleurs, dès lors que l'on estime à seulement cinq pour cent la proportion d'illettrés dans l'armée, tout le monde écrit :

Dans cette guerre — guerre de masse, guerre de tranchées —, où toute existence séparée est quasiment impossible, la lettre apparaît comme une façon de préserver sa singularité, de se déprendre de l'étreinte mortelle du collectif. C'est un objet d'autant plus frappant que les auteurs n'appartiennent pas tous, loin de là, à des milieux où l'on a l'habitude d'écrire, et encore moins d'écrire de soi. Or, dans ces lettres, on assiste au surgissement massif d'une écriture à la première personne et à la conquête paradoxale d'une prise de conscience de soi, de son être intime, dans le cadre d'une vie collective imposée.<sup>112</sup>

Il fut rédigé par les soldats des milliers de lettres, toutes n'arrivèrent pas dans les mains de leurs destinataires tant la censure était forte. En effet, chaque courrier était ouvert, disséqué, et souvent modifié, dans un but propagandiste et de censure que l'on devine. « Le

---

<sup>109</sup> Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique* (1975), Paris, Seuil, 1996, p. 14.

<sup>110</sup> Rousseau, Jean-Jacques, *Correspondance générale*, Classiques Reprint, Tome XX, 4, 2012, p. 11.

<sup>111</sup> Grève (de), Marcel, « L'Autobiographie, genre littéraire ? », *op. cit.*

<sup>112</sup> Trévisan, Carine, « Lettres de guerre », *op. cit.*

silence dont sourd le récit de soi peut répondre à une attente ou à une contrainte : le sujet-écrivain peut faire le choix du silence ou s'y trouver confronté et soumis. »<sup>113</sup> Ainsi, le récit autobiographique n'est pas une évidence, ni un genre absolument précis et codifié, il se trouve remis en cause par certains facteurs. Au moment de la guerre, il existe une censure indéniable, mais au-delà de cette période bien particulière, se présentent d'autres entraves. La sociologue Christine Plasse fait part d'un certain nombre d'interrogations qui persistent encore aujourd'hui concernant l'autobiographie, difficile à cerner de par son hybridité, la diversité de ses contenus, mais aussi la variété de ses émetteurs. Par conséquent, l'autobiographie n'est pas seulement une pratique littéraire, elle fait ressortir à travers sa composition une empreinte socio-psychologique puissante, absente des autres littératures. En effet, c'est aussi un genre qui permet d'être au plus près de la pensée, de l'émotion, du ressenti, de son auteur. Il ne s'agit pas ici de composer une fiction par plaisir ou par ambition, mais de se raconter soi, ce qui engendre une complexité supérieure dans l'approche même de ce choix d'écriture qui finalement n'en est plus vraiment un puisqu'il finit par s'imposer comme une évidence, un besoin nécessaire, parfois même, vital.

Quelle est cette forme d'autodiscipline moderne et d'expression maîtrisée des émotions ? Quel est le sens engagé dans l'acte de mettre en écrit sa vie ? Quelles sont les significations qui sous-tendent le fait de mettre en forme ses souvenirs et de restituer ceux-ci dans une catégorie prédéfinie de discours ? Quel est le lien existant entre l'histoire vécue par une personne et le récit qu'elle peut en faire ? Quelle est la place de l'écrit dans les processus de prise de conscience de soi ? Quel est l'effet induit chez le lecteur par la lecture de ce genre de récits ?<sup>114</sup>

Si le récit de soi interroge toujours fortement, il n'en est pas moins populaire car possède des vertus exutoires manifestes. Aussi, à travers la liberté qu'offre ce type de rédaction, le soldat peut choisir de dire ou de taire (parfois, il y est évidemment contraint comme nous l'évoquions). Certains combattants écrivaient d'ailleurs plusieurs fois par jour, ce qui démontre bien toute l'importance du rôle affranchisseur joué par l'acte d'écriture, mais aussi l'aspect providentiel qu'il représente alors au front.

« Les textes littéraires sont traités désormais comme des espaces graphiques inventifs (et non plus comme des genres) dans lesquels la lecture se réaménage pour trouver son sens directionnel. »<sup>115</sup>

L'idée d'un espace graphique inventif correspond à la pratique du soldat à la guerre, car ce dernier n'écrit pas dans le but premier de faire de la littérature mais pour trouver en ce feuillet à noircir une forme d'émancipation pour ne pas dire un affranchissement (des ordres,

---

<sup>113</sup> Galichon, Isabelle, *Le récit de soi comme écriture de résistance face au nazisme : du sentiment à l'acte : définition d'une poétique du récit de soi en résistance*, Thèse de l'Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 17 mai 2013, p. 111.

<sup>114</sup> Plasse, Christine, « Les écritures du moi : conscience de soi et représentations sociales », *Sociologie de l'Art*, 2004/1 (OPuS 3), pages 103 à 130.

<sup>115</sup> Cotin, Martine, *Scripturalité, écritures et pratiques culturelles*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 7.

des missions, des combats, du groupe). Paradoxalement, l'écriture marquerait alors la trace de la présence d'un cri (quelle que soit sa coloration émotionnelle) qui puise sa source dans le silence que représente l'acte discret et contenu d'écrire, et qui vient de plus rétablir un certain équilibre avec le brouhaha constant et environnant appartenant au théâtre du conflit. L'écrit devient donc objet de la survie et de la résistance, il finit par y contribuer avec force.

Cette activité épistolaire est d'ailleurs suffisamment conséquente pour que, dès la fin de l'année 1914, soit créé un *Bulletin des écrivains de 14* qui sera publié de manière mensuelle pendant toute la durée de la guerre<sup>116</sup>. Là encore, la question principale touche à l'authenticité de la création littéraire comme évoquée précédemment. Selon Jean Norton Cru, si l'auteur venait à prendre des libertés avec le factuel de ce qu'il a vécu, il se verrait ainsi targué d'imposteur. Il ne se demande pas si l'on peut accéder à la vérité par d'autres moyens que la description du réel, et met ainsi Barbusse, Dorgelès<sup>117</sup>, Paulhan<sup>118</sup> au plus bas, hissant Genevoix<sup>119</sup> sur un piédestal. L'historien Frédéric Rousseau explique que si Jean Norton Cru dénonce les falsificateurs, « ce n'est pas dans le but de jeter le discrédit sur tous les témoins ; c'est au contraire pour mieux mettre en valeur les meilleurs, les témoins qui ont su peindre la guerre avec talent tout en restant sincères ».<sup>120</sup> Son but ici est plutôt de valoriser les témoins honnêtes au détriment des imposteurs qui discréditeraient le fondement des souffrances des combattants. Parmi les historiens de l'époque, Jules Isaac (1877-1963) défend l'idée que les soldats doivent être davantage intégrés à l'histoire de la Grande Guerre (contre l'avis de tous d'ailleurs). « Il est un personnage dont l'absence totale surprend : le poilu, ou le peuple combattant »<sup>121</sup> Cette littérature du témoignage met donc en lumière le combattant qui gagne ses lettres de noblesse en tant que sujet d'étude authentique, s'imposant face à des écrivains ou poètes chevronnés. Ainsi, le témoignage – si l'on peut dire – amateur, se voit conférer autant d'importance sinon plus que le relai historique effectué par un auteur aguerrit ayant écrit à la même époque, c'est ce que Norton Cru n'hésite pas à mettre en avant dans son essai. Par conséquent, le soldat n'est plus simple témoin ou victime des atrocités de la guerre, l'opportunité de la raconter lui est offerte, il y est même encouragé, dans une perspective de compte-rendu factuel et honnête destiné à la communication avec ses pairs. En outre, Nicolas

---

<sup>116</sup> En 1919 naît l'*Association des écrivains combattants* qui vise à défendre les intérêts des écrivains survivants et la mémoire de ceux tombés au combat.

<sup>117</sup> Son œuvre majeure demeure *Les Croix de bois* (1919). Le roman se découpe en une succession de chapitres sans véritable lien entre eux, tels des tableaux de situations propres à la guerre. Les personnages sont regroupés dans un monde dévasté, l'armée est leur seul liant, c'est dans un esprit de camaraderie que se tisse l'histoire.

<sup>118</sup> Jean Paulhan rentre blessé du front, et publie *Le Guerrier appliqué* (1917). Après la guerre, il collabore à la revue surréaliste *Littérature*.

<sup>119</sup> Son œuvre est marquée par le traumatisme de 14-18, particulièrement dans *Ceux de 14*, recueil de récits de guerre rassemblés en 1949, considéré comme l'un des plus éminents témoignages de ce conflit. Il a aussi écrit une autobiographie, *Trente mille jours*, publiée en 1980.

<sup>120</sup> Rousseau, Frédéric, *Le Procès des témoins de la Grande Guerre : l'affaire Norton Cru*, Paris, Seuil, 2003, p. 267.

<sup>121</sup> Prost Antoine, Winter, Jay, *Penser la Grande Guerre*, Paris, Points, 2004, p. 109-110.

Beaupré a effectué un recensement semblable – bien que moins rigide – à celui de Jean Norton Cru. Il publie des *Écrits de guerre* (2013), dans lesquels il a rassemblé un échantillon de 291 ouvrages français et 242 ouvrages allemands. Les auteurs qui le composent doivent répondre à au moins une des caractéristiques suivantes : « avoir écrit sur la guerre, avoir porté l'uniforme et avoir combattu, avoir été tué au combat, avoir été officier, avoir été engagé volontaire, avoir publié entre 1914 et 1920. »<sup>122</sup>

Ainsi, en parallèle de récits retravaillés, modifiés ou déformés, et ainsi désignés comme romans, on trouve majoritairement une littérature spontanée, frénétique, que peuvent offrir les formes brèves de la littérature, soit le texte épistolaire accessible à tout alphabétisé, ou encore le poème de guerre, autre genre largement exploité, qui donne la possibilité de parler de soi, alors très en vogue notamment dans les tranchées britanniques.

Ces vers guerriers, qui saturent le paysage poétique des années 1914-1918, ont été lus par les poètes-soldats qui se réclament de la modernité. Quand leurs propres poésies dialoguent avec ces chants engagés, c'est toujours pour mettre en évidence que le discours poétique est à même de déplacer les rhétoriques officielles et de fuir le sémantisme figé de la poésie de guerre stéréotypée. Cette intertextualité est l'objet d'une critique où transparait un désir partagé de modifier radicalement les façons traditionnelles de poétiser la guerre. [...] Entre 1914 et 1918, Apollinaire, Cocteau, Drieu la Rochelle et Éluard ambitionnent de participer au renouveau de la poésie, de réinventer les formes du langage poétique par le biais d'une thématization de la guerre.<sup>123</sup>

Nous retenons alors que la guerre peut être envisagée comme un espace de création malgré un contexte destructeur et chaotique. La tranchée qui représente alors l'épreuve ultime avant le chaos est aussi le gouffre dans lequel le soldat s'enfonce, perd parfois la vie. Néanmoins, d'un point de vue symbolique, le trou est aussi la blessure importante, et la protection. Son rôle multiple invite à réfléchir à cette possibilité d'écriture. La béance, le vide, laissés par la blessure, représentent *in fine* la plus cruelle des mises en abîme pour dire la profondeur de la tranchée en tant que gouffre dévorant les existences. « L'ultima stilla s'è diffusa nel rombo del volo. » (*NOTT.*, p. 16)<sup>124</sup> Dans ces mots de Gabriele D'Annunzio, nous comprenons que l'image de la dernière goutte de sang qui se déploie ensuite dans la totalité de son texte représente aussi le point de non-retour, le poète exsangue quitte ses oripeaux d'homme valide pour passer dans une dimension différente et se mouvoir sous la forme nouvelle de celui à l'apparence monstrueuse.

---

<sup>122</sup> Beaupré, Nicolas, *Ecrits de guerre 1914-1918*, op. cit., p. 10.

<sup>123</sup> Parenteau, Olivier, *Quatre poètes dans la Grande Guerre*, op. cit., p. 17.

<sup>124</sup> (Trad : « La dernière goutte s'est perdue dans le grondement du vol. » *NOC.*, p. 19).

## Le « Der des ders » : un dissemblant en reconstruction qui interroge

Par conséquent, et au-delà des considérations historiques constamment réactualisées par la recherche, quelle approche littéraire pouvions-nous faire du corps brisé à la Grande Guerre ? Tout d'abord, le déferlement de violence à peine imaginable, créé, il faut bien le confesser, une fascination inédite :

Les risques de guerre n'ont pas disparu, mais ils peuvent être mieux anticipés et gérés, même si les causes des conflits sont loin d'être résolues. Il est certes trop tôt pour diagnostiquer la guerre comme un mal en voie de diminution, voire d'éradication. L'insécurité humaine représente toujours un défi, un grave danger.<sup>125</sup>

Dans le prolongement de cette doxa, Pierre Schoentjes écrit que le lecteur contemporain ne se fait une idée de la Grande Guerre qu'à travers la littérature :

« En ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, le lecteur connaît la Grande Guerre à travers les livres ; il pourrait faire siennes les paroles de Cripure dans *Le sang noir* (1935) de Louis Guilloux : « Vue d'ici, la guerre n'est qu'un conte. Un conte sanglant, mais un conte. » »<sup>126</sup>

Ainsi, le lecteur actuel ne peut concevoir et recevoir cette littérature que sous la forme d'une fiction, d'un « conte », pour reprendre les mots ci-dessus. Donc, en se basant essentiellement sur une représentation fantasmée, la réception contemporaine reste à interroger. Les anthologies<sup>127</sup> regroupant de larges extraits de ces témoignages de guerre sont par ailleurs toujours en vogue, et continuent d'attirer un lectorat curieux, empathique, et sidéré, dont l'envie de s'immerger dans cet univers si particulier que représente 14-18 demeure toujours féconde. Le spectre qui couvre cette littérature est d'ailleurs aussi vaste que dense et diversifié, il se réinvente par exemple à travers le roman très en vogue, depuis quelques décennies, de la catastrophe<sup>128</sup>. Nous pensons notamment à l'uchronie de Nicole Caligaris intitulé *La Scie patriotique* (1997) qui met en scène une escouade de soldats en déroute évoluant parmi les ruines et les cadavres de leurs camarades, abandonnée et livrée à elle-même dans un mode survivaliste. Ainsi, le lecteur n'envisage, si l'on peut dire, que ce qu'il souhaite des aspects – et surtout des rudes aspérités – de la guerre, la reléguant toujours

---

<sup>125</sup> David, Charles-Philippe, « Repenser la guerre et la paix au XXI<sup>e</sup> siècle », *Politique étrangère*, 2013/3 (Automne), pages 27 à 38.

<sup>126</sup> Schoentjes, Pierre, *Fictions de la Grande Guerre*, op. cit. p. 11. Source : Guilloux, Louis, *Sang noir* (1935), Gallimard, 1987, p. 172.

<sup>127</sup> Nous pensons par exemple à des succès tels que *La Grande Guerre des écrivains. D'Apollinaire à Zweig*, Textes choisis et présentés par Antoine Compagnon, publié aux éditions Gallimard (2014), ou encore des anthologies reprenant des poèmes de guerre qui là encore témoignent du vécu des écrivains : *Poèmes de poilus. Anthologie de poèmes français, anglais, allemands, italiens, russes 1914-1918*, dirigée et présentée par Guillaume Picon, publié chez Points (2014).

<sup>128</sup> Ce qui qualifie cette littérature repose essentiellement sur son aspect ultra-violent, oscillant entre un difficile équilibre entre une civilisation perdue et un chaos naissant. Il met en scène la réalité sociale et la réalité physique, c'est-à-dire à la fois la fin d'un monde et le début d'un autre. Une contradiction qui permet de développer un discours sur le monde réel, non sans un certain engagement politico-social. Contrairement à la science-fiction, une volonté de réalisme est souvent convoquée, voire indispensable (les mondes mis en avant ressemblent au nôtre).

à une sorte de *terra incognita* prolixie pour celui qui décide de s’y plonger aujourd’hui (propice néanmoins à toutes les formes d’imaginaire rattachées au roman). D’ailleurs, les romanciers contemporains qui écrivent sur la Grande Guerre sont partagés entre deux visions pour raconter cet événement à part : « Novelists who recreate the Great War are writing historical fiction, and they are likely to have a bias either to actual history or to mythmaking (though at certain deep levels myth can affect history itself). »<sup>129</sup> Se figurer une telle période demeure inenvisageable dans une Europe de l’Ouest qui n’a connu que la paix depuis presque quatre-vingts ans. Toutefois, le récepteur semble partagé entre un souhait de réalité – avec une volonté, et même une demande de véracité prégnantes – mais aussi un fort désir de réactualisation du moment historique, voire de la découverte d’interprétations et de réécritures par des voies neuves et encore inexplorées. Une chose demeure certaine, la perte d’une humanité intrinsèque à l’homme propre au conflit 14-18 demeure une caractéristique inévitable pour qui souhaite s’intéresser à la littérature qui en découle.

Evidemment, des ouvrages d’histoire générale devenus référence ont fait date, signant, là encore, l’importante place faite à cet épisode de l’histoire, décisif et singulier, notamment celui de Jay Winter, “War poetry, Romanticism and the return of the sacred” in *Sites of memory, sites of mourning, The Great War in cultural history* (Cambridge University Press, 1995, p. 204-222), ou encore, Randall Stevenson, *Literature and the Great War 14-18* (Oxford University Press, 2013), Ralf Steiner et Jane Potter, (dir), *Handbook of British littérature and culture of the First World War*, De Gruyter, 2021.

Si nous pouvons considérer Jean Norton Cru comme le premier à avoir soulevé la question de la littérature de la Grande Guerre et de la conflictuelle question de sa réception, la période continue d’entretenir auprès de la recherche une curiosité insatiable.<sup>130</sup> Il subsiste par ailleurs – et de manière régulière – des travaux récents sur les œuvres littéraires relatives à cet événement de l’histoire européenne. Par ailleurs, s’il semble légitime que ce soit en premier lieu l’histoire qui se soit emparée du sort de ces survivants blessés de guerre, la littérature lui a rapidement emboité le pas, explorant d’autres horizons, avec une prégnance pour le témoignage, le récit de soi, et l’intériorité. En outre, certains historiens, comme Nicolas Beaupré, s’accordent à percevoir la littérature comme le principal matériau exploitable en tant

---

<sup>129</sup> (Nous traduisons ainsi : « Les romanciers qui recréent la Grande Guerre écrivent de la fiction historique, et ils sont susceptibles d’avoir un parti pris soit pour l’histoire réelle, soit pour la création de mythes (bien qu’à certains niveaux, le mythe puisse affecter l’histoire elle-même). » Source : Bergonzi, Bernard, *Heroes Twilight*, Manchester, Carcanet Press, 1996, p. 205.

<sup>130</sup> En outre, preuve en est que la littérature de la Grande Guerre continue d’attirer et invite à la réflexion puisque nous pouvons citer aussi quelques exemples de travaux de thèses récents : Griet Theeten qui a rédigé un panorama de la présence de la Grande Guerre dans la littérature de l’extrême contemporain (Université de Gent, Belgique, 2016). Par ailleurs, Romaric Nouat a travaillé sur les soins durant 14-18 pour soutenir une thèse en histoire contemporaine (Université de Tours, 2016). Matteo Schianchi a rédigé une étude de l’histoire de l’infirmité entre 1860 et 1915, et a soutenu sa thèse en 2017 (Paris – EHESS).

que source première de l'histoire des hommes de cette époque. Nous abordions antérieurement concernant la recherche littéraire Pierre Schoentjes, lequel accorde une large place à l'étude des fictions de 14-18, mais aussi Carine Trévisan qui axe ses études sur les écrivains ayant pris place dans la guerre, et notamment la question de la correspondance abondante issue des tranchées. Laurence Campa, quant à elle, insiste sur l'importance de l'écriture pendant le conflit et dresse d'ailleurs un large panorama de la littérature tirée de la Grande Guerre<sup>131</sup> dans *Le Bulletin des bibliothèques de France*.

Toutefois, nous cherchions à travailler sur le corps dans la guerre en particulier et voulions nous atteler à sa destruction puis à sa reconstruction, avec tous les bouleversements que cela engageait. « War is a phenomenon made on bodies. »<sup>132</sup> écrit Catherine Baker, ce qui appuie volontiers l'impact de la guerre sur les corporalités, cette dernière les modifiant et en fabriquant une définition nouvelle. Si l'histoire s'est elle aussi emparée du corps blessé durant la Grande Guerre, avec notamment les chercheurs belges Pieter Verstraete et Christine Van Everbroeck dans *Le Silence mutilé*<sup>133</sup>, la monstruosité et les difformités multiples liées à l'apparence modifiée ont été étudiées à l'aune de toutes les humanités<sup>134</sup>, de même que la corporalité dévoyée et ce qui l'entoure, avec, par exemple, la trilogie d'ouvrages *Histoire du corps* (2005-2006) sous la direction d'Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello. Toutefois, qu'en est-il pour celui, blessé de guerre irrémédiable, qui convoque dans une triste réunion, à lui seul, l'ensemble de ces champs d'études ?

Malgré un nombre impressionnant d'études sur les thématiques de la Grande Guerre, du monstre, ou du corps, abordées de manière généralement séparée, nous avons choisi d'esquisser une réflexion qui réunirait les trois champs de recherches à travers un corpus limitatif mais rassemblant plusieurs genres pouvant fonder un ensemble homogène qui se déploie précisément dans le personnage du blessé de guerre. « La réflexion autour de la corporéité de la guerre a ouvert de nouveaux territoires afin de repenser l'expérience guerrière, notamment par une réévaluation des expériences collectives et intimes des violences. »<sup>135</sup> Joanna Bourke, historienne britannique, a traité de la question de la virilité, du corps de l'homme mis à mal durant la Première Guerre mondiale avec son ouvrage

---

<sup>131</sup> <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2014-03-0046-004.pdf>

<sup>132</sup> (Nous traduisons ainsi : « La guerre est un phénomène fait sur les corps. ») Source: Baker, Catherine, "Making war on bodies: militarisation, aesthetics and embodiment in international politics", Edinburgh, Edinburgh University Press, 2020 p. 15.

<sup>133</sup> Les historiens vont à la recherche de l'impact de la Première Guerre mondiale sur le corps et l'esprit du soldat belge. Ils retrouvent le fil des initiatives prises pour réintégrer dans l'armée et dans la société ces soldats invalides, pendant et au lendemain de la Première Guerre mondiale.

<sup>134</sup> Si les études qui y sont consacrées sont pluridisciplinaires, innombrables et prolixes, nous pensons notamment à l'ouvrage de Pierre Ancelet, *Phénoménologie du corps monstrueux* (2006), Stéphane Audeguy *Les Monstres, Si loin et si proches* (2007) ou encore Jean Clair avec son ouvrage : *Hubris, La fabrique du monstre dans l'art moderne, Homoncules, Géants et Acéphales* (2012) que nous avons pu consulter lors de cette étude.

<sup>135</sup> Joly, Maud, « Corps en guerre. Imaginaires, idéologies, destructions », *Quasimodo*, n°8 et n°9, Printemps 2005. », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 30 | 2009.

*Dismembering the Male* (1999). Il était alors question pour nous de nous pencher sur ce survivant masculin soumis à une violence sans précédent, au corps mutilé et devenu monstrueux, dans sa dimension et son approche essentiellement littéraires par la voie intime de la confession et du témoignage (fictif ou réel par ailleurs), ce qui n'avait pas explicitement été envisagé jusqu'ici. Il conviendra alors de questionner ce personnage à la lumière non pas de sa destruction mais de sa reconstruction. Car s'il est le fruit du *nihil* par excellence, il est aussi celui du prolongement de vie, il est promesse de l'envisageable retour et d'une ultériorité.

En premier lieu, l'avènement d'une écriture à l'empreinte paradoxalement élégiaque car fondatrice d'une mise en valeur possible de ce monstre d'un genre nouveau, demeurera le fil conducteur d'une tentative de réponse, puisqu'il sera question d'étudier cette écriture visant à la mise en lumière d'un homme devenu dissemblant. En effet, moins réducteur que la terminologie de monstre, nous parlerons de dissemblant, soit le sujet résultant d'une modification brutale survenue sur le terrain de la guerre. Le dissemblant n'est toutefois pas le dissemblable. Sa différence est essentiellement axée sur un physique évanescent, flou. Le dissemblant est victime là où le dissemblable marque une volonté de se démarquer. Le dissemblant est celui qui diffère malgré lui, il ne cherche pas à se démarquer, sa difformité l'exclut du reste de ses congénères. Ainsi, en guise de synthèse, nous définirions le dissemblant, notion qui apparaît d'ailleurs dans le titre de notre travail, comme étant le survivant ayant conservé les stigmates de l'ultime violence dont il devient le fruit direct.

A propos de la question des femmes, qui occupera en partie le dernier chapitre de ce travail, si ces dernières sont, par la force des choses, souvent absentes du terrain de la guerre dans leur majorité<sup>136</sup>, il n'en demeure pas moins qu'elles constituent un soutien de taille pour les blessés qui seront pris en charge par ces dernières lors de leurs hospitalisations respectives. C'est notamment le cas de Cendrars ou du personnage de Dalton Trumbo qui n'ont d'autre choix que de s'en remettre aux infirmières qui prennent soin d'eux, et sont la première ressource vers l'amélioration de leur état. D'Annunzio, de son côté, peut compter sur la présence de sa fille Renata pour le soutenir dans l'épreuve de la blessure, et même dans l'aspect matériel en vue du réapprentissage scriptural, ainsi que l'agencement de son œuvre. Quant à Adrien, le personnage de Marc Dugain, il voue une admiration, et ressent quelques sentiments amoureux pour deux femmes très différentes : la première est la jeune Clémence rencontrée la veille de son départ au front, et la seconde est Marguerite, une infirmière, gueule cassée, tout comme lui. Par ailleurs, l'épisode dans lequel il retrouve pour la première fois sa

---

<sup>136</sup> De nombreuses femmes ont remplacé les hommes enrôlés dans l'armée en occupant des emplois civils ou dans des usines de fabrication de munitions. Plusieurs centaines de milliers ont servi dans les différentes armées dans des fonctions de soutien, souvent en tant qu'infirmières. Certaines, en plus petit nombre, en Russie, par exemple, ont participé aux combats.

sœur après avoir été atteint au visage, est très intense. Les femmes occupent donc une place, à première vue secondaire, car extérieures aux épisodes guerriers, mais se révèlent pourtant indissociables des « hommes de guerre », ensemble, et par équilibre, ils forment un élan vital capable de déjouer la mort ambiante. Si les hommes sont vulnérables dans le temps de la guerre, les femmes semblent représenter une force insoupçonnée rebattant les cartes du rôle joué par chacun dans un temps de la violence comme l'est celui de 14-18.

Le « Der des ders » qui donne aussi son titre à un roman de Didier Daeninckx<sup>137</sup>, sera donc au centre de notre étude en tant que personnage, *a contrario* de la destruction dans laquelle il évolue de prime abord, en reconstruction permanente. Nous procédons au choix de ce terme pour qualifier le soldat déchu car il représente dans une expérience extrême du corps le dernier des derniers survivants à cette déferlante barbare. C'est un personnage de la limite. Le « Der des ders » apparaît donc à la frontière de l'humain, de l'impensable, qui, dans le même temps, laisse entrevoir la possibilité d'une belle recreation. Il sera question d'envisager ce soldat en tant que refoulé de la tranchée, banni de la guerre, exclu du front, de par ses blessures qui l'empêchent d'accéder (davantage) au combat, pour l'inscrire comme martyr représentatif d'une violence de masse sans précédent, et prenant place de manière instantanée dans l'espace hospitalier en tant que nouvel endroit d'un possible retour parmi les vivants.

Toutefois, et contrairement à ce que l'on peut penser, l'expression « Der des ders » ne possède pas seulement une connotation péjorative, mais insinue aussi d'avoir échappé à la mort, et permet donc d'envisager la possibilité de continuer à vivre. De cette façon, le « Der des ders » est un personnage de la possibilité et de l'impossibilité. Il fait se rencontrer vie et mort à un carrefour, en temps normal, inaccessible. Le dernier des derniers survivants est également celui qui résiste à l'anéantissement moral engendré par la blessure, il est celui qui a le pouvoir d'entrer en phase de résilience. Concernant cette notion de psychologie théorisée principalement en France par le psychanalyste Boris Cyrulnik<sup>138</sup>, il répondait ceci à un entretien accordé à la revue *Rhizome* :

« Rhizome : *Quels vont être les facteurs essentiels de résilience ?*

Boris Cyrulnik : Dans l'ordre d'apparition nécessaire, nous retrouvons le soutien, puis le sens. »<sup>139</sup>

Ainsi, les deux facteurs de réussite résiliente donnés par Cyrulnik seraient à la fois le soutien, et donc, sinon l'apport amical, familial, quoiqu'il en soit, la présence d'autrui (le

---

<sup>137</sup> Daeninckx, Didier, *Le Der des ders* (1984), Gallimard, coll. « Folio policier », 1999. En 1920, Eugène Varlot un ancien poilu reconverti comme détective privé, se voit confié une enquête par le colonel Fantin de Larnaudière qui est au prise avec un maître chanteur. Ce qui de loin ressemble à une simple histoire de mœurs va se transformer en une histoire plus complexe dans laquelle le héros va devoir essayer de démêler le vrai du faux.

<sup>138</sup> Les Etats-Unis restent précurseurs dans le domaine de la théorisation de la résilience sans toutefois appréhender la notion sous la forme d'un processus.

<sup>139</sup> Cyrulnik, Boris, « Traumatisme et résilience », *Rhizome*, 2018/3-4 (N° 69-70), pages 28 à 29.

corps soignant également, avec une importance exclusive accordée aux infirmières), puis, deuxièmement, le sens. Et cet élément-là reste probablement le plus difficile à trouver. Il faut que malgré l'injustice de sa condition nouvelle, le dissemblant trouve du sens dans la volonté de se relever, et puisse pratiquement inventer une sémantique de la blessure acquise. Au début de chacun de nos récits, celui que nous mettons en avant ne parvient à tirer aucune signification de ce qui lui arrive, il semble sidéré, puis atterré, et enfin, perdu. De plus, aucune victoire à proprement parler n'est célébrée en lien avec le champ de bataille puisque le combat tourne court et se voit directement transposé à celui qui se joue dans le lit d'hôpital.

Il est question d'une condamnation à vie pour le « Der des ders » car il devra cohabiter à perpétuité, avec ses nouvelles blessures, ses nouveaux manques, son physique modifiée ou dégradé, et par-dessus tout, le souvenir malheureux, du temps de la guerre d'un côté, certes, mais aussi de sa vie antérieure. Et malgré tout, son cœur bat encore, il est donc tenu de faire quelque chose de cet héritage atroce, cruel, et surtout, injuste à ses yeux puisqu'il est vivant, et plus encore, survivant d'un drame sans précédent. De plus, pour reprendre la doxa de Cyrulnik : « On ne réussit jamais à liquider nos problèmes, il en reste toujours une trace, mais on peut leur donner une autre vie, plus supportable et parfois même belle et sensée. »<sup>140</sup> Par conséquent, par l'accès à la résilience (qui est déjà un choix), la célébration du corps dissemblant peut avoir lieu. C'est un long itinéraire (pour ne pas dire un chemin de croix inversé, puisque le fardeau porté s'allège avec le temps, en direction de la reconstruction qui passe par l'acte même d'écriture en tant que soin).

L'écriture s'insère alors dans le décor quotidien de cet épisode pour le moins sanglant, au même titre que les armes ou l'uniforme. Ainsi, l'écrit se fera tant pansement car exutoire que moyen d'évacuation des émotions engendrées, provoquées, par la situation inhabituelle que revêt le caractère guerrier, mais aussi couteau car invite au ressassement sans fin d'une position épouvantable.

c'est sans doute l'état que j'essaie de rejoindre quand j'écris: un état d'écoute extrêmement intense, voyez, mais de l'extérieur [...] quand j'écris, j'ai le sentiment d'être dans l'extrême déconcentration, je ne me possède plus du tout, je suis moi-même une passoire, j'ai la tête trouée [...] être à soi-même son propre objet de folie et ne pas en devenir fou, ça pourrait être ça, le malheur merveilleux.<sup>141</sup>

L'écriture si elle permet le décentrement à l'extrême de soi-même partage aussi le *self* entre intérieur et extérieur qui ne cessent de s'opposer. C'est à travers cette dualité que peut s'envisager la reconstruction, par l'élaboration d'une pensée écrite. Nous mettrons donc en exergue un personnage exsangue, vidé de toute la substance essentielle qui le composait

---

<sup>140</sup> Cyrulnik, Boris, *Les Vilains petits canards*, Paris, Odile Jacob, 2001, p. 29.

<sup>141</sup> Duras, Marguerite, Porte, Michelle, *Les lieux de Marguerite Duras*, Paris, Les Editions de Minuit, 1987, p. 99.

jadis : fuite de son identité, de son corps, de son visage, parfois même de ses sens, pour ne garder qu'une enveloppe mutilée, gênante, et devenue grotesque, mais aussi l'évolution qui se produit pour ce personnage qui ne fait jamais vraiment partie ni de l'un ni de l'autre. Ainsi, le chemin du survivant connaît bien un début, un milieu et une fin, sorte de parenthèse existentielle qui amène de fait un nouvel état du vivant, confère au blessé un statut à part, oscillant constamment entre deux états qui le hissent au rang, non plus d'homme mais de créature n'appartenant pas davantage à l'univers en place. Le survivant a échappé à la mort et se trouve suspendu dans un espace-temps à part, voire une forme de dystopie, au sein de laquelle il devra concevoir de nouveaux repères qui lui sont propres.

Notre méthodologie d'analyse concernant l'étude du corpus retenu est la suivante : nous avons constaté que l'ensemble de ces récits pouvait se lire à la manière d'un roman, y compris pour ceux à tendance autobiographique. En effet, l'aspect romanesque y est omniprésent, non pas par choix forcément, concernant Cendrars ou D'Annunzio, mais tout simplement car le contexte de la Grande Guerre est particulièrement favorable à toutes les démesures, aux questions existentielles capables de pousser dans tous les tranchements l'être humain. Ce conflit historique est capable de générer une narration foisonnante, parce que destructeur, pour ne pas dire extraordinaire, car brisant tous les codes d'une vie. Ainsi, l'itinéraire de chacun des personnages, qu'ils soient réels ou fictifs, se dessine selon nous en trois étapes principales : tout d'abord, le départ engendré par la guerre, puis la blessure et le choc post-traumatique qui y est rattaché, et enfin, le temps de la résilience.

Nous déroulerons donc le parcours en forme de destin brisé aux contours bien définis, que « l'homme de guerre » s'apprête à emprunter. En premier lieu, il sera question de comprendre l'identité première de ce protagoniste singulier pour appréhender les difficultés qu'il ne cessera de rencontrer par la suite, et ce qui lie ces soldats en devenir entre eux, à savoir l'exil. Par cette terminologie, nous entendons dans un sens assez large le fait de quitter sa terre première pour un ailleurs inconnu. Nous reviendrons alors sur ce départ inopiné, entre surprise et désarroi, mêlant l'inquiétude à l'excitation de la nouveauté, et surtout l'appréhension de l'inconnu pour des jeunes gens qui ne se sont souvent jamais éloigné de l'endroit où ils ont vu le jour. Il sera donc question de se pencher sur la réaction à l'appel aux armes à travers le corps, porteur et garant de l'émotion délivrée de manière instantanée, et même, dans une certaine mesure, brutale. Nous verrons que ce premier sursaut constitue un dérèglement du corporel qui mènera le personnage de manière certaine vers ce qui l'attend, c'est-à-dire à ce que nous appellerons l'ultime violence puisque rien ne sera épargner à la corporalité déployée, mise à nu. Nous verrons que le soutien double, d'autrui et – ou – du céleste, demeurera un facteur indispensable pour ne pas se laisser glisser vers le néant quant à

ceux que l'on nommera déjà les « presque-morts ».

Nous aborderons le temps terrible et tragique de la blessure dans un second chapitre, et nous attarderons sur l'écriture perçue comme couteau et pansement, soit en guise de souvenir douloureux et persistant, soit en tant qu'extraordinaire exutoire, accessible et ouvert à toutes les pensées et réflexions, toutes les plumes. Nous verrons que l'écriture est ici support de reconstruction, nourrissant l'absence découlant de la blessure pour la rattacher à la résilience en tant que premier pas vers cette dernière. Nous interrogerons enfin la notion de deuil et examinerons ses possibilités, tout en nous questionnant sur l'éventualité de ne jamais parvenir à y accéder tout à fait, et nous interrogerons sur les capacités du blessé de guerre à pouvoir être érigé en mythe.

Nous évoquerons dans un troisième et ultime chapitre cet éloge de la dissemblance dont il est question dans notre titre. Nous verrons que le blessé passe par de nombreuses phases, entre animalisation puis réification, pour finalement pouvoir regagner son humanité et même la renouveler au prisme de nouvelles données, dont une apparence nouvelle. Ainsi, à présent pleinement conscient de son état, le blessé aura pour objectif premier, non plus de survivre, puisqu'il y est à présent autorisé (ou condamné selon le paradigme envisagé) mais d'échapper à la folie qui le guette pour avoir vu et traversé tant d'horreurs, non seulement celle qu'il rattache à sa propre blessure, mais aussi celle qu'il a pu observer autour de lui (les autres blessés, les camarades défunts, etc.). Nous verrons donc qu'à travers ce corps dégradé, – où que se situe la dégradation par ailleurs – il sera possible de fabriquer une esthétique qui leur appartient, et inverser ainsi les valeurs sociétales connues antérieurement pour en donner des définitions nouvelles tournées vers un humanisme certain. Enfin, nous verrons toute la difficulté à réintégrer le monde normé composé de personnes qui n'ont en aucun cas été touché par l'ultime violence de la guerre dont il devient le martyr et l'étendard. Pourtant, le blessé de guerre le sait, il doit retisser du lien avec ceux-là pour espérer se fondre dans la masse de nouveau. La femme jouera également un rôle clé dans le mieux-être du blessé, surpassant à des égards les hommes, les reléguant souvent au rang de figurants voire d'absents (notamment les pères), et agissant avec une certaine toute-puissance, ce qui remet, nous le devinons, bien des codes sociaux voire institutionnels en question, et favorise une émergence féminine forte ébranlant la virilité du sexe opposé.

Enfin, tout au long de cette étude, le sensoriel – sa rémanence ou son absence – sera exploité comme faisant partie intégrante de la corporalité du blessé défaillante, parfois altéré, souvent redéployé voire amplifié. En effet, les corps sont révélés, éviscérés, coupés, éventrés, à la vue de tous, les odeurs de mort ou du camp ennemi demeurent des souvenirs prégnants dans les esprits des blessés. En outre, le toucher sera pour nombre d'entre eux le dernier

sursaut d'humanité envisageable et par ailleurs la seule possibilité d'entrer en relation avec autrui, nous pensons ici essentiellement au personnage de Dalton Trumbo, capable de ressentir l'effleurement sur sa peau, devenu son unique moyen de communication avec le reste du monde. « La revalorisation du toucher est ambivalente, car elle réfléchit le rapport à soi et à l'autre. »<sup>142</sup> L'ouïe et l'aspect auditif, très sollicités à la guerre, ou le silence lié parfois à la convalescence, restent également des façons de se souvenir malgré soi. Quant au goût, il sera modifié concernant les gueules cassées, incapables d'y accéder davantage – et pas plus présent d'ailleurs dans les autres récits. Manger, goûter, déguster, semblent être devenus des actions secondaires, pour ne pas dire inexistantes. Enfin, la vue apparaît probablement comme le sens le plus présent car sans cela impossible de faire part des corps dans leur nouvelle version et de les décrire pleinement, notamment pour les auteurs se racontant.

Le nouvel hybride ici n'est pas un *Freaks* (1932) comme les personnages figurant dans le film de Ted Browning, il n'est pas là pour amuser les foules, ou bien en tant que curiosité un peu malsaine qu'il serait fascinant d'observer. Il n'est pas question d'une difformité congénitale ou malade, mais d'une absence soudaine survenue au cours d'une existence déjà bien entamée, à la hauteur d'un handicap.

À ce titre, la réflexion sur l'expérience du corps jugé monstrueux est riche d'enseignements, puisqu'elle confronte aux limites de la tolérance individuelle. Nous appelons en effet « monstrueux » le corps dont le statut perceptif est instable et inacceptable : celui qui reste entre l'humain et l'inhumain, entre la forme familière et l'informe.<sup>143</sup>

Le monstre ici symbolise à la fois une période historique marquant l'avènement d'un monde à rénover, mais représente aussi cette masculinité bafouée, revue, débarrassée d'une certaine virilité. « [La Grande Guerre] constitue en même temps une rupture, annonçant le déclin européen, et se soldant par des milliers de vies détruites, des sociétés bouleversées, des régimes renversés et des frontières remodelées. »<sup>144</sup> C'est à travers sa blessure que l'homme se rencontrera lui-même : « Ma blessure existait avant moi, je suis né pour l'incarner. »<sup>145</sup> Ces mots du poète Joe Bousquet devenu soldat, blessé aux jambes durant la Grande Guerre, sont représentatifs de la rencontre profonde et intérieure du blessé avec sa blessure. Ainsi, il semble évident de parler de monde réinventé par le blessé, même de manière inconsciente, puisque ce dernier aura en conséquence passé le reste de sa vie, alité, dans le noir, à écrire, recevoir amis lettrés et prostitués, volets fermés, se coupant donc, à des égards, de l'extérieur qu'il ne fut alors plus en mesure d'habiter.

---

<sup>142</sup> Vincent-Buffault, Anne, *Histoire sensible du toucher*, Paris, L'Harmattan, 2017, p. 10.

<sup>143</sup> Ancet, Pierre, « L'ombre du corps », *Handicap : l'éthique dans les pratiques cliniques*, 2008, pages 29 à 41.

<sup>144</sup> Loez, André, *La Grande Guerre*, Paris, éd. La Découverte, 2014, p. 10.

<sup>145</sup> Deleuze, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Les Editions de Minuit, 1969, p. 174.



**PREMIÈRE PARTIE :  
DE L'HOMME DE GUERRE À LA BLESSURE  
IRRÉVERSIBLE**

*« Et nous marchions. Et nous crevions. »*  
*Blaise Cendrars, La Main coupée (1946)*

Pour poser les jalons de cette étude, nous nous interrogerons avant tout sur le personnage mis en lumière à travers notre corpus, celui que nous qualifions d'« homme de guerre » et que nous nous emploierons à définir en expliquant dans un premier temps comment celui-ci est construit antérieurement à sa blessure, avant que celle-ci ne le façonne.

« L'homme de guerre » tel que nous l'entendons et qui deviendra un survivant dissemblant peut être un anonyme fictif, modeste, voué à une existence paisible et rangée – comme c'est le cas des héros déçus de Dugain ou de Trumbo – notamment de par ses fonctions et surtout son milieu social.<sup>146</sup> Initialement, ce protagoniste se fond dans la population, au sein d'une masse uniforme dont il n'était pas prédestiné à surgir ou à se démarquer d'une quelconque manière, et c'est justement son ascension surprenante, l'évolution soudaine de sa situation personnelle qui va lui permettre à des égards de se révéler – avec plus ou moins de bonheur et de complexité – au reste du monde. « L'homme de guerre » peut être également déjà connu de ses contemporains, de ses pairs, et avoir réellement existé, comme les auteurs Blaise Cendrars et Gabriele D'Annunzio, engagés volontaires dans la Grande Guerre, qui choisissent de se raconter et de faire de leurs blessures respectives le fil conducteur de leurs récits. Ils déplacent ainsi l'attention portée sur eux-mêmes en instrumentalisant la blessure en tant que fardeau ultime, représentatif de leur expérience à la guerre. Ils parviennent en outre à en faire quasiment un personnage à part entière, les dépassant très largement, tendant de fait vers une forme de transcendance.

De plus, cet « homme de guerre » se transformera, et nous allons assister à travers les différents récits proposés à une véritable épiphanie que l'on pourra nommer aussi résilience, laquelle prendra ses racines dans la douleur, physique et morale – l'une ne pouvant se départir de l'autre dans ce combat intime plus vertigineux encore que le combat collectif et armé auquel ils ont été enjoins à prendre place. Primo Levi – dont nous sommes bien évidemment conscients que l'expérience existentielle n'a rien à voir avec celle des blessés à l'étude – survivant des camps de concentration, traduit l'instinct de survie par une volonté de protection à la fois consciente et inconsciente :

La faculté qu'a l'homme de se creuser un trou, de sécréter une coquille, de dresser autour de soi une fragile barrière de défense, même dans des circonstances

---

<sup>146</sup> Adrien est ingénieur spécialisé dans les ouvrages d'art pour les chemins de fer, Johnny est boulanger. Tous deux sont issus de familles modestes. Adrien vient d'une famille de paysans de Dordogne, et Johnny est originaire d'une petite ville du Colorado.

apparemment désespérées, est un phénomène stupéfiant qui demanderait à être étudié de près. Il s'agit là d'un précieux travail d'adaptation, en partie passif et inconscient, en partie actif.<sup>147</sup>

Ainsi, la survie s'avère être un état plus inextricable que ce que l'on peut imaginer puisqu'il invite à repenser bien des limites, et à remettre en cause les acquis de la condition humaine. Par conséquent, et pour en revenir à celui que nous nommons « Der des ders », nous tenterons tout d'abord de cerner l'appartenance de cet homme à une topographie, un espace, lesquels vont nous renseigner sur son identité, ses origines, comme autant de fondations qui permettront de dessiner les premiers contours du personnage mis en exergue, le destin dans lequel il s'inscrit, et qui se présente de manière soudaine. Nous pouvons donc avancer que « l'homme de guerre » est communément celui que rien ne semble distinguer des autres, à première vue, qui a été propulsé dans une guerre, bien souvent sans aucune préparation ni idée de ce qui l'attendait réellement, et qui, rapidement blessé, fait l'échec de son départ, puisqu'il va devoir compter avec le handicap survenu de façon précipitée, la perte de quelque chose de fondamental à son équilibre tel qu'il l'a toujours connu : ses sens, ses membres, son visage, un œil, une main. Nous avons là – et cela est souligné en particulier pour les personnages des fictions décrits comme des hommes simples, sans grande envergure – un être humain par définition vulnérable, projeté dans la violence d'un épisode qui échappe au commun des mortels, exclu brutalement d'un quotidien auquel il était voué, rassurant par ses repères, son caractère commun et sa répétitivité.

Nous nommerons par conséquent « homme de guerre » l'individu masculin du XX<sup>e</sup> siècle qui a pris part à la Première Guerre mondiale en tant que militaire, contraint ou volontaire. Il est littéralement le cœur<sup>148</sup> du roman, offrant à l'écriture épaisseur, puissance évocatrice, réalisme, tout en étant celui permettant d'aller au-delà de l'autobiographie qui ne demeure plus qu'une possibilité de support servant à créer une mystique autour de la blessure mise en lumière. Cet être à partir du moment où il est grièvement atteint physiquement devient alors bien plus qu'un militaire, une silhouette se battant au front parmi tant d'autres. Il se démarque du reste du groupe et commence à exister à part des autres soldats, à cause de sa situation soudainement modifiée, il en vient d'ailleurs à être séparé d'eux, à la fois géographiquement mais aussi physiquement, car ne leur ressemble plus. Il gagne une nouvelle existence, et dans le même temps une nouvelle identité. Ainsi, les questionnements autour du protagoniste foisonnent et fascinent, si bien qu'il occupe tout l'espace narratif, dépasse

---

<sup>147</sup> Levi, Primo, *Si c'est un homme* (1947), Paris, Julliard, 1987, p. 84.

<sup>148</sup> Nous nous appuyons avant tout ici sur l'étymologie du mot « cœur », dérivé notamment de l'indo-européen *kér* qui signifie « entrailles ». Ainsi, le cœur au sens où nous l'entendons est double. D'un côté, cela nous intéresse particulièrement puisqu'il est question d'une blessure qui commence à l'extérieur du corps. La blessure est très largement visible, mais s'étend rapidement à l'intériorité, et devient donc la souffrance qu'on ne voit pas, celle qui isole. Sans oublier que « cœur » a également donné le substantif « courage » qui occupe une large place dans nos différents récits puisque c'est ce dernier qui mène vers la résilience.

l'aspect historique dans lequel il prend place pour s'imposer comme matériau et objet principal de l'œuvre. L'écrivain Georges Simenon évoque le personnage en ces termes, soulignant bien son hégémonie :

Car un personnage de roman, c'est n'importe qui dans la rue, c'est un homme, une femme quelconque. Nous avons tous, tant que nous sommes, tous les instincts de l'humanité en nous. Mais ces instincts, nous en réfréons tout au moins une partie, par honnêteté, par prudence, par éducation, parfois simplement parce que nous n'avons pas l'occasion d'agir autrement. Le personnage de roman, lui, ira jusqu'au maximum de lui-même et mon rôle à moi, romancier, est de le mettre dans une situation telle qu'il y soit forcé. C'est facile, vous voyez. Et il n'est pas besoin de trouver une histoire. Simplement, des hommes, des êtres humains dans leur cadre, dans leur ambiance.<sup>149</sup>

A cet égard, rappelons que dans le Nouveau Roman, l'identité du personnage est peu valorisée<sup>150</sup> avec un rejet net de la focalisation zéro.<sup>151</sup> L'auteur en révèle le moins possible, notamment sur les pensées ou émotions du protagoniste. Or, à travers notre étude, nous entrons dans un schéma inverse, sans l'avènement d'un personnage en particulier (même en apparence peu intéressant ou ambitieux, de prime abord), et son interprétation, son analyse sensible, détaillée, intime, de la situation dans laquelle il se trouve, impossible de traiter de la blessure qui modifie à ce point l'être, impossible également de ressentir une quelconque empathie à la réception, surtout lorsque les corps sur la déchéance physique à la guerre se ressemblent tant. A travers nos œuvres, nous entrons dans l'esprit du personnage qui se raconte ou qui est raconté, occupant quoiqu'il arrive toute l'attention du lecteur. Ainsi, les auteurs nous convient à vivre ou à revivre, parfois en souvenirs<sup>152</sup>, leurs blessures.

Pour conclure sur cette notion conceptuelle d'« homme de guerre », nous préciserons qu'à l'intérieur de ce groupe nominal, la préposition « de » vise à mettre en avant et de manière indéfectible le lien étroit de cet individu avec la situation vécue. Il est littéralement rattaché à la guerre d'une certaine manière, subordonné à celle-ci, en devient l'essence et l'esclave, le sujet et l'objet, car sans l'avènement humain, ce conflit n'existe évidemment pas. La proximité est viscérale puisque c'est cette dernière qui grave le futur de l'homme dans un contexte bien précis, dépendamment de la situation politique.

---

<sup>149</sup> Simenon, Georges, *L'Âge du roman*, Bruxelles, éd. Complexe, 1988, p. 66-67.

<sup>150</sup> Que le roman puisse prétendre créer et faire connaître un « personnage » cohérent, dans toutes ses dimensions, de sa naissance à sa mort, paraît aberrant pour les écrivains de ce mouvement littéraire.

<sup>151</sup> Cet élément narratologique est théorisé par Gérard Genette qui définit la focalisation de la manière suivante : « le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails, et de façon plus ou moins directe, et sembler ainsi (pour reprendre une métaphore spatiale courante et commode, à condition de ne pas la prendre au pied de la lettre) se tenir à plus ou moins grande *distance* de ce qu'il raconte ; il peut aussi choisir de régler l'information narrative qu'il livre, non plus par cette sorte de filtrage uniforme, mais selon les capacités de connaissance de telle ou telle partie prenante de l'histoire (personnage ou groupe de personnages), dont il adoptera ou feindra d'adopter ce que l'on nomme couramment la « vision » ou le « point de vue », semblant alors prendre à l'égard de l'histoire (pour continuer la métaphore spatiale) telle ou telle *perspective*. » Source : Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 183-184.

<sup>152</sup> Cendrars, avec un choix de se raconter ultérieur à la blessure, fait appel à ses souvenirs quand D'Annunzio écrit au lendemain de sa blessure, ce qui génère par conséquent des récits différents. L'approche littéraire n'est pas la même puisque la temporalité ici joue un rôle clé, pour ne pas dire fondateur, dans les récits.

En outre, les auteurs ici ne cherchent pas à créer à tout prix de la fiction, mais bien à relayer une forme de vérité historique – sans anachronisme, mais avec une volonté de réalisme cru permettant de raconter au plus près la blessure – à travers une chronologie-source, des faits précis, des éléments redondants souvent tirés de la culture populaire, représentatifs d'une époque aussi éphémère que terrible et marquante, abolissant toute idée de temporalité d'ailleurs (puisque si la guerre est finalement courte – quatre ans – pour celui qui la vit, la fait et la traverse, le temps demeure tout à fait relatif). Les romanciers s'emparent donc de la fiction pour raconter le réel, pour retracer des vies fictives qui auraient pu exister, se servant du personnage pour dire leur sidération, leur incompréhension, face aux atrocités d'une telle guerre, mais aussi à n'en pas douter, dans le but d'exprimer une certaine fascination et leur empathie envers les blessés innombrables. Ceux qui sont poètes avant d'être soldats, de leur côté, s'emparent de leur propre expérience pour dire toute l'horreur appréhendée et vécue à la guerre, à la fois sur eux et, en observateurs, autour d'eux, mettant en avant la décadence des corps mutilés.

Le blessé de guerre « condamné à survivre », comme nous le proposons dans le titre de notre étude, anime le roman à caractère intimiste ou le récit autobiographique, et devient même plus important que ce dernier, il le surpasse. « les récits d'expérience personnelle sont pensés à la fois comme un genre de discours, comme un mode de cognition et comme une activité sociale. »<sup>153</sup> Par conséquent, le récit de soi n'est pas simple objet narcissique ici, mais sa portée devient universaliste et résonne bien au-delà de la sphère privée.

Nous verrons aussi très largement au travers de cette partie liminaire qu'il existe une « religion de guerre<sup>154</sup> » et plus précisément que la foi s'impose comme indispensable au soldat qui vit au quotidien avec la peur de mourir chevillée à un corps épuisé. Il lui faudra donc s'efforcer d'avoir la foi en quelque chose de plus grand que soi ou le camarade semblable, capable de dépasser à la fois l'ennemi et le champ de bataille, quelque chose ou quelqu'un sur lequel fonder ses espoirs et son envie de vivre de manière solide, encrée, et définitive, car sans une certaine foi synonyme d'espoir, comment poursuivre une existence si abîmée, si compromise ? Il s'agira donc dans un premier temps d'aborder cet « homme de guerre » dans son total dénuement face à un départ vers l'inconnu, puis perdu parmi les autres, et enfin par le prisme d'une religion de guerre qui le révèle et le condamne à la fragilité de sa condition.

---

<sup>153</sup> Ochs, Elinor, « Ce que les récits nous apprennent », *Semen*, 37 | 2014.

<sup>154</sup> Nous empruntons cette notion à Gugelot, Frédéric, « Guerre de foi ou guerre sans foi. 1914-1918 », *Archives de sciences sociales des religions*, n°168, 2014.

## A – Un individu qui rompt avec son existence

Que le personnage appartienne à la fiction ou soit l'un des auteurs se racontant, chacun de ces hommes en partant pour la guerre se voit renoncer à la vie qu'il menait pour entrer dans l'inconnu. Adrien quitte sa Dordogne natale, Johnny, sa petite ville de Californie, D'Annunzio ou encore Cendrars se séparent des existences de poètes plutôt privilégiées qu'ils ont jusqu'ici menées. Blaise Cendrars déclare d'ailleurs dans *La Main coupée* : « J'aurais pu en rester là et, comme d'autres, nager parmi les huiles et les honneurs. »<sup>155</sup> Ainsi, du plus illustre artiste au personnage d'encre et de papier, nous pouvons unanimement avancer que les « hommes de guerre » en devenir passent par une première phase incontournable qui est l'éloignement géographique d'espaces connus, mais se séparent aussi d'un fonctionnement quotidien, d'un mode de vie, pour aller vers l'incertain déstabilisant, puisque ces derniers partent pour le terrain de la guerre, ce qui – et tous s'en doutent sans vouloir trop y croire pourtant – en creux, laisse sous-entendre un danger pour leur vie et, en particulier, pour leur intégrité physique. Adrien Fournier, le personnage de Dugain n'a pas la possibilité de s'extraire de ce contexte anxiogène et inédit de la mobilisation puisqu'il est appelé. Par conséquent, nous pouvons d'emblée nous interroger sur cette volonté pour trois d'entre eux, Cendrars, D'Annunzio, et le soldat Bonham (créé par Dalton Trumbo), d'avoir fait le choix délibéré de partir pour un endroit non seulement méconnu mais forcément hostile puisque terre de combat à venir, avec tout ce que cela insinue et signifie.

« À partir de 1915 jusqu'à 1918, les engagements se font moins nombreux. La prise de conscience d'une guerre longue, la diffusion des nouvelles des soldats au front attirent moins de candidats, sauf ceux animés encore d'un esprit patriotique. »<sup>156</sup>

Nous constatons bien que le volontariat de guerre s'amenuise à mesure que les comptes rendus affluent et remontent du front, avec l'appui des descriptions horribles – et horrifiées – que l'on imagine. A propos de Cendrars, Claude Leroy écrit :

« En juin 1914, il déborde de projets de poèmes, de romans, de traductions (de l'allemand), de revues à lancer. Et pourtant, dès le lendemain de la déclaration de guerre, il quitte tout cela pour s'engager comme volontaire dans l'armée française. »<sup>157</sup>

---

<sup>155</sup> Cendrars, Blaise, *La Main coupée* (1946), Paris, Folio, 2018, p. 141.

<sup>156</sup> Boulanger, Philippe, « Les conscrits de 1914 : la contribution de la jeunesse française à la formation d'une armée de masse », *Annales de démographie historique* 2002/1 (no 103), pages 11 à 34.

<sup>157</sup> Claude Leroy, « Mort et renaissance de Blaise Cendrars 1915-1917 », *Revue italienne d'études françaises*, 5 | 2015.

Le poète décide de cesser toute activité littéraire pour s'engager dans la guerre. Néanmoins, les causes exactes de ce choix restent peu claires : « À plusieurs reprises, il s'est interrogé sur les raisons qui l'ont poussé à s'engager en 1914, mais avec de remarquables variations dans les réponses qu'il apporte. »<sup>158</sup> Si Cendrars prétend détester les allemands, nous penserons en termes de motivation à la recherche de sens à une vie confortable et installée, peut-être aussi à une volonté aventureuse, sans oublier l'impact très fort du patriotisme d'adoption ressenti par ce dernier, comme c'est le cas d'ailleurs pour D'Annunzio. Notons également l'excitation qui découle de l'engagement perçu par Cendrars dans *La Main coupée* :

J'adore le secret. Un des grands charmes de la Légion c'est que l'on peut s'y engager sous un faux nom et que l'on y respecte votre incognito. [...] j'avais signé mon engagement d'un faux nom anglais. Au régiment je restai un inconnu, nul ne savait que j'étais un écrivain.<sup>159</sup>

Pour ce dernier, sorti de l'anonymat de par ses fonctions d'artiste reconnu, retourner parmi le commun des mortels, se noyer dans la masse, est de toute évidence promesse d'un certain panache.

Les romanciers français qui se situèrent dans le sillage de Conrad créèrent à leur tour de tels personnages, préférant à l'héroïque soldat au service de sa Patrie l'aventureux légionnaire dont la vie répondait, pour une Isabelle Eberhardt, à « un invincible besoin de voyages et d'aventures » et que « le point de vue national et le goût de servir ne suffisent pas à expliquer.<sup>160</sup>

Ainsi, une écriture du guerrier s'ébauche, néanmoins, elle n'est pas forcément celle attendue mais se fait plutôt audacieuse et parallèle à une littérature qui se voudrait trop lisse ou trop évidente. Ainsi, le soldat héroïque dans sa représentation patriotique n'est finalement pas forcément la figure de référence. Ce personnage apparaît plus complexe qu'il n'y paraît, et l'aventure semble être le terreau constitutif de son départ.

Gabriele D'Annunzio est vu en France à la veille de 14-18 comme le plus grand écrivain italien encore vivant. A cela plusieurs raisons : il y a été traduit par Georges Hérelle (éminent dans son domaine), il y possède de nombreuses relations dans l'aristocratie et chez les lettrés, et vient souvent à Paris depuis mars 1910. Pour fuir ses créanciers, il s'est d'ailleurs fixé en France. Enfin, non seulement il parle la langue, mais a commencé à écrire en français certaines de ses œuvres. Son engagement est avant tout politique et patriotique, à un âge relativement avancé pour l'engagement dans la guerre (cinquante-deux ans), le plaçant en toute logique hors de portée de la conscription. Pourtant, il choisit de s'engager pour combattre et ne tarde pas à se distinguer par des coups d'éclat. Bien qu'utilisé par le haut

---

<sup>158</sup> *Ibid.*

<sup>159</sup> Cendrars, Blaise, *La Main coupée*, *op. cit.*, p. 140-142.

<sup>160</sup> Venayre, Sylvain, « La Belle époque de l'aventure (1890-1920) », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 24 | 2002.

commandement militaire à des fins de propagande, son personnage singulier et extravagant devient la synthèse du mouvement nationaliste<sup>161</sup>.

Enfin, le protagoniste Johnny Bonham, bien loin de l'héroïsme enflammé d'un D'Annunzio, semble quant à lui plus mitigé sur ce départ : « Then his father died and America entered the war and he had to come too and here he was. » (*JGHG.*, p. 24)<sup>162</sup> Il ne paraît par conséquent pas en accord total avec sa décision, restant évasif sur le motif du départ en guerre qui ne découlerait que de la mort de son père ou du choix de l'Amérique à entrer en conflit à son tour. La prise de décision pleinement assumée reste vague pour le jeune homme qui n'a l'air de dépendre que des choix des autres, sans investissement actif de sa part. Il cite d'ailleurs plusieurs présidents américains, en tant que références, aux discours évidemment orientés : « As that great patriot Theodore Roosevelt has said : America I love you you're like a sweetheart to me. » (*JGHG.*, p. 36)<sup>163</sup> La réflexion du personnage sur son engagement est amère, et laisse entrevoir son destin à venir, bien loin de la flamboyance de D'Annunzio, ou du projet aventureux de Cendrars. Un regret émane déjà de sa pseudo décision dans une volonté d'auteur très réaliste de la part de Trumbo de pénétrer la psychologie d'un jeune homme lambda entraîné dans ce conflit dévastateur.

Enfin, que le choix de ces protagonistes de prendre part à la guerre soit motivé d'un point de vue personnel n'est pas un atout en soi puisqu'ils se trouveront tous atteints, grièvement blessés, l'engagement sera alors perçu comme dérisoire, et cristallisera toute leur désillusion, remettant en question le caractère patriotique ou aventureux initial.

## **1. Entre exil, déplacement et déracinement : s'éloigner de l'appartenance première**

En 1914, entre problèmes budgétaires, revendications sociales et instabilité politique, la situation en France se veut fragile. Ni les hommes politiques ni les industriels ne souhaitent engager le pays dans un conflit majeur auquel il n'a pas les moyens de participer. Et pourtant, la mobilisation générale débute à l'été 1914, arrachant à leur terre natale de nombreux hommes venus de tout l'hexagone, mais aussi des étrangers, comme nous le mentionnions,

---

<sup>161</sup> Concernant ces références biographiques, nous nous référons à l'ouvrage de Lormier, Dominique, *Gabriele D'Annunzio ou le roman de la Belle Epoque*, Clamecy, éd. du Rocher, 2014.

<sup>162</sup> (Trad : « Puis son père mourut et l'Amérique entra en guerre et il dut y participer et voilà où il en était. » *JSVG.*, p. 45).

<sup>163</sup> (Trad : « Comme l'a proclamé ce grand patriote qu'était Theodore Roosevelt. Amérique je t'aime tu es mon amoureuse. » *JSVG.*, p. 60).

engagés volontaires. D'emblée, nous pouvons donc affirmer que l'homme voué à faire la guerre devient malgré lui un exilé puisqu'il est par la force des choses contraint de quitter son lieu de vie, souvent siège de ses origines premières<sup>164</sup>. Rappelons que l'exil est l'« état de celui qui est contraint de vivre hors de son pays ou loin de sa résidence ordinaire. »<sup>165</sup> Cette définition correspond donc à la situation dans laquelle se trouve le soldat soumis à l'obligation de s'éloigner de l'endroit d'où il vient, qu'il ait pour devoir d'aller se battre car sa propre patrie le lui impose sous peine de sanctions fortement dissuasives<sup>166</sup>, ou qu'il s'y trouve impliqué par sa propre volonté.

« Pourquoi partir ? » Cette question fut posée à des dizaines de personnes d'âge, de sexe, de catégorie socio-professionnelle et de nationalité différents. Presque toutes les réponses mentionnaient la durée du déplacement. Cependant, la décision de partir fait suite soit à un choix, soit à une nécessité.<sup>167</sup>

Ségolène Payan attire notre attention sur celui qui traverse son exil avec plus ou moins de bonheur, ce dernier se mesurant à la durée de son déplacement. Plus la durée de l'exil sera longue, plus il apparaîtra compliqué et douloureux. Edward Saïd aborde lui aussi la notion de douleur rattachée à l'exil : « [L'exil] est la fissure à jamais creusée entre l'être humain et sa terre natale, entre l'individu et son vrai foyer, et la tristesse qu'il implique n'est pas surmontable. »<sup>168</sup> C'est donc pour bon nombre de ces hommes non seulement un déplacement géographique qui s'opère, entraînant la confusion que l'on devine, mais c'est en plus l'accession rapide à une culture, et parfois à une langue, qui diffèrent de la leur, même si ces notions-là, se révèlent finalement secondaires voire triviales, et s'annulent rapidement une fois réunis sur le champ de bataille, qui lui-même obéit à ses propres codes :

L'exilé est un homme déraciné qui vit son exil comme s'il goûtait la mort. L'exil, en effet, dépasse et de loin, la modique question de l'appartenance. L'exilé ne pleure pas une parcelle de terre qui, de fait, ne lui appartient plus, mais il pleure ce rapport à l'être qu'il a perdu et qui le définissait.<sup>169</sup>

L'exil apparaît lourd de conséquences. Il ne réside pas seulement dans l'acte d'une simple migration, soit le départ d'un lieu pour un autre, mais engendre des modifications significatives qui resurgissent dans la vie de celui qui le traverse. Ces changements qui découlent du déplacement marquent l'évolution de l'être qui d'une certaine manière « goûte la

---

<sup>164</sup> En effet, contrairement à la société d'aujourd'hui qui exige souvent une grande mobilité, la France de naguère, en majeure partie rurale, est beaucoup plus sédentarisée. On naît bien souvent là où on meurt.

<sup>165</sup> <https://www.cnrtl.fr/definition/exil>

<sup>166</sup> D'après les articles 231 et 232 du Code de la justice militaire de 1857, le déserteur est passible du Conseil de guerre et d'une peine allant de deux à cinq ans de travaux forcés. Par ailleurs, la désertion en présence de l'ennemi est punie de mort par l'article 238 du Code de justice militaire. Les quelques six-cent soldats français fusillés au cours de la Première Guerre ont généralement été condamnés non pour désertion mais pour refus d'obéissance ou abandon de poste, sanctionnés de peine de mort par application des articles 211 et 218 de ce Code. Source : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k164962b/f49.image>

<sup>167</sup> Payan, Ségolène, « Du déplacement au sentiment d'exil », *Association Recherches en psychanalyse*, « Recherches en psychanalyse » 2010/1 n° 9, pages 171 à 182.

<sup>168</sup> Saïd, Edward, *Réflexions sur l'exil et autres essais*, Arles, Actes Sud, 2008, p. 241.

<sup>169</sup> Bianchi, Olivia, « Penser l'exil pour penser l'être », *Le Portique*, 1-2005 | Varia.

mort », comme l'écrit Olivia Bianchi, c'est-à-dire qu'il s'éloigne de façon manifeste de lui-même, il devient « autre », et cela se réalise, dans un premier temps, à travers le mouvement physique.

Dans la plupart des dictionnaires, l'exil est défini comme l'état d'une personne qui a été expulsée de sa patrie, de son lieu de résidence. Seul l'exil extérieur, l'éloignement matériel, est décrit dans cette définition. Toutefois, la plupart du temps, cet exil extérieur est accompagné d'une souffrance intérieure liée à la séparation d'avec son ancien lieu de vie. Ce sentiment de déracinement traduit le sentiment d'exil. »<sup>170</sup>

« L'homme de guerre » accède par le biais du déplacement à une sorte de seconde naissance qu'il rattache à l'endroit inédit dans lequel il vient prendre place. De nouveau, Edward Saïd écrit : « L'exil est nomade, décentré, contrapuntique et, dès que l'on s'y habitue, sa force déstabilisante surgit à nouveau. »<sup>171</sup> Ainsi, lorsqu'il est tiré de son espace premier, confortable car familial, ses repères se brouillent puis s'annulent inévitablement, annonçant de fait le chaos à venir dans lequel il prendra place, non seulement topographique (avec les espaces dédiés aux combats), mais aussi psychique (comment rester soi en traversant de tels bouleversements ?). « Kareen Kareen I don't want to go. I want to stay here and be with you and work and make money and have kids and love you. But I've got to go. » (*JGHG*, p. 37)<sup>172</sup> Le déplacement ne se fait pas dans la témérité ou la désinvolture – ou bien celles-ci demeurent de façade – mais se fonde bien ici dans le désordre et la souffrance. L'absence de ponctuation – telles que les virgules, auxquelles on s'attendrait en temps normal – ou encore l'utilisation désordonnée de la conjonction de coordination « and » (« et ») traduisent le manque d'air du personnage, sa respiration qui s'emballa et la lourdeur qui émane de sa condamnation. L'exil ne se fait pas sans violence, comme le souligne Etel Adnan, poétesse américano-libanaise : « What if exile is not the violent and involuntary loss of all the living symbols of one's identity? »<sup>173</sup>

Le futur mobilisé est arraché à un lieu de vie qu'il a généralement toujours connu, comme c'est le cas des hommes, souvent ruraux, souvent très jeunes (la majorité des soldats meurt entre vingt et vingt-et-un an, ce qui est aussi la tranche d'âge la plus répandue au front). La France du début du siècle dernier compte pour l'essentiel des gens travaillant la terre, ne connaissant guère que cette vie, mal informés par ce qui se passe dans leur pays<sup>174</sup>.

« La mobilisation générale s'effectue alors que les populations vaquent aux

---

<sup>170</sup> Payan, Ségolène, « Du déplacement au sentiment d'exil », *op. cit.*

<sup>171</sup> Saïd, Edward, *Réflexions sur l'exil et autres essais*, *op. cit.*, p. 257.

<sup>172</sup> (Trad : « Kareen Kareen je ne veux pas partir. Je veux rester et être avec toi et travailler et gagner de l'argent et avoir des enfants et t'aimer. Mais je suis forcé de m'en aller. » *JSVG.*, p. 61).

<sup>173</sup> (Nous traduisons ainsi : « J'étais en train de découvrir le sens profond de l'exil. Qu'est-ce que l'exil sinon la perte violente et involontaire de tous les symboles vivants de son identité ? » Source : Adnan, Etel, « Voyage, war and exile », *Al-'Arabiyya*, Vol. 28 (1995), p. 5-16, Georgetown University Press.

<sup>174</sup> En 1911, pour 39 millions d'habitants, il y a 22 millions de ruraux. Source : Molinier, Jean, *L'Évolution de la population agricole du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*. « Économie et statistique », n°91, Juillet-Août 1977. p. 79-84.

moissons de 1914. Nul ne refuse de déposer la faux. Chacun endosse l'uniforme du guerrier. Les 47 divisions d'active de Joffre se remplissent de fils de paysans. »<sup>175</sup>

Johnny Bonham, quant à lui, vient du Colorado, situé au centre des Etats-Unis, niché dans les montagnes. « J'avais toujours vécu à la campagne ou dans des petites villes de province. »<sup>176</sup> déclare à son tour le personnage d'Adrien, soulignant ses origines. Les futurs soldats sont obligés de cesser leurs travaux soudainement pour partir dans la précipitation vers un conflit dont ils se doutaient sans vraiment l'anticiper, échangeant leur profession contre celle de soldat (qu'ils ne connaissent ni ne maîtrisent en rien), échangeant familles et amis contre des supérieurs hiérarchiques et des camarades de combat. Nous avons donc un lieu géographique bien connu de « l'homme de guerre » en devenir, perçu comme rassurant et nourricier, la fameuse « maison » évoquée par Bachelard dans *Poétique de l'espace* (1958), qui tout à coup n'est plus vraiment un repère fiable, il faut le quitter absolument et immédiatement (cela sous-entend aussi tout ce qui le compose, à savoir la famille, les proches), ce qui instaure déjà un sursaut de panique et met en place une évolution certaine vers laquelle tend cet homme qui ne peut plus s'y soustraire « sous peine d'être puni avec toute la rigueur des lois. »<sup>177</sup> Gaston Bachelard aborde « La maison, le dedans » comme étant notre « première mère », l'endroit d'où l'on vient. Nous y sommes protégés un peu comme le fœtus en gestation, à l'abri du ventre maternel, pour y vivre nos premières expériences, y puiser de la force avant de nous saisir de notre autonomie. « la maison est notre coin du monde. Elle est [...] notre premier univers. »<sup>178</sup> Cet étayage nous amène à revenir sur le départ d'Adrien dans *La Chambre des Officiers* : « J'ai quitté mon village de Dordogne le jour de la mobilisation. »<sup>179</sup> Un premier déracinement s'opère avec cet itinéraire en train de Dordogne en direction de Paris, puis du front Est. Il énonce clairement le fait qu'il n'a jamais quitté son village, et que la guerre est sa première opportunité d'émancipation, malgré un contexte peu confortable. Toutefois, cet exil en apparence anodin mènera le jeune homme vers la violence d'un destin dont il ignore tout. L'exil est donc bien le premier élément de sa condamnation à venir.

Il s'agit vraisemblablement d'une conscience qui n'existe que dans son propre intervalle, non dans le repos, mais dans un va-et-vient épuisant et qui s'achève le plus souvent sur une tentative désespérée et négative pour récupérer le repos, sous n'importe quelle condition et à n'importe quel prix [...]. C'est bien là, la réalité de l'exilé : être condamné à l'errance.<sup>180</sup>

---

<sup>175</sup> Gavignaud, Geneviève, *Les Campagnes en France au XX<sup>e</sup> siècle*, Volume 2, Paris, Ophrys, 2002, p. 41.

<sup>176</sup> LCO., p. 13.

<sup>177</sup> Cazals, Rémi, Loez, André, *14-18 Vivre et mourir dans les tranchées*, Paris, Texto, 2008, p. 21.

<sup>178</sup> Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, 1958, Paris, PUF, 2012, p. 24.

<sup>179</sup> LCO., p. 9.

<sup>180</sup> Bianchi, Olivia, « Penser l'exil pour penser l'être », *op. cit.*

Et cette errance à travers le déplacement, même bref, se retrouve encore après le moment du départ ou même celui de la guerre. En effet, D'Annunzio, une fois blessé à l'œil, traîne, déambule, de nuit, dans les rues, sans but réel, en proie à des hallucinations : « « Usciamo. Mastichiamo la nebbia. [...] I canali fumigano. [...] I fantasmi passano, sfiorano, si deliguano. [...] Passiamo i ponti. Le lampadine lucono come i fuochi fatul in un camposanto. » (NOTT., p. 22) »<sup>181</sup> La marche effectuée au crépuscule ici n'a rien de salutaire ni de relaxant mais invite à la désillusion, l'angoisse, la peur, et ne laisse entrevoir que la mort au bout, avec l'image des lampes comparées à des feux follets dans un cimetière.

Le déplacement physique d'un lieu à un autre n'a donc aucune signification si celle-ci ne se voit pas accompagnée d'un but précis et surtout de l'assurance d'un retour. A ce propos, le personnage de Johnny déclare : « Lots of people come back. » (JGHG, p. 29)<sup>182</sup> Preuve en est de l'importance de la considération d'un retour possible, rare élément capable de générer de l'espoir. Toutefois, il paraît important de souligner qu'une fois blessé, un nouveau mouvement est envisagé par Adrien Fournier : « L'idée me vint aussitôt de partir pour l'Afrique, une fois la guerre terminée. On disait que les sauvages y respectaient les grands blessés. »<sup>183</sup> Le blessé ne se trouve donc pas davantage au bon endroit que lorsqu'il était valide, le désir de mobilité est constant et inassouvi. Au-delà d'une volonté de partir loin d'un point de vue géographique, il semble que celle de déplacement, en guise de fuite en avant, soit redondante.

### 1.1 – La confusion du départ

Le militaire en devenir est arraché à ses repères spatiaux souvent par le biais de la présence du train que l'on retrouve dans *J'ai saigné* « J'entendais une locomotive s'époumoner et un train interminable passer sur les rails. [...] Le train qui roulait en gare s'éloigna. »<sup>184</sup> Cet engin qui se dirige vers une destination inconnue crée du malaise. Ce dernier constitue le moyen de transport par excellence durant la Première Guerre mondiale, cité par tous comme faisant partie intégrante de l'expérience et du décor précédant la tranchée, il reste le symbole tangible du déracinement dont il est question, celui par qui l'exil est possible, et dans le même temps qui permet l'envisageable retour chez soi par le transit des corps en sursis :

Les permissionnaires du front, ces combattants qui obtiennent à partir de juillet 1915 quelques jours de congé à passer dans leur famille avant de retourner

---

<sup>181</sup> (Trad : « Nous sortons. Nous mâchons le brouillard. [...] Les canaux fument [...] Les fantômes passent, vous effleurent, se dissipent. [...] Nous franchissons les ponts. Les lampes luisent comme des feux follets dans un cimetière. » *NOC.*, p. 24-25).

<sup>182</sup> (Trad : « Il y a aussi beaucoup de gens qui reviennent. » *JSVG.*, p. 51).

<sup>183</sup> *LCO.*, p. 103.

<sup>184</sup> *JS.*, p. 43.

au front, sont par essence des voyageurs, entre le front et l'arrière ; la mort et la vie. Tout le sens de la permission tient dans ce passage d'un monde à l'autre, dont le milieu ferroviaire constitue à la fois un instrument et une étape. Le transport des permissionnaires du front occidental s'inscrit dans la vaste mobilisation des chemins de fer pendant la Première Guerre mondiale, puisque c'est essentiellement par train qu'ils rentrent chez eux et retournent au front ensuite.<sup>185</sup>

Chabrol, militaire et ancien camarade de classe, rencontré par Adrien à la gare « était là, seul, sans famille, sans adieux. Il redoutait de prendre le train pour la première fois, s'inquiétait des changements. »<sup>186</sup> Cette appréhension de quitter sa terre pour s'éloigner de chez soi semble presque pire – tout du moins occuper davantage de place – que l'idée même de faire la guerre dans ces esprits inexpérimentés pour lesquels cela ne reste qu'une action abstraite à la signification floue. Rappelons d'ailleurs que les français croient à une guerre brève, aussi Adrien adresse à Clémence au sujet de la durée du conflit : « Ne vous en faites pas, ce sera l'affaire de quelques semaines. »<sup>187</sup>. C'est aussi ce que nous pouvons lire chez Dalton Trumbo : « Everybody talked about the oil wells and the wheat fields of Romania and how they would supply the Allies and this surely was the end of the war. » (*JGHG*, p. 23)<sup>188</sup> Le ton employé parvient même à être celui de la plaisanterie, Adrien lance à Chabrol : « Fais pas le héros. »<sup>189</sup>, comme si la situation relevait de l'insouciance. L'enjeu, la portée de l'événement, et *a fortiori* ses conséquences, en d'autres termes, sa gravité, n'ébranlent en rien l'état d'esprit du jeune soldat parti pour un conflit qui semble, dans les esprits, déjà gagné. L'historien Marc Ferro mentionne ceci : « En 1914, les appelés ne s'étaient pas posé de questions ; tous partirent et, quand ils défilèrent, leurs visages disent dans quel esprit : ils rayonnaient. »<sup>190</sup> Ce visage encore intact – mais vulnérable – brandi comme un symbole de liesse, est aussi la première partie du corps qui sera touchée de manière spectaculaire, donnant naissance à ceux que l'on nommera alors « gueules cassées ».

De plus, dans cette lettre de combattant publiée dans les colonnes du *Figaro* entre 1914 et 1916, nous pouvons lire toute l'insouciance présente chez les soldats sur le départ qui s'effectue toujours par le biais ferroviaire :

- On ne dirait vraiment pas qu'on va à la guerre!

Un troisième déclare:

- On se croirait dans un train de plaisir!

---

<sup>185</sup> Cronier, Emmanuelle, « Les permissionnaires du front face aux cheminots pendant la Première Guerre mondiale », *Revue d'histoire des chemins de fer*, 36-37 | 2007.

<sup>186</sup> *LCO.*, p. 10.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>188</sup> (Trad : « On parlait partout des puits de pétrole et des champs de blé de la Roumanie et des ressources ainsi mises à la disposition des Alliés et l'on envisageait la fin de la guerre qui dans ces conditions ne saurait tarder. » *JSVG*, p. 44).

<sup>189</sup> *LCO.*, p. 11.

<sup>190</sup> Ferro, Marc, *La Grande Guerre* (1969), Paris, Folio, coll. « Histoire », 2006, p. 12.

Tout à fait. Il me faut un effort de volonté pour admettre que nous roulons vers la frontière.

La foule, tout le long de la voie, s'est amassée: des femmes, des enfants, des vieux hommes, qui ont déjà vu passer depuis le matin, dix, vingt, cinquante trains peut-être, et qui agitent leur mouchoir, battent des mains, nous crient: « A bientôt » nous lancent des fleurs.

Aux fenêtres, des gens se pressent. D'autres sont montés sur les toits. D'autres ont réussi à pénétrer sur le quai et nous jettent des provisions. Le train ralentit.<sup>191</sup>

Puis, dans une autre lettre parue dans le même quotidien :

Ce voyage! Vous n'allez pas me croire je n'ai pas le souvenir de m'être jamais autant amusé! Vous ne pouvez imaginer la gaieté, la verve de mes camarades, leurs trouvailles. Pendant toute la durée du trajet, ils n'ont pas cessé de plaisanter, évoquant leurs souvenirs de caserne, imaginant les exploits qu'ils accompliront.

Le train est aussi la représentation du destin individuel qui avance inexorablement vers la mort, et se fait vecteur de décalage entre les hommes et le but de leur départ.<sup>192</sup> Dans *Johnny Got His Gun*, nous lisons : « The nightmare train went on through the sunlight its whistle screeching and the dead men inside laughing. » (*JGHG*, p. 193)<sup>193</sup> Si le train apparaît ici en cauchemar, plein de « cadavres ambulants », il provient d'une confusion entre mauvais rêve et réminiscence d'un souvenir passé pour Johnny. Ce dernier se rappelle de la femme qu'il a entendue à la gare avant de partir pour la guerre (chapitre III). Dans une vision hallucinée où rêve et réalité s'entremêlent, cette dernière est à la recherche de son fils de seize ans, qui a eu la possibilité de s'engager pour sortir de prison. Johnny découvre alors que le fils de la femme n'est autre que le Christ venant de Tucson par le désert. Ainsi, le train est ici générateur d'un délire hallucinatoire dérangeant et curieux, il porte la mort (Trumbo l'écrit d'ailleurs « Dead men were on that train » (*JGHG*, p. 193<sup>194</sup>)), et fait du corps un objet en suspens. Il représente la réalisation concrète du départ, et donc de l'aventure envisagée par les recrues. Il fait le lien entre le corps d'avant et celui qui est déjà en train de se voir modifié, notamment par le biais de l'habit, c'est-à-dire de l'uniforme, qui à la fois change l'apparence et unifie les individus. Un vêtement commun qui les rassemble mais ne les protège pas pour autant :

Comme nos uniformes sont voyants et désagréables à porter ! Peut-on partir en campagne en pareil équipage ! C'est inconfortable, peu pratique et laid ; nous ressemblons à des pompiers avec nos pattes d'épaules rouges. Notre armée est mal habillée et mal équipée, on n'a chez nous ni le sens du confort ni celui de

---

<sup>191</sup> Correspondance publiée dans le Figaro le 4 juillet 2014 à l'occasion du centenaire de la Grande Guerre. Source : <https://www.lefigaro.fr/histoire/centenaire-14-18/2014/07/04/26002-20140704ARTFIG00064-lettre-d-un-mobilise-ils-sont-si-cranes-mes-camarades-1914.php>

<sup>192</sup> Voir annexe B, une photographie originale illustrant ce départ singulier.

<sup>193</sup> (Trad : « Le train de cauchemar continua sa course sous le soleil avec un vacarme strident et des morts à l'intérieur riaient. » *JSVG*, p. 249).

<sup>194</sup> (Trad : « Des hommes morts se trouvaient dans ce train » *JSVG*, p. 249).

l'esthétique. Le choix des nuances est affreux (le pantalon rouge de l'infanterie !) les vêtements sont mal coupés, mal ajustés. L'autorité militaire n'aime ni les belles choses ni les choses pratiques, notre armée manque de chic.<sup>195</sup>

Ce témoignage date du début de la guerre, nous le devinons à travers les mots de son émetteur (décrivant la première version de l'uniforme portée à l'été 14) qui s'interroge non seulement sur la praticité du vêtement mais sur son esthétique, ce qui ramène à l'image naïve du soldat inexpérimenté et absolument pas préparé. Le premier uniforme côté français ne protégeait que très peu (il n'y a pas de casque mais des képis, un petit col qui n'isole pas du froid, des pantalons rouge vif aisément repérables par l'ennemi). L'habit ne peut donc même pas être considéré ici comme une seconde peau, plus ou moins imperméable, un moyen tangible de résistance, il est comme inexistant face à la puissance du feu et des armes, faisant du soldat une cible facile, signant là encore son impossibilité à sortir corporellement intact de la guerre.

Toutefois, dans un premier temps, ces migrations géographiques ne semblent pas avoir de répercussions instantanées sur l'état d'esprit du soldat puisqu'il prend l'évènement de manière plus ou moins sereine, et même, dans certains cas, joyeuse. Cela se retrouve au lendemain de la mobilisation sur les wagons en partance pour le front :

« Cette guerre pour laquelle on s'embarque, bon gré mal gré, dans les trains qui sillonnent le pays et conduisent vers le nord-est des centaines de milliers d'hommes, souvent décorés d'inscriptions fanfaronnes. (« A Berlin », « Train de plaisir pour l'Allemagne »). »<sup>196</sup>

Cette provocation, à première vue ironique, emprunte davantage à la crédulité d'une population encore convaincue à force de propagande. Elle traduit de manière véhémement cette ambivalence de pensée, cet heureux désordre qui tend vers l'hystérie, puis la fièvre, pour mener enfin au doute. Jean-Jacques Becker rappelle tout de même que « L'annonce de la mobilisation ne déclencha pas un enthousiasme généralisé. »<sup>197</sup> On retrouve cette idée dans bon nombre de témoignages de l'époque :

Hier, durant tout le trajet, les populations pressées aux passages à niveau et aux gares n'ont cessé de nous acclamer, les femmes envoyant des baisers, les hommes reprenant avec nous *La Marseillaise* et *Le Chant du départ* [...] Pourquoi faut-il qu'une angoisse sourde m'étreigne le cœur, si c'était en manœuvres, ce serait très amusant; mais voilà, après demain, dans trois jours peut-être les balles vont pleuvoir et qui sait ?<sup>198</sup>

L'effet de surprise dissipé, c'est un autre sentiment qui envahit le soldat sur le départ, une angoisse sourde se mêlant à une forme de résignation, de fatalisme<sup>199</sup>. Il y a dans la

---

<sup>195</sup> Pastre, Gaston, *Trois ans de front. Belgique, Aisne et Champagne, Verdun, Argonne, Lorraine*, Texte présenté par Gérard Canini, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, coll. « Témoins et Témoignages », 1991, p. 31.

<sup>196</sup> Cazals, Rémi, Loez, André, *14-18 Vivre et mourir dans les tranchées*, op. cit., p. 22.

<sup>197</sup> Becker, Jean-Jacques, *La Première Guerre mondiale*, Paris, Solar, coll. « Le Monde de... », 1985, p. 137.

<sup>198</sup> Guéno, Jean-Pierre, *Paroles de poilus – Lettres et carnets du front 1914-1918*, Paris, Librio, 2012, p. 20-21.

<sup>199</sup> Dans un premier temps, l'annonce du conflit fait naître la stupeur générale, surtout pour les ruraux qui n'ont

période pré-confliktuelle une opposition frappante, entre abattement et folklore. A ce propos, Ephraïm Grenadou, paysan beauceron, écrit : « Allez dire à Achille qu'il sonne la trompette, à Cagé de prendre son tambour. Vous, les gars, sonnez le tocsin. »<sup>200</sup> L'annonce de la mobilisation est ici partagée, puisque d'un côté, il est question de jouer de la musique et de l'autre de sonner le tocsin. Cependant, la foi patriotique est très forte et reprend le dessus. Cette guerre est aussi une fierté nationale qui réveille l'esprit revanchard en sommeil après l'humiliation de 1870. « En effet, la perspective de la guerre libère à Paris les différentes formes du nationalisme, aboutissant à l'assassinat de Jean Jaurès le 31 juillet [1914] par Raoul Villain. »<sup>201</sup> Toutefois, au début du roman de Dalton Trumbo, nous avons affaire à des hommes sur le départ qui ne semblent plus être tout à fait à la fête. Cet épisode déterminant et transitoire entre l'avant et l'après, marqueur de leur destin, apparaît comme un point de non-retour :

There were four train load of them leaving that morning and there was a terrible crowd at the station. [...] There were three bands all seeming to play at once and lots of officers herding people around and songs and the mayor giving an address and people crying and losing each other and laughing and drunk. (*JGHG*, p. 35-36)<sup>202</sup>

Si les fanfares et les chants associés à la légèreté, à l'amusement, et même, à la célébration, dans une représentation joyeuse, voire amusante – et amusée – du corps, demeurent présents, les verbes employés tels que « pleuraient » ou « criaient » traduisent des émotions et actions désagréables, achèvent d'éteindre l'esprit festif supposé venir contrebalancer une atmosphère qui dérange. De plus, les trains bondés, les gens qui affluent, les fanfares qui jouent toutes en même temps, confèrent à cette scène une agitation qui mène à une impression de saturation anxiogène. Les voix qui se superposent (le maire fait un discours en même temps que des chants sont entonnés tandis que certains pleurent, crient ou sont ivres), créent une dissonance qui n'offre rien de rassurant à celui qui rompt avec son existence et entre donc dans un climat qui échappe à toute quiétude.

---

pas facilement accès aux informations politiques, puis c'est la tristesse et la soumission nationale, et enfin, vient la liesse populaire engendrée par l'élan patriotique, c'est ainsi que l'historien Jean-Jacques Becker procède par découpage de ce préambule à la Première Guerre. Source : Becker, Jean-Jacques, *La France en guerre : 1914-1918*, Bruxelles, éd. Complexe, 1988.

<sup>200</sup> Cazals, Rémi, Loez, André, *14-18 Vivre et mourir dans les tranchées*, op. cit., p. 19.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 20. Pour rappel, l'assassinat a lieu trois jours avant l'entrée en guerre de la France. Ce meurtre met un terme aux efforts désespérés que Jaurès avait entrepris depuis l'attentat de Sarajevo à l'encontre de l'archiduc François Ferdinand, héritier de l'empire austro-hongrois, pour empêcher la déflagration militaire en Europe. Il précipite le ralliement de la majorité de la gauche à l'Union sacrée (mouvement de rapprochement politique qui a soudé les Français de tous bords - politiques ou religieuses – lors du déclenchement de la Première Guerre), y compris beaucoup de socialistes et de syndicalistes qui refusaient jusque-là de soutenir la guerre. Source : Sirinelli, Jean-François (dir), *La France de 1914 à nos jours* (1993), Paris, PUF, 2004.

<sup>202</sup> (Trad : « Quatre trains bondés de soldats partaient ce matin-là et il y avait un monde fou à la gare. [...] Il y avait trois fanfares qui paraissaient jouer toutes en même temps et des quantités d'officiers qui faisaient circuler la foule et des chants et un discours du maire et les gens pleuraient et perdaient les leurs et criaient et étaient ivres. » *JSVG*, p. 58-59).

## 1.2 – Dérèglement de l'ouïe : entre bruit et silence

Le départ à la guerre s'impose comme une sidération qui se manifeste par le biais auditif. « Everything was alive with sound. » (*JGHG*, p. 11)<sup>203</sup> lit-on chez Trumbo. Quand, le dimanche 2 août 1914, la cloche de la cathédrale a sonnée, « tout le monde s'est arrêté, pétrifié. On avait compris. »<sup>204</sup>, raconte Louis Maufrais, alors étudiant en médecine. Ce préambule apparaît aussi dans l'incipit du roman *I4* de Jean Echenoz :

Le tocsin<sup>205</sup>, vu l'état présent du monde, signifiait à coup sûr la mobilisation. Comme tout un chacun mais sans trop y croire, Anthime s'y attendait un peu mais n'aurait pas imaginé que celle-ci tombât un samedi.<sup>206</sup>

Cette réflexion du personnage démontre en creux la vulnérabilité d'un homme face aux cloches imposantes, résonnant en continu et à un rythme inhabituel, le surplombant, comme une menace présageant de son sort. De plus, le fait qu'il s'étonne du jour de la semaine durant lequel survient la déclaration de guerre, détail en apparence anodin et futile, laisse entrevoir à la fois le choc ressenti et la candeur – rejoignant ainsi celle d'Adrien ou de Johnny – envers la signification profonde de ce tocsin, symbole indirect d'un trépas annoncé. « Tous ceux qui entendent cette sonnerie spécifique la reconnaissent et savent comment se comporter pour répondre à son appel. »<sup>207</sup> Le topos des cloches apparaît aussi dans *La Chambre des Officiers* : « La cloche d'une église, au loin, sonne sept coups. »<sup>208</sup> Après l'omniprésence du motif du train, cette redondance des cloches officialise le début de l'action, la mise en route du soldat pour la guerre, et introduit déjà une dépendance de l'homme, malgré lui, à un certain religieux comme une sorte de point de repère concret dans ce tourbillon émotionnel désordonné. Ainsi, ces deux éléments favorisent le mouvement du corps, l'encourage, et le pousse. Ils sont la marque du destin qui se met en marche.

Les cloches se muent en un passage qu'elles ritualisent, indirectement, celui du cheminement certain vers la mort. A l'origine, dans la religion catholique, les cloches apparaissent au début de l'existence à travers le baptême pendant lequel ces dernières sont vivement sonnées pour célébrer le baptisé, mais nous les retrouvons également à la fin de la vie avec l'enterrement. Néanmoins, pour Gabriele D'Annunzio, le son n'est pas seulement

---

<sup>203</sup> (Trad : « Toute l'atmosphère vibrat de sons. » *JSVG*, p. 29).

<sup>204</sup> Maufrais, Louis, *J'étais médecin dans les tranchées*, Paris, Pocket, 2008, p. 31.

<sup>205</sup> Soulignons que le tocsin est toujours de mauvais augure. Le dictionnaire en ligne *CNRTL* en donne la définition suivante : « Sonnerie de cloche à coups répétés et prolongés pour donner l'alarme en cas d'alerte, de catastrophe naturelle, d'incendie, de mobilisation générale, etc. ».

<sup>206</sup> Echenoz, Jean, *I4*, Paris, Les Editions de Minuit, 2012, p. 11.

<sup>207</sup> Hamon, Philippe, « Le tocsin de la révolte : comment l'entendre ? (France, XIVE-début XIXe siècle) », *Histoire, économie & société* 2019/1 (38e année), pages 101 à 117.

<sup>208</sup> *LCO.*, p. 27.

élément péjoratif puisqu'une fois convalescent, il puise en ce dernier une certaine force vitale. En effet, en entendant les cloches, l'auteur blessé se projette en Lazare, capable de sortir du tombeau<sup>209</sup>, avec l'idée de résurrection que cela suggère :

« D'improvviso il suono delle campane commuove in grandi onde il silenzio funerario, mentre io sono disteso sul letto, avvolto strettamente nel lino, fasciato come Lazaro, con un sudario sul capo. » (NOTT., p. 296)<sup>210</sup>

La comparaison à Lazare n'est pas anodine. D'Annunzio se dit emmailloté dans un tissu en lin tel le suaire. Il apparaît donc comme un défunt prêt à l'inhumation.

Le type « macabre », utilisé depuis le XIV<sup>e</sup> siècle, est d'ailleurs différent de celui dit du « ressuscité » – dont Lazare est la parfaite illustration –, du mort dépeint comme un vivant ou encore du « fantôme » : dans ce cas, le mort apparaît aux vivants enveloppé d'un drap blanc.<sup>211</sup>

Or, les cloches, effervescentes, viennent rompre le silence propre au rite qui semble déjà en train de se réaliser. Ici, leur puissance est signe d'un rappel à la vie. D'ailleurs, elles s'entrechoquent aussi dans *J'ai saigné* :

Je me souviens encore qu'à un moment donné une cloche me bourdonnait dans les oreilles [...] bref, je me souviens qu'à un moment donné une cloche ou la notion d'une cloche me troublait la cervelle et que je fis des efforts désespérés pour me lever et aller tirer sur la corde de cette cloche qui devait pendouiller quelque part dans un coin du hall désert, et que cette cloche, probablement fantomatique, je l'ai entendue à plusieurs reprises, sonnée à toute volée dans ma tête et, chaque fois, mon désespoir était infini de voir que cette cloche, qui me faisait mal, ne réveillait personne.<sup>212</sup>

Cette cloche citée par l'auteur est seulement porteuse de désillusion, la réponse à un empressement, une panique, qui n'ont mené qu'à la confusion, puis au néant qu'il se voit traverser par la suite en tant qu'homme blessé. D'ailleurs, le son devient bruit quand il est évoqué à travers des verbes à connotation péjorative, tels que « bourdonnait », « me troublait », « me faisait mal », bien loin de sonorités, d'une quelconque manière, agréables. A l'inverse, le vacarme enduré cristallise tous les maux ressentis par le poète. En outre, il finit par ne plus savoir si cette cloche entêtante qu'il perçoit est bien réelle ou le fruit de son imagination. « Le sens auditif, comme les autres sens, est volontiers représenté comme un garde (δορυφόρος) et un messenger (ἄγγελος) de l'intellect, mais c'est en quelque sorte un garde et un messenger *auquel on ne peut pas se fier* (ἄπιστος). »<sup>213</sup> Cette dualité entre garde et

---

<sup>209</sup> Rappelons que dans la *Bible*, Lazare est surtout connu dans l'Évangile selon Jean (ch. 11, v. 1 à 44). Ce dernier, mort depuis quatre jours et mis dans un sépulcre, serait sorti vivant de la tombe sur ordre de Jésus-Christ.

<sup>210</sup> (Trad : « Tout à coup le son des cloches soulève en grandes ondes le silence funéraire, tandis que je suis étendu sur mon lit, étroitement enveloppé de lin, emmailloté comme Lazare, avec un suaire sur la tête. » *NOC.*, p. 82).

<sup>211</sup> Bert, Jean-François, « Éléments pour une généalogie du Mort-vivant », *Chimères*, 2008/1-2 (n° 66-67), pages 93 à 104.

<sup>212</sup> *JS.*, p. 53.

<sup>213</sup> Hertz, Géraldine, « L'ouïe, « ce sens aveugle » : le statut de l'ouïe dans la vie pratique et religieuse chez Philon d'Alexandrie », *Pallas*, 98 | 2015, 155-181.

messenger traduit bien l'opposition entre son et bruit appréhendée à maintes reprises par les soldats puis entre bruit et silence (nécessaire au repos des victimes) dans le cadre de la convalescence. Le bruit dérangeant est d'ailleurs présent bien avant la guerre et l'accident pour Johnny, qui réalise le décès de son père presque exclusivement par la perception des différents sons qui lui permettent de se repérer dans l'enchaînement des actions réalisées par ceux qui emportent la dépouille.

There were sounds from the front room. The men's footsteps as they tip-toed around the bed. A faint woosh of covers being thrown toward the foot. Then a sound of bed springs relaxing after eight months' use. Then a sound of wicker squeaking as it took up the burden the bed had left off with. Then after a heavy squeaking from all parts of the basket a shuffling of feet moving out of the front room and down the stairs. (*JGHG*, p. 7)<sup>214</sup>

Toutefois, l'audition n'est pas davantage mise en valeur avant la blessure :

It was so noisy you wouldn't think anybody could hear a tiny sound like a phone ringing. Yet he had. He'd heard it above the click-clickclick of the Battle Creek wrappers and the rattle of the belt conveyors and the howl of the rotary ovens upstairs and the rumble of steel route bins being hauled into place and the sputter of motors in the garage being tuned up against the morning's work and the scream of dollies that needed oil why the hell didn't somebody oil them? (*JGHG*, p. 4)<sup>215</sup>

Si le bruit était déjà présent et désagréable avant l'avènement des blessures multiples, il n'est qu'annonciateur de l'inaccessibilité au repos, et plus largement le sens de l'ouïe se fait parfois absent une fois la blessure advenue : « They were working on him. It took him a little while to understand this because he couldn't hear them. Then he remembered that he was deaf. » (*JGHG*, p. 25-26)<sup>216</sup> Le soldat Bonham privé du sens de l'ouïe parvient à reconstituer les sons à travers ce qu'il lui reste d'actif : la mémoire. La marque de ce son qui fait revivre l'action et l'accident se retrouve dans le roman de Dugain. Juste avant sa blessure, Adrien déclare : « Une détonation part de tout près. Un sifflement d'un quart de seconde. »<sup>217</sup> L'aspect sonore est donc mis en avant car se trouve rattaché à l'instinct de survie. Cet « homme de guerre » n'est donc pas un combattant sans épaisseur, sans profondeur, il prend place dans un réseau sensoriel très puissant qui va s'exacerber au fil des récits.

---

<sup>214</sup> (Trad : « On entendait du bruit dans la salle à manger. Le pas des hommes qui circulaient sur la pointe des pieds autour du lit. Le claquement mat des couvertures qu'on rejetait au pied du lit. Les ressorts du sommier qui se détendaient après huit mois de service. Puis le grincement de l'osier qui recevait la charge dont on venait de délester le lit. Ensuite un grincement plus accentué provenant de toutes les parties du panier et enfin des pas traînants qui sortaient de la pièce et descendaient l'escalier. » *JSVG*, p. 24).

<sup>215</sup> (Trad : « Il y en avait un vacarme. On n'aurait jamais cru qu'un petit tintement comme celui du téléphone s'entende dans ce brouhaha. Mais il l'avait bel et bien entendu. Oui malgré le claquement des empaqueteuses de Battle Creek et le fracas des tapis roulants et le hurlement des fours rotatifs à l'étage au-dessus et le tintamarre des coffres de livraisons métalliques qu'on traînait à leur place et le crachotement des moteurs qu'on vérifiait au garage pour les tournées de la matinée et le grincement des chariots qui avaient besoin d'huile pourquoi diable ne les graissait-on pas ? » *JSVG*, p. 20).

<sup>216</sup> (Trad : « Ils s'affairaient autour de lui et le manipulaient. Il lui fallut un certain temps pour le comprendre parce qu'il ne les entendait pas. Il se souvint alors qu'il était sourd. » *JSVG*, p. 47).

<sup>217</sup> *LCO*, p. 29.

Néanmoins, le topos du son n'est pas seulement mis en avant de manière négative. Dalton Trumbo évoque, malgré la sinistre annonce de guerre, un départ enthousiaste, dans le bruit et la musique, dans l'introduction de son roman (figurant aussi dans l'édition en traduction) : « World War I began like a summer festival—all billowing skirts and golden epaulets. [...] It was a season of generosity; a time for boasts, bands, poems, songs, innocent prayers. » (*JGHG*, p. 1)<sup>218</sup> Toutefois, s'il semble subsister un esprit de fête, il n'en reste pas moins que les chants entonnés avant le départ des soldats sont souvent guerriers, patriotiques et revanchards.<sup>219</sup> Cela n'est donc définitivement pas un état d'esprit serein qui anime les foules, mais sous couvert de « summer festival », pour reprendre la terminologie de Trumbo, une volonté de revanche sur l'Allemagne et d'encourager les soldats en partance pour le front. La liesse n'est autre qu'un leurre, une façade pour se donner une consistance et, on le devine, défier la peur. « Nous allions par là-bas, où l'on meurt, où l'on est défiguré, haché, déchiré... et nous y allons... au pas, au son des cuivres aigus... Nous portons dans nos cartouchières la mort. »<sup>220</sup>

Ce rapport à l'auditif reste omniprésent dans notre corpus, notamment dans l'incipit de *Johnny Got His Gun* à travers une sonnerie de téléphone entêtante : l'impossibilité pour Johnny de bouger, son immobilité, sa dépendance et son incapacité à arrêter ce brouhaha génèrent un stress important : « It had sounded different from any other telephone bell or any other sound because it had meant death. » (*JGHG*, p. 8)<sup>221</sup> Adrien décrit « Un vacarme étourdissant, des cris, des pleurs, des appels, le sifflet strident des locomotives. »<sup>222</sup> lors de son départ. La présence discontinue de bruits, dominants, entêtants, prend de l'ampleur, et elle se poursuit bien après le départ des militaires, dans des tranchées, elles-mêmes soumises au tapage en continue : « L'univers des tranchées, lesquelles limitent la vision et enferment les regards, est avant tout sonore. »<sup>223</sup> Ainsi, Jules Puech écrit ceci à sa femme en août 1915 : « Il faudrait aussi te parler des distinctions entre les différents sons de canons, certains dont les obus font absolument le bruit d'un tramway sur rails, d'autres sifflent et miaulent. »<sup>224</sup> L'ouïe est particulièrement sollicitée et se trouve même, par la force des choses, affûtée, car le soldat

<sup>218</sup> (Trad : « La Première Guerre mondiale commença dans une atmosphère de Kermesse estivale, tout en jupes bouffantes et en épaulettes dorées. [...] Ce fut une époque de générosité, une période de gloriole, de fanfare, de poèmes, de chansons, d'innocentes prières. » *JSVG*, p. 7).

<sup>219</sup> Durant 14-18, la créativité musicale s'exprime dans de nombreuses œuvres patriotiques, musiques de deuil, mais aussi à travers les sonorités nouvelles du jazz importées par les soldats américains. Ainsi, nous trouvons bon nombre de chants nationalistes dont celui intitulé *Le Départ à la guerre* aux paroles équivoques : « Tremblez, les ennemis de la France, / Rois ivres de sang et d'orgueil ! / Le Peuple souverain s'avance ; / Tyrans descendez au cercueil. » Ceci est un chant révolutionnaire, composé en 1794. Il est utilisé dans le cas présent pour exalter les recrues qui partent au front. Source : <https://www.youtube.com/watch?v=SrHm2ekZcro>

<sup>220</sup> Guéno, Jean-Pierre, *Paroles de poilus – Lettres et carnets du front 1914-1918*, op. cit., p. 22.

<sup>221</sup> (Trad : « Elle avait paru différente de tout autre timbre ou de tout autre son parce qu'elle annonçait la mort. » *JSVG*, p. 26).

<sup>222</sup> *LCO.*, p. 10.

<sup>223</sup> Cazals, Rémi, Loez, André, *14-18 Vivre et mourir dans les tranchées*, op. cit., p. 65.

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 65-66.

doit être constamment à l'écoute de ce qui se passe autour de lui dans le but évident d'assurer sa survie. Toutefois, lorsqu'il n'est plus question de se battre et que le bruit persiste, celui-ci ne joue plus d'autre rôle que celui de gêne absolue.

D'Annunzio, suite à l'enterrement de son frère d'arme moins chanceux, perçoit un chant d'ivrogne que l'on devine irritant, « Qualche canto d'ubriaco, qualche vocìo, qualche schiamazzo. » (*NOTT.*, p. 22)<sup>225</sup>, comme s'il ne pouvait trouver un répit dans le silence offert par la rue pourtant décrite comme déserte. « Sounds sounds sounds everywhere » (*JGHG*, p. 14)<sup>226</sup> est une anaphore présente chez Trumbo qui marque un renforcement déplaisant de ce son qu'il discerne. La mise en avant du substantif « sounds » sans aucune marque de ponctuation, accentue l'aspect répétitif et harassant du tumulte ambiant composé de « cris, hurlements, gémissements, plaintes »<sup>227</sup> dans une atmosphère nerveuse, qui empêche le repos de l'esprit, entraînant le blessé de guerre dans une forme de torture psychologique. Et comme nous l'avons vu précédemment, une fois la blessure survenue, le soldat convalescent ne trouve pas pour autant le salut dans le silence : « Tuttavia questo silenzio insolito non mi dà pace. » (*NOTT.*, p. 283)<sup>228</sup> ou encore « Il silenzio e l'albore sono un solo sentimento funebre. » (*NOTT.*, p. 257)<sup>229</sup> Pour le poète, nuit et silence ne sont que perte, disparition, et ne signifient plus que la mort.

Non sento più il guanciaie, non sento più il letto. Odo un rombo confuso, odo il fragore del volo, odo il crepitio del combattimento. Una mano pietosa e rude m'ha discostato, m'ha sospinto. Il moi capo è forato : penzola nel vuoto, dal bordo della carlinga che vibra. » (*NOTT.*, p. 14)<sup>230</sup>

Là encore, l'ouïe est sollicitée : « odo » (« j'entends ») revient trois fois. Le souvenir auditif couplé à « il fragore » (« la pulsation ») suivi de « il crepitio » (« la crépitation ») convoquent des réactions en chaîne liées à la survie, et en écho la respiration qui s'accélère du blessé devenu survivant et dont le cœur continue néanmoins de battre avec intensité. D'Annunzio, lorsqu'il se remémore l'accident qui lui a valu de perdre son œil, démontre que le bruit ambiant demeure bien après le départ en guerre et qu'il va même devenir élément constitutif du nouveau décor dans lequel « l'homme de guerre » prend place. Là encore, l'anaphore utilisée au présent accentue l'idée obsédante du bruit très clair dans son souvenir. Pour le poète, ces bruits sont associés au moment de l'accident lui-même.

La vulnérabilité au son comme une agression permanente ne cessera donc plus pour

---

<sup>225</sup> (Trad : « Un chant d'ivrogne, un bruit de voix, des bavardages. » *NOC.*, p. 25).

<sup>226</sup> (Trad : « Des sons des sons des sons partout » *JSVG*, p. 33).

<sup>227</sup> *JS.*, p. 34-35.

<sup>228</sup> (Trad : « Pourtant ce silence insolite ne m'apporte point la paix. » *NOC.*, p. 74).

<sup>229</sup> (Trad : « Le silence et le crépuscule ne sont qu'un même sentiment funèbre. » *NOC.*, p. 64).

<sup>230</sup> (Trad : « Je ne sens plus l'oreiller, je ne sens plus le lit. J'entends une rumeur confuse, j'entends la pulsation du vol, j'entends la crépitation du combat. Une main apitoyée et rude m'a écarté, m'a poussé. Ma tête est transpercée : elle pend dans le vide, par-dessus le bord de la carlingue qui vibre. » *NOC.*, p. 16).

les personnages du corpus. Cris, déflagrations, tintements, gémissements, bruits secs et grognements, hurlements et râles, deviennent la toile de fond sonore du soldat, à son départ, puis au front, et enfin après avoir été frappé par la blessure, perdu parmi les autres victimes qui expriment leur souffrance dans le bruit. C'est un rapport à l'ouïe dérangeant qui apparaît ici, mais signifiant malgré tout qu'il y a toujours de l'activité.

Lorsqu'il arrive à l'hôpital Sainte-Croix vers lequel il est acheminé, Cendrars pense : « Pas un bruit. Pas un craquement. J'étais impressionné. Le silence était absolu. »<sup>231</sup> Ce bruit qui cesse enfin annonce la possible mise au repos, et peut-être même déjà un changement de statut pour ce dernier qui n'est plus tout à fait « homme de guerre », mais déjà victime et blessé de guerre. Ce silence inopiné s'apprête à amorcer une nouvelle existence pour le blessé qui devient *survivant*. Il apparaît aussi dans *Notturmo*, cité par D'Annunzio en des termes plutôt élogieux : « Il silenzio ha la qualità del silenzio antelucano. » (*NOTT.*, p. 283)<sup>232</sup> Il est donc ici question d'un calme absolu et même régénérateur offert par la nuit. Le silence vient contrebalancer ce souvenir entêtant et désagréable de Cendrars qui, néanmoins, n'est plus d'actualité au moment de l'écriture : « Je me souviens que c'est l'homme qui était étendu en bas, à côté de moi, à ma gauche, qui commença la musique... »<sup>233</sup> Le vacarme ambiant des jours de combat a cessé finalement, et l'auteur-soldat parvient à une forme de retraite, d'accès à la tranquillité. Toutefois, cette interruption n'est pas une fin en soi, et assure peut-être la liaison vers autre chose :

So he'd never hear again. Well there were a hell of a lot of things he didn't want to hear again. He never wanted to hear the biting little castanet sound of a machine gun or the high whistle of a .75 coming down fast or the slow thunder as it hit or the whine of an airplane overhead or the yells of a guy trying to explain to somebody that he's got a bullet in his belly and that his breakfast is coming out through the front of him and why won't somebody stop going forward and give him a hand only nobody can hear him they're so scared themselves. The hell with it. (*JGHG*, p. 10-11)<sup>234</sup>

La privation de l'ouïe pour l'infortuné Bonham est presque un soulagement car elle lui permet une réelle interruption, après avoir entendu des bruits atroces, humains et mécaniques, quotidiennement, associés à l'odeur de mort. « Only when you're deaf you're lonesome. You're godforsaken. » (*JGHG*, p. 10)<sup>235</sup> Le fait de ne pas entendre isole du reste du monde

---

<sup>231</sup> *JS.*, p. 49.

<sup>232</sup> (Trad : « Le silence a la qualité du silence qui précède le jour. » *NOC.*, p. 74).

<sup>233</sup> *JS.*, p. 39.

<sup>234</sup> (Trad : « Ainsi donc il n'entendrait plus jamais. Ma foi il y avait une masse de choses qu'il n'avait plus envie d'entendre. Il ne voulait plus jamais entendre le petit bruit de castagnettes de mitrailleuses ni le sifflement aigu d'un 75 qui descendait à toute allure et qui grondait comme un long roulement de tonnerre quand il touchait au but ou le mugissement d'un avion qui passait dans le ciel ou les hurlements d'un gars qui essayait d'expliquer qu'il avait une balle dans le ventre et que son déjeuner lui ressortait par-devant et qui demandait pourquoi personne ne s'arrêtait pour venir à son secours mais personne ne l'entendait car ils avaient tous peur eux aussi. Au diable tout le bazar. » *JSVG*, p. 28-29).

<sup>235</sup> (Trad : « C'est seulement qu'en étant sourd on se sent isolé. On se sent abandonné. » *JSVG*, p. 28).

dans un premier temps mais protège aussi de la violence extérieure<sup>236</sup>. Cela remet en question la perte soudaine d'un sens que l'on a toujours connu et dont on s'est servi chaque jour, de façon innée. Ce qui est difficile pour le personnage de Johnny demeure le choc engendré par la dépossession brutale de l'audition et le travail psychologique nécessitant l'acceptation de ladite perte. Selon Georges Canguilhem, « l'irrégularité, l'anomalie ne sont pas conçues comme des accidents affectant l'individu mais comme son existence même. »<sup>237</sup> Ainsi, Johnny, comme le reste des personnages dont nous traitons, dans une très grande intensité voient la soudaine dépossession, non pas comme une partie déchue d'eux-mêmes, mais comme s'ils étaient tout entier dépourvus de leurs propres personnes.

Cependant pour certains, le fait d'entendre encore, même mal, permet la réintégration progressive dans le monde réel – voir sous-entend qu'ils ne l'ont jamais vraiment quitté : « La carta fa un fruscio regolare che nella mia immaginazione evoca quello della risacca a piè delle tamerici e dei ginepri riarsi dal libeccio. » (*NOTT.*, p. 6)<sup>238</sup> Cette résistance auditive permet aussi de se situer dans l'espace, et de se sentir l'habiter encore malgré des changements radicaux et soudains. « Et j'entends au loin les bribes d'un dialogue qui me paraît être celui d'un officier et d'un chirurgien. »<sup>239</sup> Entendre les autres converser éveille un espoir chez Adrien, celui de percevoir ce qu'il s'apprête à en être de son sort ou de celui de ses camarades, en d'autres termes, de se tenir informé de ce qui se déroule autour de lui, et ainsi de le mêler de nouveau à l'extérieur. Aussi, en se concentrant sur ce qu'il entend, D'Annunzio est capable de capter un instant, probablement de manière bien plus profonde et détaillée qu'il ne l'aurait fait d'ordinaire avant la blessure :

« Piove a dritto, nella sera delie Ceneri. È un acquazzone di marzo. Origlio lo scroscio. Ora io ho – mi sembra – un orecchio più sensibile di quello che musicò « la pioggia nel pineto. » (*NOTT.*, p. 90)<sup>240</sup>

Par ailleurs, le son peut devenir quelque chose d'agréable, et même inviter à une certaine sensualité amenant de la douceur, comme c'est le cas de D'Annunzio effectuant une promenade à la nuit tombée dans *Notturmo* : « La musica leggera nel Caffé Orientale, dietro la porte opache : un'aria di danza. » (*NOTT.*, p. 23)<sup>241</sup> La mélodie se fait enfin légère, feutrée, enivrante, invite à l'onirisme, à l'abandon, avec cet « aria di danza » – bien éloignée des

---

<sup>236</sup> Dès le début de la guerre, des sourds veulent s'engager au combat. Le plus souvent, on refuse de les incorporer à cause de leur handicap. Parmi eux, Lucien Blanvillain, alors cordonnier, s'engage au front en février 1915 et y meurt le 30 septembre 1915. Il est le premier soldat atteint de surdité tué durant cette guerre.

<sup>237</sup> Canguilhem, Georges, *La Connaissance de la vie* (1952), Paris, Vrin, 2006, p. 204.

<sup>238</sup> (Trad : « Le papier fait un bruit régulier qui, dans mon imagination, évoque celui du ressac au pied des tamaris et des genévriers ployés par le vent d'Afrique. » *NOC.*, p. 10).

<sup>239</sup> *LCO.*, p. 31.

<sup>240</sup> (Trad : « Il pleut à verse, en cette soirée des Cendres. C'est une giboulée de mars. J'écoute l'eau qui cingle. J'ai à présent – il me semble – une oreille plus sensible que celle qui fut la musicienne de « la pluie sur la pinède. » *NOC.*, p. 54).

<sup>241</sup> (Trad : « La musique légère du café Oriental, derrière les portes embuées : un air de danse. » *NOC.*, p. 26).

fanfares hystériques du départ en guerre – qui signifie malgré la difficulté à appréhender la blessure que le vivant demeure présent autour du poète pourtant hanté par l'idée de mort qui l'obsède, celle à laquelle il a échappée mais dont son camarade, lui, n'est pas revenu. La musique se fait aussi tendre dans *Johnny Got His Gun*, cependant, à travers un souvenir flou, pour ainsi dire, qu'il n'a pas lui-même vécu :

His mother before she was his mother before she thought particularly of becoming his mother would go over to the piano the only one on Cole Creek and play the Beautiful Blue Ohio or perhaps My Pretty Red Wing. She would play it clear through and his father in Shale City would be listening and thinking isn't it wonderful I can sit here eight miles away and hold a little piece of black business to my ear and hear far off the music of Macia my beautiful my Macia. (*JGHG*, p. 13)<sup>242</sup>

La musique parvient à fusionner avec son corps tant elle lui est agréable, réinscrivant sa corporalité dans une réalité qu'il se crée : « The music was so sweet so tinkling high that it seemed a part of him just as much a part as the little fibres of his body. » (*JGHG*, p. 187)<sup>243</sup> Ainsi, la musique est gage de désillusion et d'enfermement dans un mode chimérique dont Johnny n'échappera plus vraiment. Finalement, l'ouïe est le sens par lequel le soldat anticipe son entrée en guerre de manière plutôt désastreuse. Toutefois, il peut devenir dans un retour à l'apaisement quelque chose de positif, permettre l'appréhension du monde de manière différente.

### 1.3 – *Perdre hic et nunc*

L'accélération d'un temps qui semble pourtant, et de manière paradoxale, suspendu, à cause du choc engendré par l'annonce de la guerre, fige de manière concrète l'instant de la fatalité. « Le temps passait très vite, Paris était de plus en plus silencieux. »<sup>244</sup> Il y a là un oxymore déroutant entre l'évènement appréhendé et ce qui se déroule : le temps n'est plus celui que le personnage a pu connaître. La temporalité semble s'être altérée, annonçant en parallèle la décadence du corps soumis à toutes les agressions. D'ailleurs, Johnny se voit pressé à plusieurs reprises d'agir, sur un mode injonctif : « Here you kids. Hurry up and eat. You ain't got much time. » (*JGHG*, p. 35)<sup>245</sup> Ainsi, les déplacements nombreux, la mobilité, abolissent les cadres spatiaux, et la temporalité devient relative. Par conséquent, la perte d'un

---

<sup>242</sup> (Trad : « Sa mère avant qu'elle soit sa mère avant qu'elle songe particulièrement à devenir sa mère allait au piano le seul qu'il y eut à Cole Creek et jouais le Bel Ohio bleu ou peut-être La Lune ailée. Elle jouait le morceau jusqu'au bout et son père à shale city écoutait et pensait n'est-ce pas merveilleux de me trouver à près de treize kilomètres et d'appuyer une petite affaire noire contre mon oreille et d'entendre la musique lointaine de ma Marcia de ma jolie Marcia. » *JSVG*, p. 31-32).

<sup>243</sup> (Trad : « La musique était si douce et tintait si clair qu'elle paraissait lui appartenir au même titre que les moindres fibres de son corps. » *JSVG*, p. 241).

<sup>244</sup> *LCO.*, p. 17.

<sup>245</sup> (Trad : « Tenez les enfants. Dépêchez-vous de déjeuner. Vous n'avez pas trop de temps. » *JSVG*, p. 58).

espace-temps routinier (et de fait rassurant) du combattant en devenir esquisse les premiers contours de sa perte identitaire, annulant pratiquement les notions d'espace et de temps qui se réécrivent à l'aune d'un nouveau postulat :

Comme la première guerre mondiale s'intensifiait elle a créé ce que John Horne a appelé « logique totalisante » qui conduit les sociétés à l'accepter et à la poursuivre. Cette logique fit paraître raisonnable une mobilisation culturelle « totale » des civils comme des soldats, ainsi que la mobilisation des hommes politiques du travail, du jeu, de la religion, de l'art, jusqu'à l'identité même. Accepter la guerre signifiait accepter et même intérioriser la brutalisation, la faillite d'un certain nombre de normes régularisant la pensée et le comportement. La première guerre mondiale est devenue « totale » en mettant en question les points les plus essentiels de l'identité humaine.<sup>246</sup>

Par conséquent, espace-temps et identité sont à présent enchevêtrés dans une modalité d'acceptation de la violence découlant de la situation. Cette perte de repères foudroyante confère à la remise en cause même de la condition humaine dont la corporalité demeure le réceptacle premier. C'est ainsi le cas pour le personnage du roman *14* que nous citons de nouveau :

« Sans aussitôt réagir, il est resté moins d'une minute à écouter les cloches se bousculer solennellement puis, redressant son engin et posant le pied sur sa pédale, il s'est laissé glisser le long de la pente avant de prendre la direction de son domicile. »<sup>247</sup>

Anthime, après l'annonce de la mobilisation, comme une pause dans ce temps qui s'accélère, se laisse aller, « glisser » comme l'écrit Jean Echenoz, vers l'endroit qu'il connaît et qu'il devra sans doute quitter à son tour : son domicile. Le choix du verbe « glisser » laisse présager le corps soumis à la boue à venir dans laquelle on patauge, s'enfonce, piétine, celle qui deviendra mortelle, souvenir obsédant rapporté dans les témoignages des soldats. Marc Bloch, historien et ancien combattant, parle d'ailleurs d'une « ère de la boue<sup>248</sup> ». Se « laisser glisser », c'est aussi se laisser aller, sans retenue, sans résistance, et ne plus avoir d'emprise ni de pouvoir sur son destin, cela revient à s'abandonner et accepter son sort. Le corps exécute le mouvement, il permet d'exprimer mais surtout de réprimer voire d'étouffer les émotions ici, en ne procédant qu'à une seule action qui consiste à se laisser aller dans la pente. La topographie du lieu accompagne la descente annonciatrice de ce qui adviendra (le vélo est l'élément matériel qui accompagne d'ailleurs le geste). De nouveau, c'est la résignation qui prime comme un devoir immanquable, et la corporalité s'adapte déjà à la situation.

L'instant c'est déjà la solitude... C'est la solitude dans sa valeur métaphysique la plus dépouillée. Mais une solitude d'un ordre plus sentimental confirme le tragique isolement de l'instant : par une sorte de violence créatrice, le temps limité à l'instant nous isole non seulement des autres mais de nous-mêmes,

---

<sup>246</sup> Smith, Leonard V., Chossat, Michèle. « Le corps et la survie d'une identité dans les écrits de guerre français », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 55<sup>e</sup> année, N. 1, 2000. p. 111-133.

<sup>247</sup> Echenoz, Jean, *14*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>248</sup> Cazals, Rémi, Loez, André, *14-18 Vivre et mourir dans les tranchées*, *op. cit.*, p. 47.

puisqu'il rompt avec notre passé le plus cher.<sup>249</sup>

En outre, l'instant n'est pas appréhendé de la même manière une fois le corps touché, la temporalité non plus : « Les journées s'étiraient, paresseuses, sans émotions. »<sup>250</sup> Adrien laisse entrevoir à travers ces mots la lassitude qui rythme ses journées de blessé. La blessure devient ainsi un jour interminable s'étirant à l'infini, sans plus d'épaisseur ni d'intérêt. Car si le temps du départ s'impose comme celui du dérèglement, et instaure une atmosphère lourde, celui de la convalescence est encore plus difficile à envisager. « Il pouvait être neuf, dix heures du soir. C'était le 1er ou le 2 octobre.<sup>251</sup> » écrit Cendrars après avoir été blessé, démontrant ainsi que la notion de temps devient secondaire, et même se dilue dans la douleur de la blessure qui prend le pas, comme si les repères de temps habituels n'avaient à présent plus de sens, étant donné que la situation existentielle a changé. C'est donc une temporalité difficile à quantifier, à retrouver, et même à suivre, qui est mise en avant ici, et ne joue certainement plus son rôle de cadre : « Je ne sais pas combien de temps mit cette satanée camionnette de la Croix-Rouge pour me mener à l'évêché et je ne puis dire quand, ni comment cette course cessa. »<sup>252</sup> Les secondes qui s'égrènent semblent se calquer sur le rythme nouveau du survivant :

« Ces pulsations [...] me permettaient de compter le temps qui seul dans la mêlée furieuse de cette nuit horrible, dont j'enregistrais tous les détails, s'écoulait inexorablement, ce qui est dans sa véritable nature de secondes, de fractions de seconde, d'éternité. »<sup>253</sup>

Cendrars souligne ainsi la seule limite temporelle qui lui reste, basée sur les pulsations de son propre cœur, ce qui confère déjà à une forme de survie. Cette scène fait écho au roman de Trumbo : « His head throbbed and he could hear his heart pounding against his ribs and even down in the calves of his legs he could feel the strong pulse beat and yet he couldn't stop work even for a minute. » (*JGHG*, p. 41)<sup>254</sup> La succession de conjonctions de coordination « and » (« et ») empêche toute rupture dans l'enchaînement de la pensée, et sauve l'homme d'un éventuel vide, d'un arrêt, qui signerait la fin de tout.

The imaginative space of literature is related to the everyday world of space and time, but even when we do not recognize the spatial and temporal parameters within which it is set, the literary work in itself still constitutes a spatial and temporal framework that operates on its own terms. Its own shape and form, its own discursive universe, its diegetic features, its own narrative world—no matter how different these may be from what we are familiar with—all form part of and serve to construct a spatio-temporal reality that is sui generis, special to the

<sup>249</sup> Bachelard, Gaston, *L'Intuition de l'instant* (1932), Paris, Le Livre de Poche, 1992, p. 13.

<sup>250</sup> *LCO*, p. 118.

<sup>251</sup> *JS*, p. 34.

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>254</sup> (Trad : « Il avait des martèlements dans le crâne et il entendait son cœur frapper à grands coups contre ses côtes et il sentait les battements descendre jusque dans ses mollets et il percevait le rythme accéléré de son pouls et il ne pouvait cependant pas s'arrêter même pas l'espace d'un instant. » *JSVG*, p. 65).

particular text in question. Not only science-fiction texts but literary texts generally generate their own versions of time and space.<sup>255</sup>

Pour reprendre la pensée de Bill Richardson, chaque récit offre la possibilité d'exister par lui-même en inventant son propre espace-temps. « Il semblerait bien que temps et espace forment naturellement un couple indissociable. Dans les temps classiques, *yu* (espace) et *zhou* (temps) allaient de pair : accolés l'un à l'autre, ils forment le mot *yuzhou* signifiant univers. »<sup>256</sup> Au sein de notre corpus, la notion d'espace détaché du temps, et l'importance inégale qui leur est accordée, interroge alors car remet en question l'univers à réinventer de celui qui part au combat.

« L'espace ainsi déterminé englobe la morphologie et la topographie des lieux (leur distribution géographique, leur densité, leur architecture) : celles-ci sont déterminées par, et déterminent en retour, les expériences et les activités, tout comme les représentations sociales. »<sup>257</sup>

L'espace est donc un élément constitutif du parcours humain, il semble toutefois bien plus important pour le convalescent que la temporalité qui apparaît définitivement dérisoire. L'espace est aussi le lieu pouvant favoriser le retour à la vie, notamment avec l'hôpital, dans un premier temps, capable d'apporter repos (bien que cela reste relatif) et surtout soins à celui qui le nécessite. Aussi, si l'espace est souvent précisé, le temps, quant à lui, finit par être absent de certains récits comme s'il rajoutait une difficulté supplémentaire à l'évènement de la blessure. Et pourtant, Johnny, sur son lit d'hôpital évoque le temps comme étant d'une importance capitale :

The idea had been seeping into his mind for a long while just how long he didn't know and the idea was this that the important thing is time. [...] he knew that time was the most important thing in the world. It was the only real thing. It was everything. (*JGHG*, p. 125-126)<sup>258</sup>

Ainsi, le soldat Bonham est obsédé par la notion de temps qu'il cherche à retrouver en tant que vestige d'une existence révolue. Toutefois, le traitement de l'espace n'est pas le même à tous les moments du récit. Cendrars, par exemple, évoque précisément l'endroit où il

---

<sup>255</sup> (Nous traduisons ainsi : « L'espace imaginaire de la littérature est lié au monde quotidien de l'espace et du temps, mais même lorsque nous ne reconnaissons pas les paramètres spatiaux et temporels dans lesquels il s'inscrit, l'œuvre littéraire en elle-même constitue toujours un cadre spatial et temporel qui opère sur ses propres termes. Sa propre forme et son propre univers discursif, ses traits diégétiques, son propre monde narratif - aussi différents soient-ils de ce que nous connaissons - font partie et servent à construire une réalité spatio-temporelle qui est spécifique, particulière au texte en question. Non seulement les textes de science-fiction mais aussi les textes littéraires génèrent en général leurs propres versions du temps et de l'espace. » Source: Richardson, Bill, « Mapping the Literary Text: Spatio-Cultural Theory and Practice », *Philosophy and Literature*, Volume 42, Number 1, April 2018, p. 67-80).

<sup>256</sup> Chen, Jiaying, « Cerner la notion de temps », *Rue Descartes* 2011/2 (n° 72), pages 30 à 51.

<sup>257</sup> Hmed, Choukri, « Espace géographique et mouvements sociaux » in Fillieule, Olivier, Mathieu, Lilian, Péchu, Cécile, (dir) *Dictionnaire des mouvements sociaux*, Paris, Presses de Sciences Po, 2009, p. 220-227.

<sup>258</sup> (Trad : « L'idée s'était infiltrée dans son esprit depuis longtemps il ne savait pas au juste depuis quand et elle consistait à penser qu'il y avait une question dominant toutes les autres qui était celle du temps. [...] il savait que le temps était la chose la plus importante du monde. C'était la seule chose qui comptait. C'était la base de tout. *JSVG*, p. 168).

se trouve au moment du départ en guerre : « Nous étions dans un faubourg de Châlons. »<sup>259</sup> Dans *La Chambre des Officiers*, Adrien à son tour mentionne le lieu de son départ : « J'ai quitté mon village de Dordogne le jour de la mobilisation. [...] nous avons pris la direction de Lalinde. [...] en route pour Libourne et de là, Paris. »<sup>260</sup> Concernant ces deux œuvres, nous constatons que les éléments relatifs à l'espace semblent importer lors du départ, puis ils ne mentionneront guère plus que l'hôpital où ils seront respectivement acheminés l'un l'autre. Le lieu de départ à la guerre peut encore être précisé tandis que celui de la blessure reste flou. Cendrars fait débiter sa nouvelle par les mots suivants : « Champagne 1915 »<sup>261</sup> sans plus de détails. D'ailleurs, son récit débute quarante-huit heures après son amputation (il passe sous silence les circonstances exactes de la blessure). Adrien explique qu'il est blessé en repérage, mais on ne sait pas vraiment où cela se trouve. Même chose pour D'Annunzio qui évoque son accident survenu en plein vol sans donner plus d'explications géographiques.

Dans *Johnny Got His Gun*, le personnage principal n'a de cesse de citer des noms de lieux, néanmoins tous rattachés au souvenir de sa vie antérieure : « Way out Figueroa past bi gold houses and then smaller houses and then on out some more to the south end. » (*JGHG*, p. 5)<sup>262</sup>, ou encore « He remembered the time he visited Jim Tift at the military hospital in Lille. » (*JGHG*, p. 89)<sup>263</sup> Concernant Cendrars ou le personnage d'Adrien, le flottement entre dates et endroits apparaît comme volontaire et fait office d'une certaine forme de protection. En effet, inscrire des dates précises figerait la douleur dans le réel. Baliser *hic* et *nunc* avec stabilité est devenu impossible, envisager cela crée une réticence, une rupture, une impossibilité. En outre, l'espace-temps épouse la condition du blessé et sa corporalité qu'il ne reconnaît à présent plus. Toutefois, D'Annunzio, dans la version originale de son œuvre choisit d'apposer quelques dates précises du moment de l'écriture en suivant ainsi la pure tradition diariste. Ainsi, consigner les événements de cette manière ressemble à une aide, lui permet de se rendre compte de son évolution personnelle en tant que blessé, puis laisse une trace indélébile qui devient à elle seule signature de sa cicatrice de guerre. Une asymétrie espace et temps se construit et se met en place. Ce dérèglement du temps tend à l'immobilisation. Après le départ au combat qui, par définition, invite à une grande mobilité, – le départ à la guerre ne s'appelle-t-il pas « mobilisation »<sup>264</sup> ? – le soldat se trouvera entravé dans son action après avoir été blessé. Il plonge ainsi dans le figement psychique en réponse

<sup>259</sup> *JS.*, p. 42.

<sup>260</sup> *LCO.*, p. 9-10.

<sup>261</sup> *JS.*, p. 33.

<sup>262</sup> (Trad : « Après Figueroa ils dépassèrent de grandes vieilles maisons puis de plus petites et plus loin encore dans la banlieue sud quelques demeures éparses. » *JSVG*, p. 21).

<sup>263</sup> (Trad : « Il se rappela le jour où il alla rendre visite à Jim Tift à l'hôpital militaire de Lille. » *JSVG*, p. 125).

<sup>264</sup> L'acte de mobilisation consiste à assembler des troupes et du matériel afin de préparer une guerre. Sa racine latine est *mobilis* « mobile », qu'on peut déplacer, qui peut se mouvoir. Ainsi, la notion de mobilité, et par conséquent de mouvement, est redondante en ce qui concerne les personnages du corpus.

au choc de la blessure, puis dans celui du corps, qui paralyse alors sa situation tout entière.

#### 1.4 – Un style qui rend compte de l'état du personnage

Lorsque Cendrars, amputé du bras, pénètre l'hôpital Sainte-Croix, il est à la fois émerveillé par la beauté du lieu mais aussi effrayé par l'aspect figé du décor. Il se trouve seul, nu sur son brancard, incapable de se mouvoir, ni de se manifester.

« Comme rien ne bougeait, je me suis mis à avoir effroyablement peur, peur d'être oublié dans ce décor défunt et que s'éteigne l'unique ampoule allumée dans le magnifique lustre qui remplissait du haut en bas la sombre, l'immense cage de l'escalier. »<sup>265</sup>

Ce cadre grandiose mais inquiétant évoque pour Cendrars une forme d'abandon rattaché à la mort mise en exergue par l'adjectif « défunt ». Arrêter de bouger revient dans le cas présent à arrêter de vivre. C'est d'ailleurs à ce moment-là un duel ininterrompu entre la vie et la mort qui débute pour le blessé, lequel confesse : « durant le parcours j'ai dû mourir et ressusciter quelques douzaines de fois de suite. »<sup>266</sup> La peur de l'oubli prend plusieurs aspects, non seulement l'oubli physique évidemment, le blessé a peur de mourir en ce lieu si personne ne vient à son secours, mais il appréhende aussi de n'être attendu nulle part ni par quiconque dans cet endroit qu'il découvre. Enfin, le sentiment d'anxiété que l'ampoule s'éteigne traduit une peur des ténèbres synonyme d'une fin que le blessé redoute. D'Annunzio intitule son récit autobiographique *Notturmo* qui rappelle son œil crevé et la cécité qui en découle, mais aussi ce rapport conflictuel à l'obscurité qui se crée dans le même temps et que l'on souhaite repousser dans un sursaut de survie. Pourtant, l'auteur semble s'accommoder de ces ténèbres et déclare : « La stanza è muta d'ogni luce. Scrivo nell'oscurità. » (*NOTT.*, p. 4)<sup>267</sup> Gabriele D'Annunzio, bien que mutilé, perdant partiellement la vue, continue d'écrire. Il le fait en l'absence de luminosité, avec un œil valide en moins, démontrant une volonté de continuer, et par conséquent, laisse poindre le début d'un cheminement vers la résistance.

La perte de l'acuité visuelle dans l'obscurité augmente le sentiment de vulnérabilité. La vision étant le trait d'union entre le monde du réel (ce qui existe véritablement) et les aptitudes à y répondre mémorisées au cours de son apprentissage par le cerveau humain, lorsque l'individu ne perçoit plus son environnement, la réalité fait place à l'imaginaire.<sup>268</sup>

Les auteurs sont ramenés à leur condition de mortels et freinés dans leur existence qui semble s'être arrêtée sitôt la blessure engagée, l'opacité invite à l'écriture de leur expérience

---

<sup>265</sup> *JS.*, p. 49.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>267</sup> (Trad : « La pièce est privée de toute lumière. J'écris dans l'obscurité. » *NOC.*, p. 8).

<sup>268</sup> Berguit, Jean-Louis, « L'histoire de l'homme à travers la nuit », *VST - Vie sociale et traitements*, 2004/2 (no 82), pages 23 à 28.

au regard de la redécouverte de leur art. En levant le voile noir qui couvre à présent son existence, D'Annunzio découvre quelque chose d'inédit, promesse de possibilités à exploiter. Ce dernier illustre cette idée lorsqu'il parle de sa tentative scripturale audacieuse : « Non posso difendermi dalla tentazione di fare la prova. Libero a poco a poco il braccio dalle fasce, alzo l'orlo della benda che copre l'occhio lesa, apro la palpebra. » (*NOTT.*, p. 296-297)<sup>269</sup> Sa démarche se solde par du découragement puisqu'elle n'aboutit pas – du moins dans un premier temps – précisément à cause du noir qui l'entrave. Cependant, les ténèbres paraissent lui suggérer de nouveaux horizons créateurs : « Non ho difesa di palpebre né altro schermo. » (*NOTT.*, p. 7)<sup>270</sup> De même que le vêtement ne cache plus ni ne protège Cendrars, dévoilé dans toute sa fragilité corporelle, les paupières de D'Annunzio ne peuvent lui cacher l'inacceptable réalité : sa cécité nouvelle. Les deux auteurs n'ont plus la possibilité de nier la condition de blessé que la menace de la nuit leur laisse entrevoir.

En outre, le choc post blessure est puissant dans le roman de Dugain qui met au centre de son récit un jeune homme n'ayant aucun recul sur les difficultés de l'existence : « Je n'avais jamais été confronté à la complexité. »<sup>271</sup> Adrien n'a, au début de son parcours, comme référence que le cadre scolaire élément sûr de la vie qu'il a toujours connue : « Il fait un temps de rentrée des classes. »<sup>272</sup> déclare-t-il. Puis, lorsqu'il verra son premier mort, il pensera : « La rentrée des classes est terminée. »<sup>273</sup> Cette vision marquera son passage de l'enfance à l'âge adulte, son entrée dans la réalité de la société guerrière qu'il rejoint. Cette immaturité liée à la jeunesse fait écho au personnage de Johnny (lui-même âgé d'une vingtaine d'années) : « He had never heard of Romania except in geography classes. » (*JGHG.*, p. 23)<sup>274</sup> Soulignons également que la jeune recrue mobilisée (ou engagée) est soumise à un certain déterminisme. Cette doctrine énoncée par Zola au XIX<sup>e</sup> siècle consiste à dire que l'homme est guidé par son hérédité et son environnement. L'auteur naturaliste établit le postulat suivant : l'homme est régi par des forces invisibles qui le contrôlent, il est influencé par son environnement géographique, culturel et social. L'individu, quel que soit son milieu, ne peut s'en défaire complètement. Il est donc en d'autres termes le fruit authentique de là où il vient. Ainsi, nous pouvons lire dans *Le Roman expérimental* (1880) :

Le personnage est devenu un produit de l'air et du sol, comme la plante ;  
c'est la conception scientifique [...] Nous cessons d'être dans les grâces littéraires

---

<sup>269</sup> (Trad : « Je ne peux me défendre de la tentation de faire un essai. Je libère peu à peu mon bras de ses bandelettes, je soulève le bord de la bande qui recouvre mon œil blessé, j'ouvre la paupière. L'ombre obstinée est là, sans changement. Le bon présage est inutile. » *NOC.*, p. 83).

<sup>270</sup> (Trad : « Mes paupières ne me défendent plus, plus rien ne me protège. » *NOC.*, p. 10).

<sup>271</sup> *LCO.*, p. 16.

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>274</sup> (Trad : « Il n'avait jamais entendu parler de la Roumanie sinon pendant les leçons de géographie. » *JSVG.*, p. 44).

d'une description en beau style; nous sommes dans l'étude exacte du milieu.<sup>275</sup>

Cette dernière remarque sur le style nous semble dans une certaine mesure adaptable à l'écriture du blessé de guerre. Sarah Montin qui a étudié les poètes britanniques des tranchées aborde l'écriture alors pratiquée en ces termes : « L'accessibilité de l'œuvre des *war poets* tient de leur méfiance à l'égard d'un langage sophistiqué et des formes complexes qui détournent selon eux de l'intensité du sentiment. »<sup>276</sup> Le but des romanciers serait donc de livrer un regard sans réserve sur l'être humain qui va rendre capable la projection du lecteur dans une horreur qu'il ne peut concevoir sans le concours de l'écrit en tant que preuve attestant d'un passé qui lui échappe de manière évidente. C'est aussi l'amertume de la blessure qui insuffle à ceux qui se racontent ce besoin de rapporter la réalité de l'épreuve traversée, insoutenable et abjecte. Le saisissement d'images brèves et choquantes participe à l'immersion brutale du lecteur comme étant l'un des caractères de cette littérature du blessé de guerre : « Si la boue n'était pas venue endiguer l'hémorragie de sa carotide ouverte. »<sup>277</sup> Zola évoque la « toute-puissance du sang qui marque les chairs ». Le roman naturaliste privilégie en effet la description des instincts et des pulsions au détriment des phénomènes de la pensée. Et c'est peut-être à partir de cette idée que cesse l'analogie avec l'écriture du blessé de guerre, car cette dernière montre précisément les deux : d'un côté le corps meurtri, dénudé et mis à nu, de l'autre, l'âme défaite.

Sarah Montin évoque une « faiblesse de style » en ce début de XX<sup>e</sup> siècle pour le poète des tranchées qui serait gage d'authenticité, d'une volonté de réalisme littéraire, pour les soldats-poètes cherchant à rapporter ce qui se passe quotidiennement au front :

« C'est donc en 1917 que le glissement sémantique et idéologique de poète-soldier à soldier-poète se concrétise, un changement de nomenclature qui déplace l'accent sur l'authenticité de l'expérience et la sincérité de l'auteur plutôt que sur la valeur proprement poétique des textes. »<sup>278</sup>

Cette écriture incisive met en lumière une parole-témoignage au style peu ostentatoire, épousant de ce fait l'inexpérience du combattant parti au front désireux de se raconter par nécessité. En effet, le style est quelque chose qui devient secondaire par rapport à la suggestion des images et à la mise en avant de l'épreuve traversée comme marqueur d'une existence constamment remise en cause. C'est avant tout ici la blessure qui advient qui laisse l'homme démuni. D'Annunzio, lorsqu'il s'engage en guerre n'est plus un jeune homme, mais a déjà un important vécu derrière lui, fort de ses expériences littéraires, de ses voyages, de sa

---

<sup>275</sup> Zola, Émile, *Le Roman expérimental*, Paris, éd. Charpentier, 1880, p. 229.

<sup>276</sup> Montin, Sarah, *Contourner l'abîme, Les poètes-combattants britanniques à l'épreuve de la Grande Guerre*, *op. cit.*, p. 153.

<sup>277</sup> *LCO.*, p. 65.

<sup>278</sup> Montin, Sarah, *Contourner l'abîme, Les poètes-combattants britanniques à l'épreuve de la Grande Guerre*, *op. cit.*, p. 67.

carrière politique. Aussi, la manière dont il se raconte diffère du témoignage sans volonté, à proprement parler, stylistique, que l'on trouvait chez Cendrars. Sa narration est autre : « Sento in tutta la mia attitudine la rigidità di uno scriba egizio scolpito nel basalte. » (*NOTT.*, p. 4)<sup>279</sup> D'Annunzio invite à travers les mots suivants à interroger cette assimilation à l'écriture naturaliste qui disparaît complètement, laissant la place à une prose volontiers ostentatoire, tournée vers la métaphore (et non plus vers la description sèche et lapidaire). Ainsi, nous constatons que chacun des hommes dont il est question dans notre étude rapporte l'expérience traversée à sa manière et s'inscrit dans une individualité, puis dans une intériorité puissante. « Uno scriba egizio scolpito nel basalte » n'est pas sans rappeler la splendeur artistique d'une statue aux traits supposés parfaits, et donc affuble d'une valeur esthétique forte l'auteur. D'Annunzio, aristocrate de son état (Prince de Montenevoso), ne se départit pas de son statut originel, il crée des images qui lui sont familières, proches de son milieu social et de ce qu'il connaît. Il est alors tout à fait justifié d'avancer que chacun des « hommes de guerre » ramène et rassemble dans son écriture ce qu'il est intimement, et fait preuve à travers son propre langage d'une singularité évidente. Cependant, en se penchant sur cette métaphore tirée de *Notturmo*, nous constatons que « la rigidità » n'augure rien de mélioratif si ce n'est l'immobilisme lié à l'invalidité. Quant au « basalte », il n'est pas un matériau précieux comme le marbre, par exemple, utilisé couramment pour la sculpture, mais le résultat d'une éruption volcanique (le magma à l'origine des basaltes provient de la fusion partielle des roches du manteau terrestre). L'image flamboyante amenée par la mention de l'Égypte s'évanouit donc, prise entre la raideur et la pierre qui n'évoquent *in fine* qu'une association peu opportune pour le personnage.

Il sera alors, dans nos récits, question d'une forme de naturalisme réactualisé, allant de pair avec l'aspect historique dans lequel le personnage prend place, et non plus de déterminisme absolument. Adrien déclare d'ailleurs avec enthousiasme : « La famille s'élevait un peu plus à chaque génération dans le savoir et la considération sociale, et ce siècle s'annonçait sous les meilleurs auspices. »<sup>280</sup> Il y a là une volonté non dissimulée de se hisser socialement pour le jeune homme qui correspond, on le devine, à l'émancipation liée à la jeunesse, mais aussi à la société de manière plus globale qui connaît un développement exponentiel au début du siècle dernier<sup>281</sup>. De plus, le déterminisme tel que Zola l'entend n'existe plus vraiment puisque la dangerosité du conflit et ses possibles conséquences abolissent en partie les statuts sociaux des hommes voués à un destin commun, en rupture

<sup>279</sup> (Trad : « Dans toute mon attitude il y a la rigidité d'un scribe égyptien de basalte. » *NOC.*, p. 8).

<sup>280</sup> *LCO.*, p. 22.

<sup>281</sup> Le début du XX<sup>e</sup> siècle n'est pas seulement celui de la Grande Guerre, il fut aussi riche en expansion sociale, économique et industrielle. La mondialisation était déjà à l'œuvre, et on parlait de pays émergents, les États-Unis et le Japon. La concurrence avec l'Allemagne apparaissait comme un leitmotiv.

avec la vie civile.

En outre, à travers la blessure irréversible, tout déterminisme s'annule. Car si D'Annunzio vient de la noblesse, son engagement efface, au moins momentanément, ses origines pour finalement en faire à son tour un soldat-individu parmi les autres, exposé aux mêmes risques, soumis à la même fin potentielle et aux séquelles semblables. Ainsi, les milieux sociaux se croisent et finissent par devenir secondaires, se confondent le temps du conflit pour reconstruire non plus seulement une société des tranchées comme le théorisent Cazals et Loez, mais une société de ceux qui ne sont plus sur le terrain, celle des survivants, quelle que soit leur place initiale.

## 2. Vers un échec émancipatoire de l'individualité

Une forme d'émancipation se met en place pour « l'homme de guerre », amenée par le déracinement forcé. Nous l'évoquons, cet homme, en partant pour un autre lieu, réalise à travers le déplacement physique un bouleversement existentiel. En conséquence, il est aussi question d'une émancipation intérieure, de la redécouverte du *moi* inévitable liée à l'exil même.

Certes, il est question ici d'une émancipation d'abord collective. « L'individu est dépassé – le *je* semble disparaître au milieu des *on* et des *ils* impersonnels – et la grande machinerie s'active autour de lui sans qu'il en ait la maîtrise. »<sup>282</sup> Mais c'est l'émancipation individuelle au sein de cette collectivité qui attire notre attention car atteste d'une certaine complexité. Bien que faisant partie d'un collectif, le soldat cherche instinctivement à retrouver *ego* une fois blessé. Cela fait de lui un individu nouveau puisqu'il sera obligé de sortir de ce qu'il connaît pour aller vers l'extime, c'est-à-dire la part d'intimité volontairement dévoilée à autrui. Il ne sera plus dépendant de son milieu de naissance car propulsé dans un cadre inédit qui obéit à de nouveaux codes faisant de lui un produit modifié, rénové, et non plus un produit de la continuité.

Cette forme d'introspection n'arrive pas sur le champ de bataille dont l'expérience est finalement très brève, mais après que la blessure ait eu lieu. Car si la guerre incarne le collectif, la blessure représente quant à elle l'individualité et le repli sur soi inévitable. Dans *La Chambre des Officiers*, Weil, aviateur orgueilleux, se refuse à accepter de rejoindre une quelconque communauté, à s'effacer au profit de l'homogénéité constitutive d'un groupe.

---

<sup>282</sup> JS., Préface, p. 9.

Alors qu'ils sont en train de discourir, allongés tous deux sur son lit, il dit à Adrien : « Le plus grand privilège de l'aviateur, c'est son droit à une mort individuelle. Les fantassins, eux, meurent en troupeau. »<sup>283</sup> Le personnage tend à s'exclure lui-même de cet ensemble qui réunit ceux qu'il considère comme inférieurs jusque dans la mort. Pour lui, ils ne sont que subalternes à sa fonction militaire qu'il place sur un piédestal. L'aviation offre un statut à part, un sentiment d'élévation, de toute-puissance, une liberté, y compris celle de mourir, à l'abri des regards, avec dignité. Le pilote désire se démarquer par la singularité de son statut, ne pas minimiser *ego* mais le déployer dans toute sa splendeur, même face à la mort qui ne peut se révéler que dans la flamboyance, et non comme celle, banalisée, d'un animal perdu parmi ses congénères.

Pourtant, le temps de la guerre, puis de la blessure, est avant tout un temps du collectif, de la communauté reformée. Cette dernière est donc un appui pour chaque individu qui n'est plus seul face à l'insondabilité de la situation, et ressent moins, de fait, ce besoin philosophique et spirituel de se tourner vers Dieu. Rappelons que si la communion se fait d'ordinaire en groupe lors de rituels. En situation de guerre, l'homme, bien que voué à la refonte d'une communauté, possède ce besoin de s'en remettre à lui-même dans une visée introspective qui apparaît de manière encore plus prononcée après la blessure. Toutefois, en reprenant l'étymologie du nom « religion », deux occurrences attirent notre attention : les verbes *religare* « relier », et *religere* « rassembler ». Selon nous, cela met en lumière une idée phare rattachée à la foi, encore plus probante en temps de guerre : être tous ensemble, reliés – liés les uns aux autres – tournés vers un but commun et, par conséquent, une même puissance. Il existe donc un lien retendu qui unit solidement les soldats au Divin d'une part, mais établit une relation privilégiée et débarrassée de toutes conventions, de tout superflu, entre les hommes qui s'acheminent dans ce cas à la manière d'un ensemble vers une forme de résistance. En outre, si les blessés de guerre que nous mettons en lumière se retrouvent dans le dépouillement de la solitude, le soldat opère au sein d'un groupe sans que sa personnalité ne soit réellement un indice qui importe, et quand bien même son identité ressortirait de l'ensemble, elle serait vite empêchée, notamment par les ordres hiérarchiques. Par conséquent, s'il existe une communauté des tranchées, qu'en est-il de ceux qui n'existent à présent qu'à travers leurs blessures ?

Alternant tour à tour entre monde des vivants et monde des morts, les « dissemblants » intègrent ce que Jean-Luc Nancy appelle la « communauté de ceux qui sont sans communauté. »<sup>284</sup> Celle-ci doit être d'ailleurs repensée ici à l'aune des bouleversements sociétaux engendrés par le début de la Grande Guerre, les modifications anthropologiques

---

<sup>283</sup> *LCO.*, p. 97.

<sup>284</sup> Nancy, Jean-Luc, *La Communauté affrontée*, Paris, Galilée, 2001, p. 34.

évidentes qui en découlent et deviennent à leur tour facteurs de modifications corporelles. Nancy traite cette notion de la manière suivante : « J'ai donc préféré en venir à concentrer le travail autour de l'« avec » : presque indiscernable du « co » de la communauté. [...] un être-ensemble sans assemblage. »<sup>285</sup> Dans le cas des soldats, peut-on réellement parler d'un « être-ensemble sans assemblage » ? Selon nous, cela va bien au-delà puisque les hommes en cortège finissent par ne faire qu'un. Ils obéissent aux mêmes lois, agissent de la même manière et portent les mêmes uniformes, ce qui fabrique finalement une unité sans aucune distinction possible d'individualités, car même les idées sont amenées de manière à ce que chacun y adhère dans une perspective rassemblante, fédératrice (dictées par une forte propagande bien entendu). Ainsi, « avec » ou « co » s'effacent pratiquement pour laisser place à un organisme vivant composé d'énergies différentes agrégées les unes aux autres à un instant précis.

Je me suis longtemps demandé, par la suite, ce qui avait pu réunir dans une telle complicité un aviateur juif, un aristocrate breton bigot, et un Dordognot républicain laïque. Ce n'était pas notre communauté forcée, puisque la promiscuité aurait pu tout aussi bien nous rendre insupportables les uns aux autres.<sup>286</sup>

Adrien dans *La Chambre des Officiers* témoigne de cette évolution en commun des personnages blessés de la face, malgré leurs différences sociales, politiques et religieuses. C'est-à-dire qu'il n'est plus question ici de réfléchir soi-même mais d'avancer en tant que force unitaire dans un temps qui *in fine* ne peut être que du domaine du présent. Ce présent qu'on voulait à tout prix fuir demeure pourtant le seul indice temporel fiable et tangible. Aussi, une complicité a pu se créer entre les officiers car ils sont justement tous les trois atteints et marqués au même endroit (le visage), avec les difformités physiques similaires qui en résultent, et cela fabrique de fait un liant supérieur qui, au-delà de les rassembler, les assemble de manière définitive.

« Ce qui nous avait réunis dès les premières semaines de la guerre, c'était une décision tacite de renoncer à toute introspection, à toute tentation de contempler le désastre de notre existence, de céder à une amertume où le désabusement alternerait avec l'égoïsme du martyr. »<sup>287</sup>

L'utilisation de la première personne du pluriel ici démontre qu'à présent aucun d'entre eux ne se distingue réellement du reste du groupe reformé. Ils ne fonctionnent qu'à travers le « nous ».

Néanmoins, l'individu peut exister au sein de la communauté car il existe déjà pour lui-même et par lui-même. Rappelons à cet égard sa définition première, individu provient du latin *individuum*, « ce qui est indivisible ». Ainsi, la communauté devient un miroir collectif

---

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>286</sup> *LCO.*, p. 83.

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 84.

qui lui renvoie sa propre indivisibilité en tant que personne.

Par conséquent, les notions d'individu et de communauté semblent difficilement exister dans un rapport d'indépendance. « [La destination] est inatteignable pour l'individu tant qu'il est seul. Cette destination implique donc, en vertu de son propre concept, la nécessité en même temps que l'essence de la communauté humaine. »<sup>288</sup> Ainsi, l'individu ne peut se départir réellement de la communauté, et cela se vérifie à travers notre corpus au sein duquel chacun des personnages infortunés, s'en remet à un autre pouvant le faire avancer. D'Annunzio compte sur sa fille, Cendrars sur son infirmière, quand lui-même n'est pas sollicité par ceux qui l'entourent : « Le blessé à qui je tenais cette fois-ci compagnie était un gigantesque maréchal des logis. »<sup>289</sup> Quant à Adrien, il forme un trio avec deux autres camarades blessés. Nous ne pouvons alors pas parler véritablement d'une émancipation puisqu'il est toujours question de convoquer quelqu'un, soignants ou non, ceux que Cyrulnik nomme les « tuteurs de résilience »<sup>290</sup>.

Toutefois, dans *Johnny Got His Gun*, soulignons qu'il n'est jamais vraiment question d'être entouré physiquement, hormis par la pensée, en faisant appel aux souvenirs passés en famille, entre amis, ou au travail (soit dans la vie ordinaire menée auparavant). Une fois blessé, Johnny n'est centré que sur ses propres blessures, ses souffrances, et son corps absent (puisque'il est précisément coupé du monde à cause de ses blessures qui le privent de ses sens, dont la vue et l'ouïe, ainsi que la phonation). Il ne sait pas réellement ce qui se passe autour de lui, et ne peut qu'imaginer les choses ou les convoquer par le biais de sa mémoire. De son côté, lorsqu'il croise son ami Chabrol, Adrien constate : « Il était là, seul, sans famille, sans adieux. »<sup>291</sup> La solitude soudaine apparaît comme l'une des composantes annonciatrices du destin propre à « l'homme de guerre » voué pourtant à la création d'une collectivité. En outre, la notion d'émancipation reste à interroger dans le cas des blessés : comment y accéder et resté alors « soi-même » en étant aliéné par la force des choses à une politique de laquelle on ne peut se défaire, et dans le même temps à un lit d'hôpital ? La mobilité se heurte rapidement à l'inertie faisant de l'homme le captif de son propre exil. Toutefois, peut-on avancer pour autant que l'immobilité physique engendrée par la blessure mette inévitablement un terme à la vertu émancipatoire de l'exil ? Selon Bachelard, « L'immensité est en nous. [...] Dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs ; nous rêvons dans un monde immense. L'immensité est le mouvement de l'homme immobile. »<sup>292</sup> Même empêché, entravé, dans ses mouvements, le survivant, du fond de son lit, peut contre toute attente s'affranchir de la

---

<sup>288</sup> Von Stein, Lorenz, *Le Concept de Société*, Grenoble, Université Grenoble Alpes., 2017, p. 96.

<sup>289</sup> *JS.*, p. 92.

<sup>290</sup> Cyrulnik, Boris, *Ces enfants qui tiennent le coup*, Paris, éd. Desclée De Brouwer, 1998.

<sup>291</sup> *LCO.*, p. 10.

<sup>292</sup> Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace* (1958), Paris, PUF, 2012, p. 169.

blessure survenue à travers ses rêveries, ses souvenirs, ses réflexions, et tout ce qui lui est intime, intérieur et personnel. Et pourtant, dans le même temps, le survivant se doit d'aller vers l'extérieur, le dehors, au sens figuré comme au sens propre, d'abord hors des murs de la chambre, se frotter aux couloirs avec le risque de croiser autrui, puis hors de l'hôpital à la rencontre de ses pairs, pour retisser du lien avec le vivant dans le but évident de quitter définitivement l'espace des « presque-morts » dont il fait à présent partie. Finalement, l'émancipation de l'individualité ne semble pouvoir aboutir que lors de la mise par écrit qui permet la libération de la pensée, et par conséquent, l'inaliénation à la blessure que cela soit du fait des auteurs combattants ou des romanciers qui – par procuration – parviennent à défaire leur protagoniste de sa souffrance au travers de son évolution par les mots.

### 2.1– *Débâcle de l'aventure envisagée*

Le départ n'est pas un évènement anodin et il comporte, à n'en pas douter, des risques irréversibles, plus ou moins mesurés, annonciateurs de ce qui va suivre. Bien que redouté, il est aussi la promesse d'une aventure inédite pour les recrues. L'historien Sylvain Venayre parle d'« aventure géographique ».

« L'histoire de l'aventure dont [Malraux] nous parle est bien une histoire du discours sur l'aventure. Et ce discours, qui peut éclairer l'historien sur le processus par lequel un événement en vient à être désigné comme une aventure, revêt selon Malraux une forme privilégiée : le roman. »<sup>293</sup>

Par conséquent, le déplacement physique, s'il est synonyme d'abandon de son existence, est aussi constitutif de l'aventure généralement recherchée et fantasmée, notamment par la jeunesse. Si Malraux évoque le roman comme étant le genre littéraire se prêtant par définition à l'aventure, Jean-Yves Tadié abonde en ce sens, avançant que « l'aventure est l'essence de la fiction »<sup>294</sup>, tandis que pour Genette, le roman d'aventures ne serait qu'un « artefact éditorial »<sup>295</sup> soulignant par là le caractère vain de la fiction comme quelque chose de factice et de résolument faux. Cependant, qu'il soit question de fictions ou de chemins de vie réels importe peu dans le cas de notre étude car les expériences qui sont faites du départ, aussi bien dans la réalité de ce qui est rapportée que dans la fiction, se recoupent en des visions similaires et assimilables. Tadié donne la définition suivante : « l'aventure est l'irruption du hasard, ou du destin, dans la vie quotidienne, où elle introduit un bouleversement qui rend la mort possible, probable, présente »<sup>296</sup> La mort se révèle donc terreau constitutif de l'aventure selon Tadié, elle ne peut s'en défaire complètement, avec cette

---

<sup>293</sup> Venayre, Sylvain, « La Belle époque de l'aventure (1890-1920) », *op. cit.*

<sup>294</sup> Tadié, Jean-Yves, *Le Roman d'aventures*, Paris, PUF, 1982, p. 5.

<sup>295</sup> Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 266.

<sup>296</sup> Tadié, Jean-Yves, *Le Roman d'aventures*, *op. cit.*, p. 5.

gradation « possible, probable, présente » qui introduit sa réalisation quasi certaine. Malgré tout, quelques nuances restent à apporter. Le déplacement géographique qui s'effectue dans un premier temps mène contre toute attente à une forme d'échec de l'aventure. En effet, si certains éléments laisseraient penser à la mise en place de celle-ci, notamment la situation initiale du personnage, cette dernière est partiellement avortée puisque le héros n'ira pas au bout de son expérience de guerre et ne connaîtra pas ou peu le combat. Ségolène Payan le souligne : « l'exil se présente comme un sentiment que vit le déplacé qui n'a pas réussi son déplacement. »<sup>297</sup> Ainsi, l'exil ici incarne davantage la perte et le désordre subi par celui qui part de chez lui qu'une quelconque aventure. Il est avant tout le fruit d'un départ raté. »<sup>298</sup> Ça n'est donc plus tout à fait le déplacement géographique qui incarne le point de départ de la possible aventure, c'est la blessure elle-même dont l'homme est frappé qui va en constituer le noyau.

Concernant les différents *incipit* à l'étude, nous constatons que s'ils débutent de manière différente, un élément les rapproche pourtant : « La guerre de 14, je ne l'ai pas connue. Je veux dire, la tranchée boueuse. »<sup>299</sup>, « Champagne 1915. C'était au lendemain de la grande offensive ratée. »<sup>300</sup>, « Ho gli occhi bendati. Sto supino nel letto, col torso immobile, col capo riverso, un poco più basso dei piedi. » (*NOTT.*, p. 3)<sup>301</sup>, « He wished the phone would stop ringing. It was bad enough to be sick let alone having a phone ring all night long. » (*JGHC*, p. 3)<sup>302</sup>. En effet, ils commencent tous par un constat d'échec, une désillusion. Nous ne sommes pas dans l'action guerrière puisque le personnage avoue l'avoir à peine touchée du doigt et en être déjà éloignée. Adrien déclare avec franchise ne pas avoir été au front, dans la boue des tranchées représentative du conflit 14-18, ce qui annule de façon instantanée l'héroïsme que suggère le statut de soldat. L'aspect guerrier est passé sous silence, relégué au second plan, et on ne s'attarde pas dessus. Il semble se dégager alors un sentiment d'amertume, et surtout, une honte certaine. Adrien n'a pas connu la tranchée, il n'a donc accédé à aucune gloire découlant de sa participation à la guerre. En premier lieu, il demeure extérieur à cette mort qui semble le provoquer, passif lorsqu'elle se met à l'œuvre :

Une détonation part de tout près. Un sifflement d'un quart de seconde. J'ai le temps de voir une tête qui se détache d'un corps qui plie sur ses genoux, un cheval qui s'effondre. L'autre sous-lieutenant qui était resté en selle, s'écroule de mon côté, l'épaule arrachée, l'os qui sort comme d'un jambon.<sup>303</sup>

<sup>297</sup> Payan, Ségolène, « Du déplacement au sentiment d'exil », *op. cit.*

<sup>298</sup> Bonicco, Céline, « La ville comme forme de la vie moderne. L'étranger et le passant dans la philosophie de Georg Simmel », *Cahiers philosophiques*, no. 11, 2009, p. 48-58.

<sup>299</sup> *LCO.*, p. 9.

<sup>300</sup> *JS.*, p. 33.

<sup>301</sup> (Trad : « J'ai les yeux bandés. Étendu sur le dos dans un lit, le torse immobile, la tête un peu plus bas que les pieds. » *NOC.*, p. 7).

<sup>302</sup> (Trad : « Si seulement cette sonnerie de téléphone s'arrêtait. C'était déjà assez pénible d'être malade sans que par-dessus le marché le téléphone retentisse toute la nuit. » *JSVG.*, p. 19).

<sup>303</sup> *LCO.*, p. 29.

Le jeune officier constate, impuissant, que la mort agit sous ses yeux dans une accélération du temps qui le plonge dans une sorte de cauchemar éveillé, soulignant bien à partir de ce moment précis sa perte de contrôle de la situation, et par extension, la totale main mise sur son existence. La mort en marche arrive jusqu'à lui, vive, puissante, dans une énergie spectaculaire, et il y échappe de justesse. Dans *J'ai tué*, Cendrars évoque le dérèglement d'un temps devenu obsolète et la violence qui accentue l'effet de détachement du personnage de la situation vécue, comme si ce dernier était en dehors de la scène qui se joue, éteint et pourtant acteur :

Soudain un avion s'envole dans une grande pétarade. Les nuages l'avalent. La lune roule par-derrière. Et les peupliers de la route nationale tournent comme les rayons d'une roue vertigineuse. Les collines dégringolent. La nuit cède sous cette poussée. Le rideau se déchire. Tout pète, craque, tonne, tout à la fois. Embrasement général. Mille éclatements. Des feux, des brasiers, des explosions. C'est l'avalanche des canons. Le roulement. Les barrages. Le pilon. Sur la lueur des départs se profilent éperdus des hommes obliques, l'index d'un écriteau, un cheval fou. Battement d'une paupière. Clin d'œil au magnésium. Instantané rapide. Tout disparaît.<sup>304</sup>

Nous avons ici quatre personnages qui communiquent sur leur situation seulement une fois qu'ils ont été frôlés par l'ombre de la mort. Adrien n'a pas eu le temps de connaître la tranchée, Cendrars mentionne une « grande offensive ratée », D'Annunzio précise qu'il a les yeux bandés, nous sommes donc au fait de la blessure dès les premières lignes du texte, enfin, Trumbo introduit son héros comme étant malade. Il n'y a donc aucun éclat dans ces préambules à travers lesquels nous ressentons de l'aigreur associée à un fiasco prépondérant de la part de personnages plongés dans un état d'affaiblissement, d'inactivité, quasi instantané suite à leur départ. En conséquence, nous ne sommes pas dans ce qui ressemble à un récit d'aventures tel qu'on le suppose puisque la mobilité qui est censée amener les péripéties reste brève, presque du domaine de l'illusion, puis se révèle vite absente. Nous voici dans un récit de soi, plus intimiste que ce que l'aventure suggère dans sa définition initiale, une quête intime tendant vers l'apprentissage.

Il est pourtant possible de faire une autre histoire de l'aventure, qui fasse davantage attention aux manières dont l'événement a pu être ressenti, aux émotions qu'il occasionna et qui justifient précisément de le désigner comme une « aventure ». Il est possible de faire une histoire qui ne soit pas l'histoire d'événements qui nous paraîtraient exceptionnels, et qui par là nous sembleraient des aventures, mais qui soit l'histoire du sentiment d'aventure lui-même. C'est peut-être même la seule histoire de l'aventure qui soit source d'enseignements : celle du processus de désignation d'un événement comme aventure, c'est-à-dire celle du sentiment d'aventure, celle du désir d'aventure — celle, évidemment, du discours sur l'aventure.<sup>305</sup>

---

<sup>304</sup> JS., p. 22-23.

<sup>305</sup> Venayre, Sylvain, « La Belle époque de l'aventure (1890-1920) », *op. cit.*

Bien plus que celle vécue à travers la déambulation, Sylvain Venayre évoque l'aventure ressentie intérieurement. Ainsi, il ne serait pas tant nécessaire d'être confronté aux rebondissements venant de l'extérieur pour envisager l'aventure, que d'en faire l'expérience en soi-même. Les protagonistes mis en lumière prennent place dans une forme particulière de péril à travers la guerre, différemment de celui qui cherche à esquiver le danger, et à lui survivre sur une durée longue. Leur expérience raccourcie et inévitablement manquée devient prétexte à un destin : la blessure irréversible qui contribuera paradoxalement à une forme de réparation dans laquelle il faut apprendre à se repenser soi-même. L'aventure se révèle impossible puisque la blessure survenue de manière précipitée a cessé tout processus lié à l'élan physique. Les personnages sont par conséquent très vite déçus de leur statut potentiel de braves.

Le héros mis en scène par l'épopée est caractérisé par la solarité et par la souveraineté. L'œuvre épique est, en effet, entièrement au service de l'exaltation du héros, celui qui domine de très haut tous les autres personnages de l'histoire. Il est toujours assimilé au soleil : qu'il s'agisse de son caractère invincible ou encore de ses traits physiques – la beauté et la force du regard, de la chevelure... –, tout est imaginé et représenté en analogie avec l'astre roi. A ces traits s'ajoutent, ce que Mircea Eliade appelle des « éléments qui relèvent de la mystique du souverain ou du démiurge. Le héros «sauve» le monde, le renouvelle, inaugure une nouvelle étape.<sup>306</sup>

Les « hommes de guerre » à présent infirmes, parfois défigurés, ne sortent pas victorieux d'un champ de bataille à peine foulé (ils y ont au contraire tous laissé quelque chose d'important), et deviennent par la force des choses des anti-héros<sup>307</sup>, c'est-à-dire qu'ils ne peuvent plus prétendre au statut de héros « solaire », beau et épique, comme l'explique Otilia Pires Martins. Cependant, ils suscitent une empathie, de par leurs faiblesses, leurs souffrances, le manquement à l'aventure concrète. L'anti-héros est finalement le héros qui, du fait des circonstances, ne parvient pas à accomplir sa quête. Il devient tributaire des événements, il n'en a plus la maîtrise. Certes, l'aventurier peut être pris de cours par les rebondissements qui se succèdent, les embûches placées sur sa route, mais sa fonction est de les contourner ou mieux de les détruire, pour en sortir vainqueur. Les anti-héros qui jalonnent les récits à l'étude ne vont pouvoir se départir de leurs faiblesses et ne les surmonteront qu'à force de patience et de résilience, ce qui n'est pas une caractéristique du héros, connu pour agir dans l'immédiateté sans réelle remise en question de lui-même. Cette imperfection, cet affaiblissement, confèrent au personnage une humanité suscitant l'empathie du lecteur.

Toutefois, nous retrouvons dans nos récits des éléments qui ne sont guère éloignés de

---

<sup>306</sup> Pires Martins, Otilia, « Julien Greene, romancier de la condition humaine : Le héros greenien, un archétype de l'anti-héros », *MATHESIS*, 13, 2004, p. 303-310.

<sup>307</sup> S'il faut en donner une définition assez généraliste, nous dirions qu'il est le personnage central d'une fiction qui ne présente pas certaines des caractéristiques positives du héros conventionnel, telle que la bravoure ou l'abnégation, par exemple. Plus encore, l'anti-héros contourne ces qualités sans y adhérer, soit parce qu'il les réfute soit parce qu'il n'est pas en capacité de les posséder.

ceux propres à l'aventure. Ainsi, au début du roman de Marc Dugain, quitter l'endroit d'où l'on vient ressemble bien à un saut dans l'inconnu : « Mon grand-père a couvert ma fuite de la maison de famille dans le silence du petit matin [...] J'ai chargé mon paquetage dans la carriole du vieil André. »<sup>308</sup> La fuite de la maison familiale de la part du jeune homme est déjà un motif aventureux, aux accents picaresques, laissant présager un danger, un risque, assorti de péripéties potentielles à venir. « Ce qui est vécu, et passionnément espéré dans l'aventure, c'est le surgissement de l'avenir. »<sup>309</sup> Le départ est donc synonyme d'un futur que l'on idéalise. En effet, nous retrouvons l'idée de voyage, et bien plus tard, celui du conflit, de l'affrontement et de la survie, de la misère sociale, imposée par la blessure et le dénuement. Dans un roman ayant pour terreau principal la guerre, l'aventure devient donc illusoire, un prétexte, puisqu'elle trouve son point de chute dans la mort probable, mais l'élan vital reprend le pas sur l'idée de pessimisme.

Enfin, comme si cela importait peu, D'Annunzio ou Cendrars évoquent brièvement leur départ, se rappelant simplement quelques bribes, le transport pour Cendrars, ou le moment de l'accident de vol pour D'Annunzio. Ainsi, ils ne font véritablement débiter leur récit que lorsqu'ils sont blessés, comme si l'écriture se faisait exutoire à partir du temps de la blessure. C'est aussi là la différence entre les récits de soi et le roman dans lequel sont distillés davantage d'éléments antérieurs sur les protagonistes dans un souci narratif évident. Le témoignage vise la délivrance, tandis que le roman a d'autres besoins, notamment celui de mettre en place un cadre précis qu'il est indispensable de mentionner au lecteur.

## 2.2 – *Passé idéalisé ou projection désespérée vers l'avenir : quand habiter le présent s'avère impossible*

Les personnages font tous allusion à un potentiel futur fondé sur le retour au pays dans un temps bref, ce qui favorise une précipitation vers l'échec mais dans le même temps une assurance à laquelle se raccrocher créant une confiance artificielle qui frôle inmanquablement le déni d'une certaine réalité. Ils ne vivent pas dans l'instant, mais dans *leur* présent basé sur un avenir auquel ils se raccrochent comme une sécurité somme toute illusoire. « Le plus grand obstacle de la vie, c'est l'attente qui dépend du lendemain et perd le jour présent. »<sup>310</sup> peut-on lire chez Sénèque. Par la suite, les survivants deviennent, dès lors qu'ils sont blessés, étrangers à *hic* et *nunc*, comme s'ils demeuraient en dehors de tout espace-temps précis. Pour Pascal, «

---

<sup>308</sup> LCO., p. 9.

<sup>309</sup> Jankélévitch, Vladimir, *L'Aventure, l'Ennui et le Sérieux* (1963), Flammarion, coll. « Champs-essais », 2017, p. 77.

<sup>310</sup> Sénèque, *De La Brièveté de la vie*, éd. et trad. fr. Bourguery, Abel, Paris, Les Belles-Lettres, coll « C.U.F », 1923, p. 58-59.

Que chacun examine ses pensées, il les trouvera toutes occupées au passé et à l'avenir. [...] nous ne vivons jamais, mais nous espérons de vivre. » Nous voici, selon lui, « si imprudents, que nous errons dans des temps qui ne sont point nôtres, et ne pensons point au seul qui nous appartient ; et si vains, que nous songeons à ceux qui ne sont rien, et échappons sans réflexion le seul qui subsiste. »<sup>311</sup> Non seulement l'homme a du mal à affronter le présent surtout lorsque celui-ci lui paraît inférieur en terme de qualité à la vie menée antérieurement, mais pour D'Annunzio le futur ne semble recéler aucun espoir : « da più notti io bevo il moi sacrificio ; e non vedo il futuro, né vivo nel presente. » (*NOTT.*, p. 17)<sup>312</sup> Cette difficulté à vivre *ici* et *maintenant* se trouve accentuée par la perte irrécupérable, et cristallise l'incapacité à vivre le présent duquel il n'est souhaité qu'une chose : s'échapper par le refus des réalités. Or, le blessé comprendra finalement qu'il est vain de lutter dans le vide qu'il peine à occuper et que pour se reconstruire, la première des choses résidera dans l'acceptation de la situation, aussi inconcevable soit-elle.

D'un point de vue philosophique, le temps n'existe que dans la mesure où il est présent. Le présent du passé, c'est le souvenir, le présent de l'avenir, c'est l'appréhension, et le présent du présent, c'est la perception. Hegel, dans *La Phénoménologie de l'esprit*, affirme que « Le maintenant est justement ceci de n'être déjà plus quand il est. »<sup>313</sup> Il lui semble que cet instant ne peut pas être vécu puisqu'il a disparu au moment où l'on en prend conscience. Le psychologue Albert Burloud ajoute :

« Le présent au sens d'instant nous échappe, ... nous ne saisissons que des intervalles de durée, ... nous percevons la succession à la manière d'une mélodie, donc comme un tout, ce qui implique encore la pénétration du présent par le passé. »<sup>314</sup>

Le présent ne semble pouvoir exister indépendamment d'une autre temporalité, et notamment se détache difficilement du passé. Toutefois, Henry David Thoreau, au XIX<sup>e</sup> siècle, écrivait dans son *Journal* : « You must live in the present, launch yourself on every wave, find your eternity in each moment. »<sup>315</sup> Cette injonction à vivre le présent en défiant le passé, mais peut-être plus encore le futur trouve d'ailleurs écho dans le *Carpe diem* (« cueillez le jour ») bien connu de Ronsard (le tirant lui-même d'un poème d'Horace). Mais avant d'envisager un quelconque avenir, « l'homme de guerre » songe aux reliques d'un passé inaccessible. Dalton Trumbo, dans l'introduction de son roman, déclare au sujet de la Première

---

<sup>311</sup> Pascal, *Pensées* (1670), Paris, éd. Delagrave, 1887, p. 36-37.

<sup>312</sup> (Trad : « depuis bien des nuits, je bois mon sacrifice ; et je ne vois pas le futur et je ne vis pas dans le présent. » *NOC.*, p. 19).

<sup>313</sup> Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Phénoménologie de l'esprit* (1807), t. I., Paris, GF Flammarion, 2012, p. 88.

<sup>314</sup> Burloud, Albert, *Principes d'une psychologie des tendances*, Paris, éd. Alcan, 1938, p. 370.

<sup>315</sup> (Nous traduisons ainsi : « Tu dois vivre dans le présent, te lancer au-devant de chaque vague, trouver ton éternité à chaque instant. » Source: Kramer, Jeffrey, S., (éd), *I to Myself, An annotated selection from the Journal of Henry Thoreau*, April 23, 1859, Yale University Press, 2007, p. 395.

Guerre mondiale : « It was the last of the romantic wars. » (*JGHG*, « Introduction »)<sup>316</sup> Cette affirmation aux relents nostalgiques d'un temps perdu attire notre attention, car nous retrouvons des mots similaires chez D'Annunzio qui pressent les prémices du conflit à venir.

Le 28 juillet, aux courses de Chantilly en compagnie des Boulenger, j'eus le pressentiment que la guerre allait éclater : « C'était le dernier spectacle de la vie légère », écrivais-je, le rapide concours de la grâce et de l'ardeur transmises par le sang... Heure pathétique de beauté et de divination, inoubliable comme le fragment d'une frise qui survit à un temple en ruine... L'odeur du sang futur paraissait monter de la douce poitrine de l'île de France ; des suaves horizons du Valois, paraissaient surgir le visage de la guerre, soufflant sa touffeur de pourriture et d'incendie.<sup>317</sup>

Sans être tout à fait révolu, ce temps évoqué appartient déjà à une autre époque, un autre mode de vie, et n'est plus envisageable. Les changements rattachés à la guerre sont sur le point de se réaliser. « Us Kareen you and me in a house. I'll come home at night to you in my house your house our house. We'll have fat happy kids smart kids too. That's more important than a war. » (*JGHG*, p. 37)<sup>318</sup> Du souvenir, c'est le regret qui demeure pour Johnny Bonham, à peine avoué, comme si renoncer aux plans que l'on s'était fait de l'existence à venir revenait au renoncement à vivre et dans le même temps venait rendre ce qui semble invraisemblable réel : la blessure irrémédiable. L'énonciation de choses appartenant à la vie antérieure dans lesquelles le personnage s'était projeté devient un motif de résistance à la guerre que le jeune homme qualifie comme étant de moindre importance par rapport à la vie de famille qu'il s'imagine. Cela démontre à la fois la dépendance à une situation qui lui échappe, mais aussi la méconnaissance de ce qu'est la guerre et l'engagement considéré avec une certaine désinvolture, comme si une fois la blessure advenue, l'homme reprenait ses esprits et se rendait compte avec fatalité de la gravité que suggère l'acte délibéré de se porter volontaire à la guerre. Néanmoins, selon Nicolas Beaupré :

L'hypothèse [d'une abolition du temps par la guerre] permettrait alors de mieux comprendre la ténacité des combattants : s'ils supportèrent si longtemps la guerre et la répétition des offensives, c'est peut-être en vertu d'un rapport au passé, au futur et à un présent certes subi et envahissant, mais qu'ils s'essayèrent à maîtriser.<sup>319</sup>

L'exaltation qui reflète l'époque, confère au récit une désinvolture quasi surréaliste qui ne peut être ignorée. L'ambiance festive lors du départ des hommes, invitant à ce moment

---

<sup>316</sup> (Trad : « Ce fut la dernière des guerres romantiques. » *JSVG*, p. 8). Cette introduction est absente de la version originale de référence que nous utilisons, néanmoins disponible dans sa version ebook, mise en ligne en 2002.

<sup>317</sup> Lormier, Dominique, *Gabriele D'Annunzio ou le roman de la Belle Epoque*, op. cit., p. 190-191.

<sup>318</sup> (Trad : « Kareen nous avons des choses plus importantes à faire que la guerre. Nous Kareen toi et moi dans une maison. Je rentrerai tous les soirs auprès de toi dans ma maison dans ta maison dans notre maison. Nous aurons de beaux enfants tout ronds des enfants heureux des enfants intelligents aussi. C'est plus important que la guerre. » *JSVG*, p. 60).

<sup>319</sup> Beaupré, Nicolas, « La guerre comme expérience du temps et le temps comme expérience de la guerre », Presses de Sciences Po | *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2013/1 N° 117 | pages 166 à 181.

précis à tous les débordements, à toutes les audaces, se retrouve dans les paroles de Trumbo. « It was a season of generosity; a time for boasts, bands, poems, songs, innocent prayers. » (*JGHG*, Introduction)<sup>320</sup> L'auteur ajoute : « It was an August made palpitant and breathless by the pre-nuptial nights of young gentlemen-officers and the girls they left permanently behind them. » (*JGHG*, Introduction)<sup>321</sup> Les adjectifs qualificatifs « haletant » et « palpitant » laissent présager quelque chose du domaine de l'excitation, voire induisent que ce mois d'août pourtant déterminant n'est que passions frivoles, cela créer un paradoxe surprenant et même dérangent avec la réalité qui attend quelques jours plus tard les apprentis combattants.

En outre, s'il fréquente Clémence juste avant son départ, Adrien n'en tire que des questionnements sentimentaux et des doutes, bien éloignés du folklore guerrier : « Comment lui expliquer que je ne connaissais de l'amour que les sentiments diffus que j'avais éprouvés à l'école pour les filles des grandes classes ? »<sup>322</sup> Malgré ce manque d'expérience, il demeure confiant quant à la suite des événements, sécurisé, naïf et crédule, ayant foi en un avenir dans lequel il se voit à long terme :

J'avais connu d'autres femmes par la suite, avec lesquelles j'avais eu des relations épisodiques, parfois tendres mais jamais passionnées. J'avais bien le sentiment de leur plaire, lorsque j'attrapais un regard au vol, mais rien ne pressait : j'avais de nombreuses années devant moi.<sup>323</sup>

Adrien a le sentiment que rien ne peut lui arriver, cet état d'esprit quelque peu présomptueux s'explique par son inexpérience évidente, mais aussi par une méconnaissance totale de la guerre et des conséquences engagées. Et pourtant lui aussi sera confronté à la passion générée par l'accélération d'un temps qu'on ne peut plus définir et qui précipite le départ des hommes, à la manière d'une contradiction terrible : « Vous ne trouvez pas que la peur accroît le désir au point de le rendre insoutenable ? »<sup>324</sup> Le jeune homme, intimidé, gauche, et persuadé que sa vie est sur le point de continuer de la même façon. Il ne donnera pas suite aux avances de Clémence, pensant qu'il a bien le temps de la revoir plus tard, *après*, après la guerre. « En tant que tel, le désir marque l'*ici* et le *maintenant* à la fois comme le lieu où la brûlure de ces manques se fait sentir et où doit advenir leur comblement. »<sup>325</sup> Le désir est donc avant tout assimilé à *ici* et *maintenant* et non à un temps à venir, que l'on imagine, que l'on ébauche. La pulsion charnelle exprimée par la jeune femme ne semble pas déstabiliser Adrien qui le conçoit comme événement plausible ultérieur, appartenant à un futur

---

<sup>320</sup> (Trad : « Ce fut une époque de générosité, une période de gloriole, de fanfares, de poèmes, de chansons, d'innocentes prières. » *JSVG.*, p. 7).

<sup>321</sup> (Trad : « Ce fut un mois d'août haletant, palpitant de nuits pré-nuptiales passées par de jeunes officiers distingués auprès de compagnes qu'ils quittaient à tout jamais. » *JSVG.*, p. 7).

<sup>322</sup> *LCO.*, p. 14.

<sup>323</sup> *Ibid.*

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>325</sup> Delfour, Jean-Jacques, « Plus tard, ailleurs – Sur l'utopie », *Le Portique*, 1-2005, Varia.

et non au présent vécu. En cela, l'homme est déjà en dehors de toute réalité, et s'excentre de l'action en train de se dérouler dans sa propre vie. Le rapport au temps est définitivement biaisé.

« Mon esprit divague, je le laisse dériver. J'imagine Clémence à mes côtés, allongée contre moi au bord d'un fleuve. J'aurais dû lui parler davantage. C'est trop tard maintenant. Au retour, je lui dirai... Elle s'est installée en moi. »<sup>326</sup>

Si Adrien considère qu'il est trop tard pour faire part de ses sentiments et de ce qu'il ressent à Clémence, il n'en demeure pas moins qu'il continue d'idéaliser en quelque sorte un futur qu'il imagine, conçu dans son esprit comme un retour à la vie qu'il a connue, comme si tout ce qu'il avait à traverser était mis en quelque sorte entre parenthèses. Il parle, une fois encore, d'un retour, dans lequel tout sera possible. Entre ce retour auquel il pense et le présent, il existe une blessure qui a déformé son visage à vie. Le personnage se voit donc créer un temps qui lui est propre et lui appartient, comme pour le protéger de ce qui pourrait advenir.

Au moment du départ en direction du front, Adrien n'évoque pas ce que certains qualifient à travers leurs témoignages de célébration nationale : « Je devais prendre le premier train du matin, à quatre heures quarante-cinq. Après, je passerais pour un déserteur. »<sup>327</sup> L'utilisation de la première personne du singulier exclut d'emblée la notion de rassemblement, de groupe, au sein duquel la célébration trouve son sens, le jeune homme pense ses actions à venir dans la solitude. Évoquer la possibilité d'une désertion le rattache aux ordres auxquels il est soumis, ce qui le constitue déjà prisonnier d'un temps qui lui échappe, qu'il réfute malgré lui. Le refuge dans un temps parallèle appartenant au passé ou à l'avenir, dans les deux cas fantasmés, se révèle ainsi beaucoup plus confortable qu'un présent anxigène. L'incapacité à se situer dans un temps stable conduit à la fragilité de l'homme et rejette toute possibilité d'apaisement.

Aussi, après que la blessure soit advenue, les souvenirs reviennent à l'esprit du blessé : « Ella deve avere il mento rischiarato come dal riverbero della sabbia cocente quando eravamo distesi l'uno accanto all'atra su la spiaggia pisana, nel tempo lieto. » (*NOTT.*, p. 6)<sup>328</sup> D'Annunzio, à présent malvoyant, évoque sa fille (la « Sirenetta », comme il la surnomme) en train de préparer le matériel lui permettant d'écrire, par une technique qu'il a lui-même adaptée à son invalidité. Le fait de mentionner le retour à un « temps heureux », à un endroit qui rappelle le bien-être que l'on ne peut plus atteindre (ici, la plage), réinjecte de la douceur dans la situation difficile infligée par la blessure. Une fois de plus, ce temps heureux

---

<sup>326</sup> *LCO.*, p. 28.

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>328</sup> (Trad : « Elle doit avoir le bas du visage éclairé comme par la réverbération du sable brûlant quand nous étions étendus l'un à côté de l'autre sur la plage pisane, aux temps heureux. » *NOC.*, p. 10).

dont il est question n'appartient qu'au passé. Ainsi, la mémoire travaille à rendre le présent à la fois supportable par le souvenir, mais aussi insupportable par la perte irrémédiable de ce qu'on était, de ce qu'on possédait, et qui ne reviendra plus, conférant au moment présent ce rôle de Janus.

Nous avons vu que les récits à l'étude comportaient à certains égards des caractéristiques assimilables aux naturalistes du XIX<sup>e</sup>, cependant il existe également une forme de romantisme. A commencer par cette introspection permanente du blessé qui laisse vagabonder son esprit entre souvenirs heureux d'un passé idéalisé menant de fait à la mélancolie, et à la projection vers un avenir désespérant devenu chimère. Néanmoins, malgré des touches identifiables héritées d'un début de XIX<sup>e</sup> siècle très lyrique – souvent rencontrées chez D'Annunzio d'ailleurs – d'autres auteurs font un retour beaucoup plus sombre du conflit, après y avoir pris place, rompant définitivement avec toute idée d'une épopée romantique telle qu'on la conçoit dans sa définition première, et s'acheminant davantage vers un romantisme dit « noir »<sup>329</sup> qualifié par l'obscurité des images évoquées et par une atmosphère morbide. Ainsi, Blaise Cendrars écrit :

« De tous les tableaux de batailles auxquels j'ai assisté je n'ai rapporté qu'une image de pagaïe. Je me demande où les types vont chercher ça quand ils racontent qu'ils ont vécu des heures historiques ou sublimes. »<sup>330</sup>

L'écrivain, personnage de son propre récit, ne comprend pas de quelle manière les hommes ont pu rapporter une histoire collective qui touche au transcendantal quand lui ne garde en tête de ce conflit que des scènes de violence, de misère et de décadence en faisant mention d'une certaine pagaïe. D'ailleurs, le nom « tableaux », que l'on retrouve dans bon nombre de disciplines artistiques, n'est pas anodin. Il correspond ici à une succession de scènes brouillonnes dans l'esprit du blessé (faisant foi de son traumatisme), mais dans un même temps, comme un paradoxe, évoque une vision artistique dont l'auteur ne peut se départir complètement. Bien qu'il souhaite raconter son histoire, de toute évidence de manière brute, il n'en demeure pas moins qu'il pratique, même dans l'expérience la plus douloureuse, son art propre. Il retient du champ de bataille « une image de pagaïe » qui se retrouve notamment à travers cette longue énumération d'actions, de sensations et d'émotions, arrivant de manière décousue, en vrac, telles des réminiscences dont il ne subsiste que des bribes éparses d'objets divers, à la manière d'une nature morte :

La fièvre, l'épuisement, la bouteille de cognac que j'avais absorbée d'un seul trait, les cahots de la route, l'horreur, l'épouvante des transbordements, les relents ou les renvois du chloroforme ou de l'huile camphrée, la faim, la fatigue, la

---

<sup>329</sup> Dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le romantisme oscille entre une célébration du sublime d'un côté et une fascination pour la folie, le sang, les atmosphères sinistres, surnaturelles et angoissantes, de l'autre. Le romantisme noir, théorisé par l'italien Mario Praz dans son ouvrage intitulé *The Romantic Agony* (1930), qualifie donc l'exacerbation de ce caractère sombre, versant négatif du romantisme dans sa définition première.

<sup>330</sup> Cendrars, Blaise, *La Main coupée*, op. cit., p. 93.

sensation de vertige et de tomber, les bombardements, les injures, les misères, la canonnade de l'attaque, les bombes, les explosions, les revenez-y de la bataille, le tir des mitrailleuses allemandes qui nous massacraient dans les barbelés, l'homme que j'avais cloué d'un coup de couteau, mon bras emporté, les cris des copains, cette envie de m'en tirer et de vivre, l'exaltation, les autres, les morts et les milliers, les milliers d'autres blessés, les chirurgiens au milieu desquels je m'étais débattu, le sang qui pissait, le froid qui me gagnait et la peur soudaine, la frousse intense de crever là, sur mon brancard, la trouille de m'endormir, de m'évanouir et de passer sans m'en apercevoir, la terreur d'être oublié, tout cela me donnait le délire, et j'ai du hurler, appeler au secours, crier de toutes mes forces dans la riche et belle demeure ecclésiastique endormie, ou tout au moins je me l'imaginai.<sup>331</sup>

Le flot descriptif qui confère au délire ici favorise la voie vers l'étourdissement, rompant avec toute idée d'une esthétique de guerre, d'un lyrisme frôlant l'épopée, que l'on retrouvait de manière claire chez D'Annunzio. Cendrars ajoute :

Je m'empresse de dire que la guerre ça n'est pas beau et que, surtout ce qu'on en voit quand on y est mêlé comme exécutant, un homme perdu dans le rang, un matricule parmi des millions d'autres, est par trop bête et ne semble obéir à aucun plan d'ensemble mais au hasard.<sup>332</sup>

La volonté du poète est donc bien de relater une vérité de l'expérience, et non de chercher à composer un beau texte. A son tour, il se présente factuel, amer, poussé par le regret de l'engagement, du fait de s'en sortir qui demeure aléatoire et très relatif.

Le passé d'avant-guerre est forcément heureux (avec l'idéalisation liée à la perte soudaine d'autonomie que l'on avait encore la veille). Puis, le futur subit le même traitement et se déploie à travers une sorte d'Éden devenu imaginaire, accessible seulement dans l'onirisme et le fantasme, représentés ici par la projection temporelle assortie du conditionnel : « È il giorno, il giorno del gran volo. Sono quasi le otto. A quest'ora saremmo già in volo verso Ancona. Saremmo già di là dalla Punta Maestra, di là da ogni miseria, di là dalla vita, di là da noi stessi. » (*NOTT.*, p. 51)<sup>333</sup>

Le présent reste à craindre et les personnages semblent ne jamais vouloir y résider, mais le fuir, l'éviter, même dans leurs paroles, les dialogues avec leurs pairs. L'actualisation, celle de la mobilisation et de la guerre, invite à un déni du temps vécu comme un poids, une angoisse, « solo il passato esiste, solo il passato è reale come la benda che mi fascia, è palpabile come il mio corpo in croce. » (*NOTT.*, p. 17)<sup>334</sup> écrit D'Annunzio, à la manière d'une élégie. En outre, la souvenance est loin d'être seulement reléguée à un idéal puisque de ce qui semble le plus net dans l'esprit des blessés demeure justement le moment de la blessure : « Il

---

<sup>331</sup> *JS.*, p. 51.

<sup>332</sup> Cendrars, Blaise, *La Main coupée*, *op. cit.* p. 93.

<sup>333</sup> (Trad : « C'est le jour, le jour du grand vol. Il est presque huit heures. A cette heure-ci, nous serions déjà en train de voler vers Ancône. Nous aurions déjà dépassé le Grand Cap, nous serions au-delà de toute misère, au-delà de cette vie, au-delà de nous-mêmes. » *NOC.*, p. 37-38).

<sup>334</sup> (Trad : « seul le passé existe, seul le passé est aussi réel que les pansements qui m'enveloppent, est aussi palpable que mon corps supplicié. » *NOC.*, p. 19).

mio capo è forato » (*NOTT.*, p. 14)<sup>335</sup> L'utilisation du temps du présent fait ressortir toute la vivacité du souvenir en l'actualisant comme si l'éborgné revivait ce moment de bascule soutenu par l'enchaînement de phrases brèves. « Ma tête est transpercée » reste une formule directe et violente laissant deviner le choc produit par la douleur que le personnage revit au travers d'instantanés fugaces, comme lorsqu'on entre dans le rêve par le biais du sommeil paradoxal.

### 2.3 – Du songe au cauchemar, chimérique repos

Bien que les personnages y fassent régulièrement référence, le temps du passé ne semble pas plus rassurant que le présent pour le protagoniste de Dalton Trumbo qui n'en retient qu'un cauchemar d'enfant se traduisant par une angoisse macabre :

He remembered how when he was a kid he read *The Last Days of Pompeii* and awakened in the middle of a dark night crying in terror with his face suffocating in the pillow and thinking that the top of one of his Colorado mountains had blown off and that the covers were lava and that he was entombed while yet alive and that he would lie there dying forever. (*JGHG.*, p. 9)<sup>336</sup>

L'évasion par le rêve n'est pas une garantie puisque si le sommeil permet ici à des égards une forme de liberté une fois la blessure advenue, il n'en demeure pas moins que le cauchemar rattaché à la crainte reste omniprésent, prend le pas sur le repos, et même sur le répit que l'abandon au sommeil suppose. Mais du songe ne semblent ressortir ici que des images sinistres. Johnny rêve qu'un rat le dévore vif:

He knew now the the rat had been only a dream. He was so relieved to discover this that for a few minutes he almost forgot his fear. And then relaxing under the nurse's care he suddenly chilled all over at realization that the rat dream might come again. He knew that the whole dream was started by his thinking of the wound in his side. His awareness of the wound as he fell asleep brought on the dream of the rat feeding as it. Since the wound remained it seemed almost certain that the same chain of thought would bring the rat back to him again in his sleep. Each time he fell asleep the rat would come and sleep instead of being forgetfulness would become as bad as being awake. A guy could stand a lot when he was awake. But when sleep came he deserved to forget everything. Sleep should be like death. (*JGHG.*, p. 94-95)<sup>337</sup>

---

<sup>335</sup> (Trad : « Ma tête est transpercée » *NOC.*, p. 16).

<sup>336</sup> (Trad : « Il se rappelait qu'étant gosse il avait lu *Les Derniers Jours de Pompéi* et qu'il s'était réveillé au milieu de la nuit en hurlant de terreur parce qu'il suffoquait la tête dans l'oreiller et qu'il croyait que l'une de ces montagnes du Colorado avait été emporté et que les couvertures étaient de la lave et qu'il était enterré vivant et gisait là à tout jamais en train de mourir. » *JSVG.*, p. 27).

<sup>337</sup> (Trad : « Il sut alors que l'histoire du rat n'était qu'un rêve. Il fut si soulagé par cette découverte qu'il en oublia presque sa peur pendant quelques minutes. Et puis tandis qu'il se détendait sous les soins vigilants de l'infirmière il se glaça soudain à l'idée que le rêve du rat pouvait se reproduire. C'était presque une certitude. Il savait que le rêve naissait des réflexions que lui inspirait sa blessure au côté. La conscience qu'il avait de la plaie en s'endormant entraînant le rêve du rat qui la rongait. Comme la plaie persistait il paraissait à peu près certain que le même enchaînement d'idées ramènerait le rat au cours de son sommeil. Chaque fois qu'il s'endormait le rat arriverait et le sommeil au lieu de la plonger dans l'oubli deviendrait aussi pénible que l'état de veille. Éveillé l'être humain était capable de supporter bien des épreuves. Et cependant quand le sommeil l'envahissait il

Le rêve manqué trouve son point d'acmé dans le cauchemar qui envahit le sommeil du soldat. Ce sommeil comme une fuite en avant se retrouve aussi chez Blaise Cendrars : « et je fis un nouveau plongeon dans le sommeil ou l'inconscience, dont je fus tiré par une douleur fulgurante. »<sup>338</sup> Bien qu'insuffisant ou de bonne qualité, le sommeil semble être le seul subterfuge possible une fois la blessure survenue et l'immobilité qui en découle. Il permet une forme d'évasion, d'oubli momentané, de relâchement, de la part d'un mental devenu difficilement contrôlable. Mais son rôle n'est pas pour autant libérateur. « *Aegri somnia* » (« douloureux sommeil ») peut-on lire en préambule du premier chapitre de *Notturmo*. En effet, s'il permet une certaine échappée, celle-ci n'est qu'illusoire, puisque de l'assoupissement le blessé rapporte le spectre de la mort qui le hante encore, bien qu'il en soit revenu : « - Oui... J'ai rêvé que, que... Dis donc, tu ne crois pas que je vais plus mal ?... J'ai rêvé que j'allais crever, et maintenant je suis sûr que je ne m'en tirerai pas... »<sup>339</sup> L'abandon à la léthargie ici ne constitue pas un repos naturel ni réparateur, il est vecteur de prémonitions pour Cendrars. De son côté, si D'Annunzio traverse la ville de nuit, il n'y trouve que « Una città di sogno, una città d'oltre mondo. » (*NOTT.*, p. 22)<sup>340</sup> Ainsi, le songe que cela lui évoque n'a rien d'agréable lorsque la chute ultime demeure la mort. Les substantifs « sogno » et « oltre-mondo » qui se trouvent mis sur le même plan font ressortir le désespoir encore tenace. Le sommeil, ou plus généralement la rêverie, ne laissent donc guère de répit puisque la frontière entre rêve et cauchemar se révèle bien mince. « Ora è là, nell'inferno del moi occhio bendato, vivente d'una vita terribile. Mi guarda dal profondo della tristezza disperata. »<sup>341</sup> L'endormissement qui favorise l'apaisement s'annule et associe plutôt cette inconscience momentanée à l'idée de mort qui se cristallise en la disparition du camarade de D'Annunzio. Cependant, s'il possède des aspérités sombres de par une proximité avec le trépas (le sommeil est une forme d'absence qui ressemble à la mort finalement), l'abandon au sommeil ne correspond-t-il pas, à des égards, à une certaine forme d'émancipation ?

Il paraît impossible pour « l'homme de guerre » de se soustraire à ses obligations, cependant pour le blessé qu'il devient, le sommeil reste un acte qui lui appartient encore. Il est libre d'y plonger ou de lui résister de par le fait qu'il se trouve à présent convalescent. C'est peut-être là la dernière véritable échappatoire qu'il lui reste étant donné qu'il se voit dépourvu de son propre corps, et que d'autres s'occupent de lui sans interruption, rythmant ses repas, sa toilette, et ses gestes les plus élémentaires. Finalement, la reprise en main de son existence se

---

méritait de tout oublier. Le sommeil devrait ressembler à la mort. » *JSVG*, p. 130-131).

<sup>338</sup> *JS.*, p. 43.

<sup>339</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>340</sup> (Trad : « Une ville de songe, une ville d'outre-tombe. » *NOC.*, p. 25).

<sup>341</sup> (Trad : « Et dès que je commence à m'assoupir, tout de suite se rallume dans mon œil blessé une lumière terrible. Je ne peux ouvrir les paupières pour échapper à l'apparition épouvantable. » *NOC.*, p. 57).

gagne par ailleurs dans la divagation qui frôle la folie :

« Je perds progressivement cette étrange lucidité que j'ai connue lors de mes premiers réveils. Je fais un rêve. Toujours le même. Mes yeux sont fixés sur des culs de bouteille qui scintillent en tournant pendant que je mâche une grosse boule d'argile. »<sup>342</sup>

L'allégorie se révèle à la fois cocasse et inquiétante, évoque une association d'objets surréaliste et dérangeante sous-entendant la névrose qui gagne le traumatisé. Dans la préface de *J'ai saigné*, par Christine Le Quellec Cottier, nous lisons :

« l'intertexte littéraire permet d'associer l'expérience de la guerre, de la blessure, à celle de la folie : la réalité ressemble aux rêves hallucinés des malades mentaux, elle est un cauchemar dont il faut se séparer. »<sup>343</sup>

Après que la blessure arrive, bien qu'il demeure dépendant des autres, le survivant entre dans une forme d'insoumission, de résistance contre l'extérieur, qui passe là encore par l'intériorité. Le philosophe Emmanuel Brassat définit la notion d'émancipation de la manière suivante :

L'émancipation serait un passage, ou une rupture, le devenir indépendant d'une personne qui cesserait de se voir assujettie à une domination, qui accéderait à un exercice libre de la volonté, ou encore qui trouverait enfin en elle-même le pouvoir de décider du sens de ses actes. Elle cesserait alors d'être commandée par d'autres, d'être causée, de subir une loi hétéronome à elle-même, pour accéder à sa propre cause, à la liberté d'être soi ou d'agir par soi-même.<sup>344</sup>

Nous avons vu que la première tentative d'émancipation découlant du déplacement géographique était un échec en soi puisque faussée par les conditions extraordinaires – et à caractère obligatoire pour bon nombre – dans lesquelles cette dernière était effectuée. L'affranchissement est donc pour les personnages à l'étude du domaine de l'illusion. « L'homme de guerre » ne peut se défaire tout à fait de l'ordre auquel il obéit, puis, une fois blessé et dépendant, ne peut se départir complètement d'autrui. Son affranchissement se révèle donc chimérique, et finalement, impossible.

De la condition humaine, le tragique est l'expérience nue et brutale car il contraint l'existence à une épreuve à la limite du supportable [...] Mais tout homme n'est-il pas, peu ou prou, contraint à l'aveu du roi Lear : « Nous venons au monde en pleurant, dès que nous flairons l'air, nous vagissons et nous crions. [...] En naissant nous pleurons de nous voir arrivés sur ce vaste théâtre de fous » comme si le premier contact avec la vie était épreuve d'une blessure impossible à guérir ?<sup>345</sup>

L'être humain est régi par la fatalité d'une existence par définition vouée à la souffrance continuelle, chronique, cyclique, « l'homme de guerre » l'expérimente d'autant plus qu'il deviendra sa propre blessure.

---

<sup>342</sup> LCO., p. 34-35.

<sup>343</sup> JS., Préface, p. 13.

<sup>344</sup> Brassat, Eric, « Les Incertitudes de l'émancipation », *Le Télémaque*, Presses Universitaires Caen, 2013/1 n° 43, pages 45 à 58.

<sup>345</sup> Chirpaz, François, *Le Tragique*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1998, p. 8.

### 3. Trois cas de volontaires étrangers blessés

Les œuvres à l'étude possèdent un projet commun qui leur confère une unité : la mise en lumière, par le prisme d'un soldat devenu blessé de guerre, d'une époque historique sombre et omniprésente dans le roman national, puis plus largement, européen, mais de manière plus intimiste, la souffrance physique et psychique inhérentes à l'homme, et la puissance de la résilience qui découle de la singularité d'une telle expérience. Ainsi, nos œuvres peuvent être réunies dans un même ensemble littéraire car dépeignent la volonté de se recomposer en tant qu'être humain, victime d'un épisode historique bien précis. Il est donc question de parvenir à mettre en avant des individualités singulières dans un contexte commun, celui de la Première Guerre mondiale. Certains se racontent pendant que d'autres placent au centre du récit un personnage fictif, avec un objectif similaire néanmoins : rendre compte de la blessure infligée suite à la violence provoquée par la guerre et ses conséquences qui modifient de manière significative et définitive l'existence d'un homme dans son individualité la plus stricte même si ce dernier appartient à une communauté, et que cette dernière évolue, se transforme d'ailleurs, entre l'avant et l'après blessure. Mais la volonté d'écriture, et donc d'une certaine manière, « d'immortaliser » en gravant sur le papier un tel épisode, est également – on le devine – hautement cathartique, et permet la mise à distance du tragique en faisant glisser souvent le fait avéré ou vécu vers la fiction ou, du moins, la réécriture avec tout ce que cela importe de possibilités de passage sous silence, d'atténuation, voire d'effacement.

En outre, si les français sont les premiers à être convoqués à la guerre, les étrangers ne sont pas en reste. Ils vivent, à leur tour, et de manière probablement plus déchirante encore, une rupture. Cependant, étant donné qu'ils sont avant tout volontaires, ils ne semblent pas traverser le moment du départ avec la même angoisse. Précisons aussi que Blaise Cendrars fait partie des signataires à l'origine de l'appel à mobilisation concernant les volontaires étrangers :

L'heure est grave ! Tout homme digne de ce nom doit aujourd'hui agir, doit se défendre de rester inactif au milieu de la plus formidable conflagration que l'histoire ait pu enregistrer ; Toute hésitation serait un crime. Point de paroles, donc des actes. Des étrangers amis de la France qui ont pendant leur séjour en France appris à l'aimer et à la chérir comme une seconde patrie, sentent le besoin impérieux de leur offrir leurs bras. Intellectuels, étudiants, ouvriers, hommes valides de toute sorte, nés ailleurs, domiciliés ici, nous qui avons trouvé en France la nourriture matérielle, groupons-nous en un faisceau solide de volontés mises au service de la France.<sup>346</sup>

---

<sup>346</sup> Appel aux étrangers désireux de s'engager, placardé sur les murs de la capitale le 29 juillet 1914.

Rappelons que Cendrars tout autant que D'Annunzio font de la France leur terre d'adoption avant que la guerre n'éclate et ressentent à son égard à la fois reconnaissance et attachement. Ainsi, le départ des étrangers de manière volontaire pour le terrain de la guerre fait d'eux des hommes sacrifiés au statut à part (puisque non seulement ils quittent leur pays d'origine, mais en plus, ils le font en toute connaissance de cause). Ils se projettent à travers l'aventure au bout de laquelle il semble envisageable de découvrir une définition de l'héroïsme, à la fois seul et en groupe. Aussi, les motivations des étrangers en partance pour les tranchées sont diverses, parfois floues et peu affirmées (comme c'est le cas de Johnny Bonham). Et, quoi qu'il en soit, tout comme leurs alliés français : « ils finiraient crucifiés dans le piège carnivore des fils de fer barbelés. »<sup>347</sup> Ces étrangers venus en découdre avec l'ennemi de la France ne rencontrent là encore que déconvenues, blessures, et une mort certaine qui les encercle.

Notons enfin que le fait de choisir de ne travailler qu'à partir de quatre œuvres en particulier, bien que d'autres aient été citées évidemment en guise d'illustrations de nos idées, est un choix délibéré. Cela nous a permis de pouvoir traiter plus en profondeur la question du corps dissemblant à partir d'exemples aussi variés que précis, formant pourtant une unité forte. Dans un premier temps, il semblait à la fois indispensable et judicieux de mettre en exergue un roman qui traite des gueules cassées, blessés tristement représentatifs de la Première Guerre mondiale, à travers *La Chambre des Officiers*. Mais ce sont les œuvres étrangères qui nous intéressent ici. *Johnny Got His Gun* nous est apparu comme un roman de l'extrême destruction du corps, réduit finalement à l'état de tronc. Il occupe ainsi une place spécifique dans notre corpus puisque catalyse à lui seul toutes les blessures corporelles aussi spectaculaires qu'imaginables. Gabriele D'Annunzio est blessé à l'œil, Blaise Cendrars se voit amputé d'un bras. Les deux auteurs se racontent tour à tour à partir du moment où cette blessure qui atteint leur corps, leur existence dans son essence même. Chacun des quatre personnages est blessé, il faut bien sûr le préciser, avec plus ou moins de gravité. Toutefois, tous traversent le même itinéraire en forme de reconquête d'eux-mêmes.

En outre, si nous allons plus loin dans la justification du choix de ce corpus, nous pourrions presque fabriquer le parcours des personnages à l'examen à l'aide des titres des œuvres, retracer le destin dans lequel ils ont pris place. En effet, le titre *Johnny Got His Gun* enjoint le jeune homme à prendre son arme et donc symbolise le départ commun des soldats, poussés vers la tranchée, et puisqu'il est évidemment question d'être blessé et donc de saigner pour chacun d'entre eux, nous mentionnons ensuite le titre de Cendrars *J'ai saigné*, qui représente à lui seul l'ensemble des quatre blessés mis en lumière. *Notturmo* puisque c'est

---

<sup>347</sup> Guéno, Jean-Pierre, *Paroles de poilus – Lettres et carnets du front 1914-1918*, op. cit., p. 17.

l'inévitable plongée dans le noir, dans les abîmes de l'âme et de la souffrance, devient un passage traversé par les quatre protagonistes. Enfin, la chambre dont il est question dans *La Chambre des Officiers* se fait rapidement le lieu de la convalescence ultime, du mieux-être qui suivra pour trois d'entre eux – excepté Johnny qui, de par la gravité des atteintes à son corps, ne sera jamais soulagé, d'ailleurs l'auteur tait son avenir, – et l'on suppose qu'il n'existe pas ou plutôt qu'il n'est qu'un continuum de sa situation actuelle – quand dans les trois autres récits, nous apprenons, même brièvement, que la vie se poursuit après blessure. Adrien Fournier fonde une famille : « Je me suis marié en 1924. »<sup>348</sup>, D'Annunzio quant à lui retourne dans sa maison : « Rientro nella mia casa » (*NOTT.*, p. 329)<sup>349</sup>, et Cendrars revient sur les activités qu'il a pu mettre en place bien après son amputation : « une fois rendu à la vie civile, je me suis mis à pratiquer tous les sports violents. »<sup>350</sup>

Ainsi, en déroulant les titres des œuvres, en les enchaînant pratiquement comme une phrase ou un seul et même récit envisageable, nous pouvons retrouver encore une fois ce cheminement bien défini, balisé, le cadre commun qui fait se rencontrer les « hommes de guerre » dont nous traitons, qui réunit l'ensemble des protagonistes à la blessure irréparable. C'est à l'aide de tout ce qu'il reste de ces corps mutilés et manquants que nous pouvons reconstituer à la manière d'un créateur l'assemblage corporel du blessé, qui se recompose en tant qu'homme neuf à partir de sa blessure.

C'est ainsi qu'après la boxe, je me mis à jongler dans mon lit, avec des oranges, avec des menus objets, apprenant à me servir de ma main gauche, avec force, puis avec dextérité, mais me servant également de mon bras droit raccourci pour renvoyer une balle ou tenir un plat, des verres, un vase en équilibre.<sup>351</sup>

Au-delà de la douleur de ce qu'il manque, c'est l'avènement d'un homme réparé, reformé, et prêt à affronter un monde nouveau, à travers ce(ux) qui l'entoure(nt) qui apparaît dans les récits à l'étude.

### 3.1 – *Un soldat-tronc*

Avant de traiter de la condition post blessure du jeune soldat américain, il convient de recontextualiser les conditions historiques et politiques dans lesquelles ce dernier est envoyé en guerre.

L'entrée en guerre des États-Unis arrive tardivement en avril 1917<sup>352</sup> après de larges

---

<sup>348</sup> *LCO.*, p. 158.

<sup>349</sup> (Trad : « Je rentre dans ma maison » *NOC.*, p. 94).

<sup>350</sup> *JS.*, p. 72.

<sup>351</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>352</sup> Nous puisons les références historiques, militaires et géopolitiques qui suivent dans l'ouvrage suivant :

efforts déployés par le président Wilson<sup>353</sup> pour garder la neutralité de son pays.<sup>354</sup> La majorité de l'opinion publique américaine est restée neutre dans les premières années du conflit. Toutefois, les citoyens en vinrent progressivement à considérer l'Empire allemand comme un ennemi après les atrocités commises en Belgique en 1914<sup>355</sup> suivie de l'attaque sous-marine contre le paquebot *RMS Lusitania*.<sup>356</sup>

Le 2 août 1914, l'homme d'affaires Georges Casmèze<sup>357</sup>, dans un élan patriotique, décide d'envoyer une lettre aux résidents américains de Paris dans laquelle il incite ses compatriotes à s'engager aux côtés de la France « République sœur »<sup>358</sup>, en souvenir « des services impérissables dont [les Américains sont] redevables à la France, terre chérie », contre « la barbarie du sabre teutonique ».<sup>359</sup> La tribune de Casmèze fait alors écho à l'appel placardé sur les murs de la capitale quarante-huit heures avant par Cendrars, emboîtant ainsi le pas à d'autres intellectuels européens. Néanmoins, répondre présent à cette sollicitation ne se veut pas si simple : tout citoyen américain se mettant au service d'une puissance étrangère se voit déchu de sa nationalité. Toutefois, l'ambassadeur des États-Unis à Paris suggère une solution à ceux désireux de s'engager. Ils ont le choix entre devenir combattants dans la Légion étrangère ou bien ambulanciers<sup>360</sup>. Au début de l'automne 1914, les volontaires sont envoyés dans le secteur de Reims, ils y essuient de lourdes pertes. Par la suite, certains quittent la Légion étrangère pour être incorporés dans un régiment français.

Cependant, c'est un télégramme adressé par le ministre allemand des Affaires étrangères, Zimmermann, à son ambassadeur à Mexico, et intercepté par les britanniques, qui officialise plus largement l'entrée en guerre des États-Unis. Le 23 février 1917, alors que la

---

Portes, Jacques, *Histoire des États-Unis, de 1776 à nos jours* (2010), Paris, Armand Colin, 2017.

<sup>353</sup> Woodrow Wilson (1856-1919) est élu pour deux mandats consécutifs de 1913 à 1921. Sa présidence marque un tournant majeur en mettant fin à un siècle d'isolationnisme pour s'ouvrir à une politique interventionniste. Il lance l'idée d'une coopération internationale, la Société des Nations, que les États-Unis n'intégreront jamais. Il obtient le Prix Nobel de la Paix en 1919.

<sup>354</sup> D'un point de vue historique, on rappelle l'admiration des américains pour le Général Lafayette, symbole du combat pour les libertés, qui a joué un rôle très actif dans la Guerre d'indépendance américaine ayant eu lieu entre 1775 et 1783. Il s'est battu aux côtés de l'Amérique contre les Britanniques, et a aidé les colonies américaines avec George Washington.

<sup>355</sup> Il s'agit ici d'exactions commises par l'armée Allemande au début de la guerre, en Belgique, et en France, dans les départements de la Meuse, des Ardennes, et de la Meurthe et Moselle.

<sup>356</sup> Le 7 mai 1915, le paquebot britannique *RMS Lusitania* avec à son bord des civils américains est torpillé par un sous-marin allemand U-20, ce qui provoque l'indignation nationale aux États-Unis.

<sup>357</sup> Georges Casmèze est né à Londres de parents franco-grecs, naturalisé américain, et résidant en France depuis 1912.

<sup>358</sup> Rappelons que la France a aidé à la lutte pour l'indépendance des Américains au XVIIIe siècle (de même que les Italiens au XIXe siècle). Ces nations se sentent en cela politiquement « redevables ».

<sup>359</sup> Ces appels à la mobilisation de la part d'étrangers sont regroupés dans l'ouvrage de Mahuault, Jean-Paul, *E.V.D.G. Engagés Volontaires pour la Durée de la Guerre à la Légion étrangère*, Paris, éd. Grancher, 2013, p. 81-91. La participation des Américains dans cette guerre fut importante en ce qu'elle représentait. L'un des emblèmes marquants le conflit reste la glorieuse « escadrille La Fayette » composée de pilotes américains, créée en avril 1916.

<sup>360</sup> Très nombreuses ont été les personnalités américaines – écrivains en particulier – qui se sont portées volontaires comme conducteur d'ambulance pour les alliés. Citons pour les plus connus : Dos Passos, Green, Hemingway ou encore le réalisateur Walt Disney.

guerre sous-marine est à son apogée, le ministre des Affaires étrangères britannique décide de divulguer le contenu du télégramme à l'ambassade des États-Unis (mentionnant une conspiration contre l'Amérique). Le lendemain, Wilson en prend connaissance et prévient la population. Ainsi, le 6 avril 1917, l'Amérique entre finalement en guerre, aux côtés de l'Entente. La France représente alors aux yeux du monde la liberté qui s'oppose aux monarchies autoritaires des Empires centraux.<sup>361</sup> En 1918, on décompte plus de deux millions de soldats présents sur le sol français.<sup>362</sup> Johnny Bonham, personnage fictif de Dalton Trumbo, aurait pu donc faire partie de ceux-là.

Le soldat Bonham – encore très jeune – n'est à l'origine pas destiné à prendre les armes, c'est la mort de son père qui est le déclencheur de son départ. Vivant dans le Colorado avec sa mère et ses sœurs, il aspire à une vie sans heurts et à fonder une famille avec sa fiancée Kareen tandis qu'il exerce en tant que boulanger. Toutefois, il quitte Shale City pour le front en tant qu'engagé et se trouve donc touché à l'ensemble du corps – le laissant littéralement homme tronc – ce qui se révèle évidemment tragique car cela demeure irrémédiable. « So maybe it was reasonable to think that a man could live all right if he lost both his legs and his arms. (*JGHG*, p. 82)<sup>363</sup> Impossible – et encore davantage au début du siècle dernier – de trouver une solution pour réparer l'ensemble des béances impressionnantes qui composent à présent ce corps.

The doctors were getting pretty smart especially now that they had had three or four years in the army with plenty of raw material to experiment on. If they got to you quickly enough so you didn't bleed to death they could save you from almost any kind of injury. (*JGHG.*, p. 82)<sup>364</sup>

Le jeune homme a bien conscience que son cas est exceptionnel et qu'il deviendra un symbole de la Grande Guerre au point d'être étudié et de servir d'exemple. Nous devinons évidemment le caractère politique engagé derrière de tels propos par le créateur de l'œuvre.

He would be doing good too in a roundabout way. He would be an educational exhibit. People wouldn't learn much about anatomy from him but they would learn all there was to know about war. That would be a great thing to concentrate war in one stump of a body and to show it to people so they could see the difference between a war that's in newspaper headlines and liberty loan drives and a war that is fought out lonesomely in the mud somewhere a war between a man and a high explosive' shell. (*JGHG*, p. 224)<sup>365</sup>

---

361 C'est le nom donné à la coalition constituée de l'Empire allemand, de l'Autriche-Hongrie, de l'Empire ottoman, du royaume de Bulgarie, qui s'oppose à la Triple-Entente pendant la Première Guerre.

362 Concernant toutes les questions historiques sur les États-Unis dans la Première Guerre mondiale, nous prenons appui sur l'ouvrage de Harter, Helen, *Les États-Unis dans la Grande Guerre*, France, Tallandier, 2017.

363 (Trad : « Aussi pouvait-on raisonnablement supposer qu'un homme était capable de vivre en ayant perdu les quatre membres à la fois. » *JSVG*, p. 115).

364 (Trad : « Les docteurs devenaient fort habiles en la matière surtout qu'ils passaient maintenant trois à quatre ans dans l'armée où ils disposaient de toute la matière première nécessaire à leurs expériences. Si l'on était confié à leurs soins assez rapidement pour ne pas mourir d'hémorragie ils réussissaient presque toujours à vous sauver quelle que fût la nature des blessures. » *JSVG*, p. 115-116).

365 (Trad : « Mais il ferait bien de s'y prendre de façon indirecte. Il offrirait un spectacle éducatif. Les gens ne s'instruiraient pas beaucoup en anatomie chez lui mais ils apprendraient tout ce qu'on peut savoir sur la guerre.

Trumbo met en avant l'humain au détriment de ce qui peut être raconté par les journalistes ou de ce qui est rapporté du front. L'illustration de l'horreur par le biais d'un être humain lui apparaît ainsi comme la représentation parfaite de l'ultime violence des hommes engagée dans ce conflit mondial. De plus, le personnage prend de plus en plus conscience de ses blessures à mesure que le temps passe :

He lay back quietly and thought about that other that minor injury he had begun to notice. There was a hole in his side. It was just a small hole but evidently it wouldn't heal. His legs and arms were healed and that took a lot of time. But during all that time of healing during all those weeks or months when he had been fainting in and out of things the hole in his side had remained open. He had been noticing it little by little for a long while and now he could feel it plainly. It was a patch of moisture inside a bandage and from it moisture was slipping down his left side in a slick little trail. (*JGHG*, p. 89)<sup>366</sup>

Ainsi, le blessé est réduit à peu de choses, à un ensemble de trous qui correspondent aussi à la topographie de la guerre, au terrain dans lequel il a été blessé : la tranchée.

Tubes were important. Lots of guys would piss through tubes as long as they lived and there were plenty who had had their rear ends shot off. Now their bowels were connected up with holes in their sides or stomachs. The holes were covered with absorbent bandages because they had no muscles there to control themselves. (*JGHG*, p. 84-85)<sup>367</sup>

Il est donc bien toujours question d'une béance à combler si cela est possible. Peut-être pas par la chair – puisque cela s'avère délicat d'un point de vue médical – mais à l'aide d'autres choses, les souvenirs heureux qui invitent à la nostalgie d'un temps à présent révolu : « He caught a glimpse of the big ditch where he and the guys used to go swimming in Colorado before he came to Los Angeles before he came to the bakery. » (*JGHG*, p. 11)<sup>368</sup> Toutefois, le personnage est conscient qu'il est dans un état grave et irréparable, et fait part à présent de sa volonté, non pas de mourir mais de continuer à vivre, même abîmé :

I'm not asking for a happy life now. I'm not asking for a decent life or an honorable life or a free life. I'm beyond that. I'm dead so I'm simply asking for life. To live. To feel. To be something that moves over the ground and isn't dead. I know what death is and all you people who talk about dying for words don't even know

---

Ce serait une grande réussite de montrer au public toute la guerre résumée dans le tronc d'un homme. Les spectateurs verraient ainsi la différence qu'il y a entre la guerre décrite dans les manchettes des journaux ou dans les campagnes publicitaires dans les emprunts de guerre et les combats qu'on livre solitairement quelque part dans la boue la guerre entre l'homme et un obus explosif. » *JSVG*, p. 284).

366 (Trad : « Il resta immobile et réfléchit à cette autre lésion de moindre importance dont il avait commencé à s'apercevoir. Il avait un trou dans le côté. » *JSVG*, p. 124-125).

367 (Trad : « Les tubes jouaient un rôle des plus importants. Des quantités de gars pissaient par des tubes jusqu'à la fin de leur vie et il y en avait des tas qui avaient le derrière emporté par la mitraille. Leurs intestins communiquaient alors avec un trou pratiqué dans le flanc ou dans le ventre. Des bandes de tissus absorbants recouvraient le trou car ils n'avaient plus de muscle à cet endroit et ne pouvaient pas se contrôler. » *JSVG*, p. 119).

368 (Trad : « Il eut la vision de l'étang où il allait nager avec les gars au Colorado avant d'arriver à Los Angeles avant de travailler à la boulangerie. » *JSVG*, p. 29).

what life is. (*JGHG*, p. 118)<sup>369</sup>

Son état fait prendre conscience à Bonham de la valeur de la vie en tant que telle, sans prétention, sans possibilité de faire quoi que ce soit d'autre si ce n'est continuer à respirer. En apparaissant comme « presque-mort », il n'aspire qu'à survivre et pose une question philosophique essentielle sur le fait de rester en vie à tout prix, ou bien de mourir parce que l'existence est devenue insoutenable.

### 3.2 – *Un poète à la main coupée*

D'un point de vue géopolitique, la Suisse est neutre durant la Première Guerre mondiale. Cependant, le gouvernement veut éviter que les belligérants ne traversent le pays. C'est pourquoi, dès le début du conflit, le Conseil fédéral<sup>370</sup> déclare la mobilisation générale de l'armée : de nombreux soldats sont déployés pour défendre les frontières du pays dans le but de boucher les vides stratégiques contre toute intrusion étrangère. Dans une « déclaration de neutralité », les gouvernements étrangers sont avertis que la mobilisation de l'armée suisse vise uniquement à l'inviolabilité de son territoire. Toutefois, éloigné de ces mesures protectionnistes, un ressortissant émerge : Blaise Cendrars. Ce dernier joue un rôle clé puisqu'il est à l'origine d'un manifeste marquant l'entrée en guerre des étrangers dans ce conflit.<sup>371</sup> Le 29 juillet 1914, Cendrars signe avec l'italien Ricciotto Canudo, lui-même poète et critique d'art, « un Appel aux étrangers résidant en France les invitant à s'engager volontairement avec eux dans l'armée française. »<sup>372</sup> Cette tentative sera d'ailleurs suivie de nombreuses autres provenant de différentes nationalités immigrées ou réfugiées en France : les Grecs, les Polonais, les Syriens, les Arméniens, etc.

Évoluant dans la Légion étrangère, le jeune Cendrars combat en Somme et en Champagne, et c'est le 28 septembre 1915 que survient l'accident qui fera de lui le poète à la main coupée. « Au régiment, je restai un inconnu. Nul ne savait que j'étais un écrivain. Et aujourd'hui (1946) je ne fais pas encore partie des « Ecrivains anciens combattants ». Au

---

369 (Trad : « Je ne vous demande pas une vie convenable ou une vie honorable ou une vie libre. C'est un stade que j'ai dépassé. Je suis mort aussi je demande simplement à vivre. A vivre. A sentir. A être quelque chose qui se déplace sur le sol et qui ne soit pas mort. Je sais ce qu'est la mort et vous tous qui parlez de mourir pour des mots vous ne savez même pas ce qu'est la vie. » *JSVG*, p. 160).

370 Celui-ci est l'organe exécutif de la Confédération suisse, autorité qui remplit le rôle de chef de l'État.

371 « Des étrangers, amis de la France, qui pendant leur séjour en France, ont appris à l'aimer et à la chérir comme une seconde patrie, sentent le besoin impérieux de lui offrir leurs bras. Intellectuels, étudiants, ouvriers, hommes valides de toutes sortes – nés ailleurs, domiciliés ici – nous qui avons trouvé en France la nourriture de notre esprit ou notre nourriture matérielle, groupons-nous en un faisceau solide de volontés au service de la plus grande France. » Extrait de *L'Appel aux étrangers vivant en France* lancé par Cendrars. Source : Cendrars, Blaise, *La Main coupée et autres récits de guerre*, Paris, Denoël, 2013, p. 9.

372 Leroy, Claude, « Chronologie », in Cendrars (Blaise), *Poésies complètes avec 41 poèmes inédits*, Paris, Denoël, 2005, p. 406.

front, j'étais soldat. J'ai tiré des coups de fusil. Je n'ai pas écrit. »<sup>373</sup> Grièvement blessé devant la ferme Navarin, au cours de la grande offensive de Champagne, l'auteur doit se faire amputer du bras droit au bout duquel il voit disparaître à tout jamais sa main d'écrivain. « Cet *Appel* aura été cruellement prémonitoire. Le « besoin impérieux » d'offrir à la France son bras sera entendu au pied de la lettre, un an plus tard. »<sup>374</sup> L'auteur est rapidement conduit à l'hôpital de Châlons-sur-Marne pour y être soigné. Là, il est confronté à la souffrance de ses compagnons, mais rencontre également des femmes extraordinaires qui marquent le récit – et Blaise Cendrars – de leur empreinte : Sœur Philomène, et l'infirmière en chef qui le prend en charge. « Comme un avare son trésor, Mme Adrienne P... veillait jalousement certains blessés dont elle ne laissait approcher personne »<sup>375</sup> Ainsi, le poète, s'il est évidemment grièvement blessé passe la quasi-totalité de son récit à décrire ce qu'il voit autour de lui, faisant passer son propre cas après celui des autres, bien que soulignant régulièrement la souffrance physique qui découle de son amputation. « Mon bras coupé me faisait mal. »<sup>376</sup> En outre, il consacre un chapitre entier à l'un des convalescents qui partage son couloir et qu'il surnomme le petit berger des Landes : « C'est ce petit berger des Landes qui m'a fait comprendre que si l'esprit humain a pu concevoir l'infini c'est que la douleur du corps humain est également infinie et que l'horreur elle-même est illimitée et sans fond. »<sup>377</sup> Ainsi, ce personnage devient martyr symbolique de toute son œuvre *J'ai saigné*, qui – au-delà de raconter la convalescence de Cendrars – explore la blessure, et surtout le corps en situation de souffrance extrême. D'ailleurs, là encore, l'ombre de la mort n'est jamais bien loin puisque Cendrars compare les chambres à des cellules étroites aux dimensions de cercueil dont il semble impossible de s'échapper. « Ces blessés sélectionnés étaient installés dans une suite de chambrettes de bonne, étroites comme des cellules. »<sup>378</sup>

Au-delà du simple récit factuel (les hommes au front lors d'une attaque, le blessé, son parcours, son examen de ceux qui l'entourent, et la somme de ses efforts pour se reconstruire), le style de Cendrars nous confronte à une angoissante déshumanisation des combattants. Celle-ci commence au front où le soldat n'est qu'un parmi les autres, utilisé comme un matériau utile, une arme, à des fins de destruction de celui désigné comme étant l'ennemi. Le poète retiendra surtout de la guerre, les pertes humaines considérables. « L'évêché de l'évêché avait été aménagé en lazaret de sang pour recevoir 150 à 200 grands blessés, mais au lendemain de cette malheureuse offensive de Champagne, nous y étions bien 500. »<sup>379</sup>

---

<sup>373</sup> Blaise Cendrars, *L'Homme foudroyé*, Denoël, p. 142.

<sup>374</sup> Leroy, Claude, « Mort et renaissance de Blaise Cendrars 1915-1917 », *op. cit.*

<sup>375</sup> *JS.*, p. 62.

<sup>376</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>377</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>378</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>379</sup> *Ibid.*, p. 56.

C'est aussi le manque de considération pour les blessés qui apparaît tout au long du récit, que ce soit dans le transport sommaire et chaotique des corps, et souvent dans les soins pratiqués par la suite.

« La petite voiture qui nous emportait tanguait, faisait des embardées, dérapait sur les bas-côtés où elle jouait à saute-mouton avec les tas de cailloux, ou alors, elle cahotait, ricochait, carambolait d'un entonnoir dans l'autre et nous étions secoués comme dans le bilboquet du diable quand le moteur s'emballait. »<sup>380</sup>

Cependant, est mis en avant dans le même temps le rôle extrêmement important de l'infirmière qui rend à nouveau un peu maîtres de leur destin des hommes pris dans un engrenage infernal, en leur offrant la possibilité de survivre ou plutôt de revivre, puisqu'il n'est plus question d'une fin, mais de quelque chose à dépasser, de l'ordre de la reconstruction. Enfin, Cendrars participera également à la Seconde Guerre mondiale en tant que correspondant de guerre auprès de l'armée anglaise entre 1939 et 1940.

### 3.3 – Un aviateur éborgné

L'entrée en guerre de l'Italie aux côtés de la France n'a pas été une évidence. L'Italie, alliée historique de l'Allemagne et de l'Autriche-Hongrie, ne déclare pas la guerre à la Triple-Entente (France, Royaume-Uni, Russie), mais rejoindra en 1915 cette dernière, en raison d'un désaccord concernant le découpage de ses territoires et de ceux de l'Autriche-Hongrie. Ainsi, en Italie, le problème de l'entrée en guerre se posa d'une façon particulière, puisque, par-delà les sympathies pour un camp ou pour l'autre, les dirigeants italiens faisaient ouvertement comprendre qu'ils se mettraient du côté du plus offrant et dévoilaient ainsi le caractère impérialiste de leur intervention.<sup>381</sup>

Le 29 juillet 1914, les intellectuels étrangers vivant à Paris appellent au soutien de leur pays d'adoption. « Après la déclaration de neutralité de l'été 1914, il devint rapidement évident que le royaume d'Italie n'entrerait pas en guerre *contre* la France aux côtés des Empires centraux. »<sup>382</sup> Aussi, à la fin de la journée du 3 août, ce sont des milliers d'Italiens qui ont rempli leur formulaire d'enrôlement, et cet élan est considérablement renforcé par l'annonce de l'arrivée de Garibaldi en France, petit-fils de l'illustre Guiseppe Garibaldi.<sup>383</sup> Rappelons que ce dernier s'est battu aux côtés de la France en 1870 à la tête des célèbres

---

<sup>380</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>381</sup> Nous puisons ces références historiques, militaires, et géopolitiques dans la thèse de doctorat suivante : Boudas, Emmanuel, *L'Italie et les Alliés de 1914 à 1919 : indépendance ou subordination ?* Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 16 décembre 2009.

<sup>382</sup> Cappellano, Filippo, « Les relations entre les armées italienne et française pendant la Grande Guerre », *Revue historique des armées*, 250 | 2008.

<sup>383</sup> Général et homme politique du XIX<sup>e</sup> siècle, considéré à l'époque comme l'un des pères de la patrie italienne.

« chemises rouges<sup>384</sup> ». La « Légion garibaldienne<sup>385</sup> », composée d'un peu plus de deux mille volontaires italiens et engagée sur le front français de décembre 1914 à février 1915, avait avant tout une vocation politique et médiatique. »<sup>386</sup>

Le 3 août 1914, l'écrivain Gabriele D'Annunzio réside à Chantilly. Il ne songe pas à quitter la France pourtant menacée. Cependant, en nationaliste exalté, il rêve surtout à la gloire de son pays natal. Il publie quatre sonnets d'amour pour la France dans *Le Figaro* en 1915, reprenant un vers de Victor Hugo dans *La Légende des Siècles* (1859) : « France, France, sans toi le monde serait seul » Il retrouve l'Italie en tant que combattant en mai 1915 et prononce de nombreux discours publics en faveur de celle-ci qui intègre le camp allié. Gabriele D'Annunzio s'engage volontairement en tant que pilote, et perdra un œil dans un accident de vol.

Le choc est rude et le poète frappe violemment le côté droit du visage contre la proue : on a affirmé, surtout du vivant de D'Annunzio, qu'il avait cogné contre une mitrailleuse pour rendre l'accident encore plus martial. La douleur l'aveugle sur le coup, mais la blessure ne semble pas profonde et saigne à peine. Il croit s'en sortir avec une contusion à la fosse temporale et au sourcil. Chancelant, bien décidé à ne montrer aucun signe de faiblesse à un coéquipier qui a la moitié de son âge, Ariel armé presse son mouchoir monogrammé sur l'œil droit et rentre à Venise. L'épisode ne mérite pas une mention dans ses carnets, pourtant très détaillés pour cette journée.<sup>387</sup>

Dès lors, il passera le plus clair de son temps à essayer de réécrire. Il doit faire abstraction de cet œil en moins indispensable à son activité en temps normal, pour pouvoir recomposer son œuvre, et pas n'importe laquelle, puisqu'il s'agit de *Notturmo*, qui retrace son expérience de blessé de guerre soumis aux ténèbres. Son geste, plus ou moins fructueux, devient une allégorie de ce qu'il est en train de traverser, l'écriture se recompose en même temps que le corps. Elle se déroule sur des lanières de papier découpé faisant alors ressortir l'incomplétude et l'éparpillement de sa propre corporalité.

Io stesso oggi stento a rappresentarmi le vicende di quel mio sforzo: le ispirazioni subitanee, le interruzioni brusche, le riprese agitate. Il getto era distrutto dalla minima pausa. Se per un attimo la mano s'arrestava, le masse mentali incandescenti crollavano, e subito nuova materia e nuovi aspetti subentravano impadronendosi della mia attenzione. (*NOTT.*, p. 320)<sup>388</sup>

---

<sup>384</sup> Ce sont des troupes de volontaires engagés au XIX<sup>e</sup> siècle, à la suite de Garibaldi, pour la libération de territoires occupés par des puissances étrangères, ou pour l'unité de l'Italie.

<sup>385</sup> C'était une unité militaire française de la Légion étrangère qui exista de façon éphémère de 1914 à 1915: comme ses membres étaient tous italiens, quand l'Italie entra dans la guerre, ils purent poursuivre le combat sur le front italien.

<sup>386</sup> Cappellano, Filippo, « Les relations entre les armées italienne et française pendant la Grande Guerre », *op. cit.* Source : Heyriès, Hubert, *Les Garibaldiens de 14. Splendeurs et misères des Chemises Rouges en France de la Grande Guerre à la Seconde Guerre mondiale*, Nice, éd. Serre, 2005.

<sup>387</sup> Serra, Maurizio, *D'Annunzio le magnifique*, Paris, Grasset, 2018, p. 125.

<sup>388</sup> (Trad : « Moi-même aujourd'hui j'ai peine à me représenter les alternatives de mon effort : les inspirations soudaines les interruptions brusques, les reprises agitées. Le jet était détruit par la moindre pause. Si, pendant une seconde, la main s'arrêtait, les masses mentales incandescentes s'écroulaient, et tout de suite de nouvelles matières et de nouveaux aspects les remplaçaient, s'emparant de mon attention. » *NOC.*, p. 92).

D'Annunzio passe son temps à se remémorer là encore les souvenirs heureux – plutôt souvent sous la forme de sensations d'ailleurs – d'un temps révolu, mais aussi se projette, un peu à la manière de Johnny Bonham, à travers des visions parfois hallucinées, mélancoliques, voire macabres en ce qui le concerne, avec la hantise de son camarade décédé qui semble l'accabler dans toute la première partie du récit. « il corpo entra nella cassa esattamente » (*NOTT.*, p. 55)<sup>389</sup> La blessure sera toutefois momentanée.

## **B – De l'importance d'une quête de sens**

En cette période de confusion que représente la Première Guerre mondiale, l'intervention d'une présence extérieure forte a été nécessaire aux « hommes de guerre » pour donner du sens au sacrifice de leur vie. Au travers des témoignages rapportés directement du front, on a pu esquisser un schéma assez redondant apparaissant chez les soldats : une présence terrestre (famille, ami(s), compagne, marraine(s) de guerre<sup>390</sup>) très souvent couplée à une présence céleste (Dieu). Se souvenir qu'il existe une vie extérieure aux combats, éloignée du chaos ambiant, à laquelle il est à présent impossible d'avoir accès (excepté par voie épistolaire), ne pouvait se concevoir psychologiquement sans le recours à quelqu'un ou à quelque chose en qualité d'intermédiaire, dans le but évident de conserver l'équilibre psychique nécessaire.

Très vite, ils comprirent que cette guerre n'avait pas de sens. De faux espoirs en faux espoirs, de dernières batailles en dernières batailles, ils finirent par ne plus pouvoir prévoir la fin de la guerre dont ils étaient les acteurs et dont l'utilité vint à ne plus leur paraître évidente.<sup>391</sup>

Face aux désillusions, les « hommes de guerre » n'ayant d'autre choix que de continuer à vivre, que cela soit sur le front ou à présent convalescents, ont dû faire face à cette recherche de sens, malgré l'épuisement et le découragement. Albert Camus dans *Lettres à un ami allemand* (1945) écrivait à propos de la quête de sens : « Je continue à croire que ce monde n'a pas de sens supérieur. Mais je sais que quelque chose en lui a du sens et c'est l'homme, parce qu'il est le seul être à exiger d'en avoir. » Par conséquent, si la vie n'a pas de sens à proprement parler, l'homme lui donne celui qu'il souhaite d'une part, tout en devenant lui-même la composante d'une sémantique donnée à l'existence traversée car il est le seul à être en recherche d'explications et à vouloir les créer par et pour lui-même. Le philosophe

---

<sup>389</sup> (Trad : « le corps entre dans le cercueil » *NOC.*, p. 40).

<sup>390</sup> Femmes souvent jeunes qui entretiennent des correspondances avec des soldats du front afin de les soutenir moralement et affectivement. Elles étaient présentes pour les soldats livrés à eux-mêmes, souvent sans famille. La marraine de guerre faisait parvenir des lettres au soldat qu'elle parrainait mais pouvait également envoyer des colis, des cadeaux, des photographies. Cette pratique populaire fut un grand succès social.

<sup>391</sup> Guéno, Jean-Pierre, *Paroles de Poilus – Lettres et carnets du front 1914-1918*, op. cit., p. 13.

Jean Grondin amorce les questions suivantes comme un élémentaire inhérent à l'homme : « Que faisons-nous ici, pourquoi et pour qui sommes-nous là, que devons-nous, que pouvons-nous y faire, que nous est-il permis d'espérer ? »<sup>392</sup> Tout homme se trouve un jour en proie à ces interrogations existentielles. « Qui ne s'interroge pas est une bête, car le souci constitutif de toute vie humaine est celui de son sens. » affirme Schopenhauer dans *Le Monde comme volonté et comme représentation* (1885). En outre, la problématique se complexifie encore davantage compte tenu du contexte dans lequel évoluent témoins et personnages. En effet, comment donner du sens à une guerre qui s'éternise, dont on ne perçoit plus l'issue, aux pertes humaines impressionnantes, en nombre et en blessures ? Chercher une réponse, même vaine, a été non seulement indispensable mais aussi la démonstration d'une volonté de (sur)vivre, en réponse à l'anéantissement. Donner du sens ici équivaut à être, dans un premier temps, dans le déni d'une vérité insupportable, à chercher une forme de justice ou de morale lorsque, quotidiennement, le soldat voit ses frères d'armes décimés les uns après les autres, souvent de la manière la plus horrible qui soit, et en miroir, visualise de manière inéluctable sa propre fin :

Les trois lieutenants, dont le sous-préfet d'Orange, ont été tués : ce dernier que j'ai reçu avait une balle dans le front. Admirable de stoïcisme, aucun blessé ne se plaint de son sort et de l'inutilité de cette attaque au cours de laquelle il a été si affreusement mutilé. Que d'horribles blessures : l'un a le poumon qui sort et il ne se plaint pas, l'autre a des débris de cerveau sur son cou et ses épaules.<sup>393</sup>

C'est face à l'atrocité des blessures de ses pairs que l'homme prend conscience de la fragilité de sa propre existence. Ainsi, la menace imminente d'une mort violente quasi programmée a forcément modifié ou en tout cas réactualisé le rapport à la chose religieuse. Davantage qu'un juge suprême auquel s'en remettre pour confesser ses fautes comme on pouvait le faire dans la vie précédant la guerre, au cœur de cette crise humaine considérable, la relation à Dieu se révèle d'une difficulté inédite. En effet, si la confession existe (les soldats rompant pourtant de manière régulière, malgré eux, avec le cinquième commandement énoncé dans la *Bible* : « Tu ne commettras pas de meurtre » (Exode 20,13), « l'homme de guerre » n'est pas en attente d'un pardon (persuadé que ce qu'il fait est juste : anéantir l'ennemi commun), mais se raccroche à Dieu comme à un soutien le dépassant, bien plus important que lui-même. Et dans le même temps, il s'interroge : comment croire en un Divin qui laisse se produire un tel massacre et plus encore lorsqu'on est touché soi-même ? « Penanster fait sa prière dans l'obscurité matin comme soir. Je me demande ce qu'il peut bien Lui dire et

---

<sup>392</sup> Grondin, Jean, *Du sens de la vie : essai philosophique*, Montréal, éd. Bellarmin, 2003, p. 6.

<sup>393</sup> Source : Lettre en date du 22 février 1915 par Maurice Antoine Martin-Laval, vingt-trois ans, médecin auxiliaire au 58e RI tandis qu'il allait avec les brancardiers ramasser les blessés sur le champ de bataille. <http://www.cndp.fr/crdp-reims/enseigner14-18/carte/ac11/fic2.pdf>

comment il peut Lui parler sans l'engueuler. »<sup>394</sup> Adrien ne nomme pas Dieu, comme s'il en était détaché, tout en lui accordant dans le même temps une importance non négligeable puisque s'il montre une certaine animosité envers l'entité, il la met pourtant sur un piédestal en affublant – par la main de l'auteur – le pronom personnel « Lui » d'un « L » majuscule. Il pose aussi la question de la vacuité d'une telle foi en se demandant ce que son camarade peut bien raconter à une présence invisible qui ne lui a répondu que par la punition suprême : se retrouver défiguré à vie. Le rapport à Dieu se révèle de fait ambivalent, à la fois solide et friable, pour ceux à présent touchés par la dissemblance. De plus, Adrien tend à rompre de manière définitive avec la religion par le biais d'un lieu sacré dont l'image se voit souillée. Dans le roman, lorsqu'il évoque certains dysfonctionnements familiaux, le jeune homme évoque une vieille prostituée derrière l'église que son père aurait fréquentée :

Ma mère, avec son esprit en forme de garde-manger, son inconsistance étalée au grand jour par la mort de mon père qui la protégeait même s'il la trompait méthodiquement chaque jeudi, quand il allait au marché de Bergerac dans son attelage léger et en profitait pour rendre visite à une dame plus très jeune qui vivait derrière l'église et dont on disait qu'elle relevait les moustaches aux hommes pour quelques francs.<sup>395</sup>

Il désacralise ainsi l'édifice religieux, lieu où l'on communie, où l'on demande l'absolution de ses péchés, où l'on se recueille, qui se voit ici entaché par une relation scabreuse. Les propos de l'officier affectent l'aspect saint du bâtiment. *A contrario*, une lettre du violoncelliste Maurice Maréchal nous interpelle par la description qu'il fait de l'église :

Je rendais mes cartons à la Musique, quand je me suis retourné machinalement sur la ville, la cathédrale vivait et elle disait : « Je suis belle de tout mon passé. Je suis la Gloire, je suis la Foi, je suis la France. Mes enfants qui m'ont donné la Vie, je les aime et je les garde. »<sup>396</sup>

Précédemment, nous avons relevé le motif des cloches qui rattachaient déjà l'homme à l'Église de manière indirecte, au terrien (l'église faisant partie du décor rural), et dans le même temps, au céleste (avec l'avènement espéré d'un Dieu salvateur). Maurice Maréchal, en partance pour le front, dans une réflexion en apparence triviale, ne s'attarde pas à considérer sa probable foi mais voit en la cathédrale personnifiée un bel édifice rassurant car ce dernier habille son village depuis des siècles, indestructible, immuable, inviolable. Le musicien, le jour de son départ, se réfugie dans la contemplation esthétisante du monument religieux. Il n'est pas encore tout à fait question de Dieu, mais de ce que représente la majesté du bâtiment avec un choix de majuscules concernant des substantifs à connotation religieuse : Gloire, Foi, Vie. Ces trois mots sont mis sur le même plan et entrent en résonance avec le départ en guerre qui menace la continuité de l'existence, mais la foi semble sauver la mise en péril, et au bout

---

<sup>394</sup> LCO., p. 68.

<sup>395</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>396</sup> Guéno, Jean-Pierre, *Paroles de Poilus – Lettres et carnets du front 1914-1918*, op. cit., p. 19.

se dessine un épilogue victorieux avec la « Gloire ». La cathédrale est personnifiée prenant ainsi la place du Divin que le soldat ne cite d'ailleurs à aucun moment, mais la référence à une certaine foi s'ébauche. Enfin, ces édifices qui puisent leurs racines dans l'Antiquité tardive, ont traversé les siècles, forts de leur méthode de construction et de leur solidité, ce qui s'oppose d'emblée à l'être humain, éphémère créature – bien qu'à la mécanique ingénieuse – vouée à disparaître un jour.

Pendant les premiers mois de guerre apparaît un regain de ferveur visible dans une population qui vit le deuil et l'angoisse, mais se sent dans le même temps tributaire de quelque chose de bien plus puissant qu'elle-même, là encore capable de répondre aux questionnements de sens qu'un tel conflit renforce. Cendrars, pourtant athée, avoue tout de suite à la religieuse qui l'accueille à l'hôpital : « Vous avez raison, ma sœur, car j'ai tué. »<sup>397</sup> Rappelons ci-dessous son forfait qu'il expose dans la nouvelle autobiographique *J'ai tué* :

J'ai bravé la torpille, le canon, les mines, le feu, les gaz, les mitrailleuses, toute la machinerie anonyme, démoniaque, systématique, aveugle. Je vais braver l'homme. Mon semblable. Un Singe. Œil pour œil, dent pour dent. A nous deux maintenant. A coups de poing, à coups de couteau. Sans merci, je saute sur mon antagoniste. Je lui porte un coup terrible. La tête est presque décollée. J'ai tué le Boche.<sup>398</sup>

Le poète avoue de cette façon son meurtre comme pour s'en défaire, se délester du mal commis, se laver de ce qui le ronge. Sœur Philomène établit le lien entre l'homme et Dieu, elle représente la protection, celle qui sauve *in extremis* de la mort, en mettant tout en œuvre pour maintenir Cendrars vivant grâce à ses soins mais aussi à la foi, au cœur de laquelle il se surprend à prendre place malgré ses réticences.

Les soldats emportés dans ce tumulte feront l'expérience de Dieu, souvent malgré eux, dans une pratique qui vise à *utiliser* la religion parce qu'on en éprouve le besoin impétueux. « Selon les cas, la guerre permet le début ou l'achèvement d'un parcours spirituel. »<sup>399</sup> En effet, de nombreux soldats jusque-là peu enclins aux pratiques religieuses (cette dernière connaissant par ailleurs une première perte d'engouement depuis environ un siècle, puis encore, suite à la loi sur la laïcité du 9 décembre 1905 qui instaure la République laïque<sup>400</sup>) se sont vus prier pour le maintien de leur vie (ou à défaut, pour le salut de leur âme), et à l'inverse, devant un tel déferlement d'horreurs, d'autres ont perdu toute capacité à croire, et ont sombré dans le désespoir et la folie.

---

<sup>397</sup> JS., p. 55.

<sup>398</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>399</sup> Becker, Annette, « L'Histoire religieuse de la guerre 1914-1918 », in *Revue d'Histoire de l'Église de France*, Tome 86, n°217, 2000.

<sup>400</sup> L'affaire Dreyfus ranime les passions. La majorité des catholiques est antidreyfusarde et les dreyfusards reprochent à l'Église sa position. Bientôt l'anticléricalisme est à son apogée. La politique républicaine prend de l'ampleur. La loi de 1901 sur les associations permet de faire taire progressivement les congrégations. Le gouvernement de Combes finit par rompre avec le Vatican en 1904. Dans ce contexte intervient la loi de Séparation de l'Église et de l'État en 1905.

Oh Christ he was all mixed up again. He didn't know where he was or what he was doing. But he was cooling off. He wasn't burning up any more. He was just light headed and confused and he couldn't figure things out. Everything was a mess but at least he was cool. (*JGHG*, p. 55)<sup>401</sup>

A travers ces mots de Johnny Bonham, nous pouvons lire toute la détresse du blessé qui entre dans la plus grande des confusions. Néanmoins, c'est Dieu qu'il apostrophe et auquel il adresse son désarroi, lui donnant par conséquent une importance et une responsabilité indéniables.

Enfin, précisons que l'année 1914 connaît une vague de religiosité à l'arrière qui se traduit par une audience accrue aux offices, découlant avant tout de la crainte de perdre les époux, les pères et les fils. Cependant, en dehors des dogmes et des rituels rattachés à l'Église, les figures d'un Dieu Salvateur et d'un Christ martyr sur la croix, jouent un rôle central et même constitutif dans les représentations du soldat, et la mythologie guerrière, avant même de parler d'un secours pour les blessés.

« En effet, en lisant les correspondances et les journaux intimes des soldats, en examinant les marques et les vestiges qu'ils ont laissés, leurs graffiti sur les parois des carrières qu'ils ont habitées, on découvre une spiritualité, celle du front. »<sup>402</sup>

La religion gagne du terrain dans l'espace guerrier au point d'être gravée sur les abris de parois rocheuses fréquentées par les hommes de l'époque, ce qui inscrit non seulement les attentes immenses qu'ils ont envers cette dernière dans une période dénuée de repères, mais également cette volonté de fixer sa propre immortalité dans la pierre (à la manière des marques laissées par la guerre sur les peaux). On ne parle donc plus de religion dans la guerre, mais précisément d'une « religion de guerre<sup>403</sup> ». Ainsi, nous lisons dans *La Chambre des Officiers* : « [Penanster] sculptait une Vierge dans un morceau de frêne. »<sup>404</sup> Les figures religieuses, protectrices, resurgissent partout et à tout moment dans l'imaginaire et dans le quotidien des hommes.

Penanster ne cherchait aucune protection divine, sa protection avec le créateur n'avait rien de celle du maître et de l'élève. Il distinguait les croyants, dont il s'honorait de faire partie, des superstitieux. « Les premiers donnent, disait-il. Les seconds donnent pour recevoir. » Il pensait que l'homme, dans sa quête de certitude, courait à sa perte, que Dieu lui avait attribué un degré de conscience qui lui permettait de comprendre les grandes questions, mais que jamais le Créateur ne lui avait assigné la tâche d'y répondre, tâche qu'il s'était réservée. C'est ce qu'il appelait le grand malentendu. Avec Penanster la religion prenait un sens bien

---

<sup>401</sup> (Trad : « Oh Jésus tout se mêlait de nouveau dans sa tête. Il ne savait pas où il était ni ce qu'il faisait. Mais il avait moins chaud. Il n'était pas aussi brûlant. Il délirait et brouillait bien des choses et n'arrivait pas à se faire une idée claire de la situation. Tout était sans dessus-dessous mais au moins se calmait-il peu à peu. » *JSVG*, p. 82).

<sup>402</sup> Becker, Annette, « L'Histoire religieuse de la guerre 1914-1918 », *op. cit.* Source : « Des corps et des vestiges de guerre. L'archéologie des champs de bataille », in *14-18 Aujourd'hui*, n° 2, 1999.

<sup>403</sup> Nous empruntons cette terminologie à Dupront, Alphonse, *Du Sacré*, Paris, Gallimard, 1987, que l'on retrouve aussi chez Frédéric Gugelot dans son article intitulé « Guerre de foi ou guerre sans foi 14-18 ».

<sup>404</sup> *LCO.*, p. 98.

différent de celui donné par les caricatures des enseignements et les comportements des dévots qui avaient croisé mon enfance et dont la foi n'était rien d'autre qu'une volonté de domination par la morale.<sup>405</sup>

Dieu est donc évoqué, à la fois comme un soutien, mais aussi comme une source d'interrogations, telle une présence évidente qu'on ne peut passer sous silence mais envers laquelle on émet des doutes. Les personnages que nous étudions n'en parlent pas pour autant en des termes très élogieux (excepté probablement D'Annunzio, fervent catholique durant toute son existence). Dieu, s'il est présent dans notre corpus, n'est pas évoqué comme une puissance à laquelle il faudrait sans vergogne se soumettre, mais comme un élément faisant partie intégrante du quotidien du soldat et dont ce dernier ne parvient à se défaire complètement, puis de celui du blessé de guerre alors sur la voie de la résilience. Les œuvres que nous étudions sont, à bien des égards, imprégnées d'un certain religieux, toujours dans un rapport instable, hésitant, entre passion et rejet, obsession et désaveu. La morale devient synonyme d'une dévotion aveugle qui va précisément contre toute idée de sens. « L'expérience de la guerre a fait voler en éclat tout ce qui pouvait prétendre à la Raison, à l'Ordre, et aux Principes. » peut-on lire dans l'introduction de *J'ai saigné*. « Le sacré se trouve transféré de Dieu à l'homme. »<sup>406</sup> Ainsi, si une présence céleste s'est imposée comme une évidence en ces temps troublés, l'être humain n'a d'autre choix, en amont, que de s'en remettre à lui-même et à ses semblables avant tout, s'appuyant sur une énergie supérieure, comme sur une béquille, en qui il place de grandes responsabilités sur ce qui se joue le concernant, à la fois pendant la guerre, mais aussi après, dans le plus grand dénuement.

## 1. Entrée en guerre et perte d'un monde

La recherche d'un sens à ce destin traversé est sans cesse réactivée. L'héroïsme flou et mal assuré tel qu'il est entendu ici va alors puiser ses sources dans des époques lointaines, bien éloignées de la temporalité insupportable habitée par le combattant de la Grande Guerre laquelle ressemble avant tout, selon les mots souvent rapportés par les soldats, à une « boucherie innommable ». Les questionnements autour des topoï de la politique, de la religion, ou encore du corps meurtri, semblent s'entremêler avec la même force, ramenant ces trois sujets sinon au même plan, leur conférant une importance au moins égale. Non seulement les voilà liés par le contexte guerrier, mais que ce soit la politique ou la religion,

---

<sup>405</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>406</sup> Todorov, Tzvetan, « La Beauté sauvera le monde », Institut protestant de théologie, *Études théologiques et religieuses*, 2007/3 Tome 82 | pages 321 à 335.

elles sont remises en cause justement parce que le corps est touché. Parce que le corps est modifié, le monde qui entoure l'homme change aussi. Nicolas Beaupré évoque d'ailleurs les œuvres dépeignant 14-18, et surtout la représentation du soldat en héros qui ne cesse d'évoluer au cours de la guerre :

[Ces ouvrages] se sont souvent inscrits dans ce que Georges Duhamel, [...] appelle une « littérature de convention », représentant le combattant comme un héros. La figure du héros évolua cependant au cours du conflit qui ressemblait de plus en plus à une « sorte de catastrophe terne » dans les moments de calme de la guerre des tranchées, et à une apocalypse de feu et d'acier dans les moments paroxystiques des « batailles de matériels » – ainsi qu'on appela, en Allemagne, Verdun et la Somme.<sup>407</sup>

Ainsi, dépendance au céleste, corps politisés et réécriture du héros, forment un triptyque par lesquelles « l'homme de guerre » s'achemine tout en se perdant. Le corps, soumis à rude épreuve n'est plus celui que « l'homme de guerre » a connu. Une fois touché par la mitraille qui littéralement, le change, le fait autre par le biais du sang versé. Le blessé doit réintégrer une nouvelle enveloppe dans l'espoir de survivre, et surtout en accepter toutes les aspérités. Nous reprenons alors l'interrogation posée par Anastasia Meidani : « le corps ne serait-il qu'un brouillon à rectifier ? »<sup>408</sup> Ce questionnement entre en résonance avec notre problématique puisqu'il y est question de la corporalité qui se voit modifiée comme si cette dernière, parfaitement imparfaite devenait obsolète dans le monde qu'intègre le blessé de guerre. La notion de corps devient incertaine : « Le « corps » est en effet un *concept flou*, un *concept négatif*, un *concept inachevé* qui fait obstacle au discours théorique parce qu'il excède la rationalité du *logos*. »<sup>409</sup> Le corps épouse donc l'espace dans lequel il évolue, toutefois qu'en est-il pour celui qui se voit propulser dans un monde en ruines, un monde de la fin pour ne pas dire une apocalypse certaine générée par la guerre elle-même ?

Signe caractéristique de la pensée existentialiste : seule au monde, sans nulle protection divine car on la récuse pour préserver son autonomie de choix et son libre arbitre, l'humanité a beaucoup de mal à supporter la détresse qui s'empare d'elle. Luther disait de l'homme qu'il était dans une « vallée de larmes » (Jammertal), ajoutant que seule la grâce divine lui permettait de supporter sa condition humaine. Sans elle, il ne restait que la désolation.<sup>410</sup>

Ainsi, nous le constatons, au-delà de la foi existe un rapport à la religion profond et repère existentiel avant toute considération dogmatique. En outre, une fois blessé, l'homme alors prendra conscience à ce moment précis qu'il demeure seul dans le passage anticipé vers

---

<sup>407</sup> Beaupré, Nicolas, « Comment dire la violence interpersonnelle en 1914-1918 ? Deux exemples tirés de l'ouvrage de Friedrich Loofs, *Der Hauptmann* (1916), Mémorial de la Shoah | Revue d'Histoire de la Shoah », 2008/2 N° 189 | pages 267 à 276.

<sup>408</sup> Meidani, Anastasia, *Les Fabriques du corps*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007, p. 23.

<sup>409</sup> Brohm, Jean-Marie, *Ontologies du corps*, Paris, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2017, p. 170.

<sup>410</sup> Schniewind, Alexandrine, *La Mort*, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2016, p. 60.

une mort envisageable.

### 1.1 – Dépendants d'un Dieu utilitaire

Feuerbach écrit : « La religion, du moins la chrétienne, est la relation de l'homme à lui-même, ou plus exactement à son essence, mais à son essence comme à un autre être. »<sup>411</sup> Toutefois, en situation de conflit, les ordres, les missions, les combats, limitent la réflexion de l'homme sur lui-même. Il est partagé ainsi entre différentes forces qui dépassent sa condition : l'État auquel sa vie appartient à présent et pour lequel il doit se battre, mais aussi une certaine communauté retrouvée (aspect collectif) et l'impression que sa vie se trouve entre les mains d'un Dieu (aspect individuel puisque l'homme face à la mort se trouve seul). Ces puissances écrasantes le ramènent à son état de matricule parmi tant d'autres sur le champ de bataille, et sa fonction pour laquelle il est tout à fait interchangeable (s'il meurt, d'autres viendront à sa suite). Dans un contexte aussi surréaliste que la guerre des tranchées, les individus ont eu un besoin impérieux de cette présence qui se place au-dessus d'eux, avec un pouvoir d'action sous-entendu sur la vie et la mort humaine :

La Grande Guerre n'est pas une guerre sainte menée au nom d'une idée religieuse ou d'un devoir divin. Pourtant le conflit, sa brutalité, sa durée, favorise l'émergence d'une « religion de guerre ». La guerre affecte la manière de croire et de vivre la foi. Les valeurs religieuses sont éprouvées à l'aune de l'angoisse, de la souffrance, de la blessure et de la mort de masse.<sup>412</sup>

Selon Frédéric Gugelot, il existe donc une vraisemblable « religion de guerre » à laquelle l'homme s'ouvre par désespoir. « La Grande Guerre n'est pas une guerre de religion, mais un affrontement où les religions furent mobilisées par la guerre. »<sup>413</sup> La foi n'est plus quelque chose qui se transmet de manière familiale, et plus largement, sociétale et culturelle, les valeurs religieuses deviennent des outils de réassurance, garantes du bon ordre psychique. « Jamais encore, ni directement ni indirectement, ni sous forme de dogme ni sous forme de parabole, une religion n'a contenu de vérité. Car une religion est née de la peur et du besoin. »<sup>414</sup> écrit Nietzsche. Si la religion existe en société, elle découle avant tout de la peur de l'homme faisant face à sa condition de mortel. Cette angoisse devient, on le devine, pressante dans le contexte d'un départ à la guerre, sans certitude d'en revenir. Nietzsche conclut : « Dieu est mort<sup>415</sup> », ce qui marque la déchristianisation progressive de la société à

---

<sup>411</sup> *Dictionnaire de Philosophie*, « la religion », Paris, Larousse, 2011, p. 139.

<sup>412</sup> Gugelot, Frédéric, « Guerre de foi ou guerre sans foi. 1914-1918 », *op. cit.*

<sup>413</sup> *Ibid.*

<sup>414</sup> Nietzsche, Frederich, *Humain, trop humain I* (1878), Paris, Folio « essais », 1988, p. 106.

<sup>415</sup> Cette citation de Nietzsche apparaît pour la première fois dans *Le Gai Savoir* (1882), aux aphorismes 108 (« Lutttes nouvelles ») et 125 (« L'insensé »), et une troisième fois dans l'aphorisme 343 (« Notre gaieté »). Voici la citation entière : « Dieu est mort ! Dieu reste mort ! Et c'est nous qui l'avons tué ! Comment nous consoler,

l'aune du XX<sup>e</sup> siècle, et confirme l'idée selon laquelle « l'homme de guerre » du début du siècle dernier ne croit en Dieu que parce qu'il a besoin de cette présence qui devient un guide quand plus personne n'est en mesure de le rassurer. Et dans le même temps, l'homme s'interroge : si Dieu est mort, que reste-t-il ? Si Dieu peut lui aussi disparaître, alors comment aurais-je la capacité de vivre ? La fragilité des jalons du refoulé de la tranchée devient donc totale, il perd de manière concrète, dans un premier temps le terrestre (en partant de chez lui), et se pose des questions sur l'anéantissement éventuel du céleste (oscillant entre éloignement et rapprochement de la foi). En premier lieu, « l'homme de guerre » n'est pas en capacité d'être critique car il n'y est plus tout à fait autorisé (l'État est garant du conflit et de ses acteurs, mais aussi de la propagande se chargeant de formater les esprits). D'autre part, Dieu, comme il est explicité par Gugelot, est un bouclier, un soutien moral et psychologique, à la mort que l'on côtoie, que l'on frôle, que l'on rencontre, au quotidien. Il existe donc bien une dépendance à Dieu, néanmoins dans une forme que nous qualifierons d'utilitaire.

« Je parle de Dieu – mais pourtant  
est-ce que j'y crois ? [...]

Et je croyais que Dieu était  
un vieux tout blanc qui vous donnait  
toujours ce qu'on lui demandait.

Ça m'est bien égal, ceux qui disent  
qu'il existe ou non – car l'église  
du village était douce et grise. »<sup>416</sup>

Cet extrait du poème « Je parle de Dieu » (1888) de Francis Jammes ravive un questionnement redondant propre à l'être humain : « Je parle de Dieu – mais pourtant / est-ce que j'y crois ? » Voici une réflexion qui se pose de manière introspective à beaucoup mais ressentie de façon plus intense encore pour le soldat en partance vers le front, puisque de fait exposé à la mort : comment s'engager dans l'inconnu sans l'avènement d'un guide suprême ? Le poème traduit tout à fait la pensée d'Adrien Fournier sans pour autant s'apparenter à de la mièvrerie, car le jeune homme possède un avis très tranché sur la question de l'existence de Dieu :

La guerre de 14, je ne l'ai pas connue. Je veux dire, la tranchée boueuse, l'humidité qui transperce les os, les gros rats noirs en pelage d'hiver qui se fauillent entre des détritux informes, les odeurs mélangées de tabac gris et d'excréments mal enterrés, avec pour couvrir le tout, un ciel métallique uniforme qui se déverse à intervalles réguliers comme si Dieu n'en finissait plus de s'acharner sur le simple

---

nous les meurtriers des meurtriers ? Ce que le monde a possédé jusqu'à présent de plus sacré et de plus puissant a perdu son sang sous notre couteau. — Qui nous lavera de ce sang ? Avec quelle eau pourrions-nous nous purifier ? Quelles expiations, quels jeux sacrés serons-nous forcés d'inventer ? La grandeur de cet acte n'est-elle pas trop grande pour nous ? Ne sommes-nous pas forcés de devenir nous-mêmes des dieux simplement — ne fût-ce que pour paraître dignes d'eux ? »

<sup>416</sup> Jammes, Francis, *De L'angelus de l'aube à l'angelus du soir*, « Je parle de Dieu », Paris, Gallimard, coll. « Poésie », p. 107-109.

soldat.<sup>417</sup>

L'incipit du roman de Dugain laisse apparaître d'emblée Dieu lui conférant une importance non négligeable, certes, mais celle d'une figure hostile. Lorsqu'il entre en guerre, l'officier déclare à ce propos : « Je ne crois pas en Dieu mais cela ne m'empêche pas de penser qu'on a une bonne étoile, et je compte sur la mienne. »<sup>418</sup> Cette conviction spirituelle sans orientation religieuse précise fait d'ailleurs écho à la pensée de Johnny : « There's a silver lining through the dark cloud shining. » (*JGHG*, p. 37)<sup>419</sup> L'espoir est assimilé ici à la jeunesse qui récuse de manière évidente l'idée de mort.

Les « hommes de guerre » se sont raccrochés à Dieu à cause de leur difficulté à mener une existence guerrière continue sans perdre pieds, durant des mois, parfois des années. « Détresse de tout. Je comprends ceux qui se jettent au pied de l'autel, au pied du grand mensonge, lâchement consenti... »<sup>420</sup> écrit le romancier antimilitariste (et combattant lui-même) Léon Werth. Le rapport au religieux se révèle, durant la période, complexe à bien des égards. Tous les soldats ne se sont pas engagés de manière spontanée dans la religiosité. Certains s'en sont même détournés rapidement, témoins directs du massacre quotidien se jouant sous leurs yeux. Cependant, peut-on dire pour autant que la religion fut un élément anecdotique dans la vie du soldat ? Pas tout à fait. Même les moins engagés dans la foi se sont tournés vers Dieu par désespoir : « La guerre, sans paradoxe, a suscité deux attitudes religieuses : d'une part elle est perçue comme châtiment du péché, d'autre part elle fait naître un immense besoin de consolation des détresses. Les deux attitudes, source de perfectionnement spirituel. »<sup>421</sup>

Marc Dugain ne met jamais vraiment Dieu en valeur à travers son protagoniste principal, les sentiments générés par la foi sont plutôt mitigés, pour ne pas dire dépréciatifs. En outre, lorsqu'il donne la parole au personnage de Clémence, la jeune femme rencontrée par Adrien avant son départ pour le front, cette dernière manifeste sa colère contre un Dieu qu'elle accuse d'être l'acteur direct de ce conflit :

Elle était au bord des larmes et s'en prenait à Dieu, maintenant, car c'est la foi qui pousse les hommes à faire des guerres. « S'il n'y avait pas cette foutue croyance dans la vie éternelle, disait-elle, les hommes n'iraient pas à la boucherie avec une telle conviction ! »<sup>422</sup>

Le personnage féminin fait preuve d'une forme de recul sur la situation, prenant à partie la religion qui aurait provoqué la guerre de manière indirecte en faisant croire aux

---

<sup>417</sup> *LCO.*, p. 9.

<sup>418</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>419</sup> (Trad : Il reste toujours une lueur d'espoir au fond du désespoir. » *JSVG*, p. 61).

<sup>420</sup> Werth, Léon, *Clavel soldat* (1917), Paris, éd. Viviane Hamy, 1993, p. 184-185.

<sup>421</sup> Becker, Annette, « L'Histoire religieuse de la guerre 1914-1918 », *op. cit.*

<sup>422</sup> *LCO.*, p. 15.

hommes à l'existence d'une vie après la mort, d'un au-delà. Ses mots sont avant tout anticléricaux. Elle apparaît lucide sur une situation qui échappe finalement aux protagonistes masculins enrôlés dans la guerre et qui n'ont pas de possibilité de réflexion ni d'analyse de la situation. Elle pleure l'aveuglement des hommes face à l'absurdité des combats et dénonce la croyance en un paradis fantasmé après le trépas. Quant à Adrien, ce dernier laisse finalement entrevoir de l'aversion lorsqu'il évoque ses souvenirs de catéchisme :

« A la question : « Qui est Dieu ? » on devait répondre : « Dieu est un petit bonhomme sans queue. » C'était donc, pour moi, lui faire beaucoup d'honneur que de vouloir le rendre responsable de cette guerre. »<sup>423</sup>

Le jeune homme en réponse à Clémence, rétorque que c'est un bien grand hommage à Dieu que de le rendre responsable du destin des hommes, ce qui annonce de manière immédiate son rapport conflictuel sinon absent par la suite aux choses de la religion. D'ailleurs, l'évolution de la relation à Dieu est notable, elle s'effectue dans le changement, entre le moment de la guerre puis celui de la blessure. En effet, comment croire une fois blessé grièvement, et pour le moins injustement, que Dieu a pu laisser faire cela ? Adrien mentionne le renoncement total à la foi d'un de ses camarades blessés de la face : « Ne pas croire était pour lui la forme accomplie d'un courage dont il nous montrait la voie, en me détournant de la foi pour toujours. »<sup>424</sup> Ne pas attendre quoi que ce soit de la religion passe pour une forme de courage quasi héroïque aux yeux d'Adrien.

Notre siècle s'est ouvert sur de violentes luttes politiques concernant le statut de la religion — et plus particulièrement de l'Église catholique — dans la République. Mais on voyait alors, plus largement, s'affronter la foi et la raison, la science et la religion, de sorte que ce fut aussi le temps, à l'intérieur de l'Église, de la crise moderniste. De tout cela, le retentissement a été très fort sur l'histoire religieuse, et jusque fort avant dans le siècle. Car, contrairement à ce qu'on pourrait penser, la guerre de 1914-18 n'a pas modifié le climat intellectuel qui se retrouve presque le même au lendemain de la grande tuerie : questions et querelles sont restées les mêmes.<sup>425</sup>

Lors de ce conflit, si Dieu a été un secours évident pour les membres de l'armée pris dans les tranchées, entre la boue, les rats et les cadavres, qu'en est-il pour celui qui se retrouve soudain exclu du terrain guerrier, à présent mutilé à vie et immobilisé ?

Silence.

What's this what's this oh my god can a man ever get lower can a man ever be less?  
Weariness and gasping convulsive exhaustion. All life dead all life wasted and  
becoming nothing less than nothing only the germ of nothing. A kind of sickness  
that comes from shame. A weakness like dying weakness and faintness and a  
prayer. God give me rest take me away hide me let me die oh god how weary how

---

<sup>423</sup> *Ibid.*

<sup>424</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>425</sup> Venard, Marc, « L'histoire religieuse dans l'histoire de la France au XXe siècle. Les curiosités et les attentes d'un public », *Revue d'histoire de l'Église de France*, Tome 86, n°217, 2000, p. 327-339.

much already dead how much gone and going oh god hide me and give me peace.  
(JGHG, p. 179)<sup>426</sup>

A travers les mots du soldat Bonham, nous voyons bien que la perte suscite l'avènement d'une adresse spontanée à Dieu. La mutilation est très vite associée à la honte et invite non seulement à la confession mais à la recherche d'une forme de protection divine, voire d'anéantissement spirituel définitif avec la volonté marquée de disparaître. Adrien, quant à lui, évoque son quotidien de survivant en ces termes : « Une vie monacale, la souffrance en plus, l'illumination en moins. Le même renoncement. La même contrainte de rythmes immuables qui apaisent et qui oppressent. »<sup>427</sup> La redondance des actions et le rythme du quotidien de blessé rassurent autant qu'ils semblent angoisser l'officier qui compare son existence à celle d'un moine, avec toute l'austérité à laquelle il semble l'associer.

Dostoïevski s'interroge sur le devenir de la morale en l'absence de l'existence du Tout-Puissant. « Si Dieu n'existe pas, tout est permis. » écrit-il dans *Les Frères Karamazov*. Dans une perspective manichéenne, un dieu essentiellement bon qui se superposerait à l'existence du mal absolu est impossible. La justice humaine ne peut porter remède au mal moral quand elle produit elle-même de l'inhumanité. Cependant, cette formule lapidaire se présente en creux comme une interrogation : que reste-t-il de juste si Dieu est inexistant ? Cela reviendrait à dire que les valeurs morales sont définies par la religion. Ainsi, en l'absence de Dieu, l'homme n'a plus aucun guide pour déterminer le Bien du Mal, pour l'orienter dans ses choix, le maintenir dans une certaine forme d'équilibre, et le raccrocher à plus grand que sa condition de mortel en lui promettant l'éternité.

Dans l'œuvre de D'Annunzio, la foi est présente tout au long du texte, elle est implicite, disséminée par petites touches subtiles. Soulignons, par exemple, que la première partie de *Notturmo* s'intitule « I offerta » (traduit dans *Nocturne* par « Première offrande » p. 7) puis l'auteur procède à d'autres moments à une mention plus explicite de Dieu, en tant que guide spirituel dans les ténèbres traversées. D'ailleurs, une première offrande que D'Annunzio fait à Dieu est celle de l'huile dans la lampe qui l'éclaire pour composer son œuvre : « La qualità dell'olio per la lampada era eletta come per un'offerta a un dio severo. » (*NOTT.*, p. 10)<sup>428</sup> Le poète mentionne « un dieu sévère », ce qui révèle là encore une

---

<sup>426</sup> (Trad : « Silence. Qu'est-ce que c'est qu'est-ce que c'est oh mon Dieu un homme peut-il descendre plus bas un homme peut-il être réduit à moins ? Le lassitude et l'épuisement haletant et convulsif. Toute vie disparue toute vie gâchée et réduite à rien à moins que rien au seul germe de rien. Une sorte d'écoeurement qui vient de la honte. Une faiblesse qui ressemble à la mort la faiblesse et le néant et une prière. Mon Dieu accordez-moi le repos emportez-moi cachez-moi laissez-moi mourir oh mon Dieu je suis déjà si las dans un état déjà si voisin de la mort déjà trépassée et encore vivant oh mon Dieu cachez-moi et accordez-moi la paix. » *JSVG*, p. 232).

<sup>427</sup> *LCO.*, p. 81.

<sup>428</sup> (Trad : « La qualité de l'huile pour la lampe était choisie comme pour une offrande à un dieu sévère. » *NOC.*, p. 15).

ambiguïté sur sa perception, de ce qu'il considère comme suprême à lui-même. Le Dieu impitoyable, s'il est protecteur, lui a infligé dans le même temps un châtement : la condamnation à cette cécité partielle. L'offrande est par définition un « don à Dieu » comme un geste de gratitude, mais dans le même temps, de soumission, puisque le blessé est voué à un certain immobilisme. Cendrars, quant à lui, nomme le premier chapitre de *J'ai saigné* « Sœur Philomène » (p. 33), signe qu'il accorde une importance considérable à celle qui s'apprête à l'accueillir à Sainte-Croix (donc à prendre en charge sa survie dans un premier temps), et qui représente la religion ici. Cependant, ces mises en valeur de la chose religieuse sont-elles pour autant des professions de foi exacerbées de la part des soldats fraîchement blessés ? Nous le constatons, l'idée d'une foi qui tient du désespoir ne peut être exclue de notre corpus, y compris chez D'Annunzio. Hume aborde le rapport de l'homme à Dieu en ces termes, démontrant qu'il existe bien cet aspect utilitaire que nous exposons :

[...] il faut cependant reconnaître qu'il y a bien deux principales sortes de religion. Dans la première, l'homme ignore les mécanismes du monde naturel, parce qu'il se rapporte à la nature dans un but immédiatement pratique, celui de satisfaire ses besoins vitaux. Dans la seconde au contraire, l'homme se rapporte à la nature dans un but principalement théorique, celui d'en connaître l'ordre, et d'en inférer l'existence d'un créateur ou d'un auteur intelligent.<sup>429</sup>

Si nous reprenons la thèse du philosophe, il y aurait donc d'un côté la religion qui semble primitive, impulsive, voire compulsive, et de l'autre, celle délibérée, pour laquelle on opte par conviction. Les « hommes de guerre », en majeure partie, font appel à la première qui serait celle de la survie, de l'immédiateté, fruit du désespoir, qui découle de leur situation, elle-même rattachée à l'appréhension, à la pression du quotidien. Pris dans une spirale sur laquelle ils n'ont aucune prise, aucun pouvoir, les hommes, une fois blessés, se tournent comme par réflexe vers Dieu, notamment par le tangible, l'objet, comme pour asseoir de manière certaine cette présence céleste :

Le premier de mes deux compagnons à sortir de l'inconscience est celui qui tient dans sa main refermée un petit crucifix d'argent. [...] Encore conscient et se croyant condamné, il a supplié une petite infirmière de l'avant de lui procurer une croix. Elle a décroché celle qui était à son cou ; il l'a prise dans sa main qu'il n'a plus desserrée, même dans ses moments de profonde inconscience.<sup>430</sup>

Le religieux s'insère alors dans la vie quotidienne du soldat jusque dans les items ordinaires. Penanster ne songe pas à tailler n'importe quelle figure dans le bois, mais celle de la Vierge, à la fois mère et protectrice.

Alors, la guerre devient un immense Vendredi saint, le front un Golgotha. Les objets de la culture matérielle du front, ce que l'on appelle l'artisanat de tranchée, sont particulièrement significatifs, par leur nombre — ils sont partout —, par ce qu'ils représentent. Des obus sont façonnés, détournés de leur fonction de

<sup>429</sup> Simon, Alexandre, « L'Histoire naturelle de la religion et les Dialogues sur la religion naturelle », *Philosophique* 2009 - *Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté*, 2009, p. 93-122.

<sup>430</sup> *LCO.*, p. 65.

mort pour devenir le Christ sur sa croix.<sup>431</sup>

De la mort, on recycle les choses pour leur donner une seconde vie à la manière des soldats, oscillant entre existence et trépas, puis des blessés frôlant la mort, et revenant à la vie. Si l'homme est persuadé qu'il y a quelque chose après la mort, alors il aura moins peur de mourir. Ainsi, on comprend bien, non plus le choix – puisque nous sommes dans le cas présent au-delà d'une telle terminologie – mais le support psychique qui s'impose pour celui dont la vie est menacée à chaque instant. Il semble difficile de s'extirper de la croyance pour rationaliser les faits. Le plus rassurant reste de s'en remettre à Dieu. Par conséquent, le rapport à celui-ci s'établit dans l'urgence, le désenchantement et le sursis face à la mort, sans réelle possibilité de faire appel à une logique scientifique ou rationnelle. « Les souffrances, la mort proche voire certaine, plongent les individus dans une atmosphère favorable. Il y a donc des convertis à la guerre, et des convertis *dans* la guerre. »<sup>432</sup> De plus, le verbe « croire » signifie étymologiquement « avoir confiance », mais aussi « confier en prêt », c'est à dire s'en remettre à quelque chose ou à quelqu'un qui prendrait soin de sa vie. Pour le reformuler, cela n'est autre que « prêter sa vie ».

« Certains s'en sont pris à Dieu de les avoir élus pour témoigner de cette destruction de l'identité, d'autres s'en sont remis à lui pour renflouer leur âme naufragée. Nous avons tous maudit l'Allemand et tous avons été convaincus de notre utilité. »<sup>433</sup>

Cette dépendance à Dieu s'effectue là encore non pas dans l'individualité, mais elle est collective en donnant aux hommes un sens commun à leur existence bafouée, au cœur de la tranchée ou dans le lit d'hôpital. Les blessés deviennent eux-mêmes le Christ rejeté, traqué, et enfin, assassiné.

Il est, lui, d'Annunzio, celui qui annonce. Il sera, lui, d'Annunzio, le disciple de ce Christ auquel, avant de mourir, il voudrait un moment ressembler : il sera son « signe. » Et il est transfiguré. Une puissance occulte le hausse vers la lutte héroïque. Tout homme armé est son frère : « il cherche le fer et le feu qui tuent ; le paradis est à l'ombre des épées. »<sup>434</sup>

Le poète réfute l'idée de groupe dans le but de laisser une trace unique qui le distingue, avec le souhait d'imposer sa personne au reste des hommes qu'il toise : « Guardo il mio viso

---

<sup>431</sup> Becker, Annette, « L'Histoire religieuse de la guerre 1914-1918 », *op. cit.* Source: Le seul anthropologue qui a étudié sérieusement ce matériau est Sanders, Nicolas, « Bodies of Metal, Shells of Memory Trench Art and the Great War recycled », dans *The Journal of Material Culture*, 2000.

<sup>432</sup> Becker, Annette, « L'Histoire religieuse de la guerre 1914-1918 », *op. cit.* Source : C'est ainsi que Pierre Dominique Dupouey, converti, tue sur le front en 1915, est devenu le passeur de Gheon La guerre et la foi, *op. cit.* Gugelot, Frédéric, « Henri Gheon ou l'histoire d'une âme en guerre », in Chaline, Nadine-Josette, (dir), *Chrétiens dans la première guerre mondiale*, Pans, 1993.

<sup>433</sup> LCO., p. 79.

<sup>434</sup> Dornis, Jean, « La Vigile du poète – Gabriele D'Annunzio et la guerre », *Revue des Deux Mondes*, Tome 34, 1916.

trasfigurato nei secoli prossimi della grandezza. » (*NOTT.*, p. 15)<sup>435</sup> D'Annunzio s'emploie à mythifier son parcours et son échec, il parvient à transformer le martyr en légende, prenant place lui-même au côté d'un Christ duquel il se sent proche et auquel il se compare. Un rôle que les « Fiumains »<sup>436</sup> lui concèdent d'ailleurs volontiers :

« Avec sa pâleur patricienne et sa svelte élégance, avec son mélange de hauteur et de familiarité, avec son énergie, sa chance et son audace, il leur apparaît à tous comme un être divin. Pour ces gens simples et fervents, d'Annunzio est un Dieu. »<sup>437</sup>

Les blessés que nous mettons en lumière deviennent le Christ dans la tourmente : « Il lenzuolo aderisce al moi corpo come quello che involge l'annegato stillante di sale, tratto alla riva e deposto su la sabbia. » (*NOTT.*, p. 8)<sup>438</sup> Leurs paroles revêtent une tournure biblique. Avec splendeur et gravité, à la manière d'une prophétie, D'Annunzio annonce : « Tu ti disserterai nel tuo sudore e nel tuo pianto. » (*NOTT.*, p. 8)<sup>439</sup> Le Christ apparaît dévêtu et ensanglanté sur la croix et se confond à présent avec le poète Cendrars qui arrive à l'hôpital catholique, lui aussi nu et en sang. Cette position de vulnérabilité, de sacrifié, valide le fait qu'il devient martyr à son tour.

Gabriele D'Annunzio, s'il ne réfute pas le sacrificiel, se dépeint avant tout en homme providentiel, il fait mention de l'hémoglobine rattachée à sa blessure qui se répand de façon impressionnante et surréelle, non pas à la manière d'un humain mais d'un être supérieur : « Ogni fiotto si divide in miriadi, come la polvere della cascata scrosciante ove si crea l'arcobaleno. Non cola ma vola, non cade ma s'alza. » (*NOTT.*, p. 15)<sup>440</sup> Le sang lui-même devient un élément tout-puissant, purifié, divinisé, et témoigne de la volonté de D'Annunzio de se hisser par ses propres moyens sur un piédestal, fabriquant ainsi l'image fière que l'on connaît de lui. Ce dernier convoque la frénésie de l'action guerrière pour donner une illustration parfaite et invulnérable de sa personne. Cette proximité avec les cieux le rapproche de Dieu par l'esprit – il tend à travers une belle arrogance à se mettre au même plan – mais aussi physiquement, puisqu'il prend possession de l'espace céleste, par le biais de son appareil. Ici, le destin se fait donc bien par le pouvoir de l'action, individualisé – et même individualité – car devient propriété de celui qui travaille à le faire sien. L'homme s'approprie son destin sans en être tributaire, déjouant la fatalité de sa condition. Sans cette appropriation,

---

<sup>435</sup> (Trad : « Je vois mon visage transfiguré dans les siècles prochains de la grandeur. » *NOC.*, p. 17).

<sup>436</sup> La Première Guerre mondiale renforce ses idées irrédentistes, et il fait ouvertement campagne pour que l'Italie devienne une puissance européenne de premier plan. Aventurier, il s'empare notamment de la ville de Rijeka, ville de Croatie (*Fiume* en italien) qu'il offre à l'État italien. Il occupera la ville à partir du 12 septembre 1919.

<sup>437</sup> Lefèvre, Raymonde, *Un prince de l'esprit, D'Annunzio*, Paris, Nouvelles Editions Latines, 1951, p. 64.

<sup>438</sup> (Trad : « Le drap adhère à mon corps comme le suaire qui enveloppe le noyé gouttant le sel, tiré sur le rivage et déposé sur le sable. » *NOC.*, p. 12).

<sup>439</sup> (Trad : « Tu te désaltèreras de ta sueur et de tes pleurs. » *NOC.*, p. 12).

<sup>440</sup> (Trad : « Chaque flot se divise en myriades, comme la poudre de la cascade bouillonnante où se forme l'arc-en-ciel. Il ne coule pas, mais il vole, il ne tombe pas, mais il s'élève. » *NOC.*, p. 17).

il ne peut être glorieux, y compris dans le vol ultime qui mène à l'issue fatale de sa propre chute.

## 1.2 – Réactivation du fantasme sacrificiel : le corps politisé

En ce début de siècle, à l'aune d'une nouvelle ère placée sous le signe de la guerre, fervents républicains et catholiques convaincus ont rendu indissociables politique et religion tandis que la loi de Séparation de l'Église et de l'État est déjà en vigueur depuis bientôt dix ans.

Dans la Guerre qui s'engage, la France aura pour elle le droit, dont les peuples, non plus que les individus, ne sauraient impunément méconnaître l'éternelle puissance morale. Elle sera héroïquement défendue par tous ses fils, dont rien ne brisera devant l'ennemi l'Union sacrée et qui sont aujourd'hui fraternellement assemblés dans une même indignation contre l'agresseur et dans une même foi patriotique.<sup>441</sup>

L'expression de « foi patriotique » interpelle. Il est bien question de mêler obligation politique et devoir religieux dans une effervescence commune. L'« Union sacrée » révélée dans le discours du Président Poincaré s'étend donc à ces deux institutions, en temps normal bien volontairement distinctes, pour ne former plus qu'une contre l'Allemagne, ennemie à la nation.

« Sur telle carte postale envoyée du front, on trouve côte à côte une prière catholique, un trèfle à quatre feuilles, une Marianne. Tout procède, loin des contradictions apparentes, de la même ferveur, d'un réel syncrétisme entre les sentiments religieux et les sentiments patriotiques. »<sup>442</sup>

Les individus, ensemble dans leur pluralité politique et religieuse, apparaissent à même de refonder une nouvelle société en opposition au belligérant commun. L'écrivain Jean Dornis, nom de plume d'Élena Goldschmidt-Franchetti (1864-1948), soulève la question du patriotisme chez D'Annunzio en évoquant toute l'importance du sacrifice de soi qui passe forcément par celui du corps et qui mène vers la victoire militaire :

Il est une vertu qui revêt aisément chez les hommes la couleur d'une Religion : c'est le Patriotisme. Il a [Gabriele D'Annunzio], avec la religion, ce lien direct : au nom d'un idéal très élevé, il impose à celui qui s'y livre la nécessité du sacrifice. Comment les anciens Romains qui consultaient, avant d'aller se battre, les entrailles des animaux, et, après la bataille, s'annexaient les dieux des peuples vaincus, ont-ils pu pratiquer avec grandeur les plus hautes vertus militaires ? C'est que, en dehors des temples, ils adoraient l'Idée même de la Patrie avec une force

---

<sup>441</sup> Anizan, Anne-Laure, « 1914-1918, le gouvernement de guerre » *Histoire@Politique*. Politique, culture, société, n° 22, janvier-avril 2014. Source : Sur les circonstances de la rédaction de ce message et sur sa lecture dans les deux chambres, Poincaré, Raymond, *Au service de la France. Neuf années de souvenirs*, t. 4 : *L'Union sacrée 1914*, Paris, Plon, 1927, p. 543-546.

<sup>442</sup> Becker, Annette, « L'Histoire religieuse de la guerre 1914-1918 », *op. cit.* Source : « Œcuménismes français, ferveur et patrie », dans *Grande Guerra e Mutamento Una Prospettiva Comparata, Ricerche Stonche* (a cura di L. Tomassini a Giovanna Procacci), settembre-dicembre 1997, p 643-656.

d'amour telle qu'elle leur faisait faire avec joie le sacrifice de leur vie.<sup>443</sup>

Selon l'auteur, il existe pour D'Annunzio une idée non seulement de fierté à l'acte même de sacrifice, mais de joie transcendantale, ce qui sous-entend le puissant désir de don de soi. Pourtant, si D'Annunzio est un fervent nationaliste, habité par une loyauté absolue envers l'Italie, puis envers la France, son pays d'adoption, tous ne ressentent pas cet engouement patriotique :

« Et le galonnard, ah, parlons-en, mon colon ! Pour faire du zèle, il en fait le salopard. Je lui foutrais bien une baïonnette dans le ventre quand je l'entends dire que les amochés qu'on lui amène c'est des riens du tout. »<sup>444</sup>

Dans ces paroles prononcées par l'ambulancier qui mène Cendrars à l'évêché transformé en hôpital militaire, le poète déconstruit l'idée d'une idéalisation du sacrifice à la nation représentée par le don de soi. Il rejette ici, par le biais du personnage de l'ambulancier, son supérieur hiérarchique dans une manifestation d'opposition au pouvoir, bien loin de l'effusion nationaliste éclatante exposée sans retenue par Gabriele D'Annunzio : « Nessun'aquila colpita fu così fiera nell'insanguinare la luce col battito delle sue penne. » (*NOTT.*, p. 16)<sup>445</sup> Cendrars utilise des images violentes « une baïonnette dans le ventre » pour appuyer toute la rancœur qu'il ressent envers les supérieurs faisant du zèle et traitant les soldats comme de la chair à canon, sans plus de considération. Le soldat Bonham éprouve ce sentiment amer d'avoir tout perdu dans le sacrifice inutile :

You can always hear the people who are willing to sacrifice somebody else's life. They're plenty loud and they talk all the time. You can find them in churches and schools and newspapers and legislatures and congress. That's their business. They sound wonderful. Death before dishonor. This ground sanctified by blood. These men who died so gloriously. They shall not have died in vain. Our noble dead. (*JGHG*, p. 114-115)<sup>446</sup>

Néanmoins, malgré l'opposition farouche de certains dénonçant l'injustice que constitue la guerre, le sacrifice a bien lieu et ne s'effectue que par la gratification de sa propre existence qui passe, tout d'abord, par l'offrande corporelle.

« Une façon de déplacer la relation d'anxiété entre le corps et l'identité durant la première guerre mondiale était d'insister sur la transcendance du corps c'est-à-dire de le saisir en tant que carapace mobilisée du soi. »<sup>447</sup>

---

<sup>443</sup> Dornis, Jean, « La Vigile du poète – Gabriele D'Annunzio et la guerre », *op. cit.*

<sup>444</sup> *JS.*, p. 45.

<sup>445</sup> (Trad : « Pas un aigle blessé ne fut aussi fier d'ensanglanter la lumière dans le battement de ses plumes. » *NOC.*, p. 18).

<sup>446</sup> (Trad : « Vous entendrez toujours des gens qui sacrifient volontiers la vie des autres. Ils font beaucoup de tapage et ils n'arrêtent pas de parler. Vous en trouvez dans les églises et les écoles et les journaux et les corps législatifs et les congrès. C'est leur métier. Leurs paroles sonnent bien. La mort plutôt que le déshonneur. Le sol sanctifié par le sang. Ces hommes qui sont morts noblement. Ils ne sont pas morts en vain. Nos glorieux morts. » *JSVG.*, p. 156).

<sup>447</sup> Smith, Leonard V., Chossat, Michèle. « Le corps et la survie d'une identité dans les écrits de guerre français », *op. cit.*

Le rapport du corps au politique relève du religieux : « La Grande Guerre peut être saisie comme terrain de fabrique des corps, moment de confrontation social et symbolique. »<sup>448</sup> En effet, durant une guerre en majeure partie au sol composée d'affrontements se produisant dans les tranchées, la chair est fragilisée et littéralement mise à nue, elle est exposée partout et à tous les temps du conflit. Les silhouettes sont lacérées, éviscérées, sectionnées, laissées à l'abandon dans la tranchée ou le *no man's land*<sup>449</sup>, mais aussi, prises en charge, soignées, apparaissant dans leur difformité et leur indéniable vulnérabilité.

Il est également le choix d'une forme dont la non exhaustivité assumée répond à une approche anthropologique parcellaire d'une part, celle de la construction du corps du soldat, relié au terrain, celui des tranchées, des combats, en situation de conflit ; mais d'autre part rendre compte de l'investissement du terme « corps » par l'institution militaire.<sup>450</sup>

La corporalité devient un instrument, un outil ordinaire, à la fois utile et indispensable, mis au service de l'État. Le corps est transfiguré et accède à une dimension métaphysique. Le charnel et l'organique n'importent que dans leur utilité immédiate et absolue, en tant qu'énergie de guerre. De même que l'homme vivant en collectivité, le corps dans son intégralité est passé de l'individualité à la mise en commun<sup>451</sup>. Il est à présent un élément qui se détache, se dissocie du soldat en tant qu'unité, ne lui appartient pratiquement plus puisque totalement dévoué, offert à la nation, comme une multitude d'enveloppes susceptibles d'être mobilisées par l'effort de guerre. « Au cœur du paradigme « Corps/Guerre(s) », se situe la figure du civil – victime, acteur et donc enjeu de la guerre moderne. Son corps s'apparente à un front, un front à anéantir. »<sup>452</sup> Le corps devient bientôt le réceptacle de tous les maux durant cette période d'une violence intense où chaque corporalité dans sa singularité est amenée à souffrir, à disparaître totalement, ou en partie.

Non seulement ces corps sont engagés dans la guerre et dans l'histoire, corps acteurs, atteints, morts et recueillis, transfigurés du champ de bataille au mausolée, à l'ossuaire, la crypte ou le musée ; mais également ils sont pris dans les trames symboliques des discours édifiants et des représentations collectives : corps social et de la République, investis dans les mises en scène et en signes et dans les pratiques militaires (Girardet, 1998) ; saisis dans la conjugaison du factuel (les corps au combat, les aspects techniques, concrets, grégaires) et du représenté (l'iconographique, le symbolique, le mythique ou tout simplement l'opinion) et dans les déterminations réciproques de l'un sur l'autre.<sup>453</sup>

---

<sup>448</sup> Deroo, Eric, Chevé, Dominique, « Des corps dans l'espace et le discours militaire. Petit glossaire... », CNRS  ditions, *Corps*, 2014/1 N  12.

<sup>449</sup> Pendant la Première Guerre mondiale, le *no man's land* est la zone située au-delà des barbelés, entre les deux tranchées qui s'opposent. Le *no man's land* indique que toute présence humaine dans cet espace est considérée comme une agression : tout intrus sera abattu par l'une ou l'autre des factions.

<sup>450</sup> Deroo, Eric, Chevé, Dominique, « Des corps dans l'espace et le discours militaire. Petit glossaire... », *op. cit.*

<sup>451</sup> Il est intéressant de souligner que l'on parle de « corps d'armée » ou plus simplement de « corps » pour qualifier une unité militaire constituée de plusieurs divisions.

<sup>452</sup> Maud Joly, « Corps en guerre. Imaginaires, idéologies, destructions », *op. cit.*

<sup>453</sup> Deroo, Eric, Chevé, Dominique, « Des corps dans l'espace et le discours militaire. Petit glossaire... », *op. cit.*

Il est question alors d'une corporéité dévoyée tout autant que dévoilée. D'Annunzio n'a de cesse de sublimer à travers sa prose l'abnégation en amont de la blessure physique : « Su le ali incolumi il pilota eroico riconduce alla Patria il corpo esangue del poeta sacrificato. » (*NOTT.*, p. 16)<sup>454</sup> Pour l'auteur, le sacrifice est perçu comme de l'héroïsme, cependant le corps se trouve exsangue, donc vidé de toute substance. La chair ainsi à l'abandon n'est plus qu'une couche faussement protectrice impersonnelle, un instrument de propagande et mis au service de la politique sans plus de valeur qu'une affiche, démonstration de ce qu'est la guerre, cristallisation de la destruction par tous les biais. Gabriele D'Annunzio en évoquant ses camarades dans la chambre mortuaire qualifie leurs corps de « *Forme senza bellezza.* » (*NOTT.*, p.)<sup>455</sup> Le corps n'a plus rien d'esthétique, il est non seulement vidé de toute substance mais ne représente plus qu'une mécanique inanimée. Ainsi, la corporalité perd en sens et en puissance. Selon Michel Bernard, l'expérience que nous faisons de notre corps est double. Il incarne la maîtrise et la faiblesse de soi. La peau rencontre la caresse mais subit aussi la blessure, il célèbre la vie en même temps qu'il annonce la mort.

« [Le corps] a deux visages, celui à la fois prométhéen et dynamique de son pouvoir démiurgique et de son avide désir de jouissance, et, par contre celui tragique et pitoyable de sa temporalité, de sa fragilité, de son usure et de sa précarité. »<sup>456</sup>

La valeur individuelle du corps dans le cas des soldats devenus blessés de guerre s'avère nulle. Le corps ne représente rien de plus que l'hécatombe des tranchées, il se révèle le catalyseur des effets dévastateurs des armes qui s'entrechoquent. Il est amené à disparaître pour être remplacé immédiatement par un autre similaire qui, à sa suite, entretiendra ce cercle sacrificiel.

La bio-culturalité de la réalité des corps-soldats et de l'expression du corps de la nation en 14-18 tient à la conjugaison permanente en un lieu, en un monument, une relique, un culte (charniers, nécropoles, arcs de triomphe et dépouilles des poilus et du soldat inconnu, monuments aux morts, édification du martyr patriotique, etc.) de la matérialité des corps et des signes : chair et os signifiés / signes incarnés (Cabanès, 2004 ; De Busscher, 1981).<sup>457</sup>

La notion de « corps-soldats » employée par Deroo et Chevé est significative puisqu'ils ne demeurent guère plus que des figures de chair, non plus des êtres humains à part entière, en tout cas considérés comme tels, mais des pantins disloqués, perdus dans la pagaille, le brouhaha, le chaos, qui semble sans fin.

En 1919, à toutes les armées alliées qui défilent sous l'arc de triomphe à

---

<sup>454</sup> (Trad : « Sur les ailes intactes le pilote héroïque rapporte à la patrie le corps exsangue du poète sacrifié. » *NOC.*, p. 19).

<sup>455</sup> (Trad : « formes sans beauté » *NOC.*, p. 36).

<sup>456</sup> Bernard, Michel, *Le Corps*, Points, coll. « essais », p. 8.

<sup>457</sup> Deroo, Eric, Chevé, Dominique, « Des corps dans l'espace et le discours militaire. Petit glossaire... », *op. cit.*

Paris : immense présence physique qui corporalise le monument, avant qu'un corps de soldat inconnu y soit déposé. Cette dépouille et le monument sont ainsi sacralisés. Le passage récursif est permanent entre les deux fonctions, symbolique et factuelle (Jagielski, 2005).<sup>458</sup>

Au-dessus du sacrifice du corps, il existe une dimension post-belliciste qui se retrouve incarnée à travers l'espace. Ainsi, le corps sacrifié ne l'est pas pour rien, il devient, par ses stigmates, composante d'un espace symbolique puissant et représentatif d'une humanité ayant souffert, et plus encore, ayant fait cadeau de sa propre existence à l'Histoire commune. C'est une façon ici pour la corporalité de se réinvestir et de perdurer.

Le martyr, s'il appartient essentiellement au lexique religieux, est utilisé dans le cas de notre étude au sens plus large de « victime » endurant des souffrances intenses, voire une certaine agonie. Si ce goût de la résignation héroïque au nom de la nation n'est plus à démontrer chez l'écrivain D'Annunzio, concernant les autres blessés dont nous traitons, cela demeure un peu plus ambigu, pour ne pas dire absent. Cendrars bien qu'engagé volontaire n'éprouve aucune gloire ni fierté à demeurer à présent amputé d'un bras au nom de la défense d'intérêts communs et nationaux. De même, les personnages de Trumbo ou de Dugain sont rapidement présentés en tant que victimes malheureuses de la guerre, et rien d'autre. Dans tous les cas, ces martyrs de par le sacrifice de leur personne, de leur corps, n'existent dès lors que dans l'individualité de la blessure, bien qu'ils ne soient pas isolés physiquement. La douleur peut être partagée dans une certaine mesure, à travers l'échange verbal, l'empathie et la compassion, par exemple, ou encore, les séances de soin : « [Mme Adrienne] venant me tenir compagnie dès qu'elle avait quelque loisir, bavardant avec moi, s'attardant, prenant plaisir à me faire raconter ma vie aventureuse en Chine ou en Amérique. »<sup>459</sup> Cependant, la souffrance physique est appréhendée et vécue de manière personnelle car inscrite dans la chair d'un être unique en tant que blessure singulière.

Pour D'Annunzio, il est aussi question après que la blessure soit advenue d'une réactualisation de la notion d'héroïsme de guerre, et de la volonté de se présenter en combattant méritant à la valeur indéniable, à la fois face à ceux qui ne sont pas mobilisés, mais aussi en se sentant investi des attributs du héros prodige, celui qui offre son sang avec courage et bravoure. Néanmoins, le personnage d'Adrien invite à réfuter cette réactualisation, il l'annihile même définitivement. Les congratulations à son endroit viennent de personnes se situant tout à fait en dehors du contexte guerrier. « vous êtes un héros ; c'est plus facile pour les gens comme vous. »<sup>460</sup> lui assène l'agent d'entretien de l'hôpital, ou encore son ami Alain,

---

<sup>458</sup> *Ibid.*

<sup>459</sup> *JS.*, p. 63.

<sup>460</sup> *LCO.*, p. 43.

démobilisé, venu lui rendre visite : « Tu es un héros, Adrien, un vrai héros. »<sup>461</sup> Seule la subjectivité de l'ami, mais aussi la méconnaissance de la situation générale, du terrain de la guerre, et du type de blessure infligé, existent ici. Adrien est admiré pour sa vaillance militaire, mais ni l'un ni l'autre n'évoque le pire : la perte définitive de son visage. Comme si cette dernière était secondaire à la fierté militaire, alors qu'elle est précisément ce qui reste de la guerre traversée.

- Alors qu'en pensez-vous, la Légion d'honneur ? [...] Je réunis tout ce qui me reste d'énergie pour saisir la manche de l'officier. Je veux essayer quelques mots, mais rien ne vient. Alors, d'un signe de la main, je lui fais non, en lui montrant l'endroit où d'habitude on accroche les médailles.<sup>462</sup>

Lorsque cela lui est proposé, Adrien refuse d'être décoré de la Légion d'honneur en contestation à ce statut de héros dont l'extérieur, qui n'envisage pas la déferlante de violence, l'affuble. Peut-être est-ce à partir de ce moment précis, et dans le regard faussé des gens qui ne partagent pas son expérience, que le martyr prend toute sa dimension, isolant intérieurement encore davantage le blessé. Le martyr n'est alors plus le *kamikaze* prêt à se battre jusqu'à en mourir, il devient l'homme blessé à vie dans une condamnation qu'il ne peut éviter. « There's nothing noble about dying. Not even if you die for honor. Not even if you die the greatest hero the world ever saw. » (*JGHG*, p. 118)<sup>463</sup> Il n'est non pas le premier des héros, comme dans l'image que souhaite renvoyer D'Annunzio, mais le dernier, celui qu'on ne parvient pas vraiment à classer. Il ne s'est pratiquement pas battu et pourtant, il revient meurtri du champ de bataille, comme s'il avait mené un combat sans relâche. Il ne peut se fondre dans la splendeur héroïque sans se départir pour autant de ce statut de sacrifié qui lui collera à la peau bien après le temps de la guerre puisque la blessure est irrémédiable. Cela reviendrait à dire qu'il subit une « mort-supplice », pour reprendre une notion foucauldienne. Foucault décrit la « mort-supplice » comme « un art de retenir la vie dans la souffrance, en la subdivisant en « mille morts » et en obtenant, avant que cesse l'existence « la souffrance la plus extrême »<sup>464</sup>, c'est aussi ce que vivent les martyrs aux blessures multiples, à la fois dans un temps présent, mais surtout dans un continuum auquel ils ne pourront échapper. Cela représente aussi l'une des conditions de leur retour à la vie.

### 1.3 – Idéalisations du guerrier ou se réécrire en héros

Chercher du sens peut aussi se révéler comme étant une forme de rejet de la réalité, et

---

<sup>461</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>462</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>463</sup> (Trad : « Il n'y a rien de noble dans le fait de mourir. Même pas si vous mourez en héros si vous êtes le plus grand héros que la terre ait porté. » *JSVG*, p. 161).

<sup>464</sup> Foucault, Michel, *Surveiller et punir* (1975), Paris, Gallimard, coll. « TEL », 2014, p. 43.

la volonté, consciente ou non, de demeurer dans le déni. D'ailleurs, la notion de réalité épouse des perspectives propres à chacun.

La philosophie se trouve gravement embarrassée lorsqu'elle doit indiquer en quoi consiste le caractère de l'être-réel, son *existentia*. La réalité est un mode fondamental de l'être de l'étant en relation avec la possibilité et la nécessité. Tout ce qui est réel est aussi au moins possible mais pas toujours également nécessaire [...] Ainsi conçue la réalité est prise pour une modalité ontologique des choses [...] L'homme tente de sortir de ce dilemme en rapportant l'étant objectif au sujet qui se le représente. Si la représentation n'est pas soumise à l'arbitraire du sujet, si celui-ci ne peut pas combiner à son gré les contenus de la représentation, mais qu'il fait l'expérience d'une contrainte positive, l'objet sera dit réel.<sup>465</sup>

Et si trouver du sens ici était synonyme de réécriture (au sens propre, bien entendu, puisque la scripturalité, empêchée domine inévitablement notre corpus, mais aussi au sens figuré) de son propre destin ? Ainsi, en me réécrivant, victorieux, valeureux et fier, peut-être puis-je me défaire plus facilement de mes oripeaux antérieurs pour m'affirmer en tant qu'être renouvelé. C'est ce que s'emploie régulièrement à faire Gabriele D'Annunzio dans son œuvre :

La mia costanza di trent'anni, il mio amore e la mia carità dell'Italia bella, il coraggio della mia solitudine, il mio canto nel deserto, il mio dispregio del disconoscimento e del vituperio, la pazienza della mia aspettazione, l'inquietudine del mio esilio mi si trasformano in una sola massa di forza rovente. (*NOTT.*, p. 77)<sup>466</sup>

Paradoxalement, la convocation de codes anciens appartenant à un autre temps – qui apparaissent alors comme rassurants – se trouve activée.

« Allons, ne nous amollissons pas ! Que diable ! Pour un Français !! Que diraient nos nobles dames et les gentes demoiselles qui, pour un éventail, feraient s'éventrer deux des plus fiers, parmi les beaux chevaliers de leur cour ! Allons, soyons gai, courageux, confiant ! »<sup>467</sup>

Nous le voyons, le lexique médiéval employé avec la présence des groupes nominaux « nobles dames », « gentes demoiselles » et « beaux chevaliers », fait écho à une période révolue de l'histoire qui pourtant semble actuelle dans l'esprit du scripteur de la lettre, car représente un passé guerrier, désuet, certes, et même obsolète (on ne se bat plus de la même façon, ni avec les mêmes armes, ni sous le même régime politique ou modèle féodal), mais glorieux et flamboyant, durant lequel de grandes valeurs morales sont mises à l'honneur. Dans l'imagerie populaire, depuis bien des siècles, la chevalerie est devenue l'idéal le plus pur du combattant, mettant en avant un code d'honneur précis regorgeant d'une certaine éthique, fait

---

<sup>465</sup> Fink, Eugen, *Le Jeu comme symbole du monde* (1966), Les Éditions de Minuit, 1993, p. 71.

<sup>466</sup> (Trad : « Ma constance de trente années, mon amour et ma charité pour l'Italie si belle, le courage de ma solitude, mon chant dans le désert, mon mépris de la méconnaissance et de l'injure, ma patience, l'inquiétude de mon exil se transforment en une seule masse ardente. » *NOC.*, p. 52).

<sup>467</sup> Guéno, Jean-Pierre, *Paroles de poilus – Lettres et carnets du front 1914-1918*, op. cit., p. 21.

d'altruisme et d'abnégation<sup>468</sup>. Ce rapprochement avec un Moyen-Âge fantasmé et magnifié semble tout à fait opposé à la guerre qui se joue à partir de 1914, laquelle se révèle avant tout comme l'avènement du nihilisme par excellence dans lequel l'absence de sens relatif à l'humanité est continue, et les valeurs morales largement bafouées.

Les hommes s'assimilent eux-mêmes à la chevalerie de jadis, en guise de réassurance. D'ailleurs, une figure féminine, hautement symbolique, émerge de la période : Jeanne d'Arc. Cette dernière revient souvent en modèle, dans les échanges épistolaires, héroïne jeune et patriotique du Moyen-Âge, elle est le corps sacrifié – qui se consume – à la guerre. Le feu ici brûle les chairs dans la vie matérielle, mais purifie – dans les croyances les plus sombres – l'âme du supplicé, qui peut accéder à des sphères supérieures et se voir délivré de toute aliénation diabolique. D'ailleurs, l'élément feu s'il est puissant est aussi synonyme d'une grande torture, d'une souffrance absolue. D'Annunzio, lorsqu'il évoque sa blessure, le fait en ces termes : « Il mio corpo si consuma stillante, straziato dalle trafitture degli aghi salutari. » (*NOTT.*, p. 296)<sup>469</sup> La combustion ressentie traduit bien le sentiment de l'achèvement d'un corps qui agonise recevant pourtant dans le même temps des soins salvateurs.

Le feu est ainsi un phénomène privilégié qui peut tout expliquer. Si tout ce qui change lentement s'explique par la vie, tout ce qui change vite s'explique par le feu. Le feu est l'ultra-vivant. Le feu est intime et il est universel. Il vit dans notre cœur. Il vit dans le ciel. Il monte des profondeurs de la substance et s'offre comme un amour. Il redescend dans la matière et se cache, latent, contenu comme la haine et la vengeance.<sup>470</sup>

Le traitement du feu est donc double, il représente aussi bien le vivant que la mort, la chaleur réconfortante que la torture sans fin. Néanmoins, son rôle est si puissant qu'il demeure vecteur possible de souvenirs :

« They had been coming to this place ever since he was seven. Now he was fifteen and Bill Harper was going to come tomorrow. He sat in front of the fire and looked across at his father and wondered just how he was going to tell him. » (*JGHG*, p. 101)<sup>471</sup>

Lorsque Johnny se remémore la fois où il a dû annoncer à son père qu'il ne le suivrait pas à la pêche, il se souvient du décor dont fait partie un feu de camp.

Les croyances ancestrales, les écrits, les représentations picturales et sculptées accordent une place de choix au feu solaire et à ses dérivés. Ces éléments sont utilisés pour désigner l'amour, la foi, l'illumination, la vérité. Elles donnent et

---

<sup>468</sup> Pour devenir chevalier, un homme doit répondre à certaines exigences : fidélité à la parole donnée, défense des faibles, générosité envers tous et s'engager au respect d'un code de l'honneur. Ce code n'est pas vraiment retranscrit par écrit, mais demeure une référence présente dans tous les esprits. Nous puisons ces références dans l'ouvrage de Flori, Jean, *Chevaliers et Chevalerie au Moyen-Âge*, Fayard, 2013.

<sup>469</sup> (Trad : « Mon corps se consume, ruisselant, tourmenté par les piqûres des aiguilles salvatrices. » *NOC.*, p. 83).

<sup>470</sup> Bachelard, Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Folio, coll. « essais », 1985.p. 23.

<sup>471</sup> (Trad : « Ils fréquentaient cet endroit depuis qu'il avait sept ans. A cette époque-là, il avait quinze ans et Bill Harper devait arriver le lendemain. Assis devant le feu il regardait son père en face de lui et se demandait comment il allait lui annoncer la nouvelle. » *JSVG*, p. 138).

protègent la vie, réchauffent la terre nourricière, détruisent les parasites. La flamme, dans son élan vers le ciel, préfigure celui de l'homme qui tend vers le sublime.<sup>472</sup>

Frédéric Sausser choisit un pseudonyme en rapport avec l'élément feu : « Blaise » pour « braise » et « Cendrars », en lien avec le phénix, oiseau légendaire capable de renaître de ses cendres. Le feu, élément de l'ultra-vivant, est important et gage de puissance pour les protagonistes à l'étude.

Enfin, notons que « Depuis un XXème siècle au présent difficile et à l'avenir incertain, le Moyen-Âge apparaît peut-être comme l'unique et ultime âge de tous les possibles... »<sup>473</sup> Les soldats se projettent ainsi dans le fantasme chevaleresque avec la possibilité de devenir à leur tour des combattants à la grandeur d'âme qui prépare à travers le sacrifice à un dessein édénique. L'émergence des « as de l'aviation », à la manière de D'Annunzio, marque ce retour à un guerrier idéalisé. Les pilotes sont auréolés d'exploits qui reviennent à travers la métaphore du « chevalier du ciel » domptant sa monture (avec toutes les valeurs associées à la chevalerie : code d'honneur, respect de l'adversaire)<sup>474</sup>. Dans cette assimilation au Moyen-Âge, L'aviateur-soldat Guynemer, emblématique de la Première Guerre mondiale, se voit comparé à Roland de Roncevaux.

« Guynemer<sup>475</sup> est le Roland de notre époque ; comme Roland il était très vaillant, et comme Roland, il est mort pour la France. Mais ses exploits ne sont pas une légende comme ceux de Roland. [...] Roland a été l'exemple des chevaliers d'autrefois. Guynemer devra être l'exemple des Français de maintenant, et tous tâcheront de l'imiter et se souviendront de lui, comme on s'est souvenu de Roland. »<sup>476</sup>

Les hommes poursuivent ainsi leur quête de sens à ce qui ne peut en avoir tout à fait, à savoir le risque de mourir en continue, de manière quotidienne, en s'appropriant des héros légendaires, aux vertus auxquelles se rattacher, voire s'identifier. Mais la comparaison avec le Moyen-Âge ne s'arrête pas à l'embrasement de retrouver l'esprit chevaleresque qui permet de s'extirper de sa condition présente, il existe aussi le rapport à la dame (une compagne éloignée géographiquement ou une marraine de guerre – dans ce cas-là qu'ils n'ont probablement jamais vue ni rencontrée). Il est parfois question d'entretenir une correspondance amoureuse passionnée avec celle-ci (le contexte extraordinaire favorisant une forme de réenchantement des passions). Ce lien qui se retisse dans la lettre demeure une recherche accrue de la continuité, de la possibilité de redéploiement d'un amour passionné

<sup>472</sup> Leguay, Jean-Pierre, *Le Feu au Moyen-Âge*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 9.

<sup>473</sup> Ouerd, Michèle, « Les moyen âge romanesques du XXème siècle », *Médiévales*, n°3, 1983. Trajectoire du sens. p. 89-96.

<sup>474</sup> Pour les questions relatives aux « as de l'aviation », nous nous référons à l'ouvrage de Mosse, George L., *De la Grande Guerre au totalitarisme*, Paris, Fayard, 2015.

<sup>475</sup> Georges Guynemer (1894-1917) est l'un des pilotes française ayant marqué de son empreinte la Grande Guerre. Sa devise est « Faire face », ses avions avaient la particularité d'être peints en jaune et baptisés « Vieux Charles ».

<sup>476</sup> Bordeaux, Henry, *Vie héroïque de Guynemer* (1919), Paris, Plon, 1946. p. 2-3.

dans l'après-guerre, et donc le retour rassurant (et effervescent) à la vie telle qu'on a été contraint de la laisser lors de la mobilisation. « Clémence était en filigrane dans toutes mes pensées. [...] Je sais que je la reverrai, cela dût-il prendre des mois, des années. »<sup>477</sup>

Cependant, s'il est question d'une analogie avec les caractéristiques de la chevalerie, cette dernière ne se joue pas tant au niveau individuel que collectif. C'est à travers l'*ost*, l'armée, que l'on peut s'illustrer, et non plus de manière isolée une fois la blessure survenue. Il est en quelque sorte trop tard, l'instant possible de gloire est achevé, et se représenter en héros ne peut avoir lieu qu'avant la blessure, au moment où la future victime possède une corporalité encore inviolée. C'est la collectivité touchée qui favorise alors la mise en marche d'un destin individuel.

L'époque médiévale semble ainsi le seul lieu dans le temps où la nostalgie d'une collectivité peut s'ancrer, car c'est la dernière époque où cette collectivité est soudée par des croyances, des idées-force encore non contestées ; hérétiques et marginales même, elles offrent un sens à la vie, au destin individuel...<sup>478</sup>

Le combat révolu trouve du sens dans l'idée même d'être devenu victime de guerre, soit une personne qui a donné son intégrité corporelle en offrande au nom du collectif dans un but qu'il juge légitime : « J'ai fait mon devoir »<sup>479</sup> Se retrouver ainsi en position de vulnérabilité hisse le personnage au rang de héros grâce à un sacrifice personnel de sa part, consenti pour le bien commun. Cette idée permet de s'extraire de la réalité insoutenable telle qu'elle apparaît soudainement au blessé. C'est un retour nostalgique à une époque mirifique faisant aussi inévitablement appel à un romantisme qu'il faut souligner<sup>480</sup>, et qui favorise la quête de soi à travers la prise de risque et l'exaltation amoureuse. Deux éléments qui paraissent bien loin de ce qui caractérise manifestement cette Grande Guerre, théâtre de chair et de sang. Là encore, la recherche de sens se fait pressante grâce à un retour en arrière vers un passé fier dont les combats se trouvent récompensés par le repos auprès de la dame (ou de la mère).

Cette mise en avant d'atours grandioses relatifs à une époque achevée se retrouve chez D'Annunzio qui, en poète à l'empreinte résolument lyrique, mentionne l'Égypte antique à travers son récit autobiographique. Il évoque dans son attitude « la rigidità di uno scriba egizio scolpito nel basalte. » (*NOTT.*, p. 4)<sup>481</sup>, sa promenade à cheval vers « le tombe di Sakkarah » (*NOTT.*, p. 7, « les tombes de Sakkara » *NOC.*, p. 10), le bord de sa rétine arrachée

---

<sup>477</sup> *LCO.*, p. 66.

<sup>478</sup> Ouerd Michèle. « Les moyen âge romanesques du XXème siècle », *op. cit.*

<sup>479</sup> *LCO.*, p. 47.

<sup>480</sup> En même temps que le goût de l'Antiquité, se développe le goût du Moyen-Âge dans le courant artistique romantique. En France, cela est surtout du au comte de Tressan, qui donne en 1782 ses *Extraits des romans de chevalerie*. Ainsi, troubadours et littérature « gauloise » sont remis au goût du jour. François Villon, Charles d'Orléans, Clément Marot, connaissent un regain d'intérêt. Les poèmes, contes et romans, se repeuplent de chevaliers et de damoiselles.

<sup>481</sup> (Trad : « la rigidité d'un scribe Égyptien de basalte. » *NOC.*, p. 8).

qui se recroqueville comme « il papiro dantesco » (*NOTT.*, p. 7, « un papyrus dantesque » *NOC.*, p. 11). Convoquer cette civilisation disparue ayant laissé une trace historique majestueuse, opulente, à la puissance indubitable, à travers des images exaltées, sert à effectuer à l'auteur un retour sur lui-même en tant que blessé certes, mais surtout en tant qu'aventurier émérite. Il choisit de se recomposer ainsi en victime somptueuse, et par conséquent, réécrit en creux un destin qui lui a échappé. Il vise ainsi au sublime pour feindre l'échec militaire, et gagner en quelque sorte ses lettres de noblesse en tant que combattant. Jean Dornis fait mention de ces inspirations médiévales concernant D'Annunzio qui, à travers ses poèmes épiques, semblent imiter les chansons de geste du Moyen-Âge, capables de développer toute la verve dont il souhaite rendre compte :

« Dans les audacieux poèmes épiques nationaux que sont ses Chants des gestes d'Outre-mer, il clama prophétiquement, avec un rare sens héroïque de l'action, l'enthousiasme, la foi, les exploits futurs de l'Italie contemporaine guerrière. C'est l'âme même d'un peuple qui s'élançe, éclate en puissance de vie, en passion d'énergie. »<sup>482</sup>

Enfin, pour achever de filer la métaphore d'un Moyen-Âge vibrant et romanesque, soulignons que le chevalier, s'il est dévoué à sa dame, l'est tout autant au Seigneur, et trouve son courage en s'en remettant à lui. C'est en ce dernier qu'il puise directement son statut d'homme destiné au sacrifice, pour le bien.

« Ainsi la guerre elle-même est tout entière convertie, transformée en exercice spirituel : imitation collective du Christ, elle engendre des nouveau-nés spirituels qui imitent le Christ individuellement. »<sup>483</sup>

Si Adrien évoquait le rôle de sacrifié comme quelque chose d'égoïste pour le réfuter farouchement, il n'en demeure pas moins que les blessés le deviennent à leur tour de par leur destin d'homme voué à la mort, celle dont on ne peut échapper qu'au prix d'un retour – s'il existe – fortement diminué.

Nihilisme et pulsion de mort sont des notions très voisines, mais ne se superposent pas. Toutes deux font appel au retour à l'inanimé, au rien, au degré zéro de tension, au nihil du Nirvana, et en même temps à la destructivité la plus bruyante, à la violence la plus désintriquée.<sup>484</sup>

Il est en effet toujours question d'une dualité entre calme et fureur dans notre corpus. C'est de ces forces antagoniques que naît « l'homme de guerre », qu'il se façonne et rayonne en tant qu'être inédit mais superficiel, car adapté pour un temps court à la situation qui dégénère rapidement pour le mener à sa situation définitive de blessé. Ainsi, le nihil et la pulsion de mort sont aussi opposés que complémentaires ici et plantent les jalons de celui que l'on nommera par la suite dissemblant. La mort, parce qu'elle arrive sous la forme d'une

---

<sup>482</sup> Dornis, Jean, « La Vigile du poète – Gabriele D'annunzio et la guerre », *op. cit.*

<sup>483</sup> Becker, Annette, « L'Histoire religieuse de la guerre 1914-1918 », *op. cit.*

<sup>484</sup> Colin, Robert. C., « La Violence nihiliste », *L'Esprit du temps* | « Topique », 2007/2 n° 99 | pages 139 à 171.

pulsion, est justement aussi momentanée qu'éphémère.

Toutefois, ça n'est pas une mort douce et sans souffrance qui les attend mais un supplice dont on ne connaît pas l'issue à la manière d'un Prométhée attaché, nu, sur le mont Caucase, condamné à revivre la même torture chaque jour durant lequel un aigle vient lui dévorer le foie, qui repousse sans cesse. Adrien évoque d'ailleurs Sisyphe comme une prophétie : « Lycéen, j'avais un professeur de lettres, amateur de mythologie grecque, qui nous racontait souvent l'histoire de Sisyphe. Elle n'avait pas grande signification pour l'écolier que j'étais mais, à chaque veille d'opération, le mythe de l'homme qui roulait sa pierre m'est revenu à l'esprit. »<sup>485</sup> Johnny, protagoniste principal de Dalton Trumbo, a l'impression qu'un rat grignote ses blessures à chaque fois qu'il se rendort. Cendrars quant à lui en voulant se lever s'effondre lourdement sur son bras amputé :

L'infirmière-major était à peine sortie, que voulant me lever seul j'allais m'étaler de tout mon long sur le parquet ciré, tombant de tout mon poids sur mon bras coupé, ce qui me fit plus mal que le jour où j'avais été blessé sur le champ de bataille par une balle de mitrailleuse.<sup>486</sup>

Survivre se révèle alors être un défi bien plus grand que la mort elle-même puisque cela insinue la douleur physique extrême traversée ou appréhendée, avec le questionnement redondant de savoir s'il y aura une fin à tant de souffrances en restant en vie.

## 2. A l'aube d'une vie nouvelle

« L'homme de guerre » devenu blessé de guerre doit composer avec une existence inédite, laquelle il n'a d'autre choix que d'apprivoiser dans toutes ses aspérités. En premier lieu, il doit dépasser le déni : « Ieri il moi spirito si squassava come una grande aquila presa in una tagliuola. Oggi è raccolto, attento, sagace. » (*NOTT.*, p.)<sup>487</sup> D'Annunzio rend bien compte de l'acceptation de sa blessure comme étant désormais constitutive de lui-même. S'il la réfutait lors de son avènement, il a fini par l'accueillir avec lucidité, dans une certaine forme de sagesse. Ce qu'il percevait autrefois comme « una tagliuola » (« un piège ») devient une nouvelle donnée avec laquelle il faut réapprendre à vivre, et plus encore, en faire le prolongement de ce qu'était la vie avant cela en y rattachant cet épisode existentiel qui bouscule tous ses repères. « Maintenant, il nous reste ce trou. »<sup>488</sup> déclare le médecin lorsqu'il ausculte Adrien, signifiant par ces mots que désormais tout va s'organiser autour de cette

---

<sup>485</sup> *LCO.*, p. 70.

<sup>486</sup> *JS.*, p. 80-81.

<sup>487</sup> (Trad : « Hier mon esprit se débattait comme un grand aigle pris au piège. Aujourd'hui il est recueilli, attentif, sagace. » *NOC.*, p. 15).

<sup>488</sup> *LCO.*, p. 58.

béance, à la fois comme ce qui n'est plus, mais aussi comme ce qui résiste. De la même manière, Johnny prend pleinement conscience de ses blessures par le vide : « All the parts that were gone from him were gone forever. That was the thing he must remember. » (*JGHG*, p. 86)<sup>489</sup> Alors, qu'en est-il pour les survivants qui ne semblent plus exister qu'à travers ce qui leur manque ?

Cette épreuve supplante la guerre elle-même, puisque la blessure irrémédiable en se produisant a entraîné avec elle la perte irréversible. Le *cogito, ergo sum* cartésien qui apparaît dans le *Discours de la méthode* (1637) est brouillé, presque nul, car si le blessé a la capacité de penser au « soi », il ne sait plus tout à fait qui il est, et surtout, s'il existe même encore. De manière paradoxale, c'est aussi la faculté de douter de sa propre existence qui « atteste » de la réassurance de cette existence. Le blessé, s'il demeure, se révèle justement dans la souffrance, avant tout physique, qui le rappelle à lui-même, et le rattache encore au monde des vivants. Ainsi, le *cogito* se modifie et se transforme de la manière suivante : « je sais que je peux encore ressentir, donc j'existe ». Néanmoins, le blessé ne peut plus revenir en arrière, il a franchi une étape sous la forme d'épreuve, qui empêche toute rétroactivité, et il comprend qu'il n'y aura plus de retour possible à la vie d'avant, ce qui demeure évidemment d'une cruauté prégnante pour la conscience humaine qui possède le besoin inné de se raccrocher à un espoir, même infime. « Le cogito nous enseigne que l'existence de la conscience se confond avec la conscience d'exister. »<sup>490</sup> avance Merleau-Ponty dans *Phénoménologie de la perception* (1945). Les pensées qui émanent de Johnny rendent compte du choc ressenti :

Yet if he read about himself in a newspaper he wouldn't be able to believe it even though he knew it was true. And he would never expect it to happen to him. Nobody expected it. But he could believe anything from now on out. A million to one ten million to one there was always the one. And he was it. He was the guy who had lost. (*JGHG*, p. 86)<sup>491</sup>

Ainsi, l'acceptation de sa condition nouvelle demeure pour le survivant une véritable épreuve qui remet en cause ses fondements et ses croyances en les altérant.

« Pourquoi moi ? » l'être humain confronté au malheur ne manifeste pas seulement un étonnement statistique (« pourquoi justement moi, parmi des milliards ? »), mais il fait retour vers la source de ce qu'il est. Ce qui a été atteint dans le malheur et dans le désespoir est aussi profond que lui-même, aussi profond que l'étonnement d'être soi-même qui hante chacun d'entre nous depuis son éveil à la conscience.<sup>492</sup>

---

<sup>489</sup> (Trad : « Toutes les parties du corps qu'il avait perdues il les avait perdues à tout jamais. Voilà ce qu'il ne devait pas oublier. » *JSVG*, p. 120).

<sup>490</sup> Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception* (1945), Paris, Gallimard, coll. « TEL », 2005, p. 393.

<sup>491</sup> (Trad : « S'il lisait sa propre histoire dans un journal il ne réussirait pas à y croire même s'il savait que c'était vrai. Et il ne se serait jamais attendu à ce qu'une histoire pareille lui arrive. Personne ne s'y attendait jamais. Mais il croyait tout possible dorénavant. Qu'il y ait une chance sur un million ou une chance sur dix millions il y en avait toujours une. C'était tombé sur lui. C'était lui le perdant. » *JSVG*, p. 121).

<sup>492</sup> Cugno, Alain, *L'Existence du mal*, Paris, Points, coll. « essais », 2002, p. 43.

Cependant, dans la révélation finale de la blessure à soi-même, une prise de conscience et de position finit par advenir de manière certaine. Après avoir traversé un grand nombre d'épreuves par la force à la manière d'Héraclès tentant de passer les Enfers, il est donné au blessé la possibilité de revenir d'entre les morts, de renaître du chaos absolu dans lequel il semblait naviguer sans fin, plongé dans une nuit perpétuelle. D'Annunzio se dépeint d'ailleurs en bête de l'Apocalypse : « Ringiovanisco, d'un tratto, con un aspetto tirannico e folle. L'alito mi fumiga e luccica tra i denti taglienti, come se mi fossi intossicato di fosforo. » (*NOTT.*, p. 108)<sup>493</sup> D'ailleurs, D'Annunzio et ses chapitres pensés en guise « d'offrandes » dans *Nocturne* semblent être à destination de Charon dans le passage vers les Enfers, comme si le poète se savait déjà perdu et faisait cadeau de son âme au passeur, allant jusqu'à se projeter vivant au fond d'une sépulture. D'Annunzio en fait l'expérience dans son récit :

« Quando chiudo gli occhi e il sopore m'invade, verdo il moi amico vivo, che mi viene incontro. Sobalzo. Sogno ch'egli entra nella Casa rossa e che io gli dico : « Sei tu ? Sei tornato ? » » (*NOTT.*, p. 45)<sup>494</sup>

La mort de l'ami ramène l'auteur à sa propre survie conduisant durant la première partie du récit à une culpabilisation existentielle qui le hante : Pourquoi ai-je survécu tandis que mon frère d'arme, mon semblable, est mort ?

Alors, si le corps se réveille supplicié, cassé, qu'en est-il de l'esprit, intact, lieu de délivrance, et dans le même temps, de résistance, capable de dépasser voire de transcender la douleur physique ?

« L'anima non fugge ma è tuttora appresa alla ferita come alla face lo splendore che nella raffica si spicca e si rappica, cessa e si riattiva, si piega e si risoleva, non tenuto se non da un legame invisibile che la volontà di ardere rende più forte della tempesta. » (*NOTT.*, p. 15)<sup>495</sup>

Gabriele D'Annunzio fait part ici de la résistance, de l'énergie vitale, insufflée par l'esprit, parfois chancelante, mais revenant toujours comme un réflexe primitif. Esprit et corps fusionnent, à la manière du flambeau et de la flamme qu'il mentionne, ils se voient liés, inséparables, complémentaires, bien qu'en apparence opposés. Aristote, dans son traité *De l'âme*, avance que cette dernière ainsi que le corps ne sont plus deux réalités distinctes, mais une seule et même substance qui a pour matière le corps et pour forme l'âme. Il donne la définition suivante :

L'âme est l'acte premier d'un corps naturel organisé. C'est aussi pourquoi il

---

<sup>493</sup> (Trad : « Je rajeunis, d'un seul coup, prenant un aspect tyrannique et dément. Mon haleine fume entre mes dents coupantes, comme si j'étais empoisonné par du phosphore. » *NOC.*, p. 60).

<sup>494</sup> (Trad : « Quand je ferme les yeux et que le sommeil m'envahit, je vois mon ami vivant, qui vient à ma rencontre. Je sursaute. Je rêve qu'il entre dans la Casa Rossa et que je lui dis : « C'est toi ? Tu es de retour ? » » *NOC.*, p. 32-33).

<sup>495</sup> (Trad : « L'âme ne s'enfuit pas, mais elle est toujours attachée à la blessure, comme au flambeau la flamme qui, dans la rafale, se plie et se redresse, seulement retenue par un invisible lien que la volonté de brûler rend plus fort que la tempête. » *NOC.*, p. 17).

n'y a pas à chercher si l'âme et le corps sont une seule chose, pas plus qu'on ne le fait pour la cire et l'empreinte, ni d'une manière générale pour la matière d'une chose quelconque et ce dont elle est la matière.<sup>496</sup>

Ainsi, après la disparition partielle de ce corps qui n'a plus lieu d'être, vient et demeure l'âme<sup>497</sup> dans tout ce qu'elle représente de métaphysique, d'impalpable et pourtant d'intact pour le blessé. « Comme le corps est placé dans l'espace, l'âme est placée dans l'esprit pur. »<sup>498</sup> énonce Lavelle. Dans le même temps, c'est la douleur physique qui permet de se réapproprier le corps et d'en redevenir le propriétaire exclusif. Cela se produit par le biais de la blessure qui favorise la réintégration – qui se fait dans la douleur extrême – du corps. Toutefois, selon le poète latin Publius Syrus « La douleur de l'âme pèse plus que la souffrance du corps. » C'est en effet à travers celle-là que les cicatrices pourront demeurer dans le futur, et probablement pour longtemps ravivées. Si le corps garde une mémoire des marques de la blessure, l'esprit permet d'en conserver, et donc d'en ressentir à loisir, les émotions. Ainsi, l'esprit revit non seulement la blessure, mais la prolonge dans le temps, là où le processus physique est susceptible de s'arrêter à un moment donné. « When you have so little left why should you care if part of it is dying ? » (*JGHG*, p. 90)<sup>499</sup> Ces mots du soldat Bonham font écho chez le blessé de guerre soumis à la perte irrémédiable d'une ou de plusieurs parties de son corps et donc d'une part de lui-même, avec cette tendance à se laisser aller vers le néant dans le souci de mettre un terme à ses souffrances d'une part, mais aussi parce qu'il semble à présent inutile de se battre davantage, étant donné l'importance de la perte.

« Bien chère Sylviane,

Je ne peux pas m'empêcher de te dire que je suis dans une très mauvaise position, je souffre le martyre, j'avais bien raison de te dire avant de partir qu'il valait mieux être mort que d'être blessé, au moins blessé comme moi. Toute la jambe est pleine d'éclats d'obus et l'os est fracturé. [...] Maintenant, je suis dans le pétrin et pour s'en sortir, je ne sais pas trop comment ça finira. »<sup>500</sup>

Cette missive signée du soldat Léon Hugon<sup>501</sup> rapporte l'atmosphère morbide planant sur le vivant, à la manière d'une menace grandissante et quotidienne dont il a de plus en plus conscience.

Enfin, nous pouvons parler d'un tiers-lieu d'une importance non négligeable dans l'itinéraire des blessés. S'il est bien question de remonter – du moins métaphoriquement – des

---

<sup>496</sup> Verneaux, Roger, *Textes des grands philosophes*, « Aristote, De l'âme », Paris, éd. Beauchesne et ses fils, 1962, p. 52.

<sup>497</sup> Nous entendons par la notion d'âme, le principe vital, spirituel et immanent et transcendant qui animent tout être vivant. Sa conception n'est pas ici seulement religieuse, mais aussi philosophique.

<sup>498</sup> Lavelle, Louis, *La conscience de soi*, Paris, Grasset, 1951, p. 291.

<sup>499</sup> (Trad : « Il subsiste si peu de toi pourquoi te soucierais-tu si une partie de ce qui reste se meurt. » *JSVG*, p. 126).

<sup>500</sup> Guéno, Jean-Pierre, *Lettres de poilus – Lettres et carnets du front 1914-1918*, op. cit., p. 39.

<sup>501</sup> Léon Hugon (1884-1914), soldat de la 18e compagnie du 209e régiment d'infanterie. Il est blessé par des éclats d'obus le 9 septembre 1914, lors de la première bataille de la Marne. Il meurt du tétanos des suites de ses blessures.

Enfers, après avoir subi le choc de la blessure, vient le moment d'un besoin de décompression immédiat, dans lequel l'esprit peut divaguer, stagner, voire s'apaiser, tout en s'éloignant de l'épreuve endurée. Si la chambre d'hôpital (et surtout son lit) permettra de réorienter le blessé vers la vie, ce moment d'attente, d'abandon au repos, marquera en filigrane le début du renouveau envisageable, non plus comme la survie mais comme un retour à la vie possible, même si celle-ci s'avère évidemment différente. C'est ce que nous appellerons l'épiphanie des dissemblants. En effet, il s'agit pour les blessés de revenir sur le passé pour appréhender le futur à la manière d'une révélation. Dans *J'ai saigné*, par exemple, cet instant se cristallise lorsque Cendrars pénètre l'hôpital Sainte-Croix, et qu'il se retrouve seul au pied du grand escalier, sur son brancard, en position de faiblesse. C'est l'instant de toutes les interrogations, qui se situe entre l'après blessure et le renouveau envisageable, il fait la transition entre la fin d'une existence et celle qui vient avec la convalescence, comme un cheminement logique.

### *2.1 – Investir l'espace de la résilience : la chambre d'hôpital*

« L'homme de guerre » entretient un rapport complexe avec l'espace dans lequel il évolue, parce que celui-ci, dans un premier temps, ne signifie jamais l'apaisement de par son insécurité, mais aussi parce qu'il est fluctuant, mouvant, et multiple. Tout d'abord, « l'homme de guerre » est un nomade, il ne connaît pas l'arrêt du déplacement. Il ne cesse de naviguer entre les différents endroits qu'il intègre sans pouvoir s'y établir complètement, puisque les choses se précipitent pour lui promptement, l'envoyant de lieu en lieu, comme un objet appartenant au terrain de la guerre, ne comptant ni davantage ni moins que ses camarades soumis au même traitement. Cependant, tous ces endroits auxquels il est soumis, même pour une durée écourtée, comme le champ de bataille où là encore il demeure mobile pour ne pas être tué – c'est d'ailleurs souvent l'arrêt du mouvement qui favorise l'avènement de la blessure car chacun des hommes blessés l'est vraisemblablement lors d'une période d'immobilité. D'Annunzio se trouve prisonnier de son avion lorsqu'il est blessé, Cendrars est posté à la ferme de Navarin où le régiment charge les lignes ennemies. Adrien est sur le point de faire un relevé, et n'est donc pas réellement dans un processus actif de mouvement, quant à Johnny, la manière dont il a été blessé n'est jamais vraiment révélée, le roman indique simplement qu'il l'est durant une mission de reconnaissance, sans circonstances précises.

Si le corps du soldat et la tranchée demeurent liés étroitement, cette dernière entraînant le premier physiquement dans l'anéantissement (le corps est en combat constant contre la boue glissante comme un piège perpétuel), faisant de cet espace à la fois son abri et sa prison. Le combattant à présent blessé entretient un sentiment de méfiance, de réserve, à l'égard de

l'espace qu'il s'apprête à devoir occuper. Pour en revenir à Cendrars, lorsqu'il décrit l'endroit dans lequel il arrive en tant que blessé et qui n'est autre qu'un hôpital catholique, sa perception du décor n'est pas évidente :

« Cette architecture pompeuse, cette grandeur, l'austérité, la noblesse, les proportions de l'ensemble, les dimensions de ce monumental escalier, les armoiries des panneaux, le calme, la paix, tout était d'un autre âge, d'un autre siècle, d'une autre époque, tout me semblait hostile. »<sup>502</sup>

Chez le poète, il existe un sentiment ambivalent. Il perçoit cet endroit comme étant « hostile », et pourtant semble éprouver une certaine admiration lorsqu'il le décrit à la manière d'un monument qu'il contemple. Il attribue au lieu des noms tels que « la grandeur », « la noblesse », mais aussi « le calme » et « la paix » qui sont des notions que le blessé recherchera de toute évidence après avoir vécu le traumatisme des combats. « chez les curetons, tu seras bien soigné »<sup>503</sup> adresse l'ambulancier à Blaise Cendrars. C'est donc cet hôpital qui participera à sa remise sur pieds, et sera la possibilité de son retour parmi les vivants : « C'est un bon hosto. C'est riche, Sainte-Croix, et il y a de la fesse. Quant à la becquetance, elle est fameuse. »<sup>504</sup> Selon les propos familiers de l'ambulancier qui l'y conduit, l'endroit ressemblerait presque à un hôtel dans lequel le blessé grave s'apprêterait à passer du bon temps. On devine même l'allusion subversive à une maison close avec l'expression « de la fesse » qui arrive de manière inattendue pour décrire un tel endroit. « Ô mon doux Jésus, un homme nu ! »<sup>505</sup> s'écrit Sœur Philomène qui s'évanouit à la vue de Cendrars apparaissant devant elle, peu vêtu. L'absence de pudeur, la familiarité des propos, côtoient ainsi le Sacré, le faisant chuter de son statut particulier, le rattachant à une certaine « banalité », pour ne pas dire « mortalité », en le plaçant sur le même plan que le corps dénudé et mutilé du blessé. L'hôpital revêt ici différents aspects, comme s'il était difficile d'en faire un lieu unique, uniforme, réservé à la seule fonction de soins. Comme un lieu kaléidoscopique, il possède plusieurs facettes, entre pièce de soin, endroit sinistre, majestueux et accueillant, ou prison rédhibitoire (au même titre que le nouveau corps). Ainsi, corps et espace se voient définitivement dépendants. La chorégraphe Diana Ringel affirme ceci :

« Le corps se situe dans un espace. Notre corps est dynamique, se différenciant d'un objet statique. À l'intérieur de notre corps, nous possédons un espace qui peut s'agrandir ou se rétrécir. En fait, notre corps est un espace qui se situe et se déplace dans l'espace. »<sup>506</sup>

Le corps avant d'intégrer un quelconque espace en est un lui-même. Alors, comment faire cohabiter le corps, lorsque celui-ci est défaillant, et l'espace, sans qu'il y ait une certaine

---

<sup>502</sup> JS., p. 49.

<sup>503</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>504</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>505</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>506</sup> Ringel, Diana, « Le corps dans l'espace », *Insistance* 2015/1 (n° 9), pages 107 à 110.

forme de conflit ? L'hôpital, et plus précisément, le lit – propriété intime, réceptacle de la corporalité dans sa version abîmée – deviennent les résidences permanentes du blessé, nouveaux espaces de retour à la vie exclusifs. « J'ai été le premier à occuper cette chambre. »<sup>507</sup> Le lit, présent de manière évidente dans chacune des œuvres à l'étude, de forme rectangulaire, long et étroit, aux dimensions proches du cercueil, et qui semble prêt à accueillir le corps supplicié du blessé, lequel va jusqu'à se projeter en défunt : « Ora il mio corpo è in una cassa, disteso e costretto. » (*NOTT.*, p. 10)<sup>508</sup> D'Annunzio souffre de cette proximité avec la mort qui se révèle dans le décès, puis l'inhumation, de ses camarades, sans pouvoir s'en détacher tout à fait. Et pourtant, ce lit d'hôpital, austère et peu rassurant, investi par le blessé, devient refuge, et surtout lieu de la possible reconstruction. C'est donc un espace à la signification confuse qu'il est donné de voir ici, car s'il est semblable à un objet accueillant la mort, il est capable dans le même temps de ramener à la vie. « Pendant un an, nous sommes restés dans cette chambre sans nous en éloigner autrement que pour parcourir le couloir circulaire à petites enjambées timides. »<sup>509</sup> La chambre demeure l'endroit où le blessé se sent protégé, à l'abri, éloigné des feux de la guerre, mais aussi des regards curieux ou mesquins lesquels il serait amené à croiser (notamment concernant les gueules cassées qui ont souvent une apparence qu'ils qualifient eux-mêmes de « monstrueuse » ou de « grotesque »). L'étroitesse des murs de la chambre, son cadre confiné, empêchent le blessé de se confronter au jugement d'autrui qu'il redoute tant.

« Weil proposa que nous fassions une demande de sortie pour le 14 juillet. L'idée ne m'enthousiasmait pas. Penanster considéra qu'il était temps d'affronter le monde. Pour Marguerite, il était encore bien trop tôt. »<sup>510</sup>

Les compagnons d'Adrien, résidant depuis des mois à l'intérieur de l'hôpital, souhaitent se confronter à l'extérieur qui signifie le danger puisque la dernière fois qu'ils se sont trouvés dehors est le moment où la blessure les a touchés, bousculant leurs vies respectives. En outre, sortir est aussi la possibilité de se confronter au reste du monde, à qui a gardé son apparence originelle tandis qu'eux-mêmes sont devenus dissemblants. Ce décalage terrorise Adrien Fournier qui se raccroche au seul lieu qui l'a accueilli et accepté finalement monstrueux, tel qu'il est arrivé, l'hôpital, et de façon plus restreinte encore : sa chambre, et même son lit. Marguerite, infirmière blessée au visage, refuse de sortir de manière anticipée, comme si la possibilité de se situer dans cette nouvelle vie n'était pas encore envisageable dans la réalité du dehors. Il y a donc là un travail de deuil que tous n'effectuent pas à la même vitesse, déterminé notamment par la manière d'appréhender ses blessures et surtout la

---

<sup>507</sup> *LCO.*, p. 78.

<sup>508</sup> (Trad : « A présent mon corps est dans un cercueil, étendu et serré. » *NOC.*, p. 15).

<sup>509</sup> *LCO.*, p. 78.

<sup>510</sup> *Ibid.*, p. 93.

capacité d'acceptation de ces dernières.

Néanmoins, si elle conserve sans nul doute un rôle sécuritaire, la chambre dédiée à la convalescence revêt un aspect infernal dans le même temps. D'Annunzio n'évoque pas réellement son lit de convalescent, du moins pas de manière explicite. En revanche, il parle à plusieurs reprises de la chambre mortuaire de son camarade disparu. « Mi perdo nei corridoi e nelle scale. Ritrovo la stanza mortuaria. Entro. » (*NOTT.*, p. 46)<sup>511</sup> Cette déambulation hasardeuse accompagne la confusion ressentie par le blessé, à la fois concernant la soudaine disparition de son ami, mais aussi envers lui-même qui se sent coupable d'avoir survécu. Soulignons son hésitation, il se voit perdu dans un labyrinthe matériel que représentent les couloirs et les escaliers du bâtiment, et cela se répercute sur son état mental. Cependant, il décide finalement d'entrer dans le funérarium qu'il esquivait de la même manière que la mort, la bravant, avant d'être blessé, puis la subissant à travers celle d'un autre. Il s'impose en homme perdu, certes, mais survivant, guerrier à la hauteur d'âme qu'il juge indéniable, et non pas en victime agonisante. D'autant que sa blessure reste moindre par rapport aux autres survivants mis en exergue. Il demeure valide, n'a perdu aucun membre, et il lui reste un œil pour continuer de voir, de même qu'Adrien dont le visage est l'unique partie touchée (et aucune partie vitale endommagée), même si cela confère à un évident traumatisme physique, en premier lieu, dévastateur. Tous deux peuvent encore déambuler, déjouer la tombe par le mouvement et la promenade qui invitent à une certaine quiétude. Ils l'expérimentent d'ailleurs, chacun à leur façon, l'un de jour, l'autre de nuit, à plusieurs reprises. Nous recensons, en outre, onze occurrences du groupe verbal « cammino » (« je marche ») dans *Notturmo*. D'Annunzio fait de cette chambre mortuaire, qui revient au début de son texte, l'exacte opposée de la chambre d'hôpital garante d'une remise sur pieds. Cette dernière est capable d'insuffler un espoir tandis que la chambre mortuaire n'est qu'une pièce de la fin. « It would be pretty bad to have to lie and smell the perfume of your own body as it rotted away. » (*JGHG.*, p. 89-90)<sup>512</sup> Toutefois, bien que dans son lit d'hôpital, Johnny Bonham devient observateur de son propre corps en train de pourrir à travers les blessures atroces dont il fait l'objet, donnant l'impression, non pas tout à fait d'un cadavre en décomposition, mais d'un mort encore vivant, contraint d'assister à sa propre déchéance. Cette image digne d'une véritable torture ramène à une atmosphère infernale indéniable. Cette dernière s'annonce également à l'extérieur de l'hôpital, à travers la tendance météorologique présente dans chacun des récits et esquisse un environnement bien particulier : « Le ciel était noir. Il pleuvait sans discontinuer. »<sup>513</sup>, « Fa

---

<sup>511</sup> (Trad : « Je me perds dans les corridors et dans les escaliers. Je retrouve la chambre mortuaire. J'entre. » *NOC.*, p 33).

<sup>512</sup> (Trad : « Quel supplice on devait endurer en étant contraint de rester couché et d'inhaler l'odeur de son propre corps en train de se putréfier. » *JSVG.*, p. 125).

<sup>513</sup> *JS.*, p. 34.

freddo, piovigina, tira vento. »<sup>514</sup>, « un ciel métallique uniforme qui se déverse à intervalles réguliers »<sup>515</sup>. Ces indications atmosphériques, sans incidence particulière, sont en réalité dans leur rudesse première, à travers le vent, la pluie, le froid, des éléments déchaînés peu rassurants, soit le premier indice d'un environnement hostile. Le blessé arrive ainsi à l'hôpital par le biais d'un décor extérieur sinistre et inquiétant qui n'augure rien de positif ni de rassurant, et qui demeure le point de départ de la période existentielle qui découle de la blessure. La précipitation météorologique associée à la dégradation physique, voire à l'effacement de l'homme tout entier, apparaît de manière claire chez D'Annunzio : « Cinerina dice che alle sette, quando è venuta, c'era un cielo limpido e stellato. Manfredi dice che ora c'è una nebbia fitta. »<sup>516</sup> L'apaisement, l'espoir, incarnés ici par l'amie de D'Annunzio, au corps intact, entier, vierge des maux de la guerre, surviennent par le biais d'une météo clémente, et même, tendent vers l'onirisme à travers le ciel étoilé, tandis que la blessure fait disparaître l'homme dans « un brouillard épais ». Ainsi, l'aspect météorologique ne se fait pas seulement infernal, mais accompagne « l'homme de guerre », puis le blessé, en devenant révélateur de ses émotions. Aussi, le moment de l'ultime combat, décisif, dans le souvenir de D'Annunzio, est celui d'un soleil brûlant, éclatant, il accompagne la victoire envisagée qui pourtant n'aura jamais lieu : « Il sole vermiglio a fior d'acqua. Il cielo puro. Il sole giovine e forte, il sole che balza, che aspira al meriggio. » (*NOTT.*, p. 51)<sup>517</sup> Les qualificatifs liés aux conditions météorologiques se révèlent ici tout à fait positifs, « le soleil », source de chaleur, de bien-être, nécessaire à la vie par définition, revient à plusieurs reprises, une façon pour l'auteur d'en accentuer toute la puissance. Les adjectifs « jaune et fort » soulignent l'effet déployé, et le « rouge » donne également à voir la passion du combat dans lequel le sang se déverse, une intensité, une énergie, à des égards, mortifères, résultant paradoxalement du vivant, contribuant même à le recréer.

S'il ne parvenait à se situer entre éveil et sommeil, il ne saura pas tout de suite s'il est du côté de la vie ou de la mort dont la frontière devient ténue, poreuse, bientôt inexistante. Par conséquent, le blessé, incapable de s'agréger de manière définitive à l'un ou l'autre monde, semble habiter, du moins symboliquement, et pour un court instant, un endroit inconnu, à part, que lui seul peut rejoindre de par son état, sans parvenir à s'y fixer, ni à le nommer précisément. Nous parlerons d'ailleurs ici davantage d'un espace spirituel que corporel, sorte d'entre deux constituant un pont entre la fin de ce que l'on était et ce que l'on est en passe de devenir.

<sup>514</sup> (Trad : « Il fait froid, il bruine, le vent souffle. » *NOC.*, p. 29).

<sup>515</sup> *LCO.*, p. 9.

<sup>516</sup> (Trad : « Cinérina dit qu'à sept heures, quand elle est venue, il y avait un ciel limpide, étoilé. Manfred dit qu'il y a maintenant un brouillard épais. » *NOC.*, p. 24).

<sup>517</sup> (Trad : « Le soleil rouge, à fleur d'eau. Le ciel pur. Le soleil jaune et fort, le soleil qui s'éploie aspire au zénith. » *NOC.*, p. 38).

Si les blessés sont, de par leur situation terrible, voués aux Enfers, rappelons que dans la mythologie, ce sont les morts qui y descendent, alors qu'en est-il des vivants ressemblant à des morts ? Les hommes à l'étude, blessés mais encore en vie, ne gardent des Enfers que la trace, l'ombre éphémère, mais dans le même temps, la marque épouvantable, prenant alors la pleine conscience de leur situation de l'entre-deux. Exténués par une douleur physique intense, les homicides commis à travers la violence interpersonnelle à laquelle ils ont été soumis, une réflexion incessante et un mental en pleine confusion, les personnages semblent accéder à une sphère certes nouvelle, mais qui ne se réalise ici que par le biais de l'insupportable. D'Annunzio s'érige lui-même en damné :

« Resto nel buio, supino e immobile come i dannati del terzo girone sotto la pioggia di fuoco. Le fiammelle sprizzano da me e mi ricadono addosso e mi bruciano e mi piagano. [...] I miei gomiti sono confitti contro le mie anche. Muovo appena appena l'articolazione del polso. Le mie reni sono spezzate. » (*NOTT.*, p. 107)<sup>518</sup>

Les Enfers touchés du bout du doigt ne sont plus un espace clos destiné au pardon des âmes fautives comme on les trouve dans *La Bible*, puisque le blessé se révèle lui-même comme victime. Il est non seulement le martyr que nous évoquions, mais le pauvre hère à présent diminué, pas uniquement de manière parabolique, mais physique. Néanmoins, au-delà de l'endroit mythologique ou biblique que l'on se figure de manière précise, ne pourrait-on pas envisager ici un enfer qui soit davantage personnel et intérieur ? L'enfer métaphorisé que nous privilégions dans le cas présent se découvre avant tout en tant que lieu non plus souterrain, mais secret, supposé, espace intérieur, cristallisant tous les maux. Il n'est plus question d'un lieu « physique », mais d'une zone personnelle dans laquelle le blessé se retrouve pris, comme dans une étape charnière qui donnerait lieu à une forme de survie de l'âme au détriment du corps disparu dans son apparence originelle. Il serait question d'un espace dissimulé, abstrait, propre au blessé, pas même divulgué à autrui (car ne peut être vraiment partagé, la douleur est propre à chacun, son intensité ressentie et appréhendée de manière différente), et le plongeant dans la tourmente la plus profonde certainement jamais expérimentée, précisément parce qu'il est encore capable de réfléchir sur sa condition. « Les drames individuels [...] se jouaient dans chaque lit »<sup>519</sup> peut-on lire chez Blaise Cendrars qui souligne bien cette souffrance individualisée et propre à chacun. Il fait, quant à lui, l'expérience douloureuse de n'appartenir à aucun lieu :

Quarante-huit heures après mon amputation, une nouvelle attaque se préparant dans le secteur, l'Intendance avait eu besoin de mon lit et de ma chemise de sang. Et c'est ainsi que je me trouvais tout nu sur un brancard dans la cour de la tréfilerie où mon opération avait été effectuée.<sup>520</sup>

---

<sup>518</sup> (Trad : « Le mie reni sono spezzate. » *NOC.*, p. 58-59).

<sup>519</sup> *JS.*, p. 70.

<sup>520</sup> *Ibid.*, p. 33.

Le soldat Cendrars est traité, non plus comme quelqu'un, mais comme quelque chose dont on se débarrasse, car il est impossible de gérer de façon logistique l'urgence relative à l'arrivée des autres blessés. Même la chemise ensanglantée, portant sa trace identitaire, est arrachée au blessé pour couvrir un autre comme lui, lui ôtant toute considération et dignité. Il n'est pas dans un lit mais sur un brancard, puis à même le sol. Il n'appartient ni guère plus à la tranchée qu'à l'hôpital. Il est un personnage du tiers-lieu, autrement dit, du vide, de ce qui n'existe pas, jusqu'à ce qu'il se réapproprie, dans un long cheminement, son corps, outil possiblement émancipatoire.

## 2.2 – Plus tout à fait vivant, « le presque-mort »

« Dégagez-moi ces deux-là, ils sont morts. »<sup>521</sup> Il existe d'emblée une différence de traitement entre vivants et morts. Les morts ne représentent plus rien en tant qu'êtres humains. Ils ne semblent plus mériter qu'on leur consacre du temps, ni même quand il s'agit de deuil ou de funérailles. Ceux qui vivent encore comparent eux-mêmes leur apparence à celle des défunts qu'ils côtoient chaque jour dans les tranchées : « Je ne suis plus qu'un squelette où la figure disparaît sous une couche de poussière mêlée à la barbe déjà longue. Je tiens debout comme on dit en langage vulgaire parce que c'est la mode. »<sup>522</sup> écrit Émile Sautour, le 19 juillet 1915. Blessés et morts sont malmenés au même titre. Aussi, le premier rapport du blessé à la mort est la négation de celle-ci :

Prenant de grands risques Péricard courut à la tranchée qui était remplie de cadavres français couverts de sang. Il regarda les visages torturés des morts et se demanda si leur sacrifice était vain. Soudain pris de colère, il cria aux morts : « Oh là, debout ! Qu'est-ce que vous f... par terre ? Levez-vous et allons f... ces cochons-là dehors ! »<sup>523</sup>

L'écrivain et journaliste Jacques Péricard (1876-1944), du fond de la tranchée, hurle aux morts de se relever comme s'il ne pouvait admettre ou reconnaître que la présence de la mort était réelle. Découvrir le reste des hommes ayant rendu l'âme équivaut à deviner en creux sa propre mort annoncée et imminente. L'homme à présent blessé continue d'entretenir la confusion quant à sa situation, perdu dans un temps incertain au sein duquel tout repère semble aboli, de même qu'un espace qui n'a plus grand chose à voir avec le vivant, et la mobilité qui en découle, puisqu'il entre à l'hôpital avec pour seul endroit d'évolution possible, dans un premier temps, le lit de convalescent. « He was a dead man with a mind that could

---

521 LCO., p. 38.

522 Guéno, Jean-Pierre, *Paroles de poilus – Lettres et carnets du front 1914-1918*, op. cit., p. 152.

523 Smith Leonard, V., Chossat, Michèle, « Le corps et la survie d'une identité dans les écrits de guerre français », op. cit.

still think. (*JGHG*, p. 117)<sup>524</sup> Johnny est présenté par Trumbo comme un mort-vivant. « My father just died. » (*JGHG*, p. 4)<sup>525</sup> D'ailleurs, la mort de son père qui est citée au début du roman est annonciatrice du destin de Johnny :

He looked down at a tired face that was only fifty-one years old. He looked down and thought dad I feel lots older than you. I was sorry for you dad. Things weren't going well and they never would have gone well for you and it's just as good you're dead. People've got to be quicker and harder these days than you were dad. Goodnight and good dreams. I won't forget you and i'm not as sorry for you today as I was yesterday. I loved you dad goodnight. (*JGHG*, p. 7)<sup>526</sup>

Cet adieu d'un fils à son père en forme de prophétie n'augure rien de mélioratif pour le personnage qui à travers la déchéance de son père signe la sienne. Peut-être pire encore d'ailleurs, puisque s'il ne connaît pas la mort en tant que finalité, il est condamné à vivre le reste de sa vie, privé de tout ce qui le caractérisait originellement. De plus, son père, très malade, est resté lui-même alité huit mois jusqu'à sa mort, un sort que connaîtra le fils, forcé de rester dans son lit de convalescent :

A rush of hot air swept over him. It was hot perfume with the soap and scented rubbing alcohol they used for bathing his father and with the powder they put on him afterward to fight off bedsores. [...] In the living room his father lay dead with a sheet pulled over his face. He had been sick a long while. (*JGHG*, p. 6)<sup>527</sup>

Capable de respirer, mais pas de bouger, capable de penser mais pas de parler, Johnny semble ne plus appartenir que partiellement au monde des humains puisqu'il est maintenant dépourvu de ses caractères principaux. En outre, nous lisons chez Cendrars : « J'étais donc là, guettant l'ange de la mort qui s'apprêtait à me fondre dessus pour me prendre dans ses ailes molles et chaudes. »<sup>528</sup> L'auteur, blessé, apparaît figé, dans l'attente, et soumis au danger d'une mort imminente qui, dans le même temps, arrive jusqu'à lui avec une certaine lenteur, une douceur même, mises en valeur par les adjectifs « molles » et « chaudes » donnant presque envie de s'y abandonner. D'Annunzio, quant à lui, sait qu'il doit vivre avec cette ombre planant au-dessus de lui. « Chi s'accosta al moi letto è men vivo del trapassato che mi fissa col volto di bragia, come sorgendo da un avello rovente dell'Inferno. » (*NOTT.*, p. 17)<sup>529</sup>

---

524 (Trad : « C'était un mort doté d'un esprit encore capable de penser. » *JSVG*, p. 159).

525 (Trad : « Mon père est mort. » *JSVG*, p. 21).

526 (Trad : « Il baissa le regard sur lui et perçut le visage las d'un homme qui avait à peine dépassé la cinquantaine. Il le contempla et pensa papa je me sens beaucoup plus vieux que toi. Je suis désolé pour toi papa. Tu n'as pas bien réussi dans la vie et tu n'auras jamais bien réussi et il vaut mieux que tu sois mort. Il faut être plus vif et plus dur de nos jours que tu ne l'étais papa. Adieu et fais de beaux rêves. Je ne t'oublierai pas et je me désole moins pour toi aujourd'hui que je ne le faisais hier. Je t'aimais papa adieu. » *JSVG*, p. 24).

527 (Trad : « Une bouffée d'air chaud l'assaillit. Un air chaud qui sentait le savon et l'alcool parfumé dont on frictionnait son père après le bain et le talc dont on le saupoudrait pour prévenir les escarres. [...] Le corps de son père se trouvait dans la salle à manger le visage couvert d'un drap. Il était malade depuis longtemps. » *JSVG*, p. 22).

528 *JS.*, p. 53.

529 (Trad : « Celui qui s'approche de mon lit est moins vivant que le trépassé qui me fixe avec son visage de braise, comme s'il se levait d'une sépulture embrasée par l'enfer. » *NOC.*, p. 20).

Toutefois, ça n'est pas un sentiment de peur qui se dégage du rapport du poète à la mort puisqu'il prétend préférer le mort, le fantôme, au vivant qui s'approche de son lit. Un trépassé pourtant décrit comme venu tout droit de l'enfer au visage en feu. Ainsi, les éléments démontrant qu'ils ne sont pas encore tout à fait exempts de l'idée de mort sont nombreux, tout en la réfutant, car ils continuent de faire partie du monde des vivants. « Tristezza ottusa. La vita si rompe all'improvviso come una corda tesa. Difficoltà di riannodarla. » (*NOTT.*, p. 33)<sup>530</sup> D'Annunzio évoque cette oscillation entre vie et mort, et la difficulté qu'il a à se situer entre l'un ou l'autre « monde », à retrouver le fil de son existence. Une tension apparaît entre ces deux forces qui coexistent forcément – puisqu'elles sont aux fondements même de la condition de l'existence – sans que l'une ne parvienne à prendre le dessus sur l'autre, au moins dans un premier temps. Cette dualité se confirme : « V'è un luogo dell'anima, là dove il nero fiume e il fiume chiaro confluiscono. » (*NOTT.*, p. 20)<sup>531</sup> D'Annunzio qualifie également sa tristesse de « ridicule » comme si la fatalité ne pouvait de toute façon être évitée. Il se fait spectateur du travail des moires, avec la mise en avant de cette corde tendue représentant l'existence, prête à être coupée, rompue, et signifiant la fin. Il se projette ainsi lui-même en parque, responsable du fil tendu entre sa vie et sa mort, à la manière des trois fileuses aveugles qui décident du sort des mortels. Le poète se trouve donc face au choix crucial de continuer à vivre ou de mourir. La mort occupe de plus en plus de place, semble être devenue un personnage à part entière de son récit, postée à son chevet, prête à le cueillir au moindre relâchement. D'Annunzio, toujours vivant, évolue malgré tout en compagnie de défunts qu'il célèbre : « I morti passeggiano stanotte, come nella notte tra Ognissanti e il Due novembre. » (*NOTT.*, p. 23)<sup>532</sup> Ces ombres paisibles le suivent dans ses déplacements, tels des compagnons maudits qu'il aurait ramenés de son bref détour par l'au-delà. « Ho con me la morte, l'odore della morte. » (*NOTT.*, p. 42)<sup>533</sup> Les défunts sont des spectres, non pas menaçants, mais mornes, tristes, silencieux, et pourtant desquels il ne paraît jamais être capable de se séparer. Aux confins de la mort et de la vie, Gabriele D'Annunzio se trouve dans un entre-deux imprécis. S'il convoque des attributs propres aux rituels catholiques, ce sont ceux apparentés aux funérailles :

« Il cadavere è omai separato da me, è chiuso, è solo, è già della tomba. Fra poco sarà della chiesa. Domani sarà portato al cimitero, deposto nel deposito, in una stanza estranea, incognita. Tre volte lontano. » (*NOTT.*, p. 57)<sup>534</sup>

---

530 (Trad : « Tristesse obtuse. La vie se rompt, à l'improviste, comme une corde tendue. Difficulté de la renouer. » *NOC.*, p. 29).

531 (Trad : « Il est un lieu de l'âme où confluent le noir et le clair. » *NOC.*, p. 23).

532 (Trad : « Les morts se promènent, cette nuit, comme dans la nuit qui va de la Toussaint au 2 novembre. » *NOC.*, p. 26).

533 (Trad : « J'ai avec moi la mort, l'odeur de la mort. » *NOC.*, p. 30).

534 (Trad : « Le cadavre est désormais séparé de moi, il est enfermé, il est seul, il appartient déjà à la tombe. Avant peu, il appartiendra à l'église. Demain il sera transporté au cimetière, déposé dans le dépôt, dans une salle perdue, inconnue. Trois fois loin. » *NOC.*, p. 42).

La mort qui rôde autour de lui semble pourtant s'éloigner, et appartenir à un autre univers duquel il est exempt. La mise à distance de celle-ci passe par le rituel funéraire. L'auteur devient spectateur dans cette projection de l'ami emportée par le mort. « Je ne sais plus où je suis ; il me semble que la mort rôde, indécise. Derrière le rideau opaque de mon délire, je sens bien qu'on s'agite. »<sup>535</sup> Cette agitation que devine Adrien rompt avec le quasi figement de D'Annunzio, que l'on sent dans l'errance, la déambulation lente et avortée, le doute, puisque celle-ci ne favorise pas le pas en avant vers la vie, mais plutôt un maintien, pour ne pas dire la complaisance, dans un espace surplombé par la mort. Il est d'ailleurs lapidaire à son sujet : « Ansia, rimpianto, fine di tutto. » (*NOTT.*, p. 52)<sup>536</sup> L'auteur est définitivement lié aux défunts qu'il croit rencontrer, tout autour de lui, pratiquement devenu esclave, soumis, à cette mort qui l'encercle.

Tutto è buio. Sono in fondo a un ipogeo. Sono nella mia cassa di legno dipinto, stretta e adatta al mio corpo come una guaina. Se mi levassi, il mio capo non urterebbe il coperchio dov'è dipinta all'esterno la mia imagine di prima, coi grandi e limpidi occhi aperti verso la bellezza e l'orrore della vita? (*NOTT.*, p. 8)<sup>537</sup>

Tandis que du fond de son lit, Adrien pressent que derrière le rideau, la vie n'est pas si éloignée de lui et avec elle l'énergie du déplacement qui permet l'autonomie, qui feint l'idée de mort, et par conséquent éloigne définitivement la mort elle-même. « Ce livre est démuné de charme, prévient Cendrars dans une lettre de janvier 1945. La mort ne séduit pas et la mort est le premier personnage du livre — bien que je ne m'occupe pas spécialement d'elle. »<sup>538</sup> Le poète vient contrer définitivement l'idée d'une beauté, d'une grandeur, à travers le sacrifice ramenant l'acte de mort à un passage froid et factuel dénué de tout éclat. « During the war D'Annunzio will insist on this call, and the idea of his own sacrifice plays a key role in his spiritual victory. »<sup>539</sup> Pour Cendrars, mourir signifie simplement la fin de tout, abolissant de fait toute idée d'immortalité, de survie de l'âme dans la projection vers ce qu'il pourrait y avoir après la mort.

[...] pour Schulz, la science naturelle exacte a déterminé définitivement ce qu'est la mort : « la mort est le processus naturel du décès – rien de plus et rien de moins » ; et : « la mort est une fin absolue de la vie ». Et Schulz rajoute : « les propositions philosophiques sur la mort n'ont pas le droit d'être formulées indépendamment des points de vue de la science [à savoir : de la science exacte] ».<sup>540</sup>

---

535 *LCO.*, p. 35.

536 (Trad : « Anxiété, regret, fin de tout. » *NOC.*, p. 38).

537 (Trad : « Tout est sombre. Je suis au fond d'abysses. Je suis dans mon cercueil étroit de bois peint. [...] Si je me levais, ma tête ne heurterait-elle point le couvercle où est peinte à l'extérieur mon image de naguère, avec de grands yeux limpides ouverts sur la splendeur et sur l'horreur de la vie ? » *NOC.*, p. 12).

538 Cendrars, Blaise, *La Main coupée*, op. cit., p. 14.

539 Bonadeo, Alfredo, *D'Annunzio and the great war*, Fairleigh Dickinson University Press, 1995, p. 86.

540 Givsan, Hassan, *La Première Guerre mondiale, ou comment la mort fit son entrée en philosophie*, Vrin, « Le Philosophoire », 2013/1, n° 39 | pages 191 à 230.

Selon Schulz, si la mort n'est qu'un processus découlant naturellement de la vie se terminant, elle se défait alors de tout attribut qui lui conférerait un intérêt ou une suite à travers l'immortalité relevant de l'ordre de la métaphysique. Il sépare ainsi les notions de mort et de vie, en en faisant deux étapes distinctes, appréhendées de manière physique, et non plus comme des idées. Ainsi, dans une pensée similaire, le rejet de la mort de la part de Cendrars est un retour à la vie dans son acceptation absolue. Tout en reconnaissant son omniprésence – premier personnage de son récit – le poète l'ignore, la met de côté. Il ne « s'occupe pas spécialement d'elle », ce qui annule la prédominance du rôle que D'Annunzio lui confère, par exemple. En outre, cette mise à distance ne demeure pas aussi évidente et spontanée pour chacun des blessés à l'étude.

Le militaire, hanté par la mort de son camarade, donne l'impression d'assister à sa propre décomposition, au-delà de toute empathie, dans une assimilation terrifiante et entêtante. « Il mio compagno è nell'isola dei trapassati, laggiù, dietro il muro salso di mattone, dietro la cortina lugubre dei cipressi. » (*NOTT.*, p. 19)<sup>541</sup> Ce qu'il voit de ce corps sans vie le ramène à une vision de lui-même dans laquelle il se projette à son tour décédé. Cette image le tourmente, l'obsède même. « È la sera di santo Stefano. Il suo fuoco è acceso. Sono seduto là dov'egli soleva sedere. Di tratto in tratto egli mi annienta. Mi perdo in lui. »<sup>542</sup> Il erre tel un spectre, cette présence fantasmagorique revient d'ailleurs à de nombreuses reprises dans son texte : « La città è piena di fantasmi. » (*NOTT.*, p. 22)<sup>543</sup> « I fantasmi errabondi. » (*NOTT.*, p. 23)<sup>544</sup> Le spectre raccroche à l'idée de spiritualité, d'*anima*, d'éternité, d'âme en déshérence, invisible, effrayante et irrationnelle pour les vivants.<sup>545</sup> Les vivants, muets, finissent par ressembler à des spectres : « Non odo più quel che presso di me dicono i vivi. »<sup>546</sup> D'Annunzio à travers cette phrase s'exclut encore davantage du monde des vivants en les qualifiant d'êtres indépendants et éloignés de lui au point que le langage ne lui est plus audible. La réception de la parole, propriété du vivant, n'est plus envisageable. « c'est ainsi qu'un sergent affolé et grouillant de peur m'attacha à la cheville ma fiche d'amputé. »<sup>547</sup> Cette scène évoquée par Cendrars n'est pas sans rappeler les méthodes utilisées à la morgue avec

---

541 (Trad : « Mon compagnon est mort, il est enseveli, il est dissous. [...] Mon compagnon est dans l'île des trépassés, là-bas, derrière le mur salé de briques, derrière le rideau lugubre des cyprès » *NOC.*, p. 21-22).

542 (Trad : « C'est le soir de Saint-Étienne. Son feu est allumé. Je suis assis où il avait coutume de s'asseoir. Par moments, il m'anéantit. Je me perds en lui. » *NOC.*, p. 23).

543 (Trad : « La ville est pleine de fantômes. » *NOC.*, p. 25).

544 (Trad : « Les fantômes errants. » *NOC.*, p. 26).

<sup>545</sup> La plupart des religions considèrent que l'être humain est composé d'un corps mortel et d'une âme immortelle ou encore, d'un corps, d'un esprit et d'une âme. L'Égypte antique, à laquelle D'Annunzio fait souvent référence, avait une conception de l'être beaucoup plus complexe, mais distinguait entre autres le corps (djet) et l'âme (bâ). Le bâ égyptien possède la faculté de se manifester sur le plan terrestre pour venger le défunt. On retrouve une pensée analogue dans la plupart des civilisations du monde, avec des liens plus ou moins établis entre les notions d'âme, d'esprit, d'ombre ou de double. Le mort revenant hanter les vivants est un topos aussi ancien qu'universel.

<sup>546</sup> (Trad : « Je n'entends plus ce que près de moi disent les vivants. » *NOC.*, p. 24).

<sup>547</sup> *JS.*, p. 36.

l'étiquette que l'on passe autour de l'orteil du défunt et qui indique son identité. Ainsi, même réfutée, même rejetée ou ignorée, l'ombre de la mort ne peut être repoussée complètement. Éloignés de ce qui les caractérisait en tant qu'hommes, fourvoyés, perdus, les blessés tendent à se diriger naturellement vers la mort volontaire, celle qu'on se donne, comme si c'était là leur seul moyen d'être enfin délivrés de tous les maux. « He couldn't live like this because he would go crazy. But he couldn't die because he couldn't kill himself. If he could only breath he could die. »<sup>548</sup> C'est là le drame de Johnny qui ne peut ni vivre pleinement ni mourir tout à fait car son instinct de survie demeure intact. De plus, ses blessures n'ont pas endommagé de parties vitales. Aucun organe n'est touché, seulement les membres ou le visage.

« That was funny but it was true. He could hold his breath and kill himself. That was the only way left. Except that he wasn't breathing. His lungs were pumping air but he couldn't stop them from doing it. He couldn't live and he couldn't die. »<sup>549</sup>

Ainsi, en plus de la blessure physique qui fait souffrir atrocement, la torture devient psychologique puisque bien que traumatisé, ses facultés mentales sont toujours présentes, et le tourment envahit bientôt le blessé qui souhaite ne plus habiter ce présent insoutenable. Les blessés de guerre deviennent autant d'âmes désespérées qui, parfois, ne demandent qu'une chose : la délivrance par la mort. Adrien, pris dans un sentiment d'accablement profond, tentera d'ailleurs de se suicider : « J'appuie le canon sous mon oreille, le seul endroit indolore de ma tête. »<sup>550</sup> Le seul centimètre carré de peau qui semble ne pas le faire souffrir est aussi insignifiant que singulier et à part, le jeune officier le mentionne comme un ultime espoir que les atrocités endurées disparaissent instantanément s'il venait à tirer. Cendrars vient à travers son récit renforcer cette idée : « ma vie m'échappait, s'en allait, goutte à goutte, sans que je ne puisse rien pour la retenir car on ne peut arrêter son cœur. »<sup>551</sup> Le blessé, s'il ne songe pas de manière franche au suicide, se laisse presque mourir tout en constatant avec amertume qu'il est toujours vivant, ce qui invite à interroger cet instinct vital, en résistance à la mort, voie semblant pourtant la plus brève et la plus efficace face à la souffrance. « Toutes les semaines un nouvel arrivant tentait de se donner la mort en s'ouvrant les veines ou en se pendant au réservoir d'eau des toilettes. »<sup>552</sup>

Nous ne pouvons pas aborder la mort comme une fin en soi concernant les figures que nous mettons en évidence, mais plutôt parler d'un cheminement chaotique vers la résurrection.

---

<sup>548</sup> (Trad : « Il ne pouvait pas vivre ainsi parce qu'il deviendrait fou. Mais il ne pouvait pas mourir parce qu'il ne pouvait pas se tuer. S'il lui était seulement donné de respirer il aurait la possibilité de mourir. » *JSVG*, p. 91-92).

<sup>549</sup> (Trad : « C'était curieux mais c'était la vérité. Il pourrait retenir sa respiration et se tuer. C'était la seule ressource qui lui restait. Seulement il ne respirait pas. Ses poumons pompaient de l'air mais il ne pouvait pas arrêter leur fonctionnement. Il ne pouvait pas vivre et il ne pouvait pas mourir. » *JSVG*, p. 92).

<sup>550</sup> *LCO.*, p. 64.

<sup>551</sup> *JS.*, p. 35.

<sup>552</sup> *LCO.*, p. 101.

En effet, pour commencer, aucun des survivants à l'étude ne mourra de ses blessures. Ces derniers entament malgré eux une sorte de contre quête mortifère qu'ils frôlent sans jamais l'atteindre vraiment, ce qui est leur victoire, de manière évidente, aussi bien que leur fardeau. Chacun de ces soldats devenu blessé vit avec le sentiment de pouvoir mourir à tout instant, ce qui brouille ses repères, le plonge dans le chaos, ne sachant plus où se situer entre ciel et terre, le figé et le mouvement, ni même en trouvant de réels ressorts tangibles et sûrs pour répondre à sa survie. D'autre part, s'il souhaite en finir pour échapper à ses souffrances, le survivant ne rencontre jamais directement cette mort qui l'entoure pourtant et frappe d'autres comme lui. Ainsi, la vie regagne sans cesse du terrain éloignant *in fine* de manière absolue la mort.

### 2.3 – L'homme-Phénix

Le phénix est un oiseau légendaire, doué d'une grande longévité et caractérisé par son pouvoir de renaissance après s'être consumé dans les flammes. Il symbolise ainsi les cycles de mort et de résurrection. Quand il sent sa fin venir, il construit un nid d'aromates, cannelle, encens et autres ; il y met le feu, bat des ailes pour attiser les flammes et s'y consume. Une fois réduit en cendres, il en renaît oisillon (ou suivant les différentes cultures et versions du mythe, il renaît de son cadavre). Ce rapport à la renaissance, au changement de peau, est à associé au blessé de guerre. Bien qu'il traverse un tumulte de violence insoutenable et intense, le blessé de guerre accède à un moment de grâce, ce dernier se produisant juste avant qu'il ne prenne conscience de son sort, sorte d'acmé de son existence que l'on nommera ici sa transcendance. Le transcendant est ce qui est au-delà, ce qui dépasse, surpasse, l'état dans lequel on se trouve à l'origine. « Nous appellerons immanents les principes dont l'application se tient entièrement dans les limites de l'expérience possible ; et transcendants ceux qui doivent élever leur vol au-dessus de ces limites. »<sup>553</sup> Kant, à travers ces réflexions tirés de *Critique de la raison pure*, invite à interroger cette transcendance comme étant l'acte pour l'homme de dépasser son état initial pour aller vers une sphère bravant ses fondations initiales, et permettant en quelque sorte d'accéder à un univers supérieur que lui-même ne soupçonnait pas atteindre. « Non scrivo su la sabbia, scrivo su l'acqua. » (*NOTT.*, p. 17)<sup>554</sup> D'Annunzio, blessé à l'œil, énonce un discours double. Il semble touché par la grâce à travers ses mots qui relatent la possibilité pour lui, de par son talent, sa pratique, son entraînement, la capacité à composer sur l'eau, tout en faisant mention de la difficulté, et peut-être même de l'inanité du geste. Écrire à présent sur un support aussi difficile que l'onde, par définition mouvante, instable, impraticable, relève de l'exploit, et encore au-delà de la magie. « Nel mio occhio

---

<sup>553</sup> Kant, Emmanuel, *Critique de la raison pure* (1787), Paris, Folio, coll. « essais », 1990, p. 245.

<sup>554</sup> (Trad : « Je n'écris pas même sur le sable, j'écris sur l'eau. » *NOC.*, p. 20).

piagato si rifucina tutta la materia della mia vita, tutta la somma della mia conoscenza. Esso è abitato da un fuoco evocateur, continuellement en travaglio. (*NOTT.*, p. 17)<sup>555</sup> Cendrars connaît un sort identique à D'Annunzio. Il doit éduquer la main qu'il lui reste à l'écriture en l'absence définitive de la droite, « Il maintient pourtant le choix de l'écriture, mais doit tout réapprendre de la main gauche. »<sup>556</sup>

Dans *Johnny Got His Gun*, la première partie du texte est appelée « Book I The Dead » (« Livre I Les Morts »), puis « Book II The Living » (« Livre II Les Vivants »), ce qui démontre à travers ce choix d'agencement des chapitres une évolution du personnage qui, du monde des morts repasse dans celui des vivants, et par conséquent, d'une certaine manière revient à la vie. Cependant, ce retour parmi les vivants s'effectue parfois à un prix du point de vue de la morale difficilement acceptable, bien que la pratique soit courante. Dans *La Chambre des Officiers*, le médecin promet une greffe à Adrien dans le cas où un nouveau-né viendrait à décéder. « J'attends qu'un nourrisson soit arraché à l'amour de ses parents. »<sup>557</sup> La force de vie incarnée par la fraîcheur du potentiel nourrisson est détruite par le cynisme de la situation, et devient le seul biais par lequel la résurrection est envisageable. Autrement dit, pour permettre à Adrien de vivre, quelqu'un d'autre – en l'occurrence, un tout jeune enfant – doit mourir. En d'autres termes, pour que je retrouve forme humaine, un autre que moi doit être sacrifié. « Le médecin m'annonce qu'une maternité parisienne a eu l'obligeance de recueillir le corps d'un enfant mort-né et de le lui transmettre. »<sup>558</sup> Ainsi, l'existence peut se renouveler grâce à l'arrêt cruel et inopiné d'une autre vie.

Les blessés débutent un long cheminement pour réapprendre à vivre en se dirigeant vers une première forme de résilience qui consiste en l'acceptation de leur situation nouvelle :

Lungo dolore convertito in giubilo subitaneo, lunga miseria trasmutata in apice di purità, l'anima guarda il meraviglioso viso che ora è veramente il suo viso, quello che tanto desiderò ella avere e non potette. Ella sapeva la morte essere una vittoria, ma non così grande. Immortale, ella è tuttavia radiosa nella morte, e il vento del volo funebre non la svelle. (*NOTT.*, p. 15)<sup>559</sup>

Le corps est passé au second plan, l'âme du supplicié prend le dessus. La douleur devient une allégresse, l'âme se défait de tout l'aspect charnel, seul le spirituel demeure ici, bannissant toute expérience malheureuse du corps, comme si elle devenait anecdotique par rapport au soulagement qu'induit la continuité de la vie. Il se dégage à ce moment précis un

---

<sup>555</sup> (Trad : « Dans mon œil blessé se forge à nouveau toute la matière de ma vie, toute la somme de ma connaissance. Il est habité par un feu évocateur, continuellement en travail. » *NOC.*, p. 20).

<sup>556</sup> *JS.*, Préface, p. 10.

<sup>557</sup> *LCO.*, p. 63.

<sup>558</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>559</sup> (Trad : « Longue douleur, convertie en allégresse soudaine, longue misère transmuée en une cime de pureté, l'âme voit le merveilleux visage qui, à présent, est vraiment son visage, celui qu'elle désira tant et qu'elle ne put avoir. Elle savait que la mort était une victoire, mais pas aussi grande. Immortelle, elle est toujours radieuse dans la mort, et le vent du vol funèbre ne la déracine point. » *NOC.*, p. 17-18).

apaisement retrouvé, ou finalement atteint pour la première fois depuis la mobilisation (ou l'engagement), de la part du poète qui chante les beautés de l'esprit au détriment du corps meurtri, devenu fardeau. Adrien, à présent alité à plein temps, déclare : « Je me lève pour la première fois. »<sup>560</sup> Les mots de Cendrars se révèlent viscéraux :

« allongé sur mon étroit brancard, immobile, ankylosé, ne pouvant faire un mouvement gêné que j'étais, comme une accouchée par son nouveau-né, par l'énorme pansement, gros comme un poupon, qui se serrait contre mon flanc »<sup>561</sup>

L'auteur a l'impression d'avoir vécu un accouchement, ce qui traduit la sensation ressentie de changement de situation, il est devenu un autre homme, habité autrefois par la vie qui lui échappe à présent, à la manière de la figure maternelle avec son nouveau-né. Cendrars, même s'il souffre, a l'impression d'avoir donné la vie. L'homme se sent également empêché comme le serait une femme enceinte. Et ce pansement gros « comme un poupon » marque bien l'importance de sa blessure chevillée au corps, comme faisant partie intégrante de lui, comme issue directement de son sang, de ses entrailles. Néanmoins, le poète se trouve en bas d'un escalier interminable qui annonce l'ascension dans laquelle il s'engage pour se hisser vers le retour à la vie.

« Un majestueux escalier de chêne, qui me donnait le vertige, montait, montait, quatre, cinq, six étages, du parquet luisant et bien astiqué où j'étais étendu à la renverse, jusqu'au toit, perdu, là-haut, dans le noir et dont je devinais les massives solives. »<sup>562</sup>

Le mouvement ascendant n'est pas anodin. En montant les marches, Cendrars pourra accéder à la renaissance à laquelle il n'ose croire. La gradation « montait, montait, quatre, cinq, six étages » démontre cette possibilité de sortir de l'abîme qui s'offre à lui face à l'escalier massif, impressionnant, mais sûr.

Quando la dura sentenza del medico mi rovesciò nel buio, m'assegnò nel buio lo stretto spazio che il mio corpo occuperà nel sepolcro, quando il vento dell'azione si freddò sul mio volto quasi cancellandolo e i fantasmi della battaglia furono d'un tratto esclusi dalla soglia nera, quando il silenzio fu fatto in me e intorno a me, quando ebbi abbandonata la mia carne e ritrovato il mio spirito, dalla prima ansia confusa risorse il bisogno di esprimere, di significare. E quasi subito mi misi a cercare un modo ingegnoso di eludere il rigore della cura e d'ingannare il medico severo senza trasgredire i suoi comandamenti. (*NOTT.*, p. 4-5)<sup>563</sup>

Si elles peinent à se fondre en un équilibre, mort et vie se frôlent, se côtoient, pour

---

<sup>560</sup> *LCO.*, p. 52.

<sup>561</sup> *JS.*, p. 35.

<sup>562</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>563</sup> (Trad : « Quand le pénible diagnostic du médecin me plongea dans l'ombre, m'assigna, dans l'ombre, l'étroit espace de mon corps occupera dans la tombe ; quand le vent de l'action se faiblit sur mon visage, l'effaçant presque, et quand les fantômes de la bataille furent, d'un seul coup, exclus de mon antre noir ; quand le silence se fit en moi et autour de moi ; quand j'eus abandonné ma chair et retrouvé mon esprit, dominant ma confuse anxiété, se réveilla le besoin d'exprimer, de signifier. Et presque aussitôt je me mis à chercher quelque ingénieux moyen d'éluder les rigueurs du traitement et de tromper le médecin sévère, sans toutefois enfreindre ses instructions. » *NOC.*, p. 8-9).

finir par s'appivoiser et cohabiter dans le même espace, néanmoins, dans un ordre bien distinct. A cet égard, relevons chez Cendrars, là encore, l'agencement de chapitres qui se révèle très évocateur. Le chapitre II de *J'ai saigné* s'intitule « La mort du petit berger », quant au chapitre IV (qui est aussi le dernier), son titre est : « Une parole de vie ». Nous constatons alors que les œuvres se divisent généralement en deux parties claires qui suivent le processus de blessure, puis de régénération du soldat, passant de la presque-mort à la vie, en tant qu'état final et définitif. En premier lieu, il est toujours question d'une fin, comme si le blessé se laissait couler pour finalement regagner des forces, et resurgir du fond vers la surface. Et c'est sur les cendres de ce *nihil* individuel, que tout reste à rebâtir voire à sublimer, à la manière de la trace dorée sur le vase japonais. Le blessé est apte à devenir alors un homme *kintsugi*.<sup>564</sup> Non plus un homme brisé, mais un homme capable de se reconstruire à partir de nouvelles données, de réparer son corps comme il le peut à l'aide des soins qui lui sont prodigués certes, mais aussi par le biais d'autrui, et de ses réflexions personnelles qui engagent son esprit dans un combat pour la survie. En outre, nous allons également voir que la voie littéraire, scripturale, narrative, et même, nous pouvons le dire, diariste, constituera un support tangible, un appui, à la réécriture de soi en tant qu'homme, non plus diminué, mais rénové et apte à continuer de vivre, même différent.

---

<sup>564</sup> Ceci est une méthode japonaise de réparation des porcelaines ou céramiques brisées au moyen d'une laque saupoudrée de poudre d'or, ce qui donne lieu à travers cette restauration à de véritables œuvres d'art.

**DEUXIÈME PARTIE :  
UNE ÉCRITURE COUTEAU ET PANSEMENT**

Out of the night that covers me,

Black as the pit from pole to pole,  
I thank whatever gods may be  
For my unconquerable soul.

In the fell clutch of circumstance  
I have not winced nor cried aloud.  
Under the bludgeonings of chance  
My head is bloody, but unbowed.

Beyond this place of wrath and tears  
Looms but the Horror of the shade,  
And yet the menace of the years  
Finds and shall find me unafraid.

It matters not how strait the gate,  
How charged with punishments the scroll,  
I am the master of my fate :  
I am the captain of my soul.<sup>565</sup>

William Ernest Henley, *Book of Verses*, « Invictus », 1888.

---

<sup>565</sup> (Nous prenons la liberté de traduire ainsi :  
« Dans les ténèbres qui m'enserrent,  
Noires comme un puits où l'on se noie,  
Je rends grâce à Dieu quel qu'il soit,  
Pour mon âme invincible et fière.

Dans de cruelles circonstances,  
Je n'ai ni gémi ni pleuré,  
Sous les coups du hasard,  
Ma tête saigne mais reste droite.

En ce lieu de colère et de pleurs,  
Se profile l'ombre de la mort,  
Et bien que les années menacent,  
Je suis et je resterai sans peur.

Aussi étroit soit le chemin,  
Nombreux les châtiments infâmes,  
Je suis le maître de mon destin,  
Je suis le capitaine de mon âme »).

Le poème se fonde sur la propre expérience de l'auteur puisque qu'il l'écrit en 1875 à l'âge de vingt-cinq ans sur son lit d'hôpital, à la suite d'une amputation du pied. William Ernest Henley clamait que ce poème était une démonstration de sa résistance à la douleur consécutive à son amputation. Il vivra par la suite avec un seul pied jusqu'à sa mort.

Au cours de 14-18, l'écrit et tout autant le geste scriptural ont joué un rôle prépondérant, pour ne pas dire existentiel, dans la vie de chacun, au front ou par la suite dans le lit d'hôpital : ils permettaient de conserver une identité et d'intégrer la guerre dans son horizon personnel.

La guerre de 1914-1918 a été autant écrite que vécue. Aucun autre conflit ne s'est accompagné aussi constamment de sa traduction immédiate dans l'écriture et sous des formes aussi variées. Profitant d'un long effort collectif de formation scolaire et intellectuelle, la plupart de ceux qui étaient touchés de près ou de loin par la guerre, militaires ou non, ont pu s'approprier ce qu'ils accomplissaient ou subissaient avec leurs propres mots, concurremment aux voies plus traditionnelles de la parole, de l'image ou de la sensation. Cette situation exceptionnelle modifie le rôle de ces écrits. Ceux-ci ont moins pour fonction de véhiculer un contenu que de donner une identité à leurs auteurs et de leur permettre d'accorder la réalité guerrière avec leur propre univers.<sup>566</sup>

Cependant, en dépit de son omniprésence, de sa pratique par tous et tout le temps, l'écriture se fait sans nul doute exutoire mais enferme dans le même temps dans les profondeurs du traumatisme vécu, triturant les chairs et les esprits, telle la lame d'un couteau qui laisse des marques profondes sur et dans les peaux. « C'étaient des hommes de métier. Et le métier d'homme de guerre est une chose abominable et pleine de cicatrices comme la poésie. »<sup>567</sup> Cendrars rapproche le poète et le soldat, mieux : il les assimile l'un l'autre. Tous deux se voient liés dans une même souffrance : « une chose abominable et pleine de cicatrices ». Ainsi, le soldat et le poète non seulement vivent, mais ressentent au plus profond d'eux, les névroses endurées.

« En marge de certains vers, dans le texte de *L'homme rapaillé* « annoté par l'auteur » en 1994, cette très belle expression : « vers en souffrance ». Gaston Miron<sup>568</sup> explique qu'il entend par là des vers qui lui ont « donné du fil à retordre », « soit que [sa] connaissance de la langue ne [fut] pas assez avancée, soit que l'expérience vécue [restât] emprisonnée dans l'indicible. »<sup>569</sup>

« l'expérience vécue emprisonnée dans l'indicible » dont il est question dans la poésie peut tout à fait être transposée et s'apparenter à l'expérience guerrière qui se raconte sur

---

<sup>566</sup> Dautrey, Philippe, « Écrire sa guerre. Analyse d'un carnet de guerre. », *Histoire & Mesure*, 1992 volume 7 - n°3-4. Varia. p. 249-280.

<sup>567</sup> Cendrars, Blaise, *La Main coupée* [1946], *Œuvres autobiographiques complètes*, t. I, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2013, p. 625.

<sup>568</sup> Gaston Miron (1928-1996) était considéré comme un éminent « poète national » contemporain québécois de par la force et la profondeur du questionnement universel qu'il pose, sur lui-même et les conditionnements culturels qui lui étaient imposés, dans un Québec très anglicisé.

<sup>569</sup> Noguez, Dominique, « Le Poète en souffrance », *Études Françaises*, 35 (2-3), 1999, 13-24. Source : Gaston Miron, *L'homme rapaillé. Poèmes 1953-1975*, texte annoté par l'auteur, préface de Pierre Nepveu, couverture d'après une sérigraphie de René Derouin, Montréal, l'Hexagone, 1994, p. 40.

papier, car il y est toujours question de dire l'indicible, à travers le verbe. Reprenons les mots du poète Pierre Reverdy : « Rien ne vaut d'être dit en poésie que l'indicible, c'est pourquoi l'on compte beaucoup sur ce qui se passe entre les lignes. »<sup>570</sup> Il s'agit d'aller au-delà de la rectitude solennelle du langage, des carcans de l'écriture dans sa pleine décence, pour raconter la douleur dans toutes ses aspérités, même les plus insoutenables. « L'état dépressif, sans être en soi pathologique, s'apparente davantage à une réaction de survie qui, par la médiation de l'écriture, empêche l'abandon à la guerre, l'abrutissement. »<sup>571</sup> Cela ne peut se réaliser qu'à travers ce qu'il reste, en dehors de la voix, de l'action de parler, par le biais d'une traduction des émotions, du sensoriel, du ressenti même, de ce qui ne peut être dévoilé complètement car la précision de la langue ferait encore défaut à celui qui cherche à dire. Le poète à la main coupée va plus loin encore : « Cendrars laisse clairement entendre que le métier de poète (si c'est un métier) est une chose *plus* abominable et pleine de cicatrices que celui d'homme de guerre. »<sup>572</sup> A travers cette réflexion sur la comparaison des deux fonctions, l'écrivain détache *in fine* la figure du poète de celle de l'homme de guerre, insinuant que l'écriture poétique serait plus éprouvante encore que l'acte de faire la guerre, expérience pourtant extrême du moi. Or, Cendrars a vécu, fait et enduré les deux. On peut donc supposer là une manière de mettre à distance son expérience de guerre qui fut le traumatisme de sa vie puisqu'il y laissa son bras d'écrivain et par conséquent un peu de son âme, celle-là même qui incarne son entière sensibilité et singularité de poète.

Nous pouvons également relever une mise en abîme de ce couteau métaphorique que nous évoquions comme lacérant les chairs et qu'il se voit obligé de saisir pour tuer l'ennemi, sauvagardant par conséquent sa propre vie. « Et voilà qu'aujourd'hui j'ai le couteau à la main. »<sup>573</sup> Ainsi, la lame devient destructrice mais aussi salvatrice et revêt un double rôle, tout comme celui du geste d'écriture qui délivre et enferme.

L'écriture se fait donc bien à la fois couteau et pansement. Elle est présente pour soulager le mental, espace de liberté – puis de libération, d'émancipation et impulsion du retour à la vie – du blessé, mais fait aussi en sorte qu'il grave sa douleur à l'encre de ses feuillets, ravivant sans cesse le souvenir malheureux de la blessure ou de la mort palpable. L'écrit est resté durant ce conflit un acte vital aussi puissant qu'une respiration que le peintre Fernand Léger dans une lettre de 1916 adressée à son ami Louis Poughon explique en ces termes :

Vraiment la guerre est une chose bien bizarre [...]. Ces 18 mois passés ici

---

<sup>570</sup> Reverdy, Pierre, *Le Livre de mon bord*, « recueils de notes écrites entre 1930 et 1936 », Paris, Mercure de France, 1948, p. 74.

<sup>571</sup> Guignard, Laurence, Guillemain, Hervé, Tison, Stéphane, (dir), *Expériences de la folie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 96.

<sup>572</sup> Leroy, Claude, « Mort et renaissance de Blaise Cendrars 1915-1917 », *op. cit.*

<sup>573</sup> JS., p. 30.

ont été très durs [...]. Je le sens par tout, par mes lettres qui sont de plus en plus longues à ceux que j'écris. C'est formidable ce que j'aurai écrit pendant cette guerre. Heureusement que j'avais cette diversion. J'y serais crevé sans cela [...]. Jane a de moi 30 lettres par mois, des lettres quelquefois de six pages. Toi, tu en as pas mal. Mare quelques-unes aussi et d'autres à des étrangers [...]. J'ai un très grand plaisir à écrire. C'est le seul que j'aie [...]. Ça me donne de l'air, tu comprends.<sup>574</sup>

L'hégémonie de l'écriture se retrouve chez D'Annunzio dont la fonction première est d'être un auteur également, même si sa vision de la chose militaire semble être au moins aussi importante que l'acte d'écrire ici. Ce dernier estime que : « l'artiste est celui qui sait inventer sa propre vertu, pour offrir à ses frères un don nouveau. »<sup>575</sup> Ainsi, il se place en modèle vertueux, au service de la nation par le verbe et l'épée. Il crée en quelque sorte un personnage, une figure même, répondant à ses propres critères de virilité et de perfection, à tel point qu'il souhaite « s'offrir » lui-même à ses frères, sous la forme d'une légende vivante, se réinventant dans la transcendance : « Il nuovo mito è il più bello. » (*NOTT.*, p. 15)<sup>576</sup> Le verbe sert finalement à sublimer l'épée, qui est la réalisation absolue de l'homme selon lui. Nous le voyons, l'écriture entre dans la guerre tout comme la guerre restera et demeurera après la blessure à l'intérieur même de l'écriture, au point de faire revoir à D'Annunzio sa manière de composer, non plus seulement en termes de stylistique, mais avec l'ensemble de son corps qui se reconstruit en même temps que se retisse son écriture.

A présent borgne, il déclare : « Imparo un'arte nuova. » (*NOTT.*, p. 4)<sup>577</sup> Blessé à un endroit qui reste indispensable à la poursuite de son activité, il souhaite continuer à exercer ses talents de poète. Pour ce faire, il n'a d'autre choix que de s'adapter à sa nouvelle condition qui l'oblige à repenser son travail d'écrivain, à le renouveler, au prisme de sa blessure. « Scrivo nell'oscurità. Traccio i miei segni nella notte che è solida contro l'una e l'altra coscia come un'asse inchiodata. » (*NOTT.*, p. 4)<sup>578</sup> Le corps est repensé et ressenti ici de manière à épouser la nouvelle situation du poète après qu'il ait été blessé à la vue. Cette façon de se mouvoir presque insolite du corps démontre la volonté de contrôle de la part de D'Annunzio qui n'est pas résolu à se présenter en homme diminué. On peut avancer que la chair bien qu'épuisée et marquée par la guerre est ici le secours de l'esprit pour l'aider, l'assister, le compléter, dans une tâche inédite qui est celle d'écrire en étant partiellement aveugle.

En outre, le blessé de guerre est, malgré lui, constamment à la recherche de celui qu'il était avant, vivant dans l'illusion d'un retour en arrière encore possible, tout en s'adaptant

---

<sup>574</sup> Léger, Fernand, « Une correspondance de guerre », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, Hors-série/archives, centre Georges Pompidou, 1997, p. 58.

<sup>575</sup> Legrand, Jacques, Legrand, Catherine, *Mussolini, Chroniques de l'histoire*, Bassillac, éd. Chronique, 1997, p. 40.

<sup>576</sup> (Trad : « Le nouveau mythe est le plus beau. » *NOC.*, p. 17).

<sup>577</sup> (Trad : « J'apprends un art nouveau. » *NOC.*, p. 8).

<sup>578</sup> (Trad : « J'écris dans l'obscurité. Je trace mes signes dans la nuit qui est lourde entre mes deux cuisses. » *Ibid.*).

pourtant à sa nouvelle vie. Il fait face à la vérité non sans un certain déni, une résistance à ce changement qui se révèle pourtant à lui. D'ailleurs, Johnny a le sentiment de sentir encore son bras :

« There was something wrong about this pricking and pulling and friction heat. He could feel the things they were doing to his arm and yet he couldn't rightly feel his arm at all. It was like he felt inside his arm. »<sup>579</sup>

Tout l'enjeu du « dissemblant » va être à présent d'accepter ce nouveau moi, et cela ne peut se faire que par le biais de l'écrit concernant Cendrars ou D'Annunzio pour lesquels ce dernier est mentionné presque sitôt la blessure advenue, comme une respiration. Néanmoins, qu'en est-il des personnages de fiction de Trumbo ou de Dugain ? Nous allons voir que les auteurs en font l'extension de leur pensée, leurs porte-voix, souvent antimilitariste, et dans une perspective de dénonciation des conséquences désastreuses de la guerre sur le destin et l'histoire des hommes. Ils invitent à travers leurs protagonistes à réfléchir à cette nouvelle condition au regard des difficultés existentielles qu'elle peut amener, provoquer, faire naître, dans une difficile quête de retour à un équilibre.

## **A – Le blessé de guerre à la recherche de l'homme d'avant**

L'homme est changé par sa blessure. Il se découvre neuf, et pourtant brisé de toute part :

Le lien écrit est d'autant plus passionnément investi que le soldat a le sentiment d'être peu à peu retranché de l'humanité : « Je suis changé terriblement. Je voudrais ne rien te dire de l'horrible lassitude que la guerre a engendrée en moi, mais tu m'y forces. Je suis comme écrasé, comme diminué [...] je suis pauvre et nu [...] à force d'émotions démesurées, d'expériences disproportionnées à la résistance humaine [...] quelque chose se détraque [...] une déchéance générale... [...] Je suis un homme aplati »<sup>580</sup>

Nous avons commencé à aborder dans ce travail l'identité du soldat devenue floue, biaisée, car se faisant un corps tout entier tourné vers la guerre et n'appartenant plus à lui-même mais à l'État avec lequel il opère malgré lui une fusion en vue du contexte guerrier. Ici, il est question de pousser nos investigations plus loin en constatant que l'identité de cet « homme aplati », littéralement qui n'a plus guère d'épaisseur – dont l'enveloppe n'a plus de substance –, n'est pas seulement vaine à travers le corps qui n'est plus sa propriété, mais encore au-delà, ce qui rend l'expérience particulièrement traumatisante. Il ne s'agit donc pas

---

<sup>579</sup> (Trad : « Il y avait quelque chose d'anormal dans ces picotements et ces tiraillements et la chaleur causée par ce frottement. Il sentait toutes les manœuvres qu'ils exécutaient sur son bras dont pourtant il ne sentait pas vraiment la présence. C'était comme s'il se trouvait à l'intérieur même de son bras. » *JSVG*, p. 47-48).

<sup>580</sup> Trévisan, Carine, « Lettres de guerre », *op. cit.*

pour le blessé de guerre de se raconter comme on le ferait dans la vie ordinaire, précisément parce que cette nouvelle vie ne l'est pas, mais comme un être à présent renouvelé, pourrait-on dire, extérieur à lui-même. Prenons l'exemple du canonnier Jules Talmon exposé par Philippe Dautrey :

L'idée précise que Jules Talmon se fait de son témoignage et qui le pousse à ne pas reproduire les modèles militaires et à ne pas adapter sa prise de notes au cadre de son agenda, se traduit aussi par le choix des moments où il écrit et par l'interdit qui frappe certains thèmes. Que le passage de la non-tenue à la tenue du journal, soit intervenu près de trois mois après qu'il ait été mobilisé, et que Jules Talmon ne note rien tant qu'il se trouve au dépôt de Poitiers, donne la certitude que son journal n'est ni le prolongement de celui qu'il aurait eu l'habitude de tenir chez lui, dans son village, ni une relation de l'événement guerre, ni même le récit de sa vie de mobilisé. Qu'il se mette à écrire du 5 au 12 novembre, le temps d'une mission de convoiement de chevaux à proximité d'Ypres, puis à partir du 20 novembre quand il quitte définitivement Poitiers, conduit, en revanche, à associer la tenue du journal à deux événements, deux conditions qui se trouvent maintenant réunies.<sup>581</sup>

Ici, le soldat choisit précisément ce qu'il souhaite raconter de ce qu'il considère peut-être comme moins important, moins intéressant, anecdotique et peu marquant. Il semble dans le cas présent sélectionner des événements précis en lien avec le contexte de guerre dans lequel il évolue, événements qu'il n'aurait probablement pas appréhendés dans la vie civile. Les moments de l'écriture semblent être frénétiques et rattachés aux émotions qui le traversent. De même, Talmon se sent obligé de passer sous silence certains épisodes, à cause de la censure, et de la vérification des écrits réguliers de la part de l'état-major, ce qui démontre dans le même temps, une impossibilité à être tout à fait authentique au moment des faits sous peine d'essuyer punitions et ennuis (par exemple, lorsqu'il se trouve au dépôt de Poitiers, il n'écrit pas une ligne, nous songeons alors que les écrits sont contrôlés).

Tantôt à cause de la présence massive de la censure, surtout à partir de 1915, tantôt en raison de l'« indicibilité » de l'expérience telle qu'elle est exprimée à maintes reprises par les soldats, cette prise de distance ne peut se faire que de manière subreptice, quasi silencieuse. Elle se glisse dans les non-dits, dans les plis du discours et n'est repérable qu'à partir des traces d'un discours de contestation de la guerre et des conditions de vie qui leur sont imposées par celle-ci.<sup>582</sup>

Par conséquent, on peut s'interroger sur la genèse de ces textes-témoignages et sur leur authenticité puisque d'emblée, nous constatons qu'il semble difficile de tenir un journal, totalement dépendant de sa volonté, et de surcroît, sans être interrompu. Or, nous voyons bien que le journal est le fruit d'un processus bien plus complexe qu'il n'y paraît, qu'il nécessite et sollicite un travail en amont, et que la spontanéité n'y tient finalement que peu de place. Nous

---

<sup>581</sup> Dautrey, Philippe, « Écrire sa guerre. Analyse d'un carnet de guerre. », *op. cit.*

<sup>582</sup> Vicari, Stefano, *Vous allez dire que ma lettre n'est pas encourageante. Que voulez-vous, je suis franc et j'ai tenu à vous dire tout cela... Ou comment les poilus réduisent la « distance » dans leurs lettres*, Congrès Mondial de Linguistique Française, 2014, p. 2197-2211.

pouvons donc réfléchir à la teneur de la partie liminaire à l'écriture. Antérieurement au mot tracé sur le papier, que se passe-t-il ?

Concernant la datation des faits, D'Annunzio, dans la version originale de son œuvre, fait apparaître des dates (absentes dans la traduction du texte par Jean-François Bory néanmoins). Ces dernières sont disséminées sur quelques pages (il en mentionne d'ailleurs très peu), dans la marge, en caractères plus petits (comme si le temps était un frein, l'effrayait, ou n'était qu'un détail quasi invisible finalement) : « 26 decembre 1915 » (*NOTT.*, p. 21) est la première date à apparaître. Le poète opère un retour en arrière par la suite (comme l'impossibilité d'aller vers le futur qui se dessine, et de l'affronter). En d'autres termes, il choisit d'agencer son recueil de telle façon que les événements ne se suivent pas chronologiquement, puisqu'à la page 35, nous lisons « 21 decembre » (sans précision de l'année d'écriture cette fois), puis « 23 decembre » (*NOTT.*, p. 49), « 24 decembre » (*NOTT.*, p. 60), enfin « marzo 16 » (*NOTT.*, p. 120), ainsi, le jour disparaît à présent au profit de l'année. Notons également que les dates sont complètement absentes de la « II offerta » et qu'elles réapparaissent à la « III offerta » avec « 1 aprile 1916 » (*NOTT.*, p. 294), et enfin, « 23 aprile 1916 » (*NOTT.*, p. 303). Les deux dernières dates sont données dans leur intégralité, l'auteur semble vouloir appuyer celles-ci comme étant particulièrement importantes puisque correspondent à la fin de sa convalescence, et dans le récit à une sorte de reverdie, d'encensement lyrique de la nature qui reprend vie car le printemps est largement décrit, et l'évènement pascal du calendrier chrétien associé y apparaît comme une évidence : « E la Pasqua di Resurrezione. [...] Vedo verde. Vedo nell'ombra le mi mani verdi. Tutta la stanza è verde come una pergola folta. » (*NOTT.*, p. 303)<sup>583</sup> La présence de la couleur verte qui envahit tout, le corps et l'espace, marque le retour évident à l'oxygène, à la renaissance du poète qui semble être complet de nouveau au moment où il termine son journal.

De son côté, Blaise Cendrars qui se fait diariste également puisque relate les souvenirs de son parcours post blessure, n'appose aucune date. Le temps semble donc bien être un élément qui fait défaut au survivant, parce que d'un côté celui-ci semble s'être arrêté au moment de la blessure, mais de l'autre cristallise et fige de manière certaine une certaine douleur. Si dans la vie civile le temps n'avait aucune incidence, si rien de vital ne lui était rattaché, une fois la blessure survenue, il devient relique d'un passé qu'on ne peut retrouver. Apposer des dates revient à fixer les instants de souffrance endurés, laisse la trace sur le

---

<sup>583</sup> (Trad : « C'est Pâques de la Résurrection. [...] Je vois du vert. Je vois mes mains vertes dans l'ombre. Toute la pièce est verte comme une tonnelle broussailleuse. » La « Offerta III » ne figure que partiellement dans la traduction de référence en français. En effet, celle-ci s'arrête aux **mots suivants** : « Les feuilles nouvelles respirent et espèrent, les anciennes méditent et se rappellent. » p. 89. Dans la version originale : « La foglie nuove respirano e sperano, le vecchie meditano e rammentano. » p. 300.

papier du choc, le rendant indissociable de l'écriture. Ainsi, passer les dates d'écriture sous silence revient à nier l'évènement de la blessure, et à passer sous silence ce qui en découle.

L'important pour l'« homme de guerre » est de s'écrire dans toute sa singularité. Ce qui importe à ce dernier est justement ce qui lui appartient encore, ce qui lui est propre, c'est en somme son expérience personnelle et même au-delà, la manière dont il la traverse, à titre individuel. Le journal devient donc un outil autonome, c'est-à-dire qu'il est unique, se démarque des autres du fait qu'il est le fruit d'un seul homme en particulier qui traverse son histoire avec sa vision, forcément exclusive. Cela permet au soldat de conserver son identité, de faire en sorte qu'il y ait un fil conducteur à une vie devenue complexe et sinueuse par la force des choses, et la situation à laquelle il se trouve exposée. Le tangible par l'écrit. L'existence, « l'être » et non pas le « faire », par la marque sur le papier, celle qui n'appartient qu'à lui-même et personne d'autre. L'écrit est aussi un moyen d'accéder de nouveau, sinon à la vie d'avant, au souvenir de quelque chose qui s'en rapproche, et d'en retrouver certains jalons pour ne pas sombrer de manière définitive. Sartre dans *L'Existentialisme est un humanisme* avance que l'existence précède l'essence. Ce qui signifie que l'homme existe d'abord, se rencontre lui-même, surgit dans le monde et se définit ensuite. « L'homme n'est rien d'autre que ce qu'il fait. »<sup>584</sup> Seulement que font les blessés maintenant qu'ils sont terrassés par leurs blessures et incapables de poursuivre la guerre ? Par quel biais peuvent-ils prétendre à une existence ? Et par-dessus tout, qui sont-ils devenus ?

## 1. Retisser son identité

Bien que perdant son corps, totalement ou partiellement, le survivant possède un esprit intact (c'est le cas de tous les personnages que nous étudions) qui perdure et continue d'exister. Néanmoins, ce dernier est forcément à des moments altéré par le choc subit : « Scrivo come chi caluma l'àncora, et la gomena scorre sempre più rapida, e il mare sembra senza fondo, e la marra non giunge mai a mordere né la gomena a tesarsi. » (*NOTT.*, p. 18)<sup>585</sup> L'auteur apparaît perdu à travers cette métaphore maritime de son écriture, l'agencement des mots ne lui semble ni fluide ni ordonné, et ne donne l'impression que d'un gouffre. L'écrit ici confère au désespoir profond, il est comme une bouteille à la mer, les mots jetés sur la bande de papier (méthode d'écriture décrite par l'auteur) se tracent sans savoir s'ils parviendront à libérer quoi que ce soit, ni même à raconter quelque chose. Cela est à relever de manière constante dans le cas de D'Annunzio qui compose dans une forme décousue, ce qui délivre par la littérature son état d'esprit brumeux, confus, complexe. Jean-François Bory le souligne

---

<sup>584</sup> Sartre, Jean-Paul, *L'Existentialisme est un humanisme*, op. cit., p. 30.

<sup>585</sup> (Trad : « J'écris comme celui qui jette l'ancre, et le câble file, toujours plus rapide, et la mer semble sans fond, et le bec ne parvient jamais à mordre, ni le câble à se tendre. » *NOC.*, p. 21).

par ailleurs : si D'Annunzio n'était pas un personnage simple, sa langue ne l'était pas non plus. »<sup>586</sup> Le poète, perdu, trouve en ses « fragments » une manière de se raconter sous la forme de surgissements, de visions touchant parfois à l'hystérie, d'idées brèves, souvent redondantes, qui le hantent comme les fantômes autour de lui tout au long de son récit. Nous avons le sentiment que le poète s'oublie au détriment des fantômes, de l'ami qui le hante et qui devient presque plus important que D'Annunzio lui-même, bien que disparu.

« Ora è là, non più con la nostra aria, con l'aria che io respiro, ma con la sua aria, con l'aria della tomba, con l'aria dell'eternità, che non consumano i suoi polmoni entro le sue costole infrante. » (NOTT., p. 57)<sup>587</sup>

Le compagnon est devenu l'oxygène qui alimente les poumons du poète, et donc ce qui le maintient, comme un paradoxe, en vie. L'écrivain semble errer dans un monde qui ne lui appartient plus, qu'il ne reconnaît plus, peuplé de créatures de cauchemars qui viennent brouiller son identité, l'altérer, la faire disparaître au profit d'une mort qui sans cesse resurgit et gagne du terrain.

A travers l'écriture dépouillée qui favorise l'évocation – voire l'invocation – furtive de l'image, le déploiement de la figure de style, et la possibilité d'une esthétique baudelairienne, où se côtoient la splendeur et le macabre, D'Annunzio parvient à faire ressentir toute la puissance du souvenir, souvent dans le détail en apparence insignifiant qui atteint une dimension supérieure, paroxysmique, qui lui ressemble finalement. Il écrit ce qu'il est. « Voluptueux, théâtral, héroïque, éloquent – et même grandiloquent [...]. Il n'est pas italien, mais Italianissime. »<sup>588</sup>

Après que la blessure ait eu lieu, le blessé se trouve dans le besoin impérieux de retracer le fil de son identité. Il ne pourra plus jamais réellement atteindre celle connue initialement, mais va, sur les fondements de celle-ci, bâtir un nouveau « moi ». Ce dernier, en difficulté, est sur le point d'acquiescer par la résilience (car il est question de réapprentissage), tous les rouages conférant à la recréation d'une individualité dans ce qu'elle peut avoir d'inédit, puisqu'il se voit condamné à survivre à son identité nouvelle. Il est aussi obligé de traverser une guerre en dehors de la guerre, ainsi, il n'est plus tout à fait militaire, ni même civil, et se trouve dans l'obligation personnelle de construire un « moi » hors de l'espace-temps guerrier. D'ailleurs, Cendrars énumère des objets de « poilu », représentatifs du temps de la guerre, comme une mise à distance de ce qu'il a pu être lui-même à un moment : « vieilles boîtes à cigare qui contenaient les souvenirs de guerre des poilus : boutons d'uniforme, pattes d'épaulettes, chargeurs allemands, bagues d'aluminium, briquets faits d'une

---

<sup>586</sup> NOC., Postface, p. 166.

<sup>587</sup> (Trad : « A présent il est là, non plus dans notre air, dans l'air que je respire, mais dans son air, dans l'air de la tombe, dans l'air de l'éternité; que ne consomment point ses poumons entre ses côtes broyées. » NOC., p. 43).

<sup>588</sup> Lefèvre, Raymonde, *Un prince de l'esprit, D'Annunzio, op. cit.*, p. 65.

cartouche, lettres d'amour, photos, etc. »<sup>589</sup> Par conséquent, il place ces choses sur un plan différent de lui-même en parlant de « souvenirs de guerre », ce qui signifie évidemment qu'elles appartiennent à un temps révolu, mais aussi en précisant que ces breloques sont l'apanage des « poilus », réminiscences d'un temps dont il est à présent loin, au moment de la rédaction qui sera ultérieure.<sup>590</sup> « Mon esprit divague, je le laisse dériver. »<sup>591</sup> L'errance mentale d'Adrien permet aussi cette soustraction à une réalité difficilement acceptable. L'esprit, dans un mode de sauvegarde, se fait neutre, vidé de toute pensée. Il devient similaire à celui du voisin blessé, du camarade de chambrée atteint lui aussi, et perd ainsi ce qui pouvait le rendre authentique, et le caractériser, il dérive à la fois sans but, mais aussi sans se distinguer par un quelconque moyen.

### 1.1 – *Qui suis-je à présent ?*

Lorsqu'il est acheminé vers l'hôpital, Cendrars déclare : « Procurez-moi n'importe quelle défroque, puisque je suis arrivé tout nu et que je n'ai pas même d'uniforme<sup>592</sup> » Si la fonction initiale de Blaise Cendrars est celle d'auteur, il n'y a plus accès, à la guerre il devient un soldat. Seulement, perdre son uniforme, puisqu'il arrive sans vêtement à l'hôpital, annihile toute possibilité d'identité, de le reconnaître en tant que tel puisque les soldats ont un matricule qui à présent n'existe même plus. Dans le plus simple appareil, il n'est pas différent de n'importe lequel de ses camarades. Il demeure un homme lambda, un inconnu, un corps, vivant mais semblable à tous les autres. C'est pour cette raison qu'il demande un vêtement, peu importe lequel, dans le but de regagner la dignité exigée par l'injonction sociale et communautaire, et ensuite, réhabiliter une identité possible par le biais du vêtement.

Selon Hume, la notion d'identité ne serait qu'une illusion. « l'identité que nous attribuons à l'esprit de l'homme n'est qu'une identité fictive ». <sup>593</sup> Pour le philosophe, l'identité est muable, elle est mouvante, et dépend de celui qui la perçoit, sous quel angle et à quel moment.

L'identité (de la chose, du végétal ou de l'animal) est selon Hume une illusion qui naît de la propension de l'esprit à confondre le semblable. Si l'esprit était capable de s'en tenir strictement à ce qu'il observe, il ne pourrait forger l'idée d'identité, parce que rien n'est identique à soi-même. L'esprit n'a affaire qu'à ses

---

<sup>589</sup> JS., p 75.

<sup>590</sup> Blaise Cendrars fait publié cette partie de récit qui fait suite à *J'ai tué* en 1938. Il a donc eu tout loisir d'en remanier l'histoire. « Au milieu des années 1930, le ton lyrique soutenu et les images rapides de *J'ai tué* ne sont plus d'actualité : en cette veille de nouveau conflit mondial que chacun semble déjà concevoir comme inévitable, Cendrars écrit puis publie *J'ai saigné* parmi divers reportages et chroniques qui forment le second tome de ses « Histoires vraies » intitulé *La Vie dangereuse*. » JS, Préface, p. 11.

<sup>591</sup> LCO., p. 28.

<sup>592</sup> JS., p. 80.

<sup>593</sup> Hume, David, *Traité de la nature humaine*, Livre I, Paris, Flammarion, 1995, p. 344.

perceptions – impressions et idées –, lesquelles sont toujours changeantes.<sup>594</sup>

En conséquence, l'identité ne serait qu'une impression, une perception, factice et divergente, rien de sûr ni de concret. D'ailleurs, nous le constatons, la fonction nouvelle de soldat transforme l'homme en profondeur, malgré lui, et donc le rôle joué dans cette guerre change son identité première, cette dernière sera encore modifiée une fois la blessure advenue. Devenu homme mobilisé à la guerre, il est dans l'obligation d'appliquer un certain nombre de codes, dépassant de fait son identité originelle qui, elle-même, devient illusoire, obsolète.

Alors que tout élément est qualitativement variable, nous le percevons dans la durée à travers le prisme d'une constance et d'une permanence des impressions. Nous parvenons à le fixer ainsi par des perceptions fausses, non véritablement observées. L'identité est une fiction.<sup>595</sup>

La doxa du sociologue Kaufmann démontre bien la possibilité de mutation de la notion d'identité qui n'est pas figée, ni dans le temps, ni dans l'espace. Elle est une notion malléable, souple, qui évolue en même temps que son détenteur. Ainsi, pouvons-nous avancer qu'à travers l'écrit, la personne est double, triple, devient multiple, « extraordinairement complexe, mouvante, insaisissable. »<sup>596</sup>

Difficile de s'affirmer au sein d'un groupe dont finalement le soldat est lui-même le maillon constitutif, à égalité avec son voisin. L'individu au sein de ce collectif n'a pas lieu d'exister car il est vain, s'annule, se met en retrait pour enfin disparaître, d'une certaine manière, dans la masse que représente l'armée. Il n'entre dans ce système que pour faire grossir les rangs, se met déjà corporellement au service d'un pays, comme nous l'avons au préalable souligné, au point d'y laisser littéralement des morceaux de son corps. Son identité n'a à ce moment précis aucune espèce d'importance ou d'incidence. Néanmoins, l'identité se redécouvre sans cesse, même pour son détenteur, tant celle-ci regorge de ramifications : « l'identité était non pas une donnée préalable mais se constituait jour après jour par des identifications. »<sup>597</sup> Cela apparaît comme étant vérifiable auprès des personnages que nous mettons en exergue. Leur sort va entraîner un changement d'identité, qui passe par la déperdition physique mais aussi par le tarissement de l'intériorité. Le soldat à présent blessé s'interroge sur sa propre identité précisément car son aspect physique, sa silhouette, ou ses traits de visage ont changé, voire n'existent plus. Il s'est ainsi vu perdre une partie de lui et ne parvient plus à se voir comme un être entier.

Di vedere, di guardare, di conoscere ero avido sempre, insaziabile ero sempre. Eppure, o mie pupille erranti, non avete veduto abbastanza, non avete

---

<sup>594</sup> Brahami, Frédéric, « La généalogie du moi dans la philosophie de Hume », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 2001/2 (Tome 126), pages 169 à 190.

<sup>595</sup> Kaufmann, Jean-Claude, *L'Invention de soi. Une théorie de l'identité* (2004), Paris, Fayard, coll. « Pluriel », 2010, p. 16.

<sup>596</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>597</sup> *Ibid.*, p. 26.

guardato abbastanza, non avete potuto accogliere in voi tutte le facce della deità manifesta. E una di voi è già spenta, e l'altra s'intorbida e si affatica evforse è destinata a oscurarsi. (NOTT., p. 280)<sup>598</sup>

D'Annunzio se sent incomplet, différent de celui qu'il était, et a l'impression de ne pas avoir suffisamment profité du moment où il possédait sa vue complète. S'il a perdu une première « prunelle » comme il le mentionne, la seconde, épuisée de compenser, semble se dérober à son tour, menaçant de le quitter également, ce qui le plongerait dans les ténèbres absolues et irrévocables. Lui, jadis curieux et enclin à l'observation, se voit dépourvu par le manque de cet œil meurtri, de quelque chose qui faisait son bonheur de vivre autrefois.

Toutefois, la blessure la plus significative, la plus marquante, qui incarne pleinement cette remise en questions identitaire, demeure bien celle propre aux gueules cassées.

Si la perte de mobilité corporelle peut être graduée, les blessures au visage sont considérées en bloc. Au-delà de ces distinctions administratives et cliniques dont doit découler le calcul du montant des pensions, la destinée des « blessés de la face » est vécue et perçue, sur un plan individuel comme sur un plan collectif, d'une manière bien différente de celle des autres invalides de guerre.<sup>599</sup>

En effet, ceux qui ont perdu leurs traits sont les victimes vivantes, tristes étendards, du déferlement de violence extrême qui se joue. Une brutalité allant jusqu'à l'annihilation des visages, et donc, d'une certaine manière, à l'effacement.

« Mais son visage, que je n'aperçois que dans le clair-obscur de la fenêtre qui surplombe son lit ressemble à un grand caramel noir, brûlé et déformé. Plus trace de moustache ni de paupière. Plus aucune forme humaine. »<sup>600</sup>

Adrien qui observe ce blessé semble mettre sa propre blessure à distance, pourtant, il n'en est rien, dans ses mots résonnent l'effet miroir ressenti les blessés de la face lorsqu'ils se découvrent. Rappelons d'ailleurs que les chambres de l'hôpital Val-de-Grâce sont dépourvues de miroir pour ne pas choquer les âmes déjà durement atteintes qui rencontreraient leur reflet la plupart du temps déformé par les blessures. La comparaison à un caramel noir, brûlé et déformé démontre bien là le côté à la fois monstrueux du blessé, mais aussi sa perte absolue d'identité. Il n'est plus qu'un bonbon à la forme ronde et lisse, il est dépourvu de la forme et des traits propres à un visage, de ce qui le rendait humain, de ce qui constituait son identité : sa moustache, ses paupières. D'ailleurs, Adrien conclut son observation par le groupe nominal « plus aucune forme humaine », qui achève de hisser l'homme blessé au rang de chose à présent informe, indistincte, étrange, à l'aspect qu'on ne parvient que difficilement à nommer. La blessure ici altère la notion même d'identité première, telle qu'on la pense. Elle réside dans

<sup>598</sup> (Trad : « De voir, de regarder, de connaître j'étais avide toujours, insatiable toujours. Et pourtant, ô mes prunelles errantes, vous n'avez pas vu assez, vous n'avez pas regardé assez, vous n'avez pas pu accueillir en vous tous les visages de la divinité manifeste. Et l'une de vous est déjà éteinte, et l'autre se trouble et se fatigue et peut-être est destinée à s'obscurcir. » *NOC.*, p. 72).

<sup>599</sup> Renucci, France, « La Construction des Gueules cassées », *Les cahiers de médiologie*, Gallimard, 2003/1 N° 15, pages 103 à 111.

<sup>600</sup> *LCO.*, p. 55-56.

la dépossession de l'enveloppe charnelle qui n'amène plus que de la laideur et du rejet de la part d'autrui.

## 1.2 – Réapprentissage infantile

Le blessé dans son cheminement vers l'après doit réapprendre à vivre, ce qui le plonge dans un stade régressif au sein duquel il ne semble plus être qu'un enfant.

« La régression constitue un retour plus ou moins organisé et transitoire à des modes d'expression antérieurs de la pensée, des conduites ou des relations objectales, face à un danger interne ou externe, susceptible de provoquer un excès d'angoisse ou de frustration. »<sup>601</sup>

Cela passe tout d'abord par l'infantilisation de la part d'autrui. C'est dans le regard de l'autre que le blessé se trouve à présent diminué. Cendrars évoque la présence d'un maréchal des logis blessé, homme pourtant robuste, décrit comme un « colosse », à qui il tient compagnie : « C'était un gros poupon docile, glouton et malhabile, qui répandait sa soupe sur les draps. »<sup>602</sup> L'apparence massive et impressionnante du gradé s'annule par la description que Cendrars en fait. La blessure entraîne bien une forme de recul, de confusion de l'image que l'on renvoyait autrefois.

Et cela était assez pathétique de voir Mme Adrienne, qui venait plusieurs fois par jours s'asseoir à son chevet, rééduquer cet homme fait, musclé, fort et bien proportionné quoique trop grand, lui réapprendre l'usage de ses membres, lui mettre une boule de verre dans le creux de la main, en prononçant distinctement et avec insistance les mots : boule-rond-froid, guetter de ses yeux intelligents si ces mots éveillaient quelque notion dans sa conscience ou, comme à un enfant, lui présenter un alphabet en couleurs et tâcher de lui faire lire, de lui faire dire avec elle, en suivant les lettres, les syllabes du doigts ; B-A-BA = BABA. T-O-TO = TOTO. R-I-RI = RIRI, etc.<sup>603</sup>

Lorsqu'il est visité à son tour par le général, Cendrars alors convalescent lui montre ses progrès, et le gradé s'exclame : « - Mais c'est très bien, mon petit, va te coucher. »<sup>604</sup> Le soldat, humilié, diminué, amputé, devient un petit enfant, esseulé et en détresse :

Mother you've gone away and forgotten me. Here I am. I can't wake up mother. Wake me up. I can't move. Hold me. I'm scared. Oh mother mother sing to me and rub me and bathe me and comb my hair and wash out my ears and play with my toes and clap my hands together and blow my nose and kiss my eyes and mouth like i've seen you do with Elizabeth like you must have done with me. Then I'll wake up and I'll be with you and I'll never leave or be afraid or dream again. (*JGHG*, p. 63-64)<sup>605</sup>

<sup>601</sup> Van Damme, Pierre, « Dépression et régression », *Gestalt* 2002/2 (no 23), pages 109 à 126.

<sup>602</sup> *JS.*, p. 93.

<sup>603</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>604</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>605</sup> (Trad : « Maman tu es partie et tu m'as oublié. Me voici. Je n'arrive pas à me réveiller. Réveille-moi. Je ne peux pas bouger. Tiens-moi. J'ai peur. Oh maman maman chante-moi une chanson et frictionne-moi et donne-

L'adulte qu'était Johnny Bonham encore quelques heures auparavant a perdu tous ses repères et se voit dans l'obligation de réapprendre ce qu'il savait déjà avant d'être blessé. Il est question d'une dépendance nouvellement acquise. « I ritornelli della mia nutrice mi risalivano dal profondo e mi guidavano. » (*NOTT.*, p. 291)<sup>606</sup> Après la mère, une autre figure maternelle est évoquée : la nourrice. Celle qui ramène à la douceur, au soin. Les mots utilisés par Cendrars sont également très révélateurs : « elle me trouva debout, cramponné aux barreaux de mon lit, et, à cinq heures, j'avais fait quelques pas dans la chambre. »<sup>607</sup> L'auteur ici se compare à un bébé, un enfant en bas-âge, dont il faut s'occuper, et qui réalise ses premiers pas, dans le but de grandir, d'évoluer. Ce passage régressif est donc pour le mieux, un temps utile du réapprentissage. Bien qu'à première vue humiliant, voire décourageant, ce retour en arrière vers les premiers apprentissages (premiers pas, premiers repas, premiers progrès), devient une étape indispensable à la progression du blessé. Mais les analogies avec ce retour à l'enfance ne s'arrêtent pas à cette comparaison visant à narrer la reconsidération de choses pourtant antérieurement acquises. « It was like a full grown man suddenly being stuffed back into his mother's body. He was lying in stillness. He was completely helpless. » (*JGHG.*, p. 80)<sup>608</sup> Ainsi, l'image décrite dans *Johnny Got His Gun* est encore plus saisissante que la métaphore infantile distillée par Cendrars dans *J'ai saigné*, puisque l'auteur parle d'un retour du personnage dans le ventre de sa mère, pour renaître, lavé, purifié, neuf, de tous maux, de ces blessures qui le font souffrir et de cette condition nouvelle à laquelle il n'était pas préparé. Ce ventre accueillant et chaud est aussi rassurant pour le blessé qui appelle sa mère à l'aide. Le silence retrouvé après le bruyant désordre que nous abordions dans le premier chapitre est un temps de pause dans le récit qui permet un redémarrage de l'action du personnage. De même que lorsqu'un blessé demande à Adrien où ils vont être acheminés, ce dernier ne parvient pas à émettre un seul son, en l'absence de réponse, son camarade débute alors un monologue semblable à une divagation dans lequel il s'adresse à sa génitrice :

« Le soldat qui soliloque parle avec sa mère, lui raconte sa guerre. Il a peur qu'elle le gronde, lui répète qu'il n'a rien fait de mal et que les Allemands lui ont envoyé une marmite dans les jambes. »<sup>609</sup>

Ce moment précis semble marquer la fin de la première partie du récit, achève une

---

moi un bain coiffe-moi et nettoie-moi les oreilles et joue avec mes doigts de pied et fais-moi battre des mains et embrasse mes yeux et ma bouche comme je te l'ai vu faire avec Elizabeth et comme tu as dû le faire avec moi. Je me réveillerai alors et je resterai avec toi et je ne te quitterai plus jamais et je n'aurai plus peur et je ne rêverai plus. » *JSVG.*, p. 92).

<sup>606</sup> (Trad : « Les refrains de ma nourrice remontaient du plus profond de moi-même et me guidaient. » *NOC.*, p. 80).

<sup>607</sup> *JS.*, p. 81.

<sup>608</sup> (Trad : « C'était comme si on le remettait adulte dans les entrailles de sa mère. Il était plongé dans un monde de silence. Il était réduit à une totale impuissance. » *JSVG.*, p. 113).

<sup>609</sup> *LCO.*, p. 38.

étape, de surcroît irréversible. « Jérémey Taylor conjecture qu'il est peut-être aussi douloureux de naître que de mourir. Je crois cela fort probable ; »<sup>610</sup> lit-on dans *Les Paradis artificiels* (1860) de Baudelaire. Le blessé subit donc une sorte de première mort pour renaître enfin libéré, toutefois, cela se déroule toujours dans la douleur. Il bâtit une existence nouvelle précisément sur ses blessures. En outre, on retrouve au début du récit de Cendrars une description des blessés agonisants : « Maman !... maman !... gueulait l'homme couché au-dessus de moi. Ô maman !... »<sup>611</sup> Cette phrase est très représentative de la souffrance endurée par les blessés qui, au-delà de leur salut, prient pour que leur génitrice intervienne et les sauve de ce trépas qui menace, comme une dernière parole, un dernier souffle, en direction de celle qui les a mis au monde et achèverait avec eux – même par la pensée – le voyage chaotique vers les limbes. La ponctuation exclamative accentue l'emphase, met en exergue la douleur insoutenable, mais aussi le cri d'appel à l'aide déchirant destiné à la mère qui ne peut intervenir ici comme consolatrice et démontre bien toute la détresse de ces hommes redevenus en quelque sorte enfants dépendants d'autres adultes.

Le dieu protecteur s'est substitué à la mère nourricière et consolatrice avec « Ô maman !... ». C'est donc à présent non plus le Ciel, mais la mère que l'on prie, dans un retour au terrien, à ce que l'on sait comme étant durable, réel, sûr. « Oh Jesus mother god Kareen Kareen Kareen my arms. » (*JGHG*, p. 39)<sup>612</sup> Le blessé dans une gradation descendante désordonnée, dans un accès de désespoir, en appel à tout ce qui peut le rassurer, l'apaiser, à toutes les entités premières susceptibles de le sauver : Dieu, l'amour (avec sa compagne Kareen) et son parent. Ainsi, Dieu, l'amour, la mère, sont mis sur le même plan, tous en tant que figures rassurantes susceptibles de sauver le blessé. Nous retrouvons ces plaintes insupportables, assorties de manières enfantines, dans *La Chambre des Officiers* : « Un sergent d'infanterie [...] implore sa mère entre deux sanglots de petit garçon. »<sup>613</sup> Cependant, au-delà de la régression infantile envisagée à travers le regard d'autrui de manière réductrice mais bienveillante, nous pouvons lire au moment du repas : « Elle me traite comme un simple d'esprit. »<sup>614</sup> En plus d'être privé du plaisir de manger, le blessé de la face est tributaire d'un tiers qui a pour tâche de le nourrir.

Pour dire vrai, le goût de la soupe m'inquiète moins que la façon dont elle va s'y prendre pour la faire entrer. La réponse n'est pas longue à venir. [...] On va vous mettre ça dans le nez. Vous allez arrêter de respirer par le nez pour ne plus respirer que par la bouche.<sup>615</sup>

Si autrui ne semble rien augurer de positif, il se révèle pourtant primordial : « Je vais

<sup>610</sup> Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Michel Lévy frères, 1869, p. 307.

<sup>611</sup> *JS.*, p. 40.

<sup>612</sup> (Trad : « Oh Jésus maman mon Dieu Kareen Kareen Kareen mes bras. » *JSVG*, p. 63).

<sup>613</sup> *LCO.*, p. 37.

<sup>614</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>615</sup> *Ibid.*

vous faire manger, lieutenant. Vous allez voir, c'est de la bonne soupe. »<sup>616</sup> Sans l'infirmière, impossible pour le blessé de pouvoir ingérer quoique ce soit sans souffrir davantage. La phrase « Je vais vous faire manger » s'attarde sur le fait que le jeune officier est à présent incapable de s'alimenter par lui-même. Il a besoin d'une assistance, et se trouve dépourvu d'autonomie. « L'infirmière revient me voir alors que j'essaye tant bien que mal d'habituer mon estomac à travailler seul. Elle parle fort comme si j'étais sourd, en plus de tout le reste. »<sup>617</sup> Ainsi, au-delà d'être pris pour un dépendant, Adrien est considéré comme un simple d'esprit à qui on donnerait des ordres très basiques pour qu'il les saisisse bien tous, ce qui constitue une violence certaine d'un point de vue psychologique pour l'adulte qu'il demeure pourtant encore, une vraisemblable humiliation. Nous retrouvons cela chez Cendrars : « Je suis sûre qu'il comprend maintenant tout ce qu'on lui dit. Bientôt, il parlera. »<sup>618</sup> Ainsi, la rupture avec l'existence d'avant semble tout à fait entamée dans une continuité déstabilisante et effrayante. Dans *Notturmo*, ce type de réaction – c'est à dire, l'appel à l'aide – vidé de toute retenue, très testimonial et sans plus de dignité, est absent chez D'Annunzio. Il faut néanmoins noter la présence récurrente de sa très jeune fille qui le seconde, l'assiste, dans sa nouvelle tâche d'écrivain et le difficile réapprentissage de son art. S'il n'est pas lui-même contraint à un retour à l'enfance, il s'appuie toutefois sur la candeur, la légèreté enfantine pour pouvoir progresser. Sa valeur d'homme reste donc intacte de même que sa dignité. Cependant, son besoin d'assistance – et son appel à l'aide indirect – s'il ne repose plus sur la génitrice, se rabat sur la descendance marquant du même coup son souhait de retour à la vie, de mouvement vers l'avant, et non de régression. La jeune enfant non seulement l'appuie pour qu'il progresse et puisse de nouveau tracer la lettre correctement malgré son défaut visuel, mais l'invite également à des instants de repos, tendres et sereins, qui tranchent définitivement avec le héros militaire mythifié qu'il souhaite incarner : « Con la sua grazia infantile la Sirenetta mi prenda la mano folle, mi trae verso un rosaio educato su un alto stelo e mi dice: « Guarda questa piccola rosa. » » (*NOTT.*, p. 298)<sup>619</sup>

### 1.3 – Penser l'absence comme partie de soi

Le membre fantôme (dans son terme médical, l'hallucinoïse) désigne la sensation qu'un membre (ce peut-être un organe) amputé ou manquant est toujours relié et interagit bien avec

---

<sup>616</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>617</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>618</sup> *JS.*, p. 94.

<sup>619</sup> (Trad : « Avec sa grâce enfantine, la Sirénetta prend ma main inquiète, m'entraîne vers un rosier et me dit : « Regarde cette petite rose. » » *NOC.*, p. 85).

le reste de ce corps. Deux amputés de guerre sur trois rapportent cette impression. La fréquence et l'intensité de l'hallucinoïse diminuent avec le temps.<sup>620</sup> Nous trouvons une trace de ce phénomène dans l'œuvre de Dalton Trumbo. « It was like he felt through the end of his arm. » (*JGHG*, p. 26)<sup>621</sup> C'est à présent l'absence de quelque chose de basique, d'essentiel, d'inné même, qui fait défaut aux blessés de guerre conservant la sensation d'avoir encore le membre pourtant disparu.

My arm. My arm they've cut my arm off. See that stump there ? That used to be my arm. Oh sure I had an arm I was born with one I was normal just like you and I could hear and I had a left arm like anybody. (*JGHG*, p. 27-28)<sup>622</sup>

La répétition de l'occurrence « bras » à de nombreuses reprises marque l'obsession de la perte, du traumatisme engendré, comme si le fait d'appuyer verbalement sur le mot « bras » l'annonçait comme ayant officiellement existé un jour, maintenant qu'il n'est plus, contribuait à le garder bien réel et attaché au reste du corps du blessé.

My left arm. I wonder what they've done with it. When you cut a man's arm off you have to do something with it. You can't just leave it lying around. Do you send it to hospitals so guys can pick it to pieces and see how an arm works? Do you wrap it up in an old newspaper and throw it onto the junk heap? Do you bury it? After all it's part of a man a very important part of a man and it should be treated respectfully. Do you take it out and bury it and say a little prayer? You should because it's human flesh and it died young and it deserves a good sendoff. (*JGHG*, p. 28)<sup>623</sup>

Johnny s'interroge sur le devenir de ce bras qui lui manque, en tant que partie de lui-même, mais encore plus s'il était presque un être à part entière à qui il jugerait juste d'accorder des funérailles. Il se demande où ils ont pu le mettre et s'inquiète de son devenir, comme si on ne lui avait pas donné une fin digne de ce nom. Ce bras en tant que partie intégrante de sa personne à présent loin de lui laisse une sensation d'incomplétude. Cendrars lui aussi perd un bras, néanmoins, il parvient à dépasser cette absence dans une surprenante réaction de résilience face à son supérieur venu lui rendre visite :

« - Mon général, lui dis-je, regardez, je suis guéri ! Mon bras est cicatrisé. Je le bouge. Vous savez, je jongle et je boxe avec. Et il n'y a pas trois semaines que je suis là. J'ai été blessé le 29 septembre. C'est un record ! »<sup>624</sup>

---

<sup>620</sup> Pour les questions médicales concernant le phénomène de « membre fantôme », nous prenons appui sur l'article de Rollot, Jérémie, « Soigner le membre fantôme ? », *Corps*, Dilecta, 2006/1 n° 1 | pages 107 à 110.

<sup>621</sup> (Trad : « C'était comme s'il percevait toutes les sensations à l'extrémité de ce membre. » *JSVG*, p. 48).

<sup>622</sup> (Trad : « Mon bras. Mon bras ils m'ont coupé le bras. Vous voyez ce moignon par ici ? C'est là qu'était mon bras. Oh bien sûr que j'avais un bras et je suis né avec un bras et j'étais tout aussi normal que vous et j'entendais et j'avais un bras gauche comme tout le monde. » *JSVG*, p. 49).

<sup>623</sup> (Trad : « Mon bras gauche. Je me demande ce qu'ils en ont fait. Quand on coupe un bras, il faut bien en faire quelque chose. On ne peut pas simplement le laisser traîner. Est-ce que vous l'envoyez dans les hôpitaux pour que les gars puissent le disséquer et voir comment un bras fonctionne ? Ou l'enveloppez-vous dans un vieux journal pour le jeter aux ordures ? L'enterrez-vous ? Après tout cela fait partie du corps humain. C'est une partie très importante et il faudrait la traiter avec respect. L'emportez-vous pour l'enterrer et dites-vous une petite prière ? Vous devriez car c'est de la chair humaine qui a péri jeune et qui mérite un départ digne d'elle. » *JSVG*, p. 50).

<sup>624</sup> *JS.*, p. 86-87.

Malgré cette volonté assumée et flagrante, Cendrars fait tout de même mention de sa main droite, comme si elle était encore présente, rattachée à son corps :

J'ai dû m'agiter sur mon brancard, gesticuler; gesticuler non seulement de ce bras gauche, dont je ne savais pas encore me servir, mais brandir aussi cette main droite, cette main que je venais de perdre, qu'on venait de me ravir en champagne, que j'avais laissée derrière moi dans le charnier de Somme-Py et dont l'étonnante présence se révélait, se manifestait, se faisait sentir dans des douleurs exorbitantes qui poussaient de mon moignon, grandissaient, se ramifiaient, me tiraillaient en tous sens, en faisaient me tordre comme si j'avais été consumé dans un brasier intérieur, se généralisaient, mais restaient néanmoins très précises tout en se multipliant comme si l'on m'avait coupé, non pas un bras sur deux avec un bistouri, mais, avec une scie circulaire, comme à Bouddha, un éventail de bras sans cesse renaissants, sensation ahurissante qui me faisait sortir hors de moi, qui troublait mes réflexes les plus élémentaires, me désorientait, me déséquilibrait et me faisait perdre jusqu'à la notion exacte de ma dimension corporelle.<sup>625</sup>

Adrien quant à lui se rend bien compte qu'il est toujours vivant, seulement, le vide laissé par la béance sur son visage, juste en dessous du nez, comme un cruel paradoxe le fait atrocement souffrir : « Mes pieds bougent. Les deux. Les mains aussi. Chacun de mes yeux perce la semi-obscurité. Je suis entier [...] C'est tout ce vide qui me fait souffrir. »<sup>626</sup> Le vide, ce qui manque à présent, est aussi ce qui est le plus douloureux. Ça n'est pas la banale blessure physique, la jambe abîmée ou la fracture ouverte, mais l'absence d'un membre ou d'un visage, comme nous le voyons, qui mène au désespoir, à la douleur ultime. Ainsi, l'absence est pensée comme partie de soi encore présente. Et c'est encore le choc de se rendre compte de cette absence qui demeure plus spectaculaire, notamment, dans le roman de Trumbo :

He was wrapped in them from top to bottom. Even his head. He really was hurt then. The shock caused his heart to smash against his ribs. He grew prickly all over. His heart was pounding away in his chest but he couldn't hear the pulse in his ear. (*JGHG*, p. 10)<sup>627</sup>

Les pulsations de ce cœur battant font écho au choc vécu dans la réalisation définitive de la perte. De même, le personnage d'Adrien découvre amputé l'un de ses camarades de voyage dans l'ambulance qui le mène vers Val-de Grâce :

« Celui qu'on installe au même niveau que moi doit tout juste avoir dix-huit ans. Il a un profil d'ange aux yeux clos. Ses couvertures dessinent la silhouette de son corps jusqu'à la base de ses genoux, puis elles s'affaissent brutalement. »<sup>628</sup>

Le corps se révèle incomplet, ce qui est le point de départ de ce qui va advenir des personnages à l'étude, eux-mêmes voués à une incomplétude définitive.

---

<sup>625</sup> *Ibid.*, p. 49-50.

<sup>626</sup> *LCO.*, p. 32.

<sup>627</sup> (Trad : « Il était enveloppé de pansements de haut en bas. Même la tête. C'est donc qu'il était réellement blessé. Le choc lui fit battre le cœur à grands coups contre les côtes. Il en eut la chair de poule. Son cœur battait la chamade dans sa poitrine mais son oreille n'en percevait pas les pulsations. » *JSVG*, p. 28).

<sup>628</sup> *LCO.*, p. 37.

D'Annunzio perd un œil dans son dernier combat d'aviateur. Son réflexe quasi premier est d'utiliser son corps d'une manière différente pour réapprendre à écrire et ainsi poursuivre son travail d'écrivain. L'auteur continue de se servir des parties de son corps encore valides pour parvenir à ses fins :

Sto supino nel letto, col torso immobile, col capo riverso, un poco più basso dei piedi. Sollevo leggermente le ginocchia per dare inclinazione alla tavoletta che v'è posata. Scrivo sopra una stretta lista di carta che contiene una riga. Ho tra le dita un lapis scorrevole. Il pollice e il medio della mano destra, poggiati su gli orli della lista, la fano scorrere via via che la parola è scritta. Sento con l'ultima phalange del mignolo destro l'orlo di sotto e me ne servo come d'una guida per conservare la dirittura. (NOTT., p. 3-4)<sup>629</sup>

La perte irrémédiable est atténuée par la possibilité immédiate de se remettre à écrire, et ainsi continuer de composer son œuvre. Cette volonté d'écrire de nouveau, ou simplement de continuer à faire ce qu'il faisait auparavant est un premier geste, au-delà de toute résilience, de résistance, à ce qui a pu se passer. La perte n'est plus un problème puisqu'il existe un palliatif, un moyen de secours, qui mène inexorablement à la survie.

A propos de la mise en écriture de l'expérience de guerre effectuée bien postérieurement à la blessure, dans un entretien donné en 1952, Cendrars justifie son mutisme à travers les mots suivants : « on est combattant ou l'on est écrivain. Quand on écrit, on ne combat pas à coups de fusil et quand on tire des coups de fusil, on n'écrit pas, on écrit après. On aurait mieux fait d'écrire avant et d'empêcher tout ça. »<sup>630</sup> Le poète perd la main avec laquelle il compose une poésie qui remporte déjà un franc succès et l'adhésion de la profession. « 1913, année de toutes les audaces esthétiques, est pour lui aussi une année faste, avec la publication de la *Prose du Transsibérien*. »<sup>631</sup> Aussi, la main reste un élément qui prévaut sur le reste du corps car rend possible le lien vers autrui, ne serait-ce qu'à travers l'acte de poignée de main, ou bien encore, dans une mesure plus intime ou affectueuse, par le biais de la caresse.

## 2. Le « dissemblant », un protagoniste à reconstruire

Ayant à présent rencontré son destin, celui que nous choisissons de nommer « dissemblant » se révèle dans toute son horreur. S'il est à part, c'est aussi parce qu'il se place

---

<sup>629</sup> (Trad : « Étendu sur le dos dans un lit, le torse immobile, la tête un peu plus bas que les pieds. Je soulève très légèrement les genoux pour incliner la tablette qui y est posée. J'écris sur une étroite bande de papier qui n'est large que d'une ligne. J'ai entre les doigts un crayon. Le pouce et le médius de ma main droite, appuyés sur les bords de la bande le font glisser au fur et à mesure que j'écris un mot. Avec la dernière phalange du petit doigt de ma main droite je sens le bord inférieur de la bande ; et je m'en sers comme d'un guide pour qu'elle reste droite. » *NOC.*, p. 7-8).

<sup>630</sup> Leroy, Claude (dir), *Blaise Cendrars vous parle* suivi de *Qui êtes-vous ?* (1952), Paris, Denoël, 2006, p. 368.

<sup>631</sup> *JS.*, Préface, p. 5.

maintenant précisément hors de la norme, fruit d'un monde qui apparaît tout à fait parallèle à celui qu'il a connu, et que l'on peut considérer, à bien des égards, comme apocalyptique. « Non c'è più rugiada, non c'è più alba sul mondo. » (*NOTT.*, p. 89)<sup>632</sup> Le décor lui-même se teinte d'une atmosphère de fin du monde. Celle-ci se dessine non seulement à l'échelle collective (l'hôpital recèle nombre de victimes agonisantes, blessées, et défigurées), mais à l'échelle individuelle. Ainsi, la difformité dont il est nouvellement pourvu s'insère parfaitement dans ce sentiment de fin étrange. Le survivant devient une créature hystérisée issue de ce carnage, rejaillissant de la terre qui le recouvre, plein de sang, les membres arrachés, désarticulé, tel un pantin sans plus de substance, affublé d'une enveloppe sur laquelle il n'a plus le contrôle. Il n'a plus grand chose de semblable avec l'homme qu'il était. Il est de manière très claire sortie de la norme telle qu'on l'entend dans sa définition la plus large, soit conforme à la majorité des êtres humains.

Le « dissemblant » est celui qui ne ressemble pas aux autres, qui est non seulement perçu comme différent par la norme, mais incarne de façon absolue cette différence. Il réactive avec une violence irrationnelle et illimitée le dysfonctionnement redouté que l'être humain, en recherche perpétuelle d'une normalité bienséante, haït et fuit sa vie durant, précisément par peur de sortir d'un cadre préétabli par la société dans laquelle il évolue. C'est un personnage du débris qui reste à recomposer. Ce dernier est fait de morceaux à présent épars, tant au sens propre qu'au figuré, tant physiquement que psychologiquement. C'est un protagoniste de la perte. Il doit maintenant se replacer lui-même dans un ordre certain pour poursuivre son existence, se réaffirmant en pointillés, tantôt présent, tantôt absent au monde qui l'entoure, mais demeurant dans son propre « no man's land », non plus celui de la tranchée, mais celui qu'il s'est créé pour survivre au regard du monde. D'ailleurs, cet ordre à retrouver apparaît dans le roman de Dugain, lorsque Penanster, défiguré, revoit sa fille, restée intacte, pour la première fois : « Elle ne pouvait pas savoir qu'à travers ses traits, Penanster cherchait à reconstituer ceux de sa fille, pour imprimer dans son esprit un ordre définitivement disparu. »<sup>633</sup>

Après l'avènement de la blessure, le « dissemblant » n'appartient plus vraiment au commun des mortels. C'est à dire que s'il reste bien entendu un humain, il devient dans le même temps hybride de par sa dissemblance, et se veut appartenir à un univers auquel lui seul et ses compagnons d'infortune peuvent accéder, à la manière d'une société secrète qui cherche la dissimulation, évolue dans l'ombre, dans le but de se protéger par ses propres moyens du reste du monde. Cela revient à dire qu'il intègre un monde du présent que le « dissemblant » n'a d'autre choix que d'investir, sans plus tenir compte du monde d'avant ni de celui d'après,

---

<sup>632</sup> (Trad : « Il n'y a plus de rosée, il n'y a plus d'aurore sur le monde. » *NOC.*, p. 54)

<sup>633</sup> *LCO.*, p. 90.

même s'il exerce pourtant un va-et-vient continue entre ces deux temps auxquels il se raccroche, comme pour ne pas laisser fuir complètement son identité, son histoire, les traces de son existence initiale. Il erre ainsi dans son propre réseau de significations et de symboles, se créant une vie comme une ligne parallèle et continue au reste du monde qui gravite autour de lui, non pas dans une proximité immédiate, mais à l'intérieur du lieu dans lequel il prend place (l'hôpital) et à l'extérieur de lui-même où le soi ne peut plus se heurter à rien. Le protagoniste se trouve à présent dans un désert à rebâtir, face à une page blanche qu'il lui faut noircir, ce qui signifie également une forme d'espoir retrouvé, car l'inconnu veut aussi dire que la vie est toujours envisageable. Nous avons à faire à un personnage de l'instinct qui ne peut plus compter que sur ce qui lui reste de sens, de possibilités d'apprécier le mouvement, ce qui continue de subsister à la fois en lui et autour de lui. Baudelaire affirme dans le sonnet « Correspondances » des *Fleurs du mal* : « Les parfums, les couleurs et les sons se répondent »<sup>634</sup> Par conséquent, si chaque sens peut fonctionner de manière indépendante, peut-être même dans une certaine hiérarchie, il n'en reste pas moins qu'ils se superposent tous ensemble dans la synesthésie la plus complète.

Reprenons le concept de « Moi-peau » de Didier Anzieu :

La peau est la source, le lieu et le modèle du plaisir. Le rapport des sexes ne fournit qu'un supplément. Et d'expliquer que pour elle ce qui venait de se passer, ce n'était pas la crue d'un fleuve suivie de son brusque déferlement, ni un coup de cymbales déchirant le tissu sonore d'une symphonie. Elle décrivait des bandelettes de chaleur, de douceur, s'associant en cercles concentriques : ou encore en enveloppe de sourires, de stabilité, de frémissements dans laquelle elle se sentait tenue, agrandie, exaltée ; ou plutôt un morceau de musique où chaque son figurait l'éveil d'un point sensible, et où leur multiplication submergeait les plages de son corps au rythme des vagues.<sup>635</sup>

Il est question ici de se défaire d'une première peau pour jouir pleinement de la nouvelle. La peau est un tout, un ensemble quasi autonome. Sans le passage par l'épiderme, peu de contacts demeurent possibles et envisageables. La peau, au contraire de la voix, permet l'entrée en relation par l'action, donc possède une puissance indéniable. Pierre Ancet vient étayer cette notion :

Le Moi-peau désigne un vécu englobant l'activité psychique et l'expérience corporelle. Il fait référence à la fois au principe contenant du corps qu'est la peau et au principe contenant du psychisme qu'est le Moi. L'unité indissociable de ces deux instances dans le vécu étaye le sentiment d'identité individuelle. Si je suis un, c'est parce que je suis à la fois un corps enveloppé par la peau et un psychisme enveloppé par le Moi. Mon unité physique et psychique peut donc être rapportée à cette formation qu'est le Moi-peau.<sup>636</sup>

---

<sup>634</sup> Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du mal* (1861), Paris, Folio, 2006, p. 37.

<sup>635</sup> Anzieu, Didier, *Le Moi-peau* (1985), Paris, Dunod, 1995, p. 224.

<sup>636</sup> Ancet, Pierre, *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, PUF, 2006, p. 122.

Le « Moi-peau » est la rencontre de l'esprit et du corps formant une unité. L'un ne peut aller réellement sans l'autre. Pour demeurer un être entier, l'homme a besoin du Moi et de la peau enveloppante. Alors, sans plus de visage ou de membres, le « dissemblant » repense sa « peau » et par conséquent son moi à la lumière de la blessure infligée. Cette dernière, si elle se fait naturellement faiblesse, parvient *in fine* à se faire force. L'instinct, non seulement de survie, mais pourrait-on dire simplement de vie, est ce qui finit par guider ce nouvel homme à la fois vers le retour parmi les vivants mais encore comme une aide précieuse à l'appréhension de ce monde qui change en même temps que lui, puisque la guerre modifie en parallèle la société. Le retour à un monde connu et rassurant n'est donc plus concevable, pas uniquement à cause de la dissemblance qui survient, mais aussi parce que le monde tel qu'il est connu avant le front, mute, évolue, se détermine à travers de nouvelles données. Ainsi, le blessé appartient pleinement au monde qui vient comme inédit, neuf, lui aussi délesté d'une peau passée et usée, dont il lui faut se débarrasser pour progresser. Cet homme du débris, en reconstruction permanente, permettra justement une avancée considérable dans le domaine médical, et notamment, avec les premières tentatives d'opérations de chirurgie plastique du visage sur les gueules cassées.

La réparation des gueules cassées a suivi l'évolution de la chirurgie maxillo-faciale, pratiquement inexistante au début du XX<sup>e</sup> siècle. Elle a réussi à redonner des visages aux blessés défigurés. Des chirurgiens, des dentistes, des prothésistes n'ont eu de cesse d'innover, d'essayer, d'échouer, de réussir et d'améliorer les techniques opératoires. Tous ces blessés ont contribué, malgré eux, à l'essor de cette discipline : victimes, ils ont été aussi vecteurs.<sup>637</sup>

Contre toute attente, cet homme comptera, à la fois pour la médecine comme nous l'expliquions, mais aussi en tant que symbole vivant d'une période vouée à l'échec et au sacrifice vain. Ainsi, le protagoniste à l'étude va précisément prendre une épaisseur rarement atteinte pour un anti-héros, mis en avant par les auteurs, artisans directs de sa reconstruction par de nombreux biais.

## 2.1 – *Des visages qui s'estompent*

Le visage est multiple. Le visage n'est pas fait seulement d'os, de chair et de sang. Il se révèle également comme un concept dans son métalangage. Nous pourrions dire qu'il est composé d'une superposition de couches, au-delà du derme, de l'épiderme, et de l'hypoderme, d'autant de filtres pour chaque émotion associée à ce dernier, lui-même rattaché à une personne distincte de son voisin. « La vie de chacun est inscrite sur les lignes de son visage. »

---

<sup>637</sup> Roze-Pellat, Marie-Andrée, « La Réparation des gueules cassées », C.N.R.S. Éditions | *Corps*, 2014/1 N° 12 | pages 41 à 48.

écrit Robert Sabatier dans *Canard au sang* (1958) soulignant par-là la prédominance du visage sur l'ensemble d'une personne, mais aussi son rôle prépondérant dans le temps y gravant ses marques, ainsi que le statut spécifique que l'homme lui confère dans son interaction avec l'extérieur. Ainsi, la place qu'il occupe socialement est immense.

Dans *La Chambre des Officiers*, Adrien se réveille à l'hôpital avec une béance à l'endroit du visage, causée par une destruction du maxillaire supérieur et du palais décloisonnant l'espace entre la bouche et les sinus. La langue est détruite. Les organes dans l'arrière de la gorge sont apparents, ce qui provoque chez le jeune homme une infection généralisée. Au-delà du vocabulaire médical employé et qui n'a que la froideur factuelle et scientifique, ce qu'il perd par-dessus tout, c'est son visage, autrement dit ce qui le qualifie, le caractérise dans son unicité, de façon première. Dans *Le Dictionnaire du corps* de Michela Marzano, nous pouvons lire :

Dans nos sociétés occidentales le visage et les attributs sexuels sont socialement et culturellement les lieux les plus investis, ceux qui perturbent en profondeur s'ils sont touchés par une blessure ou une affection quelconque, même bénigne, ceux qui suscitent l'attention la plus soucieuse. Ce sont les pôles du sentiment d'identité personnel.<sup>638</sup>

Le visage est ce que l'on voit en premier chez une personne, c'est aussi ce qui est mis à nu durant une vie, bien davantage que le corps que l'on cache le plus souvent, par le vêtement, de la vue du reste du monde, par respect, par pudeur ou encore par protection. L'acte de se vêtir appartient à notre culture, et plus largement, à notre civilisation. C'est donc le visage qui participe le premier de l'identité de la personne. Il est aussi l'élément principal que l'on distingue avant le reste lors de l'acte de sociabilisation. D'un point de vue sociologique, et peut-être plus encore anthropologique, son importance dans la relation interhumaine est donc considérable.

D'Annunzio mentionne les visages qu'il a croisés durant sa vie soulignant par ce fait l'importance de la figure, pour ne pas dire son hégémonie sur ce qui compose l'ensemble de l'être. Des personnes rencontrées, il ne reste non pas des silhouettes floues et imprécises, mais des visages innombrables qui lui traversent l'esprit sans interruption. « Vólti vólti vólti, tutte le passioni di tutti i vólti, scorrano attraverso il mio occhio piagato, innumerabilmente, come la sabbia calda attraverso il pugno. Nessuno s'arresta. Ma liriconosco. » (*NOTT.*, p. 77)<sup>639</sup> Cette vision dynamique perçue par l'auteur blessé tend à faire ressortir toute sa verve et même la survie de cet œil pourtant blessé, crevé, suintant, et tout simplement plus fonctionnel. Revoir par son prisme imaginaire toutes les figures qu'il évoque dans un souvenir vif,

---

<sup>638</sup> Marzano, Michela, *Dictionnaire du corps*, Paris, PUF, 2007, p. 974.

<sup>639</sup> (Trad : « Des visages, des visages, des visages, toutes les passions de tous les visages courent à travers mon œil blessé, innombrables, comme le sable chaud à travers le poing. Aucun ne s'arrête. Mais je les reconnais. » *NOC.*, p. 52).

bouillonnant, semble redonner à l'œil déchu ses capacités, et toute la puissance qu'il possédait autrefois, frôlant d'ailleurs la métonymie. L'œil représente la personne de D'Annunzio tout entière. L'organe à présent éteint, de façon paradoxale, permet la convocation d'un souvenir à l'énergie fulgurante. Ces visages qui apparaissent visiblement intacts dans le souvenir de Gabriele D'Annunzio représentent le contrepoint de ceux des gueules cassées, précisément détruits.

« Le visage est toujours ce qui permet la rencontre, l'échange de regards, le surgissement de la parole. Il est une sorte de tracé, une carte à déchiffrer qui renvoie au reste du corps et, simultanément, à l'intériorité de chacun et à ses contradictions secrètes. »<sup>640</sup>

Indispensable élément de reconnaissance tout en se faisant énigme (ne s'interroge-t-on pas en permanence sur ce que pense l'autre ?), le visage n'en demeure pas moins un indicateur émotionnel et un révélateur public de sentiments, de sensations, de ressentis, tout en ayant également la possibilité de les feindre par l'illusion, le mensonge, la duperie. « La nature n'a pas seulement donné à l'homme la voix et la langue, pour être l'interprète de ses pensées [...]. Elle a fait encore parler son front et ses yeux. »<sup>641</sup> Ce sont aussi les attributs mis en avant et dans le même temps manquants lorsqu'il est question du personnage de Marguerite, l'infirmière rencontrée au détour d'un couloir, une nuit, par Adrien :

« Un faisceau de lumière qui venait du dehors faisait luire sa belle chevelure. La silhouette étant élancée. Elle resta quelques instants à regarder par la fenêtre, sans bouger, nous tournant le dos. »<sup>642</sup>

La suite de la description de la jeune femme surprend quand elle se tourne pour révéler son visage : « Lorsqu'elle se décida à regagner sa chambre, elle nous fit face et nous sûmes alors qu'elle était des nôtres. »<sup>643</sup> Ainsi, la valeur absolue du visage prend des proportions démultipliées pour les officiers tous blessés à cet endroit précis, ne ressemblant plus tout à fait à des hommes mais à des créatures sans plus d'origine ni d'identité. « Il m'arrive souvent de revoir ce front et ces yeux bleus, parfaitement dessinés, qui surplombaient, désolés, les restes d'un visage meurtri par la guerre des hommes. »<sup>644</sup> La notion de « restes » employée par Adrien est à souligner. Il ne demeure guère que des traces de ces visages devenus brouillons, sans caractéristiques, ni signes distinctifs, en l'absence de mentons, de joues, de bouches, de nez. Cette idée se trouve exploitée également dans le roman de Dalton Trumbo :

He began to reach out with the nerves of his face. He began to strain to feel the nothingness that was there. Where his mouth and nose had been there must be

---

<sup>640</sup> Marzano, Michela, *La Philosophie du corps*, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2007, p. 60.

<sup>641</sup> Courtine, Jean-Jacques, Haroche, Claudine, *Histoire du visage, exprimer et taire ses émotions (XVIe – début XIXe siècle)*, Paris, Payot, 2007, p. 9.

<sup>642</sup> *LCO.*, p. 85.

<sup>643</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>644</sup> *Ibid.*

nothing but a hole covered with bandages. He was trying to find out how far up that hole went. He was trying to feel the edges of the hole. He was grasping with the nerves and pores of his face to follow the borders of that hole and see how far up they extended. (*JGHG*, p. 62)<sup>645</sup>

Le personnage ayant perdu pratiquement la totalité de ses sens ne peut plus faire appel qu'à son instinct. Il ressent cette absence de chair à travers les nerfs faciaux qu'il lui reste. Il se contente de deviner ce qu'est devenu son visage, l'étendue du trou qui a pris la place des éléments qui le composaient. Les « dissemblants » grièvement blessés, jusque dans leurs identités premières qui se matérialisent en leurs visages, remettent en cause par le biais de l'absence de figure, leur existence, la niant jusqu'au néant qui a pris la place de leurs traits respectifs, remplacés par un vulgaire trou. Chacun peut à présent se regarder dans le « miroir » de l'autre, d'égal à égal, sans prendre peur, sans fausse empathie ni pitié.

Le blessé facial est d'emblée exclu de l'ensemble des blessés, même des mutilés des membres, ou des grands mutilés de guerre, du fait de la spécialisation des centres de traitement et de la marginalisation progressive de la part même des autres combattants, due au manque d'une véritable communication. L'aspect des blessures entraîne toujours un mouvement de recul de la part des autres.<sup>646</sup>

C'est pour cette raison que dans *La Chambre des Officiers*, les hommes parviennent à restructurer un groupe fermé qui n'appartient qu'à eux, à travers lequel, ils peuvent exister sans avoir à justifier quoi que ce soit, ni à s'excuser de leur nouvelle apparence. Néanmoins, sortis du cadre qu'ils se sont créé, les choses se compliquent lorsque leurs proches de l'extérieur viennent à eux. « Même les plus charitables de leurs camarades hésitent à les rencontrer. »<sup>647</sup> Ils reprennent ainsi de plein fouet leur difformité, et pire encore, leur non-conformité. Ils ne sont ainsi plus adaptés à la norme qui fait partie de la société extérieure. Leopardi dans son *Zibaldone* (1898) évoque déjà l'enfant capable de qualifier la beauté ou la laideur à travers les traits d'un visage, ce qui définit cette prédisposition, et même ce conditionnement, à donner une définition approximative, globalisante et réductrice de l'esthétique liée à la norme sociétale.

Comme la partie du corps à laquelle on fait le plus attention est le visage, l'enfant se forme presque toujours l'idée de la beauté ou de la laideur des gens par leur seul visage ; la laideur du visage lui donne la première idée de la laideur humaine et c'est sur cette idée qu'il jugera pendant longtemps de la beauté ou de la laideur d'autrui.<sup>648</sup>

Dans le roman de Marc Dugain, *Levauchelle*, blessé de la face, se suicide après que sa famille l'ait rejeté : « Ni sa femme ni ses enfants ne l'avaient reconnu [...] Sa femme avait

---

<sup>645</sup> (Trad : « Il se mit à explorer l'espace autour de lui avec les nerfs du visage. Il s'efforça de se rendre compte du néant qui s'y trouvait. A l'endroit de la bouche et du nez il ne devait rien avoir sinon un trou recouvert de pansements. Il tenta de découvrir jusqu'où s'étendait ce trou. Il essaya de percevoir les bords du trou. Il tenta à l'aide des nerfs et des pores du visage de saisir et de suivre les contours du trou et de le délimiter. » *JSVG*, p. 90).

<sup>646</sup> Roze-Pellat, Marie-Andrée, « La Réparation des gueules cassées », *op. cit.*

<sup>647</sup> *Ibid.*

<sup>648</sup> Leopardi, Giacomo, *Théorie des arts et des lettres*, Paris, éd. Allia, 1996, p. 93.

repris les enfants par la main, lui promettant de revenir quand il serait « plus en état ». »<sup>649</sup> Ce rejet marque définitivement le passage des « dissemblants » dans un univers différent, non pas tout à fait opposé au reste du monde, mais inaccessible car incompréhensible et même impensable pour le commun des mortels. Ils ne peuvent plus pour le moment envisager de communiquer *de visu*, ni de cohabiter de nouveau avec leurs pairs restés intacts. Le fossé se creuse entre les êtres, la dichotomie est avérée, il n'y a plus de possibilité de retourner dans le monde d'avant, et de surcroît, de vivre avec les gens qui appartiennent à ce monde, définitivement révolu pour les blessés à qui il manque un visage, même de manière partielle.

Ce dernier demeure non seulement une partie de l'être extrêmement révélatrice, mais également biais de la séduction entre les individus. Aussi, Clémence dans sa lettre adressée à Adrien se souvient de lui comme d'un bel homme : « Votre visage si parfait<sup>650</sup> », « cet attrait physique partagé<sup>651</sup> », « je n'oublierai pas le visage qui m'a enchantée<sup>652</sup> », la majeure partie du contenu de sa lettre renvoie à l'esthétique du visage, à l'apparence, à l'aspect visuel, à ce qu'elle a pu percevoir et qui s'est figé dans sa mémoire comme très avantageux. La perfection de ces traits semble fraîche et claire dans la mémoire de Clémence, c'est aussi à cela qu'elle raccroche son sentiment amoureux, ce qui provoque une vague d'émotions terrible dans la tête du jeune officier, à présent dépourvu de ce que la jeune femme prétend aimer particulièrement chez lui, et même, ce à quoi elle semble s'être attachée avant tout, au-delà de sa personnalité. L'individu devient littéralement son visage et se confond avec, ce n'est pas son caractère ou son attitude que Clémence évoque directement, mais l'image renvoyée par ce portrait qui se forme dans son esprit comme idéal. Un portrait qui paraît d'ailleurs, fixe, immobile, tel un tableau, immuable, constant et définitif, défiant les affres du temps, tout comme le visage d'Adrien qui gardera ses vingt ans à jamais, à la fois dans sa mémoire et dans celle des autres. Si la philosophie platonicienne considère que la beauté de l'âme est bien plus élevée que celle du corps, le visage est ici seulement réduit à l'image qu'il renvoie, il n'existe que par lui-même. Or, nous l'avons vu, celui-ci est aussi révélateur d'une foule de détails sur son détenteur, et même au-delà de l'allure purement charnelle, incarne pleinement les vicissitudes de l'âme. Il en demeure même l'étendard dans le sens où il permet la transmission des émotions à autrui. Il n'est pas question ici de parler de physiognomonie, mais davantage de redonner au visage toute sa profondeur conceptuelle.

« La singularité du visage en appelle à celle de l'homme, c'est-à-dire à celle de l'individu, atome du social, conscient de lui-même, maître relatif de ses choix, se posant en « je » et non plus en « nous autres ». »<sup>653</sup>

---

<sup>649</sup> LCO., p. 92.

<sup>650</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>651</sup> *Ibid.*

<sup>652</sup> *Ibid.*

<sup>653</sup> Marzano, Michela, *Dictionnaire du corps*, op. cit., p. 974.

Or, dans le cas des « dissemblants », il n'est justement plus question d'un « je », ce dernier s'est éteint au profit d'un « nous » rendu plus fort, non pas par le nombre, mais par la similitude du destin rencontré qui vise à créer un « ensemble », à part du monde. Donc, l'émancipation première que permet la singularité du visage n'est plus admise.

« De toutes les zones du corps humain, le visage est celle où se condensent les valeurs les plus hautes [...] valeur si élevée que l'altération du visage qui montre une trace visible de lésion, est vécue comme un drame, à l'image d'une privation d'identité. »<sup>654</sup>

L'identité passe en priorité par ce qui est du domaine du visible, aussi, quoi de plus exposé qu'un visage au détriment du reste du corps humain la plupart du temps dissimulé. Être privé de visage, comme c'est le cas d'Adrien ou de Johnny revient à s'effacer de manière générale. Perdre son visage revient aussi à entrer par la force dans la négation de soi, à se retrouver impuissant face à la pire des pertes, au drame physique le plus abjecte et le plus cruel. « À partir d'êtres méconnaissables, ils n'ont plus figure humaine, ils sont à peine identifiables. Il faut traiter l'angoisse : à perdre le visage, perd-on aussi la personne ? »<sup>655</sup> Autrement dit : sans visage, qui puis-je atteindre ?

Nous citons également l'incipit de *Notturmo* qui s'ouvre sur les mots suivants : « Ho gli occhi bendati. » (*NOTT.*, p. 3)<sup>656</sup> L'auteur s'y présente d'emblée comme aveugle, mettant de manière directe le lecteur dans la confiance de sa blessure, comme un aveu, sans nommer pour autant clairement sa cécité. Il s'annonce tel qu'il est au moment de l'écriture, tout en cachant la partie de lui-même qui est abîmée : le bandeau couvre l'œil meurtri. « Sorrisi d'un sorriso che nessuno vide nell'ombra » (*NOTT.*, p. 5)<sup>657</sup> Ce sourire que présente D'Annunzio est un de ceux que l'on cache et qui ne peut se déployer entièrement au vu de la blessure qui rend amer le rapport à la vie. Les yeux et la bouche sont à présent dissimulés par le bandeau ou l'obscurité, éléments expressifs par définition. Ils appartiennent à présent à ce qu'on ne voit plus, à ce qui demeure vain. L'effacement de ces éléments rattachés au jaillissement de la vie est significatif, et constitue un traumatisme. D'ailleurs, le rapport de l'auteur à son visage est complexe car, à présent incomplet et ayant subi un choc, il lui apparaît marqué et vieilli. L'expérience du traumatisme semble avoir atteint instantanément ses traits. « E il mio viso, come nello specchio, come nella luce vivida, ma carico di una vecchiaia quale non patì mai alcun essere perituro. » (*NOTT.*, p. 108)<sup>658</sup> D'Annunzio reconnaît bien entendu son reflet dans le miroir, cependant, il a aussi l'impression de voir un autre face à lui, comme si le visage qu'il

---

<sup>654</sup> *Ibid.*, p. 976.

<sup>655</sup> Renucci, France, « La Construction des Gueules cassées », *op. cit.*

<sup>656</sup> (Trad : « J'ai les yeux bandés. » *NOC.*, p. 7).

<sup>657</sup> (Trad : « Je souris d'un sourire que personne ne surprie, dans l'ombre » *NOC.*, p. 9).

<sup>658</sup> (Trad : « C'est mon visage, comme dans le miroir, comme dans la lueur vive, mais accablé d'une vieillesse telle qu'elle n'en subit jamais aucun être périssable. » *NOC.*, p. 59).

connaissait, celui d'avant la blessure était le sien véritable et que celui qui se dessinait à présent ne lui ressemblait plus que partiellement. Il se découvre étranger à lui-même. Ainsi, pour reprendre les mots de Danielle Cohen-Levinas à propos du visage : « En tout premier lieu, « perdre la face » signale la perte d'un quelque chose qui n'appartient plus à l'ordre du figurable, mais à l'ordre de l'intimité, à ce que j'appellerais volontiers l'intimitable. »<sup>659</sup> Gabriele D'Annunzio découvre donc dans le miroir une sorte de seconde peau sous sa peau première, en lien avec son état d'esprit usé et accablé par les difficultés de ce qu'il vit et qui paraît se refléter dans le miroir, bien au-delà de toute modification physique troublante.

## 2.2 – La voix comme outil de préservation identitaire

La voix est l'instrument par lequel l'homme peut verbaliser ses idées, mais aussi exprimer ses ressentis à l'autre et déployer sa parole pour que ce dernier, empathique par essence, comprenne, saisisse, le plus ténu des sentiments qu'il souhaite lui partager. « La voix est le plus vieil instrument jamais pratiqué par l'homme ; instrument qui nous plonge fondamentalement au cœur de l'originaire et des modalités archaïques de l'identité. »<sup>660</sup> Heidegger parle de la voix comme de l'outil « qui le jette au monde ». Alors, s'il ne possède plus de voix, même de manière momentanée, et dans un moment aussi délicat que sensible, comment peut-il expliquer où sa douleur se place ? Comment peut-il traduire sa souffrance pour qu'autrui l'envisage et l'aide à en sortir, ou simplement compatisse ?

L'homme jouit de la parole, et il en use dans de larges limites ; au contraire, l'animal le plus intelligent ne possède la faculté ni de désigner des objets, ni de traduire des sensations au moyen d'un langage articulé. [...] Le physiologiste reconnaît cependant chez divers animaux une voix articulée. Des mammifères émettent des voyelles et des consonnes, mais c'est une syllabe invariablement répétée. Mieux partagés que les mammifères, des oiseaux chantent et ils ont un petit vocabulaire : le chardonneret prononce plusieurs mots qui reviennent sans cesse dans les moments de joie ; il a un mot pour témoigner sa mauvaise humeur, un mot encore pour donner un avertissement. Ce sont de pâles vestiges de la parole, remarquables témoins de l'unité d'un phénomène dont les gradations sont absentes.<sup>661</sup>

Au XIX<sup>e</sup> siècle, le zoologiste Émile Blanchard mentionnait déjà la voix propre à l'humain comme un précieux pouvoir. Si l'animal est capable de « pousser des cris » et fait montre d'une voix certaine, l'humain se sert de cette dernière dans un but de communication sociale indispensable à son équilibre « Weil recommence à parler. Avec une voix d'outre-

<sup>659</sup> Cohen-Levinas, Danielle, « Une disparition. Plus intime que le visage, le visage », *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg*, 42 | 2017.

<sup>660</sup> Ferveur, Christophe, Attigui, Patricia, « Origines de la voix, voix des origines : éléments de réflexion pour une métapsychologie de la phonation », *L'Esprit du temps*, « Champ psychosomatique » 2007/4 n° 48 | pages 23 à 51.

<sup>661</sup> Blanchard, Emile, « La voix chez l'homme et chez les animaux », *Revue des Deux Mondes*, t. 15, 1876.

tombe, mais il est bien le premier d'entre nous à sortir du mutisme. »<sup>662</sup> Bien que sa voix soit effrayante, et donne l'impression de provenir directement du « monde des morts », le personnage de Weil semble retrouver les attributs caractérisant ce qui constitue l'homme : la possibilité de se servir de ses cordes vocales pour parler, et donc l'entrée en contact concevable avec autrui, mais aussi de partager ce qu'il ressent ou ce qu'il pense. Retrouver la voix, même si cette dernière est effrayante ou grotesque, comme c'est le cas pour Weil, mène à la possibilité d'établir un lien. Celui-ci se veut d'abord identitaire avec la possibilité de s'affirmer de nouveau, permet un retour à la vie, et vise à faire regagner peu à peu au protagoniste une humanité de laquelle il finit, par le biais de la blessure, par se sentir étranger.

« la voix est beaucoup plus que la voix et nous fait interroger d'autres aspects qui lui sont liés : la gymnastique de la bouche qui émet, l'animation du visage qui parle, l'œil qui s'éveille lors de tout dialogue. »<sup>663</sup>

L'absence de voix ne fait pas seulement souffrir par le silence pesant qui découle de cette impuissance terrifiante, mais masque également toute possibilité de communication émotionnelle qui passerait par cette dernière. Le blessé, muet, ne peut exprimer toute la rage qu'il a en lui : « Et je ne peux rien dire. Et quand bien même, je n'ai rien à dire. »<sup>664</sup> Dans le roman de Dugain, non seulement Adrien ne peut plus parler, du fait de sa mâchoire arrachée et de sa langue abîmée, mais le fait d'ajouter qu'il n'a pas à protester, à donner son avis, marque aussi la dominance du corps médical sur le blessé qui devient pratiquement, dans l'état dans lequel il se présente, sa propriété. Il est incapable de protester physiquement d'une part, mais aussi vocalement, bien que ce qui se passe autour de lui ne lui convienne pas forcément. Les décisions sont prises malgré lui, au-delà de lui, bien qu'il soit lucide. On ne laisse pas la parole au blessé quand bien même il est toujours là, agonisant mais bien vivant, comme si elle n'avait plus de valeur ni de crédibilité. « Je compris que j'étais devenu une sorte de confident et que ma difficulté à parler me prédisposait à écouter les autres. »<sup>665</sup> L'interdépendance avec autrui se fait de plus en plus difficile, et se mue en une dépendance devenue totale des médecins. La perte de la voix favorise l'oubli de la personne qui en est dépourvue à partir du moment où tout ce qui subsiste d'elle se résume au silence.

Ses yeux ressemblaient à deux étoiles tellement ils étaient brillants et il faisait des efforts désespérés, la mâchoire contractée, pendante, la gorge agitée, la bouche grande ouverte pour arriver à dire quelque chose – une parole qu'il avait sur la langue, au bout des lèvres et qu'il n'arrivait pas à expulser.<sup>666</sup>

Cendrars, en observateur des autres blessés, abordant moins sa propre posture, que

---

<sup>662</sup> LCO., p. 71.

<sup>663</sup> Ferueur, Christophe, Attigui, Patricia, « Origines de la voix, voix des origines : éléments de réflexion pour une métapsychologie de la phonation », *op. cit.*

<sup>664</sup> LCO., p. 40.

<sup>665</sup> LCO., p. 136.

<sup>666</sup> JS., p. 97.

celle de ceux qui l'entourent, assiste impuissant à ce silence pesant qui s'installe dans les chambres d'où ne montent que les plaintes, sous la forme de râles et de gémissements. Le blessé dont il est question est toujours pourvu de la pensée qu'il ne parvient à verbaliser suite à sa blessure. D'ailleurs, lui-même n'est pas capable d'émettre un son : « peut-être, quand je m'imaginai crier de toutes mes forces, je devais à peine respirer ou faiblement geindre ou gémir pouvant à peine respirer, car, en réalité, j'étais à bout. »<sup>667</sup> C'est donc une impuissance double qu'il est donné de voir ici, celle du blessé qui assiste à l'action qui ne peut se produire, et celle du blessé désireux de reparler mais qui n'y parvient pas. Cette situation n'est pas sans rappeler celle de Johnny qui veut s'exprimer à son tour, hurler, crier, mais en est devenu incapable de par ses multiples meurtrissures. « How'll it seem being deaf and shouting at people ? » (*JGHG*, p. 10)<sup>668</sup> Mais il y a également un bénéfice, voire une excitation, à demeurer isolé dans un silence certain :

« C'était extraordinaire et c'était pour moi un plaisir sans cesse renouvelé, et souvent une jouissance quand j'y réussissais, que de me pencher sur ses yeux expressifs, de les déchiffrer, de deviner, de comprendre dans un éclair ce que son regard voulait dire. »<sup>669</sup>

Cendrars évoque la joie qui s'offre à lui lorsqu'il croise le regard de son camarade de blessure. Comme de nombreux blessés, ce dernier ne parlant pas, il ne lui reste que les yeux pour s'exprimer, ce qui est un lien de secours vers la communication, et l'entrée en relation. Nous retrouvons la même excitation mêlée de curiosité et d'impatience chez Adrien lorsqu'il aborde le cas de Weil : « [...] mais je sais qu'il sera le premier à reparler. Et quelque chose me dit qu'on ne le regrettera pas. »<sup>670</sup>

D'Annunzio n'est pas blessé au niveau de l'appareil vocal, cependant, il sent une rage monter en lui, une colère sourde découlant de sa frustration d'homme tombé à la guerre, de la dernière bataille dont il n'a pu sortir victorieux. Il apparaît en tant que spectateur impuissant face à cette absence de voix, comme empêchée par la situation. « Ho il petto pieno di grido, e non odo la mia voce. » (*NOTT.*, p. 70)<sup>671</sup> Gabriele D'Annunzio voudrait probablement pouvoir hurler son malheur et sa douleur, mais n'y parvient pas. Les cris restent verrouillés au fond de lui, amers et sourds. La voix ne peut se manifester et jaillir du corps comme une résistance à ce qui se passe, le choc semble être si grand que le poète reste muet. Adrien souligne dans le même temps l'inanité de la parole compte tenu de sa situation et de celle de ses trois camarades convalescents, et admet qu'il n'a été nul besoin de parler pour s'être tout à fait compris durant le temps de l'hospitalisation. Des liens puissants se sont tissés entre lui et ses

---

<sup>667</sup> *Ibid.*, p. 51-52.

<sup>668</sup> (Trad : « Quelle impression a-t-on quand on est sourd et qu'on crie pour se faire comprendre par les gens ? » *JSVG*, p. 28).

<sup>669</sup> *JS.*, p. 96.

<sup>670</sup> *LCO.*, p. 68.

<sup>671</sup> (Trad : « J'ai la poitrine pleine de cris, et je n'entends pas ma voix. » *NOC.*, p. 49).

semblables, tous difformes, vainqueurs, non pas de la tranchée mais de leurs blessures tout en devenant orphelins de leur propre corps qu'il a fallu réapprendre à connaître et à maîtriser : « Bien avant que nous ayons pu commencer à nous parler tous les trois à la fois, des liens intenses s'étaient tissés entre Penanster, Weil et moi. »<sup>672</sup> Le fait de vivre des drames similaires a évidemment rapproché les trois hommes qui n'ont pas eu besoin d'expliquer leurs ressentis sur ce qui avait été modifié chez eux, car ils ont vécu la même chose, et ainsi ont mis en quelque sorte en place un moyen de communication non verbal dans lequel eux seuls ont pu se retrouver. Et pourtant, dans le même temps, nous constatons que la phonation reste un élément indispensable chez l'être humain car elle permet de manière évidente la sociabilisation d'une part, mais aussi son élévation en tirant des apprentissages de la parole d'autrui, notamment par mimétisme. Selon Jean-Luc Nancy : « la voix ne répondrait pas au vide, mais elle exposerait le vide, elle le tournerait vers le dehors – elle l'exposerait dans une manière d'offrir l'abîme. »<sup>673</sup> Ainsi, la voix devient créatrice, point de départ d'un néant certain pour fabriquer à la fois du contenu et du sens. La voix transforme le vide en autre chose. L'acte de parler est d'une importance indéniable, permet d'échanger, de réfléchir, cela ramène à la condition humaine dans tout ce qu'elle a de plus noble et de plus singulier, incomparable, si l'on ose dire, de qualité, avec le reste du vivant.

J'avais en particulier des conversations soutenues avec un ingénieur des ponts [...] Lorsque l'un ou l'autre décidait de débiter une discussion un peu consistante, il prévenait avec un signe d'un doigt montrant la bouche. J'installais alors ma cloison de fortune et lui son cornet, et nous nous entretenions avec une intensité rare chez ceux à qui la parole ne coûte rien.<sup>674</sup>

Adrien, partiellement sourd à cause de la déflagration qui lui a coûté le visage, révèle l'importance de ces discussions de manière à sortir de la torpeur mortifère liée à l'injonction de la blessure qui isole. La surdité souvent partagée par les officiers ajoute au malaise de la parole entravée, puisque s'ils ne parviennent pas à entendre leur voisin, il semble difficile, au-delà du fait de ne pouvoir articuler, d'entrer en conversation, et de ce fait en relation.

### 2.3 – *Dépasser l'odorat défaillant*

Si les membres ou les visages des protagonistes subissent un processus d'altération puis de déconstruction, le traitement qui est fait du sensoriel n'en demeure pas moins complexe. Tantôt présents, tantôt absents, les sens paraissent être ce qu'il reste de sûr, d'acquis, et avant même cela, d'inné, tout en permettant l'évasion, par l'invitation à s'extraire d'un soi devenu compliqué à accepter. « Nous, les anciens, devons persuader de pauvres

---

<sup>672</sup> LCO., p. 82.

<sup>673</sup> Nancy, Jean-Luc, « Vox clamans in Deserto », *Furor*, 19/20, octobre 1990, p. 4-17.

<sup>674</sup> LCO., p. 83.

gosses qui avaient perdu un ou plusieurs sens qu'il leur restait de bonnes raisons de vivre. »<sup>675</sup>  
Dans les mots suivants, Adrien souligne bien l'importance que le sensoriel peut occuper dans l'existence de l'être humain et érige même cela en tant que condition à la bonne santé mentale, à l'équilibre, y compris ici des jeunes recrues, particulièrement fragiles. La perte de sens équivaut donc à une certaine mort. La disparition du sensoriel devient une forme de nihil, puisque sans être capable d'appréhender le monde, et donc ce qui est extérieur, comment prétendre pouvoir y prendre place. Henri Mitterand évoque à ce propos dans *Le Discours du roman* (1986) l'importance du sensoriel dans la construction de l'espace narratif comme un moyen d'appréhender ce qui entoure le personnage. Le sensoriel est donc constitutif de l'expérience traversée par le protagoniste. Maupassant écrit d'ailleurs dans la Préface de *Pierre et Jean* (1887) :

« Nos yeux, nos oreilles, notre odorat, notre goût différents créent autant de vérités qu'il y a d'hommes sur la terre. Et nos esprits qui reçoivent les instructions de ces organes, diversement impressionnés, comprennent, analysent et jugent comme si chacun de nous appartenait à une autre race. »<sup>676</sup>

En d'autres termes, le sensoriel assure une pluralité et une diversité quasi constitutive de l'humanité. Son rôle demeurerait donc loin d'être anodin ou fantaisiste car il serait un *sine qua non* de l'harmonie chère à l'homme. Cependant, si la fuite des sens exclut le blessé du monde, l'isole, la rémanence des sens à sa mémoire, soit la capacité psychique à se souvenir de sensations et de ressentis appréhendés jadis par le biais des cinq sens est à considérer.

Ainsi, la mémoire sensorielle<sup>677</sup> permet de convoquer des images, des ressentis, et d'en revivre par le pouvoir de son intermédiaire toute l'intensité, à la manière d'un refuge. L'une des pertes sensorielles que l'on retrouve de façon récurrente chez les « dissemblants » est celle de l'odorat, comme si cette absence était une première dépossession de repères dans le temps et dans l'espace du blessé. « He would run through the sharp autumn nights feeling the heat of the hamburgers next to his stomach. » (*JGHG*, p. 17)<sup>678</sup> Johnny, prisonnier de son lit d'hôpital, n'a d'autre choix que de faire appel à ses souvenirs, ainsi il ne cesse de se remémorer des épisodes de sa vie passée, en guise de rempart à la folie. C'est par l'odorat absent que la mémoire est capable de reconstituer, qu'il peut encore traverser quelques phases de plénitude, même illusoire. De plus, le fait d'être statique génère avec intensité et violence, son lot de sensations, à la manière de vagues successives, instables et surprenantes.

---

<sup>675</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>676</sup> Artinian, Robert Willard, *La Technique descriptive chez Guy de Maupassant*, éd. Lettera Amorosa, Université de Virginie, 1973, p. 145.

<sup>677</sup> La mémoire sensorielle est liée aux cinq sens. Elle identifie des perceptions et fonctionne sans que l'individu en ait conscience. Elle permet, par exemple, de retenir des sons, des images (visages, lieux...), des odeurs, sans s'en rendre compte.

<sup>678</sup> (Trad : « Il courait les nuits d'automne fraîches en sentant la chaleur des hamburgers sur sa poitrine. » *JSVG*, p. 37).

A travers notre corpus, la présence comme l'absence olfactives jouent un rôle de premier plan. Un parfum peut déclencher un sentiment de bien-être chez le blessé, de même qu'une odeur peut se transformer en souffrance pour le « dissemblant » qui n'a d'autre choix que de subir ses propres sens, parfois déréglés, résultat de ses mutilations. Pour Démocrite, premier théoricien de l'odorat, celui-ci est un instrument d'égarement, responsable des pulsions et des désirs. Plus tard, Lucrèce le considère comme un biais essentiel à la connaissance et un guide existentiel indispensable à notre évolution dans un espace-temps précis.

Ce sens occupe donc une place privilégiée dans la construction de l'être humain (et peut-être encore davantage de l'animal puisqu'il obéit à un certain primitif, à l'instinct, à l'inné). Si l'odorat jouit dans le même temps d'une réputation sulfureuse car invite à la sensualité, l'abbé Etienne Bonnot de Condillac (1714-1780) dans son *Traité des sensations* (1754) montre que l'odeur est un transmetteur du monde extérieur. Il révèle le rôle de l'odorat comme instrument de fabrication de notre conscience. Ainsi, l'odorat, sens que l'on pourrait considérer comme secondaire puisque ne servant en apparence qu'à humer l'agréable et le désagréable, devient non seulement primordial mais de premier plan dans la découverte du monde qui compose et entoure le vivant de manière générale. Dans *La Chambre des Officiers*, Adrien parvient à percevoir une vague sensation de fraîcheur qui vient jusqu'à lui. Cependant, il n'a plus la capacité de détailler la perception, ni d'en sentir les effluves qui pourraient la sublimer.

« Moi, je ne sens rien. Je réalise que j'ai perdu l'odorat. Je n'en avais pas eu conscience, jusque-là. L'air qui vient des prés m'apporte une vague sensation de fraîcheur, mais pas le moindre parfum de ces fins d'après-midi d'été. »<sup>679</sup>

L'homme apparaît donc comme incomplet, pas seulement parce qu'il a perdu les caractéristiques de son visage, mais aussi parce qu'il échoue sur le plan sensoriel. Cela demeure corrélé à l'être humain dans toute sa conscience, car s'ouvrir à ses sens permet le déploiement de son intériorité par le biais des émotions ressenties en lien avec l'extérieur. Le jeune officier ajoute d'ailleurs : « Seul l'éther parvient à réveiller mon odorat pour l'endormir aussitôt. »<sup>680</sup> C'est la présence d'un liquide utilisé en chimie, anesthésiant, inflammable, et toxique – dans une moindre mesure –, qui parvient à raviver l'odorat d'Adrien pour le rétablir. La remise en fonction sensorielle passe non seulement par le médical, mais par l'odeur désagréable, ne peut plus se produire de manière douce, et encore moins, naturellement. Cela marque là encore la différence de cet homme qui semble s'éloigner davantage de son statut d'humain en pleine possession de ses moyens et sa capacité à convoquer ses sens pour

---

<sup>679</sup> LCO., p. 39.

<sup>680</sup> *Ibid.*, p. 57.

ressentir pleinement les aléas de l'existence. L'éther est ce qui réveille son odorat mais dans le même temps le rendort, cela marque la dépendance d'Adrien à sa chambre d'hôpital et le fait qu'il ne soit absolument pas prêt à regagner le monde à qui il appartenait autrefois. La fuite de l'odorat lui impose sa condition nouvelle. « L'odore dei giaggioli, che qualcuno ha colti per me negli orti della Giudecca, mi diventa a un tratto intollerabile. » (NOTT., p. 257)<sup>681</sup> D'autre part, les odeurs qui étaient perçues comme délectables deviennent nauséabondes, signe supplémentaire que l'homme une fois blessé est en déconstruction par rapport à son existence antérieure, et qu'il perd ce qu'il croyait pourtant acquis.

Un peu plus loin dans le récit, Adrien ajoute : « Si mon odorat ne m'avait pas fait défaut, j'aurais pu être alerté par l'odeur du sang répandu. Il s'était donné la mort. »<sup>682</sup> La fuite de l'odorat est aussi, à des égards, ce qui protège le blessé de l'hostilité et de l'instabilité du monde qui l'entoure, et ici, précisément, de la menace de la mort. En étant incapable d'appréhender l'odeur du sang du camarade agonisant qui s'est répandu, le jeune officier n'a pas été soumis à un nouveau drame de manière indirecte, ce qui préserve sans nul doute sa santé mentale fragilisée. Ainsi, la fuite des sens si elle entrave la pleine jouissance de l'existence pour l'homme revêt également un rôle salvateur et quasi protecteur en l'isolant du monde normé duquel il ne peut plus prétendre faire partie.

#### 2.4 – Faire du champ chromatique une nouvelle perspective du monde

La perception des couleurs occupe là encore une place importante dans l'appréhension des blessés au monde qui les entoure. Étant dépourvus de certaines facultés, de leurs membres, parfois de leur peau, ils n'ont d'autres choix que de se rattacher à ce qu'il reste d'approche sensorielle. Dans le prolongement de cette idée, il est intéressant de noter que les mots « peau » et « couleur » demeurent par leur étymologie si étroitement liés.

Un autre terme que l'on peut traduire par « couleur » est *chroiê*, qui dérive, lui aussi, de *chrôs*, et signifie, selon P. Chantraine [...] « surface du corps humain, peau », « chair », « teint, carnation » et, enfin, « couleur en général ». C'est ce terme que l'on retrouve dans les poèmes homériques pour désigner le corps, la peau des guerriers, puisque le terme *derma* – dont dérive l'adjectif « dermatologique » – est un dérivé du verbe *dérô*, qui signifie « écorcher, dépouiller » [...] Chez les Grecs, donc, peau et couleur sont des notions si étroitement liées que le terme *chroiê*, pour un même auteur et à quelques lignes de distance, peut signifier tantôt « peau » et tantôt « couleur ».<sup>683</sup>

Ainsi, le corps serait à lui seul – dans une perspective essentiellement abstraite – un agglomérat de teintes diversement associées à des états, voire à des émotions. Nous pensons

---

<sup>681</sup> (Trad : « L'odeur des iris que quelqu'un a cueillis pour moi dans les jardins de la Giudecca me devient tout à coup intolérable. » NOC., p. 64).

<sup>682</sup> LCO., p. 92.

<sup>683</sup> Barra, Edoarda, « Les couleurs du Corpus Hippocraticum », *Corps*, 2007/2 (n° 3), pages 25 à 32.

ici à la théorie des humeurs révélée par le *Corpus hippocratique*<sup>684</sup> dans lequel le corps est constitué des quatre éléments fondamentaux, air, feu, eau et terre possédant quatre qualités : chaud ou froid, sec ou humide. Ces éléments antagoniques doivent coexister dans un but d'équilibre pour que la personne soit en bonne santé. Si cela n'est pas atteint, on parle alors de déséquilibres qui passent là aussi par la couleur avec les humeurs suivantes : le sang, produit par le foie et reçu par le cœur (caractère sanguin ou jovial), la bile jaune, venant également du foie (caractère bilieux, plutôt enclin à la violence), et enfin, la bile noire venant de la rate (caractère mélancolique). Par conséquent, les couleurs possèdent de manière indéniable un rapport très ténu au corps dans son ensemble, mais à rattacher aussi aux sens et aux émotions, ce qui explique leur omniprésence dans nos récits, notamment pour souligner, traduire, étayer, un sentiment ou une description. La couleur devient alors révélateur émotionnel, fruit d'une sensibilité.

« Nell'occhio bendato gli albori violetti si formano in nuclei, poi vaniscono, poi si riformano. Tenui macchie dello stesso colore appaiono e scompaiono nel campo dell'occhio sano. È il colore del giovedì santo. » (*NOTT.*, p. 283)<sup>685</sup>

Ces teintes violettes qui se forment dans l'œil de D'Annunzio lui font penser au jeudi saint<sup>686</sup>. Le violet obtenu à partir du rouge, couleur chaude, et du bleu, couleur froide, donne une teinte de l'entre-deux, qui correspond aussi à l'état d'esprit du poète, tiraillé entre espoir et désespoir, entre volonté de vie et attirance pour la mort, apeuré, déstabilisé, face à cette ambivalence sur laquelle il n'a de contrôle. Au XIX<sup>e</sup> siècle, les peintres impressionnistes appréciaient les tons subtils de cette couleur qui, selon eux, exprimait la quintessence de la lumière du soir, une allégorie du milieu, équilibre fragile entre l'ici-bas et l'au-delà, cela apparaît d'ailleurs dans le récit de D'Annunzio : « La stanza è piena di crepuscolo violaceo. » (*NOTT.*, p. 285)<sup>687</sup> La couleur qui pénètre la chambre du convalescent est là encore frontière entre le jour et la nuit qui vient à tomber progressivement. De plus, ce « crepuscolo violaceo » n'augure rien de positif, la couleur décrite possède une clarté altérée, elle demeure floue, pas clairement établie par le blessé à la vue altérée qui cherche ses mots pour la désigner. « Le violet est une couleur ambiguë, ni chaude, ni froide, et l'un ou l'autre selon la nuance et l'entourage. »<sup>688</sup> En tant que symbolique, le violet est aussi une couleur appartenant au

<sup>684</sup> Recueil d'une soixantaine de livres de médecine écrits en ionien et que la tradition attribue au médecin grec Hippocrate.

<sup>685</sup> (Trad : « Dans mon œil bandé, les lueurs violettes se forment en noyaux, puis s'évanouissent, puis se reforment. De légères taches de la même couleur apparaissent et disparaissent dans le champ de mon œil intact. C'est la couleur du jeudi saint. » *NOC.*, p. 74).

<sup>686</sup> Rappelons que le Jeudi saint est celui précédant Pâques. Il commémore l'institution par Jésus-Christ du sacrement de l'Eucharistie lors de la Cène qui est le dernier repas pris avec ses disciples avant son arrestation. C'est le début du Triduum pascal, célébrant la Passion et la Résurrection de Jésus.

<sup>687</sup> (Trad : « La chambre est pleine de crépuscule violacé. » *NOC.*, p. 76).

<sup>688</sup> Dérivé, Maurice, *La Couleur*, (1964), PUF, coll. « Que sais-je ? », 2014, p. 85.

liturgique, à la spiritualité, qui rattachent ici à l'évocation, en apparence incongrue, du jeudi saint.

Concernant Johnny Bonham, qui est privé à la fois de ses bras et de ses jambes, mais aussi de sa vue, sa conscience à partir de sa mémoire recompose des couleurs qui lui viennent avec spontanéité en guise d'environnement immédiat, et donc, permettent l'instauration de nouveaux repères :

And there were colors everywhere. Not rough nor violent colors but the kind of shadings the sky takes on at sunrise the pinks and blues and lavenders of the inside of a seashell suddenly grown bigger than the sky and everything in it. The colors floated toward him floated into him dissolved through the particles of his body and then passed on to make way for more colors more and more and more so wonderful so beautiful so big. There were cool colors sweet smelling colors colors that made faint high music as they passed through him. He could hear the music everywhere and yet it wasn't loud. It was a kind of music that seemed to be so thin it was scarcely sound at all. It was simply a part of space a sound that was the same thing as space and color a sound that was nothing at all and at the same time more real than flesh and blood and steel. The music was so sweet so tinkling high that it seemed a part of him just as much a part as the little fibres of his body. (JGHG, p. 187)<sup>689</sup>

Ici, les couleurs sont pastel, tendres, elles représentent un moment de bien-être et de douceur pour Johnny. Leur pouvoir est puissant puisqu'elles parviennent même à se faire sons, odeurs, elles font partie d'un tout couvrant les nouvelles représentations du monde auxquelles parvient à accéder le jeune homme par le biais mémoriel et celui de l'imagination. D'autre part, la présence de la couleur bleue – qui qualifie dans le langage commun la couleur les cadavres qui s'entassent et se multiplient, au front et à l'hôpital, encerclant les blessés et ceux encore en vie – revient à plusieurs reprises dans notre corpus, associée à une lumière malade et résiduelle peu engageante : « Des lumières bleues se miraient dans les flaques d'eau<sup>690</sup> », « I fanali azzurri nella fumea. » (NOTT., p. 22)<sup>691</sup> La couleur choisie ici n'a rien d'esthétique, elle est évanescence, elle disparaît dans l'eau des flaques ou dans le brouillard, à la manière des vies qui s'échappent des corps. Nous retrouvons cette association du bleu à l'image de mort dans le récit de Cendrars évoquant l'aspect cadavérique en sursis lorsqu'il se décrit lui-même au début de son texte comme « l'homme nu qui bleuissait de froid sous la pluie. »<sup>692</sup> Dans le cercle chromatique tiré du *Traité des couleurs* (1810) de Goethe, le bleu est associé à la passivité, aux ténèbres, à l'obscurité, à la faiblesse et au froid, en somme, tout ce

---

<sup>689</sup> (Trad : « Il y avait des couleurs partout. Ce n'étaient pas des couleurs vives ou violentes mais le genre de teintes que prend le ciel au soleil levant les roses et les bleus et les lavandes qu'on trouve à l'intérieur d'un coquillage devenu soudain plus grand que le ciel et tout ce qu'il contient. Les couleurs flottaient vers lui le pénétraient se dissolvaient dans les particules de son corps et passaient pour faire place à d'autres couleurs de plus en plus nombreuses des couleurs tout aussi admirables tout aussi belles tout aussi grandioses. Il y avait des couleurs fraîches des couleurs odorantes des couleurs qui résonnaient d'une musique atténuée et lointaine en lui traversant le corps. » JSVG, p. 241).

<sup>690</sup> JS., p. 43.

<sup>691</sup> (Trad : « Les lanternes bleues dans la fumée. » NOC., p. 25).

<sup>692</sup> JS., p. 36.

qui menace l'homme de guerre à la guerre, puis en dehors de celle-ci, une fois blessé.

Le gris, ni blanc ni noir, non pas une couleur du centre, mais plutôt de la frontière, représente bien la situation dans laquelle se trouvent les blessés de guerre, tâtonnant entre deux mondes, celui des vivants et celui des morts, avec hésitation et tiédeur. C'est aussi une autre couleur familièrement rattachée au teint blafard du défunt. Le gris revient souvent chez D'Annunzio, et notamment lorsqu'il décrit un homme croisé dans la rue qui lui rappelle son compagnon : « Ha un vestito neutro, indefinibile, di color grigiastro, con un berretto anche grigiastro. » (*NOTT.*, p. 24)<sup>693</sup>, « Lo sconosciuto diventa più grigio, più lieve; si fa ombra. » (*NOTT.*, p. 25)<sup>694</sup> L'inconnu n'apparaît pas ici sous un jour optimiste, il est tout de suite assimilé aux ténèbres, comme si D'Annunzio ne pouvait s'en défaire jamais réellement, même éloigné géographiquement du corps sans vie de l'ami, de la chambre mortuaire. « Mi servo del gran mantello grigio come d'una coltre. Mi copro il capo, per non vedere la luce. » (*NOTT.*, p. 45)<sup>695</sup> Le poète lui-même utilise un manteau de couleur grise dont il se couvre le visage pour ne pas faire face à la lumière blanche douloureuse pour ses yeux, ni à la réalité qu'il doit affronter, à l'image d'une créature nocturne et ténébreuse, d'un vampire, qui ne supporte plus que la compagnie de la nuit, de ce qui est caché, dérobé. Il ne supporte plus la lumière du jour comme s'il ne faisait tout simplement plus partie du monde des vivants et ne cherchait qu'à se dissimuler et à disparaître, honteux et maussade de sa difformité nouvelle, du reste du monde, se sentant presque illégitime à la survie. D'ailleurs, le gris est aussi la couleur qui qualifie les armes destinées à détruire et à tuer, signe de l'omniprésence ambiante d'une finitude certaine : « Scorgo sul campo giallastro una riga di bombe grige allineate, coi governali che luccicano. » (*NOTT.*, p. 75)<sup>696</sup> Les bombes grises dont on se figure la forme sur un sol jaunâtre car brûlé par le feu de la mitraille paraissent telles des insectes portant la mort avec leurs ailes brillantes, l'image là encore suggère une certaine fascination pour ce qui d'ordinaire est repoussant. Le poète italien n'hésite pas à faire appel à ce qui rebute ou effraye, pour faire surgir du chaos un tableau à l'intensité vive. Le gris, couleur fade et ambiguë par excellence, reléguée au rang de teinte sans épaisseur, peut ainsi, et paradoxalement, servir son propos pour l'amplifier.

J'aime l'araignée et j'aime l'ortie,

Parce qu'on les hait ;

[...]

---

<sup>693</sup> (Trad : « Il porte un vêtement neutre, indéfinissable, de couleur grisâtre, avec une casquette également grisâtre. » *NOC.*, p. 27).

<sup>694</sup> (Trad : « L'inconnu devient plus gris, plus ténu; il se fait ombre. » *NOC.*, p. 28).

<sup>695</sup> (Trad : « Je me sers de mon grand manteau gris comme d'une couverture. Je me couvre la tête, pour ne pas voir la lumière. » *NOC.*, p. 32).

<sup>696</sup> (Trad : « J'aperçois sur le camp jaunâtre une file de bombes grises alignées et leurs ailettes qui reluisent. » *NOC.*, p. 51).

Parce qu'elles sont maudites, chétives,  
 Noirs êtres rampants ;  
 Parce qu'elles sont les tristes captives  
 De leur guet-apens ;  
 [...]  
 Parce qu'elles ont l'ombre des abîmes,  
 Parce qu'on les fuit,  
 Parce qu'elles sont toutes deux victimes  
 De la sombre nuit...  
 Passants, faites grâce à la plante obscure,  
 Au pauvre animal.  
 Plaignez la laideur, plaignez la piqûre,  
 Oh ! plaignez le mal !<sup>697</sup>

Dans le poème « J'aime l'araignée » tiré du recueil *Les Contemplations* (1856), Victor Hugo, à la manière du « poète maudit »<sup>698</sup> aux caractéristiques transposables à D'Annunzio<sup>699</sup>, figure de proue du mouvement décadent, célèbre la laideur et ce qui d'ordinaire écoeure et déplaît au quidam dans la nature. La description du champ de bataille exécutée par D'Annunzio perpétue cette tradition d'un laid euphorique et dithyrambique tout comme Hugo. Le blessé prend ainsi place dans une laideur ambiante, finit par ne plus faire qu'un avec les créatures métaphorisées qui peuplent son environnement, en souffrance, elles-mêmes vouées au rejet.

En outre, le poète cite des endroits qu'il associe à des couleurs redondantes dans son récit, comme si la vue défaillante redoublait le besoin de se rattacher à ces repères pour se donner l'illusion de les posséder toujours. « Ecco il Carso, pallido. Ecco la selva di Tarnova, nera. Ecco l'Isonzo, ceruleo. » (*NOTT.*, p. 70)<sup>700</sup> La couleur est un élément suffisamment fort et évocateur pour l'auteur puisqu'elle semble ici suffire à qualifier à elle-seule des lieux précis. Il y est notamment question du noir qui, dans la culture occidentale populaire, est

<sup>697</sup> Hugo, Victor, « J'aime l'araignée » in *Les Contemplations* (1856), Arvensa Editions, 2014, p. 190-191, [en ligne].

<sup>698</sup> L'expression provient à l'origine de l'ouvrage de Verlaine *Les Poètes maudits* (1884). Plus largement, elle désigne un poète qui, incompris, rejette les valeurs sociétales, se conduit de manière provocante, dangereuse, asociale ou autodestructrice (par le biais d'alcool et de drogues), rédige des textes d'une lecture difficile et, en général, meurt avant que son génie ne soit reconnu. Son goût pour les thématiques difficiles à aborder en poésie (voire à bannir du langage poétique) le caractérise : le mal, le laid, la décomposition des corps, les êtres repoussants, le monstrueux, etc.

<sup>699</sup> En effet, ce dernier fait preuve d'un mal de vivre omniprésent, rend compte de la misère traversée et préfère le repli sur soi, bien que ces éléments-là, à des égards assimilables, résultent avant tout, certes, de sa condition de blessé et de la perte du camarade.

<sup>700</sup> (Trad : « Voici le Carso, pâle. Voici la forêt de Tarnove, noire. Voici l'Isonzo, bleu. » *NOC.*, p. 50).

associé d'ordinaire au deuil, mais aussi de manière plus officieuse au renoncement (que l'on assimilera aisément dans le cas présent à la situation du poète, découragé). Le noir s'oppose au blanc que nous retrouvons aussi dans *Notturmo* : « distinguo il bianco atroce dell'occhio. » (*NOTT.*, p. 75)<sup>701</sup>, « Il suo viso nudo è bianchissimo, quasi fosforescente. » (*NOTT.*, p. 285)<sup>702</sup> ou encore « Sento il mio pallore ardere come una fiamma bianca. » (*NOTT.*, p. 77)<sup>703</sup> Le blanc censé incarner la lumière et l'espoir n'est associé ici qu'au visage cadavérique, avec cette phosphorescence que l'on pourrait attribuer à un spectre, de même que le blanc de l'œil à rattacher au défunt. Néanmoins, le blanc est aussi finalement la seule nuance perçue et appréhendée par le malvoyant : « Entro. La stanza è bianca. Il letto è bianco. » (*NOTT.*, p. 45)<sup>704</sup> A *contrario* du blanc, le noir absolu peut plutôt se définir comme une luminosité si faible, par rapport au reste du champ visuel, qu'on ne peut y distinguer aucun détail, ainsi le noir devient synonyme de néant.

La couleur blanche est présente chez Cendrars à un moment clé de son récit : « cette main blanche descendait lentement vers moi. »<sup>705</sup> La main qui est citée appartient à Sœur Philomène laquelle représente l'aide salvatrice, et sa blancheur revêt un aspect céleste, certes, mais plus encore, épiphanique. Le fait que le blanc soit attribué à la main est révélateur, cela ramène ledit membre à quelque chose de sacré et de sacrificiel à la fois. Car si l'apparition sauve, elle le peut à travers la main d'autrui. La scène qui se joue lorsque Blaise Cendrars est en bas de l'escalier étendu sur son brancard attendant que Sœur Philomène, alors substitut divin, vienne à lui pour le ramener en quelque sorte à la vie se passe par le biais de cette lumière blanche qui s'impose comme marqueur de la révélation. Ce blanc expose et souligne la scène comme un moment miraculeux, peut-être même celui qui permet d'envisager la possible résurrection. Il y a également une réelle prédominance de cette couleur et même une certaine hégémonie à rapprocher du mysticisme de D'Annunzio : « Questo sangue sfavilla in eterno come il latte dell'iddia biancheggia in eterno per la notte. » (*NOTT.*, p. 16)<sup>706</sup> Toutefois, le blanc ne le demeure pas, la pureté se voit souillée par l'hémoglobine qui revient toujours, à la manière d'un échec du corps. Cendrars évoque « ce gros tampon blanc s'imbiber de rouge. »<sup>707</sup> La blessure ne peut être ignorée, niée davantage, et le rattrape sans cesse.

Opposé au bleu sur la roue chromatique, « le rouge, son contraire, son complice et son rival, au fil des siècles dans toutes les pratiques occidentales de la couleur. »<sup>708</sup> En effet, si le

<sup>701</sup> (Trad : « je distingue le blanc atroce d'un œil. » *NOC.*, p. 51).

<sup>702</sup> (Trad : « Son visage nu est tout blanc, presque phosphorescent. » *NOC.*, p. 76).

<sup>703</sup> (Trad : « Je sens ma pâleur brûler comme une flamme blanche. » *NOC.*, p. 52).

<sup>704</sup> (Trad : « J'entre. La pièce est blanche. Le lit est blanc. » *NOC.*, p. 32).

<sup>705</sup> *JS.*, p. 53.

<sup>706</sup> (Trad : « Ce sang étincelle pour l'éternité comme le lait de la déesse blanchit pour l'éternité à travers la nuit. » *NOC.*, p. 18).

<sup>707</sup> *JS.*, p. 35.

<sup>708</sup> Pastoureaux, Michel, *Bleu, Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2000, p. 27.

bleu est assez présent dans nos récits, comme nous le développons, le rouge revient également à plusieurs reprises : « Poi tutto fugge, portato via dal turbine rosso, come un mucchio di tende nel deserto. » (NOTT., p. 7)<sup>709</sup> La couleur rouge est souvent assimilée à la chaleur, au feu, à la puissance. Ce sont, chez D'Annunzio, des topoï très présents : « La fiamma cresce, la canicola infuria. La sabbia brilla nella mia visione come mica e quarzo. » (NOTT., p. 6)<sup>710</sup> Il existe aussi dans *Notturmo* le glissement d'une couleur à une autre : « Il giallo s'arrossa. » (NOTT., p. 7)<sup>711</sup> La lumière, le soleil, laissent place au sang, à la canicule brûlante, au brasier que représente son œil : « L'orlo della retina strappata brucia accartocciandosi » (NOTT., p. 11)<sup>712</sup>, « La mano soppesava la materia. La materia aveva colore, rilievo, timbro. » (NOTT., p. 10)<sup>713</sup> L'auteur focalise toute son attention sur cette main qui soupèse la matière et permet même de se substituer à la vue des couleurs en les imaginant simplement, en les ressentant, en les élaborant, voire en les matérialisant par sa seule pensée.

## 2.5 – Magnifique blessure !

Si la blessure grave, celle qui attaque corps et visage avec déchaînement, équivaut à un drame absolu pour l'individu du fait de la perte définitive, celui-ci dans un mouvement de résilience parvient à sortir du cadre de victime pour percevoir de la beauté dans l'ignominie de la blessure, ce qui est peut-être aussi le *sine qua non* de sa survivance. Raymond Polin écrit ceci à propos de la laideur :

« L'idée de laideur naît d'une évaluation critique. La même œuvre peut être à la fois, belle et laide pour son créateur, surtout si elle est figurative, car elle peut représenter un objet hideux ou répugnant, même si cette représentation acquiert une terrifiante beauté. »<sup>714</sup>

Cela revient à dire que la beauté ou la laideur ne sont que des concepts redéfinis par chacun à l'aune de sa propre évolution, des jugements de valeur certes, mais dans lesquels l'individu se trouve libre de placer ses limites personnelles. En outre, chez Cendrars, nous rencontrons le contre-pied de cette déchéance physique vécue comme une tragédie.

Ce canonier était un fort bel homme avec des traits très réguliers, d'une grande distinction, auxquels le pansement qui couronnait sa tête, loin de les estomper ou de les assombrir, ajoutait je ne sais quel éclat, quelle noblesse. Rendu fragile par sa blessure il ressemblait à un prince byzantin enturbanné et même ses

<sup>709</sup> (Trad : « Puis tout s'enfuit, emporté par ce tourbillon rouge, comme un pêle-mêle de tentes dans le désert pris dans une tornade. » NOC., p. 11).

<sup>710</sup> (Trad : « La flamme grandit, la canicule sévit. Le sable brille dans ma maison comme le mica et le quartz. » NOC., p. 10).

<sup>711</sup> (Trad : « Le jaune devient vermeil. » NOC., p. 11).

<sup>712</sup> (Trad : « Le bord de ma rétine arrachée brûle en se recroquevillant. » NOC., p. 11).

<sup>713</sup> (Trad : « Ma main soupesait alors la matière. La matière avait une couleur, un relief, un timbre. » NOC., p. 15).

<sup>714</sup> Polin, Raymond., *Du laid, du mal, du faux.*, Paris, PUF, 1948, p. 94.

maladresses, qui tenaient plus de l'alanguissement que de la paralysie, ne lui ravissaient pas complètement son naturel, une certaine élégance innée qui me fait qualifier les manières hésitantes, les poses maladroitement de cet homme couché – et les petites catastrophes qui en découlaient pour lui du fait de son cerveau défloré par un corps étranger et entamé par le scalpel – de gaucheries royales. Ses yeux étaient des plus vifs, des plus mobiles, des plus parlants et, en effet, ils exprimaient bien des choses.<sup>715</sup>

De manière indéniable le blessé à la tête est perçu comme éblouissant par Cendrars qui le place sur un piédestal, et ainsi ne tient plus compte du misérabilisme associé à la vue de la blessure. En effet, l'homme décrit est présenté tout à son avantage, comparé à un prince byzantin. Cendrars voit en son camarade de chambrée, un homme dans toute sa dignité, et ce qui lui fait défaut (sa tête pansée notamment) est transformé par son regard pour lui offrir un statut autrement plus élevé, plus important encore que ce qu'il pouvait être dans sa vie précédente. Ainsi, les êtres blessés opèrent une sorte de *tabula rasa* de leur existence passée, dans tous ses aspects. C'est à dire que si les bonnes choses relèvent à présent du souvenir, il n'est pas impossible de se réécrire en tant qu'homme neuf pourvu de qualités esthétiques inédites comme c'est le cas dans cet exemple, et qui n'étaient peut-être pas envisageables dans la vie d'avant. Les blessés sont ainsi sublimés, au-delà de la blessure, c'est l'être entier qui est mis en avant et qui fait l'objet d'une célébration particulière, proche du dithyrambe de la part de Cendrars. Les groupes nominaux qu'il utilise à cet égard sont très révélateurs : « un fort bel homme », « des traits très réguliers », « une grande distinction », « le pansement qui couronnait sa tête ». Les occurrences favorisant l'éloge sont innombrables. Cependant, si Cendrars vise à recréer cet homme avec un regard différent et même renouvelé sur la laideur découlant de la blessure, il n'en demeure pas moins qu'il ne parle pas de lui-même, mais met en lumière l'autre, comme un premier pas pacifié en direction de sa propre image.

« C'est à l'époque des Lumières que le laid devient un objet de préoccupation esthétique [...]. Dans l'esthétique de l'effet qui naît avec Lessing et qui prend le dessus sur l'esthétique de la production qui régnait jusqu'alors, le beau cesse d'être pensé comme reflet du vrai ; il se définit en termes de goût, donc en référence au sentiment de plaisir du sujet. »<sup>716</sup>

Le beau n'est plus la référence, ni un idéal, et cela prend tout son sens à travers notre corpus dans lequel l'esthétique est à redéfinir et à repenser à l'aune de nouveaux paramètres. Ainsi, beauté et laideur sont mises au même plan, c'est-à-dire que les deux deviennent subjectives avant d'être rattachées à une norme ou à une différence. Henri Lefebvre dans sa *Critique de la vie quotidienne* (1958) écrit : « La beauté s'est figée en froides pièces de musée surnageant dans l'océan boueux de la misère. »<sup>717</sup> Cela laisse entrevoir toute la potentialité de

---

<sup>715</sup> JS., p. 95.

<sup>716</sup> Bancaud, Florence, « L'esthétique du laid, de Hegel à Rosenkranz. Une « esthétique de la résistance » ou de la résignation aux « arts qui ne sont plus beaux » ? », *Études Germaniques*, 2009/4 (n° 256), pages 899 à 917.

<sup>717</sup> Lefebvre, Henri, *Critique de la vie quotidienne*. Paris, L'Arche, 1958, p. 53.

la laideur à exister par elle-même et même son ambition à dépasser la beauté, figée, froide, pathétique. La laideur devient ainsi flamboyante et révèle une singularité, une originalité, qui échappent à la beauté telle qu'on l'entend dans son sens le plus strict.

De même, Adrien, lorsqu'il décrit Penanster, ne s'attarde pas sur son physique, mais plutôt sur sa voix qui semble trouver un certain éclat aux yeux du jeune homme : « Il se mit à parler avec ce timbre de voix grave qui gardait toute sa majesté, malgré le léger chuintement qui tenait à ses dents brisées. »<sup>718</sup> Certes, la tonalité tend toujours vers les graves, cependant c'est un timbre qui possède une certaine majesté malgré le défaut dentaire qui suit. La réappropriation d'une forme de beauté dont le corps est privé se fait donc à travers la phonation ici, caractéristique d'une personne plus éminente et marquante que l'aspect physique. La voix se fait « instrument qui nous plonge fondamentalement au cœur de l'originaire et des modalités archaïques de l'identité. »<sup>719</sup> En d'autres termes, la voix surplombe le reste, elle représente pleinement et entièrement la personne. Il est par conséquent possible de reconnaître à son intonation une personne sans la voir. La voix est donc plus considérable encore que l'aspect physique car elle se grave dans la mémoire de celui qui en est familier. Elle possède une suprématie à part.

Concernant Gabriele D'Annunzio, la blessure est dès le début de son récit sublimée : « Sotto la benda il fondo del mio occhio ferito fiammeggia come il meriggio estivo di Bocca d'Arno. » (*NOTT.*, p. 6)<sup>720</sup> Il fait de ses meurtrissures un poème en prose, allant jusqu'à puiser une force de vie jamais expérimentée dans cet œil à présent crevé qui « flamboie ». Son œil qu'il compare à Bocca d'Arno<sup>721</sup>, endroit balnéaire, ensoleillé par l'été dans lequel il se projette, confère à l'humiliation un renversement de situation, une mise en valeur surprenante. Non seulement, l'opprobre n'est plus vécu comme une tragédie, on ne le cache plus, mais D'Annunzio insinue que cet outrage inviterait presque à l'évasion. Échafauder son œil en medium capable de simuler l'onirisme, l'abandon à une réminiscence précieuse, et même la possibilité de s'imaginer dans cet endroit et de le ressentir de tout son être, demeure la victoire ultime et absolue pour le blessé incarné par l'auteur, capable de refondre son malheur en quelque chose de positif. Le fond de l'œil est ce qui ne se voit pas, ce qui n'a pas été touché ni révélé, contrairement aux apparences, à la surface, qui en font un œil crevé relevant non seulement d'un certain handicap mais aussi d'une inesthétique probante. Cela revient à dire que la beauté est non seulement cachée, présumée, mais peut-être plus encore

---

<sup>718</sup> *LCO.*, p. 104.

<sup>719</sup> Ferveur, Christophe, Attigui, Patricia, « Origines de la voix, voix des origines : éléments de réflexion pour une métapsychologie de la phonation », *op. cit.*

<sup>720</sup> (Trad : « Sous le bandeau, le fond de mon œil blessé flamboie comme le midi en été, à Bocca d'Arno. » *NOC.*, p. 10).

<sup>721</sup> Après s'être longtemps appelée *Boccardo* en raison de sa situation à l'embouchure du fleuve Arno, cette station balnéaire toscane fut finalement renommée *Marina di Pisa*, la marine de la ville de Pise.

qu'elle se trouve au creux du blessé, capable de la réactiver lorsqu'il le souhaite, trouvant en son sein cette capacité. « La carne era il suo peso, ed ora è il suo rapimento. Il sangue era la sua turbolenza, ed ora è il suo miracolo. La vita era il suo limite, ed ora è la sua libertà. » (NOTT., p. 16)<sup>722</sup> D'Annunzio achève de magnifier cet œil qui lui fait tant défaut, triomphant de son état, rejetant le charnel et le sang, soit le tangible et ce qui n'est que douleur au profit du « ravissement », du « miracle », et finalement, de la « liberté ». Ces mots participent de la mise en place clairement établie du parcours de résilience qui s'esquisse par une sorte de délectation possible de la blessure.

Notons qu'il est plus difficile de trouver des exemples de mise en avant d'une éventuelle beauté de la blessure dans les œuvres de Trumbo et de Dugain. Les auteurs qui créent des personnages de toutes pièces n'éprouvent pas ce besoin de mettre à distance la blessure en se décentrant d'eux-mêmes, comme le font les auteurs-personnages de leurs propres récits, prenant la douleur à contrecourant pour en faire une force. Le traumatisme engendré non seulement par ses blessures mais par celles des autres auxquelles la vision est soumise jour après jour pendant de longs mois ne peuvent être perçues constamment comme un échec, cela n'est pas humainement envisageable pour ces hommes, témoins d'une violence qu'ils ne pouvaient pas même soupçonnée auparavant.

Le fait de vivre ces moments est extrêmement éprouvant puisque le voisin blessé observé ramène forcément à soi-même et à sa condition propre. Or, les auteurs qui ont traité de la période n'ont appréhendé que des témoignages et n'ont pas pris place directement en tant qu'acteurs au sein de la déferlante guerrière qui ne peut alors être qu'envisagée sans être vécue pleinement, réactualisant la formule suivante énoncée par Gaston Bachelard : « La vie réelle se porte mieux si on lui donne ses justes vacances d'irréalité. »<sup>723</sup> Ce qui sous-entend que la fiction est nécessaire à la bonne santé de l'homme en ce qu'elle lui permet de s'éloigner, pour un temps, du réel. Car si la fiction permet de vulgariser une doctrine ou de faire passer une idée politique, elle permet aussi l'évasion. « Le fictif, en effet, n'est pas par essence ce qui est trompeur, mais, à proprement parler, ce que nous appelons le symbolique. »<sup>724</sup> La fiction vise enfin à créer une représentation du réel, et poussée par l'imaginaire, permet d'atteindre celui qui la découvre de la plus puissante des manières.

### 3. Avènement des désarticulés par le bas corporel

---

<sup>722</sup> (Trad : « La chair était son fardeau, et voici qu'elle est son ravissement. Le sang était son trouble, et voici qu'il est son miracle. La vie était sa limite, et voici qu'elle est sa liberté. » *NOC.*, p. 18).

<sup>723</sup> Bachelard, Gaston, *L'eau et les rêves — Essai sur l'imagination de la matière* (1942), Le Livre de Poche, 1993, p. 34.

<sup>724</sup> Lacan, Jacques, *L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1986, p. 22.

Le corps est à présent épars, en morceaux, disséminé dans l'espace qu'il ne prétend plus occuper tout à fait compte-tenu de son statut flou. Les débris de cette corporalité sont issus d'une décomposition qui cherche à se recomposer, et non plus d'un corps articulé et sain. Il n'est pas tout à fait encore question de parler de monstre, qui nous semble être une terminologie extrême et fortement connotée, mais davantage d'un double cauchemardesque dont l'humanité apparente semble s'être évaporée. Dans le même temps, ce qui est du bas corporel se révèle tout à fait, faisant de ces êtres humains blessés des créatures régies par le bas. Ce regard horrifié sur le corps n'est pas sans rappeler la description à laquelle s'adonne Victor Frankenstein lorsqu'il observe, et même, contemple, son œuvre, avec une fascination morbide non dissimulée :

Oh! No mortal could support the horror of that countenance. A mummy again endued with animation could not be so hideous as that wretch. I had gazed on him while unfinished; he was ugly then, but when those muscles and joints were rendered capable of motion, it became a thing such as even Dante could not have conceived.<sup>725</sup>

La créature qu'il décrit comme sortie du monde infernal de Dante est vivante mais son corps appartient au monde des morts (rappelons que le corps est restauré à partir de morceaux de plusieurs cadavres), ce qui est un peu le cas de nos blessés à l'étude dont les corps sont littéralement détruits, et même, obsolètes, et donc par le biais chirurgical ici sont à reconstruire, y compris grâce au post-mortem. En effet, rappelons qu'Adrien dans *La Chambre des Officiers* est en attente de la mort d'un nouveau-né pour espérer recevoir une greffe de visage.

Le plasticien américain Alex Eckman-Lawn – dont l'œuvre apparaît en frontispice de notre thèse – et nous a paru parfaitement l'illustrer – expose au grand jour, à travers des collages multiples et la manipulation de la 3D, le corps décharné, révélé, se vidant progressivement de toute substance (puisque des trous sont creusés dans les corps et les visages à travers une succession de couches de papier superposées). L'intériorité est volontairement éclatée et dévoilée au regard de celui qui découvre l'œuvre. Le travail concernant le corps biaisé, brisé, exposé de la sorte, devient alors instrument politique, permettant de dénoncer et de prendre position de manière provocante, mais favorise aussi un rayonnement touchant l'empathie de chacun d'entre nous (puisque nos intériorités biologiques – hors organes reproducteurs – sont les mêmes).

---

<sup>725</sup> Shelley, Mary, *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (1831), p. 71, [En ligne] (Trad : Oh! Nul mortel n'aurait supporté la vue de ses traits. Une momie réanimée n'aurait pas été aussi hideuse que ce monstre. Je l'avais escompté alors qu'il était encore inachevé; il était laid, c'est vrai, mais ses muscles et ses articulations ayant acquis la faculté de se mouvoir, il était devenu une créature telle que Dante lui-même n'en aurait pu concevoir. » Shelley, Mary, *Frankenstein ou Le Prométhée moderne* (1831), Gallimard, coll. « Folio plus », 1998, p. 84).

Le bas corporel est du domaine de la fragilité, à partir du moment où le corps est dévoilé entièrement, sans plus de retenue, se présente alors l'être humain dans toute sa vulnérabilité mais aussi sa condition de mortel dont l'existence est éphémère, faillible. La peau, par définition facilement altérable, n'ayant plus aucune protection, ramène l'homme à un état de faiblesse d'une part, mais aussi de déficience sans plus de résistance innée face à l'extérieur. La peau qui se révèle dans son organicité met dans le même temps l'âme à nu, tout simplement parce que l'homme nu n'a pas droit à la parole, il n'est plus qu'un agglomérat biologique et cellulaire duquel l'âme, si elle n'est pas exempte, ne transparaît plus au regard d'autrui tourné vers la nudité et le dévoilement des apparences.

### 3.1 – Sortir de terre

Les éléments naturels, et en particulier la terre, semblent assurer une double fonction, capable de tuer :

On meurt de la boue comme des balles, et plus horriblement. La boue où s'enlise l'homme et ce qui est pire l'âme. Mais où sont-ils tous ces « chieurs » d'articles héroïques quand il y a de la boue haut comme ça ! La boue recouvre les galons. Il n'y a plus que de pauvres êtres qui souffrent. Tiens, regarde, il y a des veines rouges sur cette flaque de boue. C'est le sang d'un blessé. L'enfer n'est pas du feu. Ce ne serait pas le comble de la souffrance. L'enfer, c'est la boue !<sup>726</sup>

Dans le même temps, la terre devient promesse de sauver le soldat : « Par malheur – car ses souffrances en eussent été abrégées – une projection de boue a bloqué l'hémorragie de l'artère linguale, ce qui explique qu'il n'ait pas perdu tout son sang »<sup>727</sup> Nous constatons que ce sont aussi les éléments naturels de l'environnement de la tranchée qui sont susceptibles de maintenir en vie Fournier. Ici, la boue empêche l'hémorragie de l'officier et ainsi lui évite la mort, accordant un rôle particulier à la terre que l'on redoute pourtant à juste titre.

Dans la préface à *J'ai saigné*, nous lisons : « Dans *La Main coupée*, c'est une main tombée du ciel, sans origine, qui vient prendre racine en fouaillant la terre de ses doigts, moignon dressé qui tétanise les hommes. »<sup>728</sup> Cette main décharnée qui jaillit de la terre n'est pas sans rappeler dans la culture populaire le zombie sortant du sol, le mort-vivant, dont les doigts les premiers s'extirpent hors du sol. Le soldat lui-même possède la hantise d'être enterré vivant, asservi à une cause qui le dépasse, relégué au rang de corps déambulant, sans plus la possibilité de faire appel à sa réflexion, et dont il ne peut s'extraire tout à fait : la guerre en train de se jouer et dont il est l'un des constituants. « On voyait des hommes tomber ou se coucher, bondir par terre. D'autres enjambant mon brancard en m'éclaboussant de

---

<sup>726</sup> Audoin-Rouzeau, Stéphane, *Les Combattants des tranchées*, extrait du journal « Le Bochofrage », 26 mars 1917, Paris, Armand Colin, 1986, p. 63.

<sup>727</sup> *LCO.*, p. 32.

<sup>728</sup> *JS.*, p. 12.

boue. »<sup>729</sup> La terre génère donc un cycle de vie et de mort qui prend tout son sens ici. L'environnement des soldats composé essentiellement de cet élément naturel ramène à une signification double. Elle est la terre capable d'enterrer vivant par la puissance de sa projection.

Dès les premiers coups de canon, j'ai été projeté en l'air, des masses de terre se sont soulevées sous moi et à ce moment-là j'ai perdu connaissance. [...] Enseveli, enterré vivant sous de lourdes masses de terre, dans quelques instants, je vais manquer d'air, et ce sera la mort !<sup>730</sup>

La terre a pour vocation de dissimuler également le corps du défunt, lui redonnant une certaine dignité tout en le cachant aux vivants. « L'appréhension de la mort est associée à un imaginaire collectif et à un rapport intime, sensible et affectif au défunt. »<sup>731</sup> Or, dans le cas présent, il n'est pas question de s'épancher, car d'une part le reste des hommes engagés dans la guerre n'en a pas le temps, mais aussi parce que cela favoriserait le danger pour ceux qui restent. La mort renvoie à l'expression de l'émotion, au « territoire des larmes<sup>732</sup> ». Toutefois, celui-ci n'est pas envisageable ici, les morts ne peuvent être pleurés comme on le fait d'ordinaire, ils disparaissent souvent brutalement, dans le sang et l'indifférence, ce qui leur confère un rôle de sacrifiés en sursis, se trouvant dans la corporéité la plus immonde, puisque celle-ci est révélée dans toute son impudeur.

Cependant, qu'en est-il des vivants qui ressemblent à présent à des morts eux-mêmes, vifs mais éviscérés, conscients mais défigurés ? Cette terre dont il est question est aussi ce qui peut créer le vivant, ou ramener ce qui est éteint à la vie. Nous souhaitons ici faire allusion à la figure du zombie<sup>733</sup> qui, avant de connaître sa popularité actuelle, trouve ses origines dans la culture haïtienne. Il sert alors à qualifier les victimes de sortilèges vaudous permettant de ramener les morts à la vie ou de détruire la conscience d'un individu afin de le rendre corvéable à merci. Ainsi, le « Der des ders », s'il n'est bien évidemment pas un zombie tel qu'on se le figure, peut y être assimilé, de part un nouveau physique disgracieux, parfois effrayant (notamment les difformités des gueules cassées souvent très impressionnantes et qui laissent des visages qui semblent revenir d'outre-tombe), mais aussi par cette répétitivité des gestes, cette soumission à l'autre. Le dissemblant est réduit à la dépendance à autrui, que cela soit ses proches ou le corps médical. Enfin, il ne paraît plus comme un humain parmi les autres, mais comme une créature à part, que l'on redoute et qui rebute celui resté intact. Ces derniers se rapprochent là encore de cette figure zombifiée que nous évoquions, à commencer d'un point de vue physique :

---

<sup>729</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>730</sup> Guéno, Jean-Pierre, *Paroles de poilus – Lettres et carnets du front 1914-1918*, op. cit., p. 67-68.

<sup>731</sup> Ziegler, Jean, *Les vivants et la mort. Essai de sociologie*, Paris, Seuil, 1975.

<sup>732</sup> Fureix, Emmanuel, *La France des larmes. Deuils politiques à l'âge romantique (1814-1840)*, Seyssel, Champ Vallon, 2009, p. 177.

<sup>733</sup> Le mot « zonbi » signifie en créole « esprit » ou « revenant ».

Dans sa fonction de guide, le zombie pointe peut-être d'abord son doigt rongé sur lui-même. Sa démarche, son corps, sa chair, sa violence, les ruines même qu'il sait créer nous parlent intimement de nous, et cette créature ahurie, hébétée, renvoie moins à une altérité terrifiante, un monstre, qu'à l'homme lui-même ; loin d'être exotique, le zombie pastiche un sujet traumatisé, brisé par quelque drame, voire par le rythme du monde moderne.<sup>734</sup>

Cela signifie que la puissance évocatrice de la mort passe à présent par le physique, à savoir le corporel, et non plus par ce qui touche au spirituel. Le doute laisse place à l'effroi face à des créatures décomposées, ayant perdu quasiment forme humaine, surtout concernant les gueules cassées. Cette décomposition s'avère également métaphorique et allégorique, puisqu'il est question de se défaire pour se reconstruire, et par là, se défaire de parties de soi pour avancer. En outre, rappelons qu'au même titre que le zombie, le « dissemblant » ne parle pas dans un premier temps (ou bien sa parole n'a aucun poids comme nous le mentionnions), mais émet des gémissements, des grognements sourds, son organisme commence à se décomposer lentement, ce qui provoque une peau blafarde, une menace de pourrissement, une odeur atroce, des os et des muscles plus fragiles. Des blessures mortelles et des plaies ouvertes sont visibles sur les corps.

Cette incertitude intellectuelle [...] permettait de penser une conception du « double » fondée non pas sur une logique de la *répétition*, du *même* [...], mais bien sur un manque et une *différence* qui font naître la peur. Le double inquiète – le clone l'illustre bien – car s'il peut sembler proche de son original, il demeure toujours une hésitation, une crainte que la ressemblance se brise et que se révèlent, derrière elle, le monstrueux et l'horreur. Le zombie marque le retour d'un même, pourtant profondément et dangereusement différent.<sup>735</sup>

Ainsi, le « dissemblant », s'il n'est évidemment pas un zombie à proprement parler en possède non seulement à des égards l'apparence mais devient une menace pour l'homme resté maître de sa corporalité, puisqu'en miroir il lui donne à voir sa propre potentielle déchéance. Néanmoins, et contrairement au zombie tel qu'on l'entend, ses capacités cognitives ne sont pas altérées, c'est encore la dernière preuve de son existence absolue dans la réalité commune à tous. Toutefois, ce qui compose les corps ou les visages des blessés à l'étude n'est plus que du domaine du monstrueux. Mais au-delà encore, de l'horreur qui passe par la saleté, les flux corporels nauséabonds mêlés, tout ce qui constitue la dignité humaine est évanouit et il n'est à ce moment-là plus possible de s'affirmer à travers le déploiement du corps en tant qu'être humain.

Le corps est le signe de notre finitude. Il est ce qui, d'une certaine façon, nous renvoie à tout ce qu'on ne voudrait pas être : notre fragilité, nos faiblesses, nos limites, nos maladies, notre mort... Il est un objet matériel qui produit des substances comme les sueurs, les excréments, les excréments ; qui nous attache à nos instincts et nos peurs ; qui nous emprisonne au monde... Il est « abject »,

---

<sup>734</sup> Coulombe, Maxime, *Petite Philosophie du zombie*, Paris, PUF, 2012, p. 12-13.

<sup>735</sup> *Ibid.*, p. 51-52.

« étranger », « méprisable ». <sup>736</sup>

Ce nouveau corps se découvre étranger au *self*. Il n'est plus ce qui peut flatter l'ego, ni donner un quelconque plaisir, mais seulement ce qui ramène à travers le bas corporel au fardeau qu'il représente dans toute sa complexité. Une sensation d'autant plus amplifiée que le corps apparaît dans ce qu'il a de plus hideux et repoussant, à la fois pour autrui, mais aussi pour soi-même. Le blessé est décontenancé, impuissant, face à cette corporéité somme toute diabolique qui ne lui obéit plus et ne lui montre que de la déchéance, sur laquelle il n'a pas de pouvoir. Néanmoins, si le corps semble zombifié, cela demeure une apparence uniquement, car si l'on prend la réelle définition de ce qui caractérise le zombie au-delà d'un corps en décomposition, c'est-à-dire un personnage fictif ayant perdu toute forme de conscience et d'humanité, au comportement violent envers le reste des êtres humains et dont le mal est terriblement contagieux, cela ne correspond évidemment plus. Le « dissemblant » ne fait face qu'à son apparence dégradée quand sa conscience et son humanité sont à la fois toujours présentes mais, pourrions-nous dire, amplifiées par les turpitudes de la blessure nouvellement advenue. Il n'est pas question de transmettre son mal aux autres ni de chercher à leur faire peur ou à leur faire du mal. Cela est plutôt le contraire puisque le blessé ne cesse de se demander : comment, à présent monstrueux, puis-je revenir parmi les miens ? Comment réintégrer un monde normé ?

### 3.2 – *Se présenter nu*

La nudité est l'état dans lequel se trouve le « dissemblant » lorsque débute sa nouvelle vie de blessé. Son corps est non seulement abîmé mais ne lui appartient plus tout à fait, puisque les intervenants médicaux le découvrent dans son état naturel et se l'approprient par conséquent un peu, car non seulement ils le voient sans le filtre du vêtement mais s'appliquent à le remettre en état. Les camarades de chambrée également évoluent souvent nus, la notion de pudeur ne semble plus prépondérante à l'existence du blessé de guerre dont les priorités se situent à d'autres niveaux. Cependant, dans un premier temps, le blessé réagit comme s'il était toujours celui qu'il incarnait avant la blessure, soit un homme de la civilisation qui ne connaît plus vraiment l'état naturel.

Tant que les hommes [...] se bornèrent à coudre leurs habits de peaux avec des épines ou des arêtes, à se parer de plumes et de coquillages, à se peindre le corps de diverses couleurs, [...] en un mot tant qu'ils ne s'appliquèrent qu'à des ouvrages qu'un seul pouvait faire, et qu'à des arts qui n'avaient pas besoin du concours de plusieurs mains, ils vécurent libres, sains, bons et heureux autant qu'ils pouvaient l'être par leur nature. <sup>737</sup>

---

<sup>736</sup> Marzano, Michela, *La Philosophie du corps*, op. cit., p. 88.

<sup>737</sup> Rousseau, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755),

Rousseau évoque l'inanité du vêtement à l'état naturel. Or, ici, si l'homme n'est pas en situation d'un retour à la nature, comme nous l'avons vu, il fait preuve d'une certaine régression, passage essentiel à son réapprentissage existentiel. Nous avancerons plutôt qu'il ne possède plus le besoin de se cacher puisqu'il évolue dans un milieu hospitalier où chacun peut être contraint d'aller dans le plus simple appareil dans un but de reconstruction, d'abord physique.

« La nudité n'a jamais été vécue comme un fait brut ou insignifiant ; cela rappelle qu'entre l'état primitif de nudité et le « dénuder », deux phénomènes majeurs et pas nécessairement concomitants se sont produits : le fait et la conscience de se dévêtir. »<sup>738</sup>

Ainsi, en ne choisissant pas personnellement de dévoiler leurs corps, les blessés font l'expérience de la nudité vécue comme un échec de soi-même, une forme d'agression passive. Le corps se démultiplie et se banalise :

La nudité du corps, la chair perçue comme nue, non habitée par la présence, provoque la pudeur et, à un degré de plus, la honte. Livré ainsi au regard, la nudité devient métaphore du mensonge : le mensonge, c'est la chair des mots déshabillée de la parole de vérité. Au lieu d'introduire à la rencontre de la reconnaissance dans la joie du désir, il en détourne dans la jouissance de la pulsion.<sup>739</sup>

Le corps serait donc réduit à l'état de chose tant que l'œil humain ne le considère pas. Nous ne parlerions pas de mensonge, mais de banalisation de la chair qui ne peut prétendre à rien. La peau nue semble ainsi n'appartenir à personne et à tout le monde à la fois, elle ne dit rien, et elle ne peut rien signifier si elle n'est pas assignée à une conscience qui lui donne du sens.

La nudité du corps humain est son image, c'est-à-dire le tremblement qui le rend connaissable, mais qui reste, en soi, insaisissable. D'où la fascination tout à fait spéciale que les images ne manquent pas d'exercer sur l'esprit humain. C'est justement parce que l'image n'est pas la chose, mais sa connaissabilité (sa nudité) qu'elle n'exprime ni ne signifie la chose ; et pourtant, dans la mesure où elle n'est que le moyen par lequel la chose se donne à la connaissance, à l'acte par lequel elle se dépouille des vêtements qui la recouvraient, la nudité n'est autre que la chose. Elle est la chose même.<sup>740</sup>

La nudité, si elle est transgressive dans sa vision la plus simpliste, n'a de signification que si elle revêt une certaine sémantique.

L'hôpital qui est le nouvel espace de vie n'exige pas le vêtement, ni de cacher paradoxalement ce qui n'est pas montrable : au-delà des parties intimes, les plaies ou les excréments. « J'ai rendu mon repas [...] Je ne sens aucune amélioration sur le chemin de la

---

Paris, GF Flammarion, 2008, p. 118-119.

<sup>738</sup> Barthe-Deloizy, Francine, *Géographie de la nudité*, Paris, Bréal, 2003, p. 13.

<sup>739</sup> Vasse, Denis, « Un monde sans pudeur ? », S.E.R *Études*, 2002/2 (Tome 396), pages 197 à 205.

<sup>740</sup> Agamben, Giorgio, *Nudités* (2009), Paris, Rivages, 2019, p. 113.

déchéance. »<sup>741</sup> La bienséance n'est plus de mise, et le corps peut se laisser complètement aller au point de faire abstraction de lui-même sans plus de retenue propre aux conventions sociales. En étant blessé, le « dissemblant » va redécouvrir en quelque sorte cet état de nature, comme un retour utile et indispensable aux sources de son essence même, dans le but de se réapproprier à la fois cette enveloppe charnelle et le monde dans sa globalité, donc il travaille à pouvoir retourner en société de la meilleure manière possible compte tenu de son état.

« Et c'est ainsi que je me retrouvais tout nu sur un brancard dans la cour de la tréfilerie où mon opération avait été effectuée, attendant l'arrivée d'un convoi de Ford sanitaires qui devaient nous évacuer »<sup>742</sup>

Cendrars, une fois blessé, est acheminé dans la cour d'une usine. Rapidement, sa chemise lui est arrachée pour servir à panser les plaies d'autres blessés, et il se retrouve entièrement dénudé.

Le fait que ces codes (de civilité) soient reçus par l'individu dès les premières étapes de la socialisation sans être jamais explicités ni présentés de manière discursive leur donne un caractère d'évidence et d'obligation qui les rend particulièrement contraignants.<sup>743</sup>

Le corps est ainsi révélé de manière impudique, à la fois par la blessure mais aussi dans son intimité. Le soldat apparaît dans toute sa vulnérabilité, blessé, au membre manquant, et au corps sans plus de protection, pas même par le vêtement.

L'histoire provient du récit par Robert Graves de ses expériences pendant la Première Guerre mondiale. Voilà ce qu'il a écrit : Tandis que posté sur une colline dans la tranchée de soutien, je pointais mon fusil par une meurtrière dissimulée, je vis un Allemand, à 700 yards environ, dans mon viseur télescopique. Il prenait un bain dans la troisième ligne allemande. L'idée de tuer un homme nu me déplaisait, et je tendis le fusil au sergent qui était avec moi. « Tenez, vous êtes meilleur tireur que moi. » Il l'eut – mais je ne suis pas resté pour assister au spectacle.<sup>744</sup>

Nous le voyons à travers le témoignage du poète Graves, il existe un rapport à la nudité qui se rapproche à des égards d'une forme de faiblesse. Le vêtement, fait majoritairement de fibres de coton épaisses n'est pourtant en soi pas un réel bouclier, ni une protection véritable contre la mort. Et pourtant, le soldat ne peut pas se résoudre à abattre cet homme nu comme si cela demeurerait le comble de la lâcheté. L'homme nu intimide, et ramène celui qui le regarde à sa propre fragilité, puisque nus tous les hommes deviennent semblables. « Mais quand je revins une dernière fois à la vie, j'eus la surprise de me trouver de nouveau tout nu sur mon brancard. »<sup>745</sup> La nudité épouse ainsi une double définition, si la première est l'absence de vêtement, alors la seconde, toujours en lien avec la vulnérabilité, équivaut à

---

<sup>741</sup> LCO., p. 63.

<sup>742</sup> JS., p. 33.

<sup>743</sup> Duerr, Hans Peter, *Nudité et pudeur. Le mythe du processus de civilisation* (1988), Paris, M.S.H., 1998, p 22.

<sup>744</sup> Diamond, Cora, « Le Cas du soldat nu », *op. cit.*

<sup>745</sup> JS., p. 48.

mettre en avant la mise à nu de celui que l'on prétend être. En effet, les blessés dans leur dépouillement post blessure, apparaissent non seulement le corps dénudé car leur corps brisé se trouve dévoilé, mais ils deviennent fragilisés par ce qu'ils traversent, endurant de fait la difficulté de se retrouver eux-mêmes à travers ces nouvelles données.

Le voile que jette la pudeur sur la nudité du corps ou la violence du sentiment est paradoxal : il fait flamber de l'éclat du rouge le visage qui veut se dissimuler ; il trahit dans le détournement rapide des yeux la curiosité du regard ; il exaspère le désir de convaincre dans la perte de la parole. Le paradoxe, ici, trahit l'énigme de ce qui cherche à se dire en se cachant, la dimension d'une vérité du sujet qui ne supporte pas — sous peine de voir disparaître son être même dans la débauche ou dans la honte — la mise à plat du secret de l'être dans l'apparaître trompeur, la réduction du désir à la nudité abjecte de l'organe, à la vanité de l'image ou à la redondance des titres.<sup>746</sup>

La nudité ne se définit finalement pas par le simple fait de tomber le vêtement, elle révèle au monde les chairs abîmées, usées, déformées. Elle est ce qui crée la honte et renforce la différence ici.

### 3.3 – *L'eau : : se noyer, purifier, nettoyer*

Si nous évoquons le rapport de l'homme à la terre, il faut également aborder l'eau comme un élément à la redondance qui interroge. Gaston Bachelard avance ceci :

L'eau est un véritable élément psychique, un élément qui amasse les images dans nos rêves comme dans nos pensées, un élément qui règne dans notre conscience comme dans notre inconscient, un élément que nous aimons en nous et en dehors de nous.<sup>747</sup>

L'eau abonde en significations, puisque non seulement elle occupe une place de choix dans la réalité de l'être humain (en effet, sans cette dernière, nulle vie ne peut prétendre exister et surtout perdurer), mais elle peuple ses rêves. Berceau de vie ou menace, reflet de la complexité infinie du réel, la plongée dans l'élément liquide permet de toute évidence d'ancrer la condition humaine dans sa plus grande mobilité.

La mort quotidienne n'est pas la mort exubérante du feu qui perce le ciel de ses flèches ; la mort quotidienne est la mort de l'eau. L'eau coule toujours, l'eau tombe toujours, elle finit toujours en sa mort horizontale. [...] pour l'imagination matérialisante la mort de l'eau est plus songeuse que la mort de la terre : la peine de l'eau est infinie.<sup>748</sup>

Pour reformuler les propos de Bachelard, l'eau aurait une complexité supérieure à celle de la terre qui est immuable, plane, figée, pendant que l'onde est exceptionnellement vivante, mouvante et immortelle car régénératrice d'elle-même, à l'image de l'homme, parvenant à se

---

<sup>746</sup> Vasse, Denis, « Un monde sans pudeur ? », *op. cit.*

<sup>747</sup> Bachelard, Gaston, « La poésie de l'eau », *Causeries* (1952-54), Genova, Il Nuovo Melangolo, 2005, p. 38.

<sup>748</sup> Bachelard, Gaston, *L'eau et les rêves — Essai sur l'imagination de la matière* (1942), 1971, Paris, éd. Corti, p. 9.

réactualiser tout au long de sa vie, malgré les épreuves, les douleurs et les étapes successives. L'homme parvient donc à se mouvoir au rythme de cette puissante vectrice.

Dans le roman de Dugain, Adrien, blessé, sort de l'évanouissement par le biais du bruit de la pluie qui martèle le toit de l'ambulance. L'eau est un élément qui provient du dehors, inatteignable, et confirme que la vie définitive, celle rattachée directement au naturel, se trouve à l'extérieur. L'ambulance demeure un lieu factice, stérile, ressemblant à un mouvoir, à la manière du lit-cercueil, duquel on ne peut s'extirper, endroit de torture capturant en son sein les pires maux. En effet, le personnage souffre d'une soif terrible sans pouvoir avaler une seule des gouttes d'eau qui viennent heurter le métal et qu'il entend pourtant de manière claire. Aussi, lorsque se présente ce moment transitoire durant lequel on le sort de l'ambulance, il précipite sa gorge tendue, bouche grande ouverte, vers cette pluie-calvaire : « J'essaye d'ouvrir la bouche aux grosses gouttes d'orage. »<sup>749</sup> Cette soif que le blessé ne parvient pas à satisfaire, même après son transfert à l'hôpital, ajoute à la souffrance initiale : « Ho sete. Domando un sorso d'acqua. L'infermiera me lo nega, perché m'è vietato di bere. » (*NOTT.*, p. 7)<sup>750</sup> L'eau, élément indispensable au vivant, est interdite au blessé pourtant vraisemblablement tirillé par ce besoin physiologique primaire et nécessaire à son maintien en vie.

« Rain from the two roofs met there and spattered down into wide puddles with a queer wet echo like water being poured into a cistern. His feet squashed in the water as he went. » (*JGHG.*, p. 5)<sup>751</sup>

Là encore le bruit généré par l'eau et son écoulement puissant rappellent au blessé qu'il est toujours en vie, néanmoins, l'élément liquide ne se fait pas rassurant pour autant, la description qui en est faite est impressionnante. L'eau paraît suivre son propre cycle, indépendamment de l'être humain, déployant alors sa pleine énergie et sa vigueur. Le blessé de guerre est pourtant toujours à la recherche désespérée de cette eau qui semble venir à lui mais que l'extérieur et autrui l'empêchent d'atteindre. C'est donc là une première entrave à la vie qui paraît, annonciatrice des difficultés à suivre, mais aussi remettant une fois encore en cause son statut d'être vivant soumis à des besoins spécifiques, impérieux et naturels. La blessure qui a modifié la corporalité d'origine de l'homme entraîne des changements radicaux en matière de possibilités. Si les besoins restent sensiblement les mêmes, la modification directe du corps dans sa complexité la plus déstabilisante invite à repenser la nécessité de l'hydratation, en tout cas, par voie classique.

Toutefois, le topos de l'eau est vaste. Si elle se mue en un manque évident, elle se fait

---

<sup>749</sup> *LCO.*, p. 40.

<sup>750</sup> (Trad : « J'ai soif. Je demande une gorgée d'eau. L'infirmière me la refuse, car il m'est défendu de boire. » *NOC.*, p. 11-12).

<sup>751</sup> (Trad : « Les eaux de pluie déversées par les toits se rejoignent là et tombaient dans de grandes flaques en résonnant avec un bruit humide bizarre comme celui de l'eau qu'on jette dans une citerne. Le sol détrempé giclait sous ses pas en faisant floc. » *JSVG.*, p. 22).

également purificatrice : « Balzo dal letto, mi bagno gli occhi con un fazzoletto inzuppato nell'acqua della brocca. » (NOTT., p. 46)<sup>752</sup> D'Annunzio s'humecte les yeux de cette onde claire et fraîche que l'on devine ici à la fois assainissant sa blessure, lavant son œil blessé, mais aussi, dans une perspective spirituelle, vise à rendre pur celui-ci, à expurger le mal physique, le pus pathologique, et ainsi à le délivrer des maux rattachés à la souffrance initiale. L'eau efface, le temps de son passage sur les yeux, la douleur physique et mentale, et l'apaise. Elle est « L'eau qui lave les péchés du monde » (Bible, psaume 55).

Mais si l'eau est l'élément par lequel se crée et se prolonge la vie, il n'en demeure pas moins qu'elle participe aussi des émotions des hommes. Jung théorise l'eau en tant que symbole de l'inconscient. L'onde peut être associée à de nouvelles façons de penser ou à un renouveau du caractère du rêveur. Si le rêve est désagréable, c'est que le rêveur a besoin de respirer comme lors de la naissance pour se séparer de l'élément matriciel maternel.<sup>753</sup> Et lorsque l'eau devient envahissante, qu'il s'agisse d'une inondation ou d'eaux troubles, cela est peut-être dû à un passé trop envahissant. Pour Freud, l'eau est en lien avec le féminin et principalement avec la mère. Le psychanalyste fait souvent le lien entre l'eau et l'inconscient, ce qui n'est pas sans rappeler le liquide amniotique et l'état d'indifférenciation du fœtus. C'est le moment où l'être est encore en lien avec le corps, l'intériorité maternelle. Dans l'extrait suivant, Johnny fait un rêve dans lequel il dérive dans une onde paisible, allongé sur le dos, son esprit semble léger, délivré de ce qu'il est en train de traverser. Son inconscient par le truchement du rêve advient pour le protéger :

He was floating on his back. There were willows near the edge of the water and sweet clover. [...] isn't it swell floating here not going anywhere and not even caring to go anywhere? Just letting the river take care of things. Nothing to do and nowhere to go. Being on top of the river cool and hot and thoughtful yet not thinking a thing. (JGHG, p. 56-57)<sup>754</sup>

Notons que c'est au moment où le blessé se projette dans l'eau qu'il se sent le plus heureux, délivré, comme s'il retournait *in utero*, dans le ventre de la mère, en sécurité, là où rien ne pourrait lui arriver de douloureux, capable de se développer progressivement, lentement, pour naître enfin à la vie extra-utérine et définitive. Et pourtant ce relâchement que permet l'eau est de courte durée, car l'abandon à la méditation et donc à un certain repos de l'esprit, loin de la rumination permanente engendré par l'état corporel dégradé, laisse rapidement place à un cauchemar de noyade :

---

<sup>752</sup> (Trad : « Je saute à bas du lit, je me baigne les yeux avec un mouchoir trempé dans l'eau de la cruche. » NOC., p. 33).

<sup>753</sup> Pour tout questionnement relatif à l'inconscient et aux rêves, nous nous référons à l'ouvrage de Jung, C.S, *Sur l'interprétation des rêves* (1998), Paris, Le Livre de poche, 2000.

<sup>754</sup> (Trad : « Il flottait sur le dos. Des saules et du mélilot bordaient la rivière. [...] N'est-ce pas formidable de flotter ainsi sans aller nulle part sans avoir même à se soucier d'atteindre un point déterminé ? Laisser tout simplement à la rivière le soin de vous emmener où il lui plaît. N'avoir rien à faire nulle part où aller. Glisser au gré des flots dans la fraîcheur et la chaleur sans cependant penser à rien de précis. » JSVG, p. 83-84).

The water was washing over his face and he couldn't stop it. [...] He was beginning to drown already. He strained the muscles of his neck trying to raise his nose out of the water but it wouldn't come up. He tried to swim but how can a man swim if he hasn't got any arms? He sank down and down and down and finally he drowned. (*JGHG*, p. 57-58)<sup>755</sup>

S'il s'imagine dans une onde rassurante, Johnny s'y projette malgré tout dans une certaine réalité, puisqu'il se rend compte, à travers l'évasion mentale, qu'il n'est pas capable de nager étant donné qu'il a perdu ses deux bras. Par conséquent, il a l'impression terrifiante de se noyer. Freud, lorsqu'il aborde l'eau, évoque la notion de purification et l'associe à la pensée qui se doit d'être nettoyée. Et ce dont les êtres ont à se purifier, c'est avant tout de pensées et de fantasmes sexuels dérangeants pour la morale consciente. L'eau dans les rêves vient donc rétablir un équilibre mis à mal. L'eau n'est plus ici un élément qui rassure mais plutôt un danger qui mène à une déception supplémentaire. L'eau apparaît comme l'illusion d'un retour prénatal qui effacerait le terrible accident dont il est le fruit et lui permettrait de renaître, lavé de toute blessure, entier tel qu'il était à l'origine, au premier jour de sa vie. L'eau n'est pas étrangère à l'œuvre de D'Annunzio, ce dernier est même très familier du milieu aquatique qu'il cite à quelques reprises, et notamment ici :

Continua intanto a immergerci col suo ago l'acqua salsa come se alimentasse un acquario. Ignora i portenti ch'egli promuove. Oggi nel fondo la vita marina è meravigliosa. Mi si scava nella coppa retinica un abisso oceanico, non so che gorgo d'oceano siderale dove m'appariscono contorni della forma sconosciuti e modi del colore non anche rivelati da alcuno spettro. (*NOTT.*, p. 259)<sup>756</sup>

L'injection d'eau saline permet à D'Annunzio de recréer de la poésie à partir du soin apporté à la blessure et d'un geste de soin médical qui renvoie pourtant à une scène proche de la torture. Nous imaginons cette aiguille qui crache une eau douloureuse, inondant l'œil abîmé, le frôlant, le pénétrant peut-être. Malgré cette image, peu agréable à la lecture, D'Annunzio réalise un glissement rapide vers quelque chose de merveilleux, assimilé à la beauté des fonds marins, et fait naître des couleurs jusqu'alors inconnues par le biais de ce soin qu'il vit avec souffrance, cela concourt à générer un univers puissant, bien éloigné d'un acte médical ordinaire et probablement peu agréable. L'imagination du poète, sa capacité à entrer en poésie à partir d'une épreuve rattachée au soin, démontre là encore toute sa résistance vitale et la puissante résilience qui en découle. L'eau revêt donc ici des qualités

---

<sup>755</sup> (Trad : « L'eau lui envahissait le visage et il n'arrivait pas à l'arrêter. [...] Il commençait déjà à couler. Il banda les muscles du cou pour s'efforcer de sortir le nez de l'eau mais il ne réussit pas à le faire émerger. Il essaya de nager mais comment nager sans bras ? Il s'enfonça toujours davantage davantage davantage et finalement coula. » *JSVG*, p. 84-85).

<sup>756</sup> (Trad : « En attendant, il continue à m'injecter avec son aiguille l'eau salée, comme s'il alimentait un aquarium. Il ignore les miracles qu'il provoque. Aujourd'hui, tout au fond, la vie marine merveilleuse. Il se creuse dans ma coupe rétinienne un abîme océanique, je ne sais quel gouffre d'océan abyssal où m'apparaissent des contours inconnus de formes inconnues et des nuances de couleurs que n'a encore révélées aucun spectre. » *NOC.*, p. 65-66).

magiques indispensables pour endurer les soins apportés au blessé. Le poète transforme un élément naturel synonyme d'affliction en la possibilité d'une récréation lyrique apaisante lui permettant une certaine fuite du présent.

## **B – Faire un récit de l'altération de soi**

Durant la Grande Guerre, pour la raconter, le témoignage personnel de l'expérience vécue est le moyen de communication et néanmoins de transmission que l'on retrouve le plus souvent. Adorno a affirmé dans ses *Minima Moralia. Réflexions de la vie mutilée* (2003) : « Pour qui n'a plus de patrie, il arrive même que l'écriture devienne le lieu qu'il habite. »<sup>757</sup> L'expérience littéraire se mue en une expérience existentielle pour laisser place à une patrie nouvelle, ce qui mène à la création d'un récit. Ainsi, l'écriture est capable de sauver celui qui est en mauvaise posture, esseulé, perdu. Elle devient le refuge, l'exutoire possible et atteignable.

Plutôt que d'être introduite en tant qu'art, sacré, réservé à une poignée d'initiés dont le talent serait inné, l'écriture se met au service de tous, pour dire la parole douloureuse et se transforme en un biais solide, relais entre les corps et les âmes, l'intérieur et l'extérieur, capable de délivrer l'intime, le poids incarné par le quotidien du conflit, pour élaborer les prémices d'un détachement indispensable.

« En 1917, un glissement sémantique et idéologique s'opère de poète soldat à soldat poète, le changement de nom déplace l'accent sur l'authenticité de l'expérience et la sincérité de l'auteur plutôt que sur la valeur des textes d'un point de vue poétique. »<sup>758</sup>

Dans son ouvrage *Contourner l'abîme*, Sarah Montin met en avant le fait que les poètes britanniques dans les tranchées cherchent moins à composer une littérature axée sur le style, que de rapporter *stricto sensu* l'expérience vécue qui passe par la phrase sans recherche particulière d'ornements, promesse d'authenticité. Par conséquent, l'écrit se démocratise très largement, il n'est plus seulement l'apanage des artistes présents sur le champ de bataille, mais chacun s'en saisit pour se dire.

Parce que l'immense majorité des conscrits a été scolarisée, il s'agit en effet d'un moment historique rare où même les membres des classes populaires les plus ordinairement invisibles, ceux qu'en général on n'entend jamais, « la masse des indifférents » déplorée par les leaders syndicaux ou ceux qui « prennent la vie comme elle vient », pour parler comme Richard Hoggart ont parfois saisi la plume ou le crayon pour raconter, d'une manière que je crois bien spécifique leur

---

<sup>757</sup> Adorno, Theodor, *Minima Moralia. Réflexions de la vie mutilée*, Paris, Payot, 2003.

<sup>758</sup> Montin, Sarah, *Contourner l'abîme, Les poètes-combattants britanniques à l'épreuve de la Grande Guerre*, op. cit., p. 67.

expérience du front.<sup>759</sup>

Contre toute attente, l'écriture occupe donc une place prépondérante à la guerre. Avant toute considération sur le genre pratiqué, il y a à l'origine de la création littéraire pendant la Première Guerre mondiale la production épistolaire dans laquelle peut se déployer aisément la démonstration du fait. Ainsi l'écriture permet à tous non seulement de survivre, mais plus simplement d'exister. En effet, grâce à la lettre<sup>760</sup> dont la forme reste libre et qui ne demande pas de capacités littéraires spécifiques, qui se veut facile d'accès, pratique à manipuler et à rédiger, y compris dans la mobilité du corps qu'entraîne les combats, le poète « reconnu » tout autant que l'anonyme, peut parler de ce qu'il endure. L'écrit devient alors un moyen de perdurer dans le temps, le choix des mots se fait gage d'une singularité identitaire, et encore au-delà, dépasse et supprime la mort omniprésente.

La lettre se transforme alors en une extension de l'existence du soldat par l'entremise de la main qui foule le papier. L'acte d'écrire revêt une importance telle qu'il est le prolongement même de la vie de celui qui le pratique, en faire l'expérience revient à combler le vide laissé par l'angoisse et la redondance d'un quotidien mortifère, notamment par les qualités inaltérables, immodifiables, du mot gravé sur le feuillet. Cependant, s'il existe une écriture de guerre « dans la guerre » qui est celle que l'on rencontre le plus souvent à travers une œuvre francophone et étrangère dense<sup>761</sup>, cette dernière se révèle de manière différente dans notre corpus.

En effet, la notion d'écriture de guerre telle que nous l'exposons dans sa forme première a ses limites quant à notre étude, et nécessite d'être nuancée. Les auteurs que nous mettons en lumière n'écrivent plus en direct du front, mais éloignés géographiquement de ce dernier (même si les combats continuent de faire rage indépendamment d'eux), isolés, à présent à l'abri, paradoxalement privilégiés à cause de leurs blessures d'une extrême gravité. Aussi, et au-delà de la forme épistolaire, les auteurs de notre corpus choisissent de s'exprimer par le biais du récit, en revenant pour certains sur leurs propres expériences bellicistes ou antimilitaristes, avec ce que l'on devine réel puis fictionné, amplifié ou atténué.

Le pacte d'écriture est, dans ces œuvres, toujours à la fois romanesque et autobiographique, ce qui a priori paraît contradictoire ; pourtant, si l'on y regarde

---

<sup>759</sup> Mariot, Nicolas, « Comment faire une histoire populaire des tranchées ? », *Agone*, 2014/1 n° 53, pages 157 à 192.

<sup>760</sup> Malgré des sources qui varient, on estime à près de quatre millions le nombre de courriers réceptionnés chaque jour par le Bureau central militaire à Paris. S'ajoutent à ces chiffres vertigineux les paquets qui transitent entre le front et l'arrière: 200 000 par jour en moyenne pour l'armée française, jusqu'à 600 000 à la veille du 31 décembre 1915. Source : <https://centenaire1418hautlimousin.jimdo.com/lettres-des-poilus/les-lettres-pendant-la-guerre/>

<sup>761</sup> De nombreuses œuvres racontent les problématiques quotidiennes des hommes dans la guerre, au combat ou dans l'attente du combat. Nous pensons notamment à la littérature relevant de l'autofiction, s'inspirant d'un retour analytique sur la propre expérience des auteurs, comme *Le Feu* (1916) d'Henri Barbusse, *Sous Verdun* (1916) de Maurice Genevoix, ou encore, en allemand, *In Stahlgewittern* (1920) de Ernst Jünger.

de plus près, ce n'est pas un pacte oxymoronique, c'est un pacte de l'indécidable entre rêve et réalité, entre réalité interne et réalité externe.<sup>762</sup>

D'Annunzio se raconte au lendemain de son accident de vol, alité, sa fille à son chevet, il parvient à se remettre à écrire, en s'adaptant, en se pliant à cet œil blessé. Cendrars, de son côté, fait débiter son récit à partir du moment où il est transporté par l'ambulance en direction de l'hôpital (bien que *J'ai tué* qui précède *J'ai saigné* dans notre édition de référence le mette brièvement en scène au front, et soit publié au sortir de la guerre en 1918). Ces récits de soi que nous mettons en exergue débutent dans un cadre éloigné de la tranchée et par conséquent du déchaînement caractéristique du conflit. Nous pouvons en dire autant des romans à l'étude dans lesquels, Johnny et Adrien apparaissent très rapidement, eux aussi, blessés, hospitalisés, avec pour seule fenêtre sur l'extérieur, leurs pensées. Néanmoins, échappent-ils vraiment pour autant à une forme de violence ? Il n'en est rien, car si l'écrivain sauve à des égards, et plus précisément, le fait de se raconter, il est aussi là pour leur faire revivre le pire. Toutefois, le terme d'autofiction interroge encore. Sartre dans *Les Mots* écrit : « Ce que je viens d'écrire est faux. Vrai. Ni vrai ni faux comme tout ce qu'on écrit sur les fous, sur les hommes. J'ai rapporté les faits avec autant d'exactitude que ma mémoire le permettait mais jusqu'à quel point croyais-je à mon délire ? »<sup>763</sup> Nous parlerons donc concernant Cendrars et D'Annunzio d'une écriture du blessé de guerre hors du terrain de la guerre entraînant nécessairement des différences de traitement de la situation appréhendée, puisque la lumière est ici faite sur le tragique de la blessure, et non plus sur le drame que constitue l'événement de la guerre en elle-même. Par conséquent, le blessé peut s'en décentrer et procéder à sa reconstruction en tant qu'être neuf.

Cependant, bien qu'éloigné d'un point de vue topographique de la guerre, il reste difficile d'établir avec certitude l'espace-temps dans lequel le personnage évolue, et qui se veut fuyant, instable, à l'image du contexte dans lequel le protagoniste se trouve immergé. Cendrars, dans *J'ai saigné*, donne de nombreuses indications sur la temporalité dans laquelle il se trouve, seulement il y en a tant qu'il finit par créer un temps du chaos dans lequel il est par conséquent impossible de se fixer : « Il pouvait être neuf, dix heures du soir. C'était le 1er ou le 2 octobre. »<sup>764</sup>, « Deux, trois heures passèrent. »<sup>765</sup>, « Les autos arrivèrent passé minuit. »<sup>766</sup>, « Un après-midi, vers les quatre heures »<sup>767</sup>, « Il pouvait être dix heures et demie,

---

<sup>762</sup> Somé, Isabelle, « L'écriture autofictionnelle : une odyssée libératrice », *Cliniques méditerranéennes* 2015/1 (n° 91), pages 229 à 242.

<sup>763</sup> Sartre, Jean-Paul, *Les Mots* (1964), Paris, Folio, 2006, p. 59.

<sup>764</sup> *JS.*, p. 34.

<sup>765</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>766</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>767</sup> *Ibid.*, p. 74.

onze heures moins le quart<sup>768</sup> ». Nous retrouvons le même traitement du temps chez D'Annunzio : « Passa un tempo che non so. » (*NOTT.*, p. 46)<sup>769</sup>, « Quante ore sono passate? » (*NOTT.*, p. 51)<sup>770</sup> Cette temporalité brouillée, à la considération volontiers secondaire, se retrouve également dans les dialogues – comme un élément mettant encore davantage en exergue cette perte de la notion du temps – lorsqu'un des blessés demande à Cendrars : « – ... Mais dis donc, quelle heure est-il ? »<sup>771</sup> Cette chronologie approximative et désorganisée indiquée par l'auteur n'établit pas de cadre précis nécessaire par sa supposée solidité servant la reconstruction, mais installe un sentiment définitif d'instabilité. « Personne n'est plus rien en ce moment, personne n'est plus à soi » peut-on lire dans une correspondance de Marc Boasson, en date du 27 juillet 1915<sup>772</sup> En plus de venir corroborer notre doxa, le contenu de cette lettre avec l'utilisation répétitive de la locution négative « n'... plus », ainsi que du pronom indéfini « Personne » et de l'adverbe « rien », installent durablement ce sentiment de vacuité, de n'appartenir ni à ici ni à maintenant, au point de ne plus rien incarner, si ce n'est de demeurer, en revanche, en proie à tout ce qui peut arriver suite à la blessure. Néanmoins, il existe une nuance dans l'œuvre de D'Annunzio. Tout d'abord, ce dernier utilise le présent auquel il semble avoir conscience de ne pouvoir échapper, et ainsi l'habite tout de suite, dès les premières lignes de son récit : « Sollevo », « Scrivo », « Cerco », « Traccio », « Imparo » (*NOTT.*, p. 3-4)<sup>773</sup> Nous pouvons relever la prédominance de la première personne du singulier qui apparaît clairement, suivi du temps du présent, et surtout de l'utilisation de verbes d'action, qui viennent doubler cette volonté de poursuivre son existence, et d'être bien présent à la situation, même si celle-ci se veut terrible. En outre, et paradoxalement, même la mort est redoutée à la lumière du présent de l'écriture lorsque le poète talien évoque son camarade décédé : « È il luogo della nostra amicizia superstite. Le nostre imagini vi si rispecchiano e vi si confondono. » (*NOTT.*, p. 20)<sup>774</sup>

L'assemblage du récit de soi se révèle possible précisément parce que le « soi » va mal. Il est question de réunir et de réagencer les morceaux du « dissemblant », par et à travers lui-même qui se révèle dans l'écrit. Le réassemblage nécessaire du corps passe par l'écriture qui permet d'achever de se reconstruire. La blessure soudaine, même prise en charge, insinue le danger, l'inquiétude vis à vis de sa propre existence. Par conséquent, trouver un espace-temps rassurant se transforme en une quête constante pour celui devenu blessé. Néanmoins, la fragilité, la vulnérabilité, dans laquelle ce dernier apparaît offre dans le même temps la

<sup>768</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>769</sup> (Trad : « Passe un temps que je ne saurais dire. » *NOC.*, p. 33).

<sup>770</sup> (Trad : « Combien d'heures sont passées ? » *NOC.*, p. 37).

<sup>771</sup> *JS.*, p. 85.

<sup>772</sup> Boasson, Marc, *Au soir d'un monde. Lettres de guerre (16 avril 1915-27 avril 1918)*, Paris, Plon, 1926, p. 31.

<sup>773</sup> (Trad : « Je soulève », « J'écris », « Je cherche », « Je trace », « J'apprends », *NOC.*, p. 7-8).

<sup>774</sup> (Trad : « Et c'est là le lieu où notre amitié survit. Nos images s'y reflètent et s'y confondent. » *NOC.*, p. 23).

possibilité du jaillissement d'une écriture poignante bien ancrée dans son propre présent qui finalement se trouve être le moment parfait, celui de la possibilité de la délivrance par le mot, et dont la puissance équivoque n'est envisageable que parce que la blessure advient et plonge dans l'insécurité.

Très vite, d'autres types d'écrits que la correspondance furent également pratiqués par les combattants. La correspondance pouvait en effet s'avérer parfois frustrante. Si elle permettait de maintenir le lien, les réponses reçues attestaient souvent de l'incompréhension suscitée par la vie au front et mettaient en évidence la distance entre la vie « à l'avant » et la vie d'avant, entre la vie au front et la vie « à l'arrière ». [...] Le journal intime put alors remplir cette fonction. Si certains ne furent que de simples éphémérides, nombre d'entre eux devinrent de véritables ego-documents de guerre, qui interrogeaient de manière fouillée l'expérience vécue ou servaient d'exutoires cathartiques destinés à surmonter ou, à tout le moins, à supporter l'insupportable.<sup>775</sup>

Les « ego-documents de guerre » dont parle Nicolas Beaupré peuvent exister précisément parce que le « soi » de celui qui écrit est altéré, ne serait-ce que psychiquement à cause des conditions de vie dans lesquelles il évolue. Le soldat à présent meurtri se révèle par le prisme de la douleur dans sa forme la plus accomplie.

« Pourquoi moi ? » l'être humain confronté au malheur ne manifeste pas seulement un étonnement statistique (« pourquoi justement moi, parmi des milliards ? »), mais il fait retour vers la source de ce qu'il est. Ce qui a été atteint dans le malheur et dans le désespoir est aussi profond que lui-même, aussi profond que l'étonnement d'être soi-même qui hante chacun d'entre nous depuis son éveil à la conscience.<sup>776</sup>

L'acceptation de l'altération du « soi » est possible ici par l'opération littéraire, non pas par la découverte du texte d'un autre, mais par la recréation de sa propre destinée via l'encre se répandant sur le papier dans un exercice égocentré sans nul doute libérateur. Néanmoins, une fois gravement mutilé, l'être habite l'individualité dans ce qu'elle comporte de plus ingrat, bien qu'elle lui soit en un sens indispensable pour composer une œuvre si personnelle. En effet, la solitude retrouvée, de même que le calme revenu, sont autant de facteurs qui vont favoriser la possibilité de l'épanchement à l'écriture tout en redoublant la sensation d'isolement de celui qui se retrouve difforme et infirme. Ils sont nombreux à avoir dit le soulagement lié à l'écriture de soi et de ses souffrances. Reprenons notamment la phrase de Barbey d'Aurevilly : « Écrire est un apaisement de soi-même. » Le blessé de guerre, à présent coupé du monde, submergé par la blessure dévastatrice, n'a d'autre choix que d'en faire la construction d'un personnage à part entière, qui devient presque plus important que lui-même. La blessure se grave sur le papier comme si le blessé débutait un processus de dépossession de celle-ci.

---

<sup>775</sup> Beaupré, Nicolas, « De quoi la littérature de guerre est-elle la source ? », *op. cit.*

<sup>776</sup> Cugno, Alain, *L'Existence du mal*, Paris, Points, coll. « essais », 2002, p. 43.

## 1. Apologie narrative

L'apologie telle que nous l'entendons ici est fruit d'une sémantique double. D'un côté, il y a bien sûr un acte volontairement commémoratif de la part des auteurs mettant en scène des personnages victimes de la folie guerrière, comme le souligne Trumbo par des propos politisés et relevant de la vengeance dans la bouche de Johnny :

“We are men of peace we are men who work and we want no quarrel. But if you destroy our peace if you take away our work if you try to range us one against the other we will know what to do.” (*JGHG*, p. 242)<sup>777</sup>

Et dans le même temps, il est question d'un éloge puisque *in fine*, si nous ne pouvons pas affirmer que les choses se terminent bien pour les protagonistes à l'étude, *a contrario*, elles s'achèvent par un espoir et une promesse : celle du retour certain à la vie.<sup>778</sup> Néanmoins, il est une exception concernant le protagoniste de *Johnny Got His Gun* dont l'achèvement du récit est plutôt désespéré, mais laisse, dans le même temps, imaginer toutes sortes de fins possibles. « He was the future he was a perfect picture of the future and they were afraid to let anyone see what the future was like. » (*JGHG*, p. 240-241)<sup>779</sup> Sous la plume de son créateur, Johnny incarne la fin d'un monde de violence et de destruction, un triste symbole pour les générations à venir, une relique humaine. Cependant, aborder le futur est déjà un signe d'espérance et d'un renouveau envisageable, loin des conflits militaires.

« L'histoire est synonyme d'aventures : elle est un réservoir de faits grandioses, d'actions héroïques, de comportements sublimes. Ainsi par un retournement paradoxal, l'Histoire, domaine de la vérité par excellence, devient, pour le roman, le terrain d'expression privilégié de la liberté de création. »<sup>780</sup>

Dalton Trumbo ou Marc Dugain composent des romans et mettent en scène, chacun de leur côté, deux jeunes garçons partis en mission de reconnaissance dont le destin bascule très rapidement sans que l'on s'attarde sur leur vécu guerrier (plutôt bref). Néanmoins, la véracité n'est pas exclue de l'œuvre de Dugain puisqu'il s'inspire de l'histoire de son grand-père (on rappelle ici qu'Eugène Fournier donne son patronyme à Adrien, personnage principal du roman), lui-même victime de la Première Guerre mondiale, devenu « gueule cassée ». Le fait avéré invite à la création car l'auteur, même s'il compose de toutes pièces une fiction, peut

---

<sup>777</sup> (Trad : « Nous sommes des hommes de paix nous sommes des hommes adonnés au travail et nous ne voulons pas qu'on nous cherche querelle. Si vous détruisez notre paix si vous nous prenez notre travail si vous essayez de nous dresser les uns contre les autres nous saurons ce qui nous reste à faire. » *JSVG*, p. 305).

<sup>778</sup> Pour D'Annunzio, cela est plus encore qu'un retour à la vie, c'est l'esquisse d'un accès à la gloire militaire ultime dont il rêve et jouira lors de la prise éphémère de Fiume, en 1919. « A la fin de la Première Guerre mondiale, [Fiume] devient objet de convoitise et de discorde entre le tout nouveau royaume des Serbes, Croates et Slovènes et l'Italie. Gabriele D'Annunzio s'en empare sans coup férir le 12 septembre 1919. » Source : Tosseri, Olivier, *La Folie D'Annunzio : L'affaire de Fiume (1919-1920)*, Paris, Buchet Chastel, 2019.

<sup>779</sup> (Trad : « Il représentait l'avenir il était l'image parfaite du futur et ils avaient peur de montrer à quiconque ce que serait ce monde futur. » *JSVG*, p. 303).

<sup>780</sup> Kerlouégan, François, *Le Roman*, Paris, Nathan, 2001, p. 57.

prendre appui sur la solidité et la fiabilité historiques, d'une part, et le témoignage plus intime (intrafamilial, pour Dugain), d'autre part. Trumbo, quant à lui, fait plutôt un choix d'écriture engagé et antimilitariste avec le souhait de faire entendre son opinion politique et sociale (il est clairement question de lutte des classes, Johnny est un garçon des classes populaires soumis à la volonté des puissants) face aux choix oligarchiques de son pays. Dugain axe donc son récit sur l'intimité avec ce rapport à la famille, tandis que Trumbo, exempt de références personnelles, prend un parti beaucoup plus collectif et se veut représenter l'ensemble des jeunes gens naïfs et influençables, chair à canon, victimes de la guerre. Toutefois, les deux romanciers mettent le même point d'honneur à faire baigner leur personnage dans une violence extrême surréaliste, qualifiant ce conflit.

« la Première Guerre mondiale bouleverse à jamais le regard des romanciers sur le monde. Pour rendre pleinement compte des atrocités du combat, le vieux modèle réaliste semble bien impuissant. L'écriture romanesque doit donc profondément se modifier. »<sup>781</sup>

Le romancier ayant pour projet d'écrire la Première Guerre mondiale, à l'image de Dalton Trumbo ou de Marc Dugain, doit enrichir cette écriture liée de manière indélébile à une page de l'histoire relativement récente qu'ils ne peuvent prendre le risque de nier ni de déformer. Ainsi, les personnages fictifs qu'ils créent viennent s'insérer dans un décor déjà existant, occupant une place forte dans la culture populaire (la mobilisation, les tranchées, les gueules cassées, sont des éléments constitutifs de la Grande Guerre connus de tous). D'un côté, cela constitue un socle de base très efficace et puissant permettant d'y faire évoluer des personnages de fiction, de l'autre, la période est si connotée qu'il devient difficile de parvenir à s'en défaire pour créer complètement. Fiction et réalité historique peuvent donc s'imbriquer tout en constituant un possible écueil.

Toutefois, au-delà de la fascination historique que l'on devine chez les romanciers y consacrant leurs fictions, il est aussi et avant tout question de mettre en avant le corps blessé, dernier bastion, dernière propriété de l'homme dans la guerre, qui lui échappe soudain, s'évapore, se délite. La mise en avant du corps en tant qu'échec existentiel est ce qui finit d'introduire la puissance évocatrice de la violence résiduelle de la guerre, en dehors de celle-ci. La corporalité à présent détruite sublime le conflit, car si elle devient le symbole de l'échec guerrier, elle permet aussi de faire ressortir la victoire individuelle de celui qui en revient vivant. En outre, si le véritable combat des personnages que nous suivons a lieu en dehors du champ de bataille, il se fait avec une brutalité certes différente mais tout aussi intense, sollicitant les confins de l'âme humaine, du cœur, dans sa définition première de « courage », ce qui en soi est également une célébration.

---

<sup>781</sup> *Ibid.*, p. 38.

Néanmoins, dans une mesure certaine, ce qui soude les auteurs que nous abordons entre eux, demeure, quoiqu'il en coûte – faire renaître un épisode de vie si choquant est forcément une épreuve – le besoin de revenir sur la blessure de guerre dans toute son ignominie comme pour en achever complètement l'expérience. Ainsi, la volonté de (se) raconter par l'écriture est probablement l'aboutissement extrême de l'expérience de guerre hors de la guerre.

Le pilonnage et la mousqueterie du front nous parvenaient tout proches et derrière moi, une pièce de 75 tirait à bout portant sur les avions ennemis dont les vrombissements qui rasaient les toits de l'usine faisaient encore plus peur que les lourdes explosions qui, à gauche et à droite, écrasaient ce qui restait debout des ruines de Somme-Py.<sup>782</sup>

Bien qu'extérieur au terrain guerrier, Cendrars continue d'avoir peur, peut-être encore davantage car il prend pleinement conscience de ce chaos de violence, précisément parce qu'il en est exclu et en devient spectateur. Transformer l'altération de soi en un récit revient donc à se raconter ou à raconter l'histoire d'un tiers parti pour la guerre, mais dont l'existence ne semble débiter qu'à partir du moment où il apparaît hors de la guerre, lorsque le soi est brisé et que s'offre alors la possibilité du portrait à dépeindre en tant que symbole d'une expérience dévastatrice. Écrire est donc profondément rattaché au psychisme de celui qui tient la plume, entre volonté de s'en sortir, bien évidemment, mais aussi volonté d'aller au bout de sa souffrance personnelle, peut-être pour pouvoir s'en extraire de manière complète et durable.

### *1.1 – Recommencer par la page blanche*

L'homme « morcelé », « épars », « fragmenté », se recompose à travers l'écriture qui comporte déjà en elle-même un engagement.

L'équation entre vivre et écrire, ou écrire et se préoccuper d'un point de vue éthique de soi ne réduit pas plus la littérature à un geste d'expression qu'elle ne la magnifie en une religion à laquelle sacrifier son temps de vie. Car c'est bien de temps de vie qu'il s'agit : du temps qu'il reste à vivre et de l'usage qu'on en fait - ce dont le journal est le lieu - ; et du temps récapitulé, réapproprié par la médiation de la littérature en objet de méditation pour se préparer à mourir.<sup>783</sup>

L'utilisation de ce temps imparti qu'il reste à vivre, évoqué par Marie-Hélène Boblet, demeure clé de voûte de l'investissement littéraire et même, avant tout projet de littérature, de l'investissement scriptural. En effet, écrire revient déjà à faire un choix, celui de prolonger sa propre vie, à la fois par le geste premier de la main qui trace la lettre, aussi important que le contenu même du texte. L'écrit n'est donc plus simplement un déversoir d'émotions variées

---

<sup>782</sup> JS., p. 34.

<sup>783</sup> Boblet. Marie-Hélène, « Écriture et souci de soi : les journaux de Jean-Luc Lagarce », *Europe's World*, 2010, 969-970, p. 39-52.

rattachées à un certain nombre de souvenirs ou de pensées, mais prend une dimension sacrificielle dans laquelle il n'est plus question de se protéger, ni plus de se ménager, mais de confesser l'indicible.

« En affichant sa volonté de vivre, le poète reconnaît la violence qui a sans doute motivé son engagement, mais le texte se présente comme un réquisitoire : après l'action, seuls les mots permettent de rester vivant. »<sup>784</sup>

Blaise Cendrars comme Gabriele D'Annunzio, ainsi que les personnages d'Adrien Fournier et de Johnny Bonham<sup>785</sup>, malgré leurs différents statuts et blessures, ont tous pour point commun de tendre vers la poursuite de leur existence à travers la volonté de se raconter (soit par eux-mêmes, soit en tant que personnage de fiction par l'intermédiaire d'un auteur), comme ultime résistance face à la mort dont l'omniprésence en fait pratiquement le protagoniste secondaire du récit. La page blanche recèle en sa nature tous les possibles, puisqu'elle reste à écrire, son pouvoir est donc infini, elle provoque le rejaillissement possible de vie.

Néanmoins, si la lettre est omniprésente durant ce conflit, point de départ de toute trace testimoniale en tant que preuve historiographique, et donc de la littérature de guerre qui en découle, elle représente aussi un objet affectif terriblement meurtrier pour Adrien.

Je dispose en tout de quatre petites feuilles. Je ne peux donc pas me permettre de recommencer plusieurs fois. Je n'ai qu'un souci : mettre du temps et de la distance entre mes proches et moi. Je veux qu'on me mette entre parenthèses, ne pas être un sujet de préoccupation, encore moins d'inquiétude. Je m'attelle donc à rédiger une lettre plus rassurante encore que si j'étais sur le front, entre deux combats.<sup>786</sup>

Le jeune homme apparaît restreint dans sa liberté de composition, il se doit d'être efficace, il n'a pas les moyens de recommencer, et doit donc faire le choix de s'écrire d'une manière bien spécifique sans en dévier (ce qui signifie déjà qu'il ne pourra pas tout dire). Il est d'abord entravé matériellement puisque le papier à sa disposition est en quantité limitée, puis il ne peut pas être honnête ni tout avouer de son état à cause d'une double censure, étatique et personnelle. Il se tourne donc vers le mensonge protecteur, à la fois pour lui-même (avec la volontaire « mise entre parenthèses ») et autrui (qu'il se refuse à inquiéter), qui se conçoit par l'écrit et ne peut passer que par lui. Ici, l'écriture n'est pas pour l'apaiser, la page blanche qui nécessite d'être noircie relève d'un exercice de négation de soi terrible puisqu'il se heurte à la présence de la blessure, et ne peut plus être lui-même, ni physiquement ni dans les mots. L'écriture épouse, se fond, dans l'existence dérégulée, confuse, du jeune homme. S'il ne peut

---

<sup>784</sup> JS., Préface, p. 10.

<sup>785</sup> Nous sommes conscients qu'auteurs et personnages ne doivent pas être mis sur le même plan, c'est la représentation de la figure du soldat blessé, dans sa globalité, que nous mettons en avant ici, ainsi nous assimilons auteurs et personnages puisque tous traversent la même épreuve, tantôt vraie, tantôt fictive.

<sup>786</sup> LCO., p. 46.

tout dévoiler de son présent ni rencontrer sa famille, c'est précisément à cause de sa difformité nouvelle. Si bien que la révélation de la blessure dans sa gravité incontestable serait pour lui pire que de relater un possible quotidien « rassurant » au front, insinuant dans un paradoxe étrange une corporalité encore intacte. Puis, vient le moment où son ami Bonnard lui tend la lettre envoyée par Clémence, jeune maîtresse rencontrée juste avant le départ au front, et qui, là encore, fait naître en lui une émotion dévastatrice puisqu'elle ne lui parle que de son apparence physique et particulièrement de ce qu'il ne possède plus : son visage.

« Je décachette l'enveloppe. Je ne veux pas lui donner une importance inconsidérée. Cette lettre est mon ultime lien avec le monde. De ma main qui ne sert pas à tenir la lettre, je serre l'avant-bras de Bonnard comme si j'étais au bord d'un précipice. »<sup>787</sup>

Que le jeune officier soit l'émetteur ou le récepteur de la lettre, cette dernière demeure un lien avec l'extérieur certes, cependant loin d'être un soutien sur lequel s'appuyer pour continuer de vivre. Le document épistolaire ici s'incarne dans le cynisme qui rappelle au blessé l'aspect irrémédiable de la blessure et de la condition nouvelle qui en découle.

Toutefois, l'écriture de soi hors de la guerre permet au blessé de trouver un moyen efficace et instantané de déposer, sinon d'expulser (dans une métaphore plus violente qui s'y prête parfaitement), l'indicible qui le ronge. On aborde souvent de manière générale l'écriture en tant qu'exutoire, d'ailleurs Maupassant expose ce pouvoir de l'écrit dans son roman *Notre Cœur* (1890), comme s'agissant d'un véritable révélateur :

Car c'est par l'écriture toujours qu'on pénètre le mieux les gens. La parole éblouit et trompe, parce qu'elle est mimée par le visage, parce qu'on la voit sortir des lèvres, et que les lèvres plaisent et que les yeux séduisent. Mais les mots noirs sur le papier blanc, c'est l'âme toute nue.<sup>788</sup>

Les mots, écrits puis lus, auraient donc une capacité plus puissante encore que l'expression visuelle qui s'ajoute à la parole, l'accompagne, et la rend tangible. L'écriture selon Maupassant est brute, ne peut se dissimuler derrière un visage, des yeux, ou un sourire, aussi singuliers ou enjôleurs soient-ils. Les mots sont gravés pour de bon, et il n'y a rien d'autre à faire qu'à les lire, qu'à les parcourir pleinement et sans détour pour en déceler le surgissement, le sens. Ils viennent au lecteur exactement comme ils sont apposés les uns après les autres sur le papier. Il n'y a pas la moindre possibilité de passer par des biais de séduction annexes, des travestissements, et autres mises en scène que l'on peut retrouver néanmoins dans la construction de la parole orale.

*J'ai tué* est, selon la formule de Cendrars, une « page de sang » : imprimée à l'encre rouge sur papier blanc avec cinq dessins de Fernand Léger, la plaquette est présentée comme « le plus petit livre sur la guerre (il pèse 8 grammes) mais le plus

---

<sup>787</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>788</sup> Maupassant (De), Guy, *Notre Cœur* (1890), Paris, Pocket, 1996, p. 132.

lourd », puisqu'il y expose le meurtre légalisé.<sup>789</sup>

Après la blessure, la page blanche de Cendrars peut commencer à s'écrire, cependant cette dernière s'ouvre d'emblée sur du sang, encore davantage, le texte naît du sang versé, à la fois par Cendrars blessé, mais aussi par celui qu'il tue. L'encre rouge se fait extension de la blessure, une manière de prolonger cette souffrance qu'on cherche pourtant à éloigner de soi, comme s'il était impossible de se débarrasser de cette abondance d'hémoglobine assimilée à l'homicide dans un premier temps, puis à l'amputation qui suit. La couleur si particulière de cette encre relie l'homme à une double blessure : à la fois le meurtre et la perte de son bras. S'il y a la possibilité d'une reconstruction, elle prend donc ses racines dans la violence endurée, comme si cette dernière ne pouvait plus être contenue ni passée sous silence. « *Le je* s'affiche violemment au terme de ce cataclysme planétaire, en révélant ce qui lui permet d'être là pour raconter : le meurtre. »<sup>790</sup> L'écrit, à la manière d'une catharsis, permet de se décharger évidemment du poids d'une telle expérience, et il consent aussi (dans un rapport quelque peu pernicieux), à raviver le souvenir de violence interpersonnelle. « Sauvé par ses camarades alors qu'il est à terre, le poète a perdu sa main d'écriture. Et c'est cette année de guerre qui s'inscrira entre les lignes de toute l'œuvre à venir, rédigée de la main gauche. »<sup>791</sup> Nous remarquons aussi que l'élaboration de l'acte d'écriture est possible à partir du moment où la blessure est avérée, comme si cette dernière admettait la capacité à écrire, non pas par la motricité du geste ou l'action physique (puisque les blessés par définition sont dépourvus des membres ou des sens servant leurs capacités initiales à écrire), mais à travers la réconciliation métaphysique du corps lésé et de la main valide (la seule qui reste à Cendrars) qui permet de fouler le papier.

Vite conscient des équivoques de son désir d'écrire, [Cendrars] ne se plaindra pas que la guerre soit venue interrompre son travail. Il l'attendait comme une issue : « ma main coupée mis fin à mes vellétés et à mon ambition (de musicien) et me fit brutalement sortir de cette ornière d'esthète où j'allais probablement m'enliser à la suite des poètes et de peintres des *Soirées de Paris*, en 1914. » Entre la blessure et le salut, le lien n'a donc rien de fortuit : « c'est la guerre qui m'a sauvé en me tirant de là et en me jetant anonyme parmi le peuple en armes, un matricule parmi des millions d'autres. 1529. Quelle ivresse ! » (B, VI 166)<sup>792</sup>

Blaise Cendrars, dans un premier pas vers la résilience certaine, choisit (car il est vraiment question de point de vue dans la relation à la blessure) de mettre en avant son expérience de guerre comme étant quelque chose qui a changé sa vie de manière positive, mais plus encore, l'a « sauvé », pour reprendre le terme qu'il utilise. La guerre a montré à l'auteur qu'il existait une autre vie, bien éloignée de son quotidien d'artiste parisien favorisé,

---

<sup>789</sup> JS., Préface, p. 8.

<sup>790</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>791</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>792</sup> Leroy, Claude, *La Main de Cendrars*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 32.

elle l'a ramené par la force des choses, en quelque sorte, vers l'essentiel. En ayant eu à survivre avec un handicap le rendant différent, le diminuant, Cendrars a pris conscience des velléités de son existence d'esthète auquel le sens de la vie pouvait échapper. Le poète a eu l'impression à travers son expérience de guerre anonyme de retrouver la définition même de ce qu'est l'existence. « L'existence au sens moderne, c'est le mouvement par lequel l'homme est au monde, s'engage dans une situation physique et sociale qui devient son point de vue sur le monde. »<sup>793</sup> Ainsi, nous le constatons, l'expérience de la blessure irrémédiable amène une réflexion nouvelle chez le blessé. Elle change radicalement sa vision du monde, et paradoxalement, peut-être pas de la manière la plus noire qui soit. La création littéraire à venir est inespérée puisqu'elle s'opère grâce à un retour d'entre les morts. D'Annunzio hisse donc son art sur le plan sacré, décrivant ainsi le papier comme un métal, non plus précieux, mais conférant au divin : « V'è un che di religioso nelle mie mani che lo tengono. Un sentimento vergine rinnova in me il mistero della scrittura, del segno scritto. » (NOTT., p. 9)<sup>794</sup> Dans le post-scriptum de son œuvre, l'auteur se confie avec honnêteté sur la façon inédite de débiter la composition de son récit au lendemain de sa blessure à l'œil, semblant enfin tomber les masques de l'héroïsme, et du « je » encensé à l'extrême, faisant davantage montre d'un retour d'expérience.

« Questo comentario delle tènebre fu scritto, riga per riga, su più che diecimila cartigli. La scrittura è più o meno difforme, secondo la sofferenza del male, secondo la qualità, delle visioni incalzanti. » (NOTT., p. 319)<sup>795</sup>

La blessure entraîne une façon nouvelle de créer pour Cendrars ou D'Annunzio, et les invite à repenser leur façon d'écrire. Il leur a fallu dans un premier temps réinventer une motricité dans le but de composer leurs œuvres puisque tous deux ont perdu des parties essentielles à l'acte de création, la possibilité de voir et celle de tenir sa plume. Donc, recommencer par la page blanche, vierge de tous mots (et de tous maux), n'est possible qu'à partir du moment où la blessure est advenue, certes, mais surtout lorsqu'elle a été acceptée puis dépassée. Loin d'être une sinécure seulement cathartique aux propriétés libératoires, la page blanche demeure pour l'auteur blessé une épreuve supplémentaire de l'ordre du renoncement à celui qu'il était. *Per non dormire*<sup>796</sup>.

## 1.2 – Pratiquer l'exposition du « moi »

<sup>793</sup> Merleau-Ponty, *Sens et non sens*, Paris, Gallimard, 1996, p. 88-89.

<sup>794</sup> (Trad : « Il y a quelque chose de religieux dans mes mains qui le tiennent. Un sentiment vierge renouvelle en moi le mystère de l'écriture, du signe écrit. » NOC., p. 14).

<sup>795</sup> (Trad : « Ce commentaire des ténèbres fut écrit, ligne par ligne, sur plus de dix mille listes de papier. L'écriture est plus ou moins déformée, selon la prégnance du mal, selon la qualité des visions vertigineuses. » NOC., Post-scriptum, p. 91).

<sup>796</sup> « Pour ne pas dormir », devise de D'Annunzio habituellement imprimée par les artisans de Fabiano sur le papier qu'il utilisait pour écrire.

Montaigne affirmait dans ses *Essais* : « La plus grande chose du monde, c'est de savoir être à soi. »<sup>797</sup> Cela reviendrait à dire que ce qui doit prédominer dans une existence est l'honnêteté envers soi-même, et dans un rapport plus intimiste encore, cela résiderait dans l'importance à être en accord avec son « soi ». Si l'on adapte la théorie du philosophe à la littérature, nous pouvons aborder ici l'inlassable débat théorique du vrai contre le faux lorsqu'il s'agit de relater un épisode personnel, et la question du dévoilement du moi par l'auteur qui, même personnage de son propre récit, n'en reste pas moins le créateur dans une perspective littéraire. Lorsqu'on évoque l'implication personnelle et émotionnelle liée à l'écriture de notre corpus, il semble ainsi important de bien distinguer l'auteur du personnage et de relever la complexité sémiologique que cette question soulève. Selon la formule de Michel Erman dans *Poétique du personnage de roman* (2006) : « pas de roman sans personnage ». Erman défend la théorie selon laquelle l'auteur est à différencier du personnage. Auteur et personnage constituent ainsi deux figures indépendantes l'une de l'autre.

Après *La Mort de l'auteur* proclamée par Roland Barthes qui a fait chuter de son piédestal la figure démiurgique de l'écrivain, en consacrant à la place celle du lecteur-auteur, Paul Ricœur dans *Temps et récit 3* parle quant à lui de l'acte d'écriture comme d'une « mise en intrigue » de l'identité. Ainsi, ces apports théoriques visent à repenser le concept d'écriture de soi par le biais identitaire. Nous nous demandons par conséquent : qui est le soi actif en train de se raconter ?

La difficulté à définir qui est derrière ce « je » qu'un auteur s'approprie n'est pas l'exclusivité du récit de soi. L'écrivain Marcel Cohen interrogé sur la place du « je » dans la fiction répondait ceci dans un entretien :

J'ai longtemps pensé que le meilleur moyen de ne pas parler de soi était de dire « je ». Tout le monde croit que les confessions à la première personne sont les souvenirs les plus personnels, sans soupçonner qu'on puisse dire « je » et parler de tout autre chose que de soi.<sup>798</sup>

Ainsi, « je » est à repenser dans sa complexité, et ne serait finalement qu'un travestissement, un pronom personnel servant à qualifier le « moi », certes, néanmoins vide de sens, derrière lequel il est possible d'identifier à peu près n'importe qui en se débarrassant de tout élément identificatoire ou individualisant. Les romanciers, extérieurs et éloignés de la guerre d'un point de vue chronologique (en guise de rappel : Trumbo fait publier *Johnny Got His Gun* en 1939, quand *La Chambre des Officiers* de Dugain paraît en 1998), ont mis en

---

<sup>797</sup> Montaigne, *Les Essais*, I, 39, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2004, p. 242.

<sup>798</sup> Entretien avec Marcel Cohen, « Écrire les faits, l'aventure de la non-fiction », *L'École de la Cause freudienne, La Cause Du Désir*, 2014/2 N° 87 | pages 63 à 68.

exergue un personnage vivant l'épouvante guerrière, s'emparant souvent eux-mêmes du « je » narrateur, pour faire parler directement leur personnage blessé et anéanti, comme s'il était impossible de rendre compte d'une situation aussi horrible sans passer par le plus intime des pronoms personnels. En effet, l'auteur de roman peut se saisir de cette première personne dans une recherche de proximité, d'empathie, pour le personnage qu'il laisse s'exprimer, comme c'est le cas de Dalton Trumbo qui élabore d'ailleurs par le biais du choix des pronoms personnels une narration complexifiée et même, volontairement trouble.

L'hybridité des récits que nous présentons interroge l'assimilation naturelle des récits de soi à l'étude au genre autobiographique, en amont, déjà difficilement définissable. « L'autobiographie peut être considérée comme un genre littéraire, mais un genre problématique. »<sup>799</sup> Il va sans dire que le genre du roman ne peut être associé aux œuvres de D'Annunzio ou de Cendrars puisque que l'intention de la construction fictionnelle par l'avènement d'un protagoniste inventé en est justement exclue, cependant, elles posent tout de même la question de la part de romanesque, soit la possibilité pour l'auteur de s'inventer lui-même en tant que personnage. « C'est la force du témoignage comme source, mais c'est également sa faiblesse. On peut tout lui faire dire ou presque. »<sup>800</sup> En effet, nous ne pouvons nier que D'Annunzio dans *Notturmo* prend l'habitude de se mettre en scène à travers un registre épique foisonnant :

La pietà, la disperazione, il terrore, il desiderio di dare il sangue e il soffio, l'attesa del miracolo, lo splendore fatale dell'Orsa, la Via Lattea prossima come un cammino che si biforchi dalla strada terrestre per salire a un altro dolore; e il movimento alterno delle forze sconosciute tra il monte e il mare, e il passaggio di un dio rapido che non ode la preghiera né guarda l'offerta, e il tremito invincibile della carne, e la volontà armata contro la morte. (*NOTT.*, p. 290-291)<sup>801</sup>

La vague émotionnelle intensément ressentie face à l'adrénaline du combat – au moins, en souvenir –, assortie de la référence aux cieux et au divin, font du personnage que construit lui-même D'Annunzio, un héros brillant, double sorti, comme il l'aurait souhaité, victorieux du combat. Il ne se place pas en victime de la guerre (qu'il représente pourtant), mais en fier combattant, il s'auto-héroïse jusqu'à l'embrasement, dans cette volonté d'être admiré (à la fois par les autres, mais aussi par lui-même), en convoquant un registre lyrique abondant où sont mis sur le même plan le frisson, la piété, le désespoir, le désir ou encore la mort, comme il les énumère. Il n'est donc plus seulement question ici de faire appel à une simple remembrance du combat mais de la sublimer en passant par un « je » inébranlable, immortel, à la manière

---

<sup>799</sup> De Grève, Marcel, « L'Autobiographie, genre littéraire ? », *op. cit.*

<sup>800</sup> Beaupré, Nicolas, « Comment dire la violence interpersonnelle en 1914-1918 ? *op. cit.*

<sup>801</sup> (Trad : « La piété, le désespoir, la terreur, le désir de donner mon sang et mon souffle, l'attente du miracle, la splendeur fatale de la Grande Ourse, la Voie lactée voisine comme un chemin qui se détache de la route terrestre pour monter vers une autre douleur ; et le mouvement alterné des forces inconnues entre la montagne et la mer, et le passage d'un dieu rapide qui n'entend pas la prière et ne regarde pas l'offrande, et le frisson invisible de la chair, et la volonté armée contre la mort. » *NOC.*, p. 78-79).

d'un double de papier fantasmé. D'ailleurs, n'est-il pas question de se projeter en héros également du point de vue de son rôle d'écrivain au sens propre par une mise en abîme évidente ? Il lui est impossible de recomposer comme il faisait au précédent, non seulement parce qu'il est aveugle, mais aussi parce que le fait de raconter des souvenirs aussi frais que ce qu'il a vécu la veille nécessite un recul. Ce dernier, s'il ne passe pas par l'épreuve du temps comme c'est le cas de Cendrars, passe par la dispersion des mots, des idées et du texte. Ces remarques interrogent sur la volonté de l'auteur à dispenser davantage qu'un récit personnel purement factuel, mais plutôt une vision élargie et romantique de l'aventure vécue, et au-delà, de la blessure qui se laisse magnifier par le texte, comme un besoin, la reprise d'un souffle dans la douleur. Et dans le même temps, D'Annunzio précise bien que l'écriture est une affaire personnelle du domaine de l'intime.

« M'era vietato il discorrere e in ispecie il discorrere scolpito; né m'era possibile vincere l'antica ripugnanza alla dettatura e il pudore segreto dell'arte che non vuole intermediarii o testimonii fra la materia e colui che la tratta. » (*NOTT.*, p. 5)<sup>802</sup>

Reprenons la définition donnée tardivement de l'autobiographie par Philippe Lejeune comme étant « le récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. »<sup>803</sup> Un premier problème se pose quant à la rétrospectivité des faits avérés et déclarés comme s'étant réellement produits. Car si cette définition vaut de manière quasi certaine pour Cendrars, il n'en est rien concernant D'Annunzio qui ne donne pas vraiment à voir une chronologie de lui-même à la guerre, puis en dehors. Dolf Cehler, spécialiste allemand de la période du « Tournant des Lumières » (1770-1830), écrit ceci :

L'autobiographie marque plus qu'aucun autre genre ce tournant où l'énergie intellectuelle, au lieu d'aspirer à la connaissance de l'univers entier, se concentre sur le moi comme sur un monde en petit [...], où l'on découvre les charmes de l'introspection, du souvenir, du souvenir d'enfance surtout, du rêve et de la rêverie, de la solitude, de la nature et où les raisons du cœur l'emportent sur celles de la raison.<sup>804</sup>

La théorie avancée par Cehler prend ses racines essentiellement dans les prémices de l'autobiographie qui, nous le rappelons, apparaît sous cette dénomination pour la première fois au XVIII<sup>e</sup> siècle, et laisse entrevoir de manière générale les points positifs qu'il y a à se raconter tout en passant sous silence les souvenirs ou actes malheureux, ou encore, les expériences tragiques ou traumatiques de vie. Or, c'est précisément ce dont il est question à travers les récits de Cendrars et D'Annunzio, se délester du plus tragique pour s'en départir.

---

<sup>802</sup> (Trad : « Il m'était défendu de bavarder et plus spécialement de modeler les mots à ma façon ; en outre, il ne m'était pas possible de vaincre ma vieille répugnance pour la dictée, ni cette pudeur secrète de l'art qui ne veut pas d'intermédiaires ou de témoins entre la matière et celui qui la traite. » *NOC.*, p. 9).

<sup>803</sup> Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 14.

<sup>804</sup> Delon, Michel (dir), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Seuil, 1997, p. 119.

Justement, Ehler invite à s'interroger sur un point précis : comment dire l'expérience quand elle est atroce ? « Pendant longtemps, Cendrars cherchera la forme de *son* récit de guerre. »<sup>805</sup> Dans la perspective de relater son histoire, l'auteur a eu besoin d'un élément capital : le recul. Ainsi, à propos de son texte, il déclare dans un entretien avec Michel Manoll sur les ondes de la radiodiffusion française, en 1950, soit trente-cinq ans après sa mutilation :

« Si je l'avais écrit au lendemain de la guerre, c'eût été un tout autre bouquin, beaucoup plus imagé, photographié, instantané, mais pas plus véridique que cela. La synthèse, le portrait demandant un certain recul. L'oubli aussi. Et le pardon !... »<sup>806</sup>

L'œuvre du temps qui engendre la distanciation nécessaire permet à la fois de redoubler l'effet de résilience, mais aussi de parvenir à accéder à une sorte d'état psychique supérieur dans lequel l'atténuation du souvenir devient possible, sans quoi la résilience n'est de toute façon pas envisageable.

Concernant D'Annunzio, l'expérience d'écriture si elle favorise une forme de « lyrisme épique » se fait avant tout pénible, il ne cherche d'ailleurs pas à minimiser ce sentiment et en fait part : « Palpo la carta. La mano che tiene la matita è convulsa, quasi dolorosa. » (*NOTT.*, p. 10)<sup>807</sup> A la fin de son œuvre, dans son post-scriptum, il rappelle aussi qu'avant d'obtenir un livre de sa confession de blessé, il a fallu réagencé les fameuses bandelettes de papier sur lesquelles il a dû composer, son handicap ne lui permettant pas d'écrire de manière naturelle et claire : « Le liste, sfuggite ai fermagli, s'erano confuse. Molte, scritte nelle ore della peggiore ambascia, contenevano due e perfino tre righe intersecate o sovrapposte. » (*NOTT.*, p. 319-320)<sup>808</sup> En outre, face au geste scriptural, les deux hommes ne sont pas égaux. D'Annunzio trace son texte avec un œil en moins. Sitôt la blessure avérée, il commence à mettre en mots ce qu'il ressent, faisant ainsi ressortir la présence douloureuse du mal qui le ronge (précisément parce qu'il est submergé par la souffrance physique mais aussi par le choc de la perte).

Cendrars, s'il a perdu la main avec laquelle il écrivait, a eu tout loisir de réapprendre à écrire de l'autre main, étant donné qu'il fait publier son texte quelques décennies après les faits. La psychologie de Gabriele D'Annunzio, lequel fait éditer *Notturmo* en 1916, est soumise frontalement à la blessure, et évoluera en conséquence au fil du temps, avec une atténuation nette des sensations ressenties à la fois physiquement et psychiquement. Il est dans un travail littéraire à son tour mais la distanciation en moins, ce qui favorise peut-être une certaine spontanéité du témoignage qui se révèle, de manière naturelle, à vif (cela

---

<sup>805</sup> *JS.*, Préface, p. 7.

<sup>806</sup> *Ibid.*, p. 7-8.

<sup>807</sup> (Trad : « Je palpe le papier. La main qui tient le crayon est convulsée, presque douloureuse. » *NOC.*, p. 16).

<sup>808</sup> (Trad : « Les bandes, échappées des fermoirs, s'étaient mêlées. Beaucoup, écrites dans les heures de la pire angoisse, portaient deux et jusqu'à trois lignes qui se croisaient ou se superposaient. » *NOC.*, p. 92).

demeure discutable puisque la verve lyrique l'emporte souvent chez lui, ce qui entraîne une littérature forte au détriment du compte-rendu attesté), douloureux jusque dans la manière physique de créer son texte (nous imaginons de quelle contorsion il n'a d'autre choix que de faire preuve). Tandis que Cendrars a eu le temps de retrancher des passages qu'il n'avait pas envie d'aborder ou de faire connaître, par exemple. Ce dernier écrit dans *L'Homme foudroyé*, autre récit autobiographique :

Écrire est une vue de l'esprit [...] Le monde est ma représentation.  
« L'humanité vit dans la fiction. C'est pourquoi un conquérant veut toujours transformer le visage du monde à son image. Aujourd'hui, je voile même les miroirs. Tout le restant est littérature. On n'écrit que « soi ». C'est peut-être immoral. Je vis penché sur moi-même. « Je suis l'Autre. »<sup>809</sup>

Il est pour Blaise Cendrars un travail vraisemblable d'agencement réfléchi, alors que D'Annunzio semble se libérer d'une charge émotionnelle sans réelle retenue ni réflexion approfondie de ce qu'il souhaite délivrer. D'ailleurs, en premier lieu, il n'a pas dans l'idée de faire éditer son texte : « L'interpretazione mi fu letta e poi – non senza mia riluttanza – fu data al mio editore che la stampò nell'autunno del medesimo anno. » (*NOTT.*, p. 319)<sup>810</sup> Enfin, *Nocturne* (en traduction), dont le sous-titre attire notre attention puisqu'il se nomme « Fragments », ressemble à un « journal intime », où se trouvent compulsées non pas un texte en continu, mais des idées assez fugaces, des images qui vont, viennent, et hantent l'auteur. D'où le questionnement que nous posons sur la possible réception de *Notturmo* qui ne ressemble finalement ni à un poème en prose ni à une autobiographie dans leurs définitions les plus larges et les plus académiques, mais en convoque certains aspects.

« Perciò ho potuto vincere le mie ripugnanze e consentire a compiere l'interpretazione di queste foglie sibilline, benché io non abbia del tutto risolto in me il dubbio se non fosse stato meglio abbandonarle al vento disperditore. » (*NOTT.*, p. 329)<sup>811</sup>

D'Annunzio couche sur le papier des bribes de souvenirs et autres analogies qui semblent lui revenir, le tout démontrant le choc post-traumatique subit, qui paraît se confondre en lui au point d'en faire une composition parfois aride, torturée, tout en discontinuité. Cela est à mettre en lien avec la pénible méthode d'écriture bien entendu, mais aussi avec le corps en train de se décomposer du camarade défunt à la guerre qu'il n'a de cesse d'imaginer, suffocant et pourrissant dans son cercueil. D'Annunzio, comme un retour sur lui-même, s'écrit incomplet, choqué, démuné, rend un texte brisé, en éclats, qu'il faut tenter de reconstituer pour en extraire toute la singularité et tenter de percevoir la souffrance qui s'y

---

<sup>809</sup> Cendrars, Blaise, *L'Homme foudroyé* (1945), Paris, Folio, 2019, p. 122.

<sup>810</sup> (Trad : « L'interprétation me fut lue et puis – non sans résistance de ma part – fut donnée à mon éditeur qui l'imprima à l'automne de la même année. » *NOC.*, Post-scriptum, p. 91).

<sup>811</sup> (Trad : « J'ai pu vaincre mes répugnances et consentir à terminer l'interprétation de ces feuilles quelque peu sibyllines, encore que je n'ai point résolu en mon for intérieur la question de savoir s'il n'eût pas été préférable de les abandonner aux quatre vents. » *NOC.*, Post-scriptum, p. 93).

distille. « E si comprende come la volontà di esternare tanto tumulto fosse per me un tentativo di salvazione. » (*NOTT.*, p. 320)<sup>812</sup> Le fait d'écrire permet en un sens une certaine idéalisation de la réalité de l'instant vécu avec plus ou moins de bonheur. Ainsi, chaque épisode peut être revu, repensé, pour en faire ressortir certains aspects et en taire ou en atténuer d'autres. De cette manière, peut-être nous paraîtra-t-il moins compliqué ici de parler d'autofiction plutôt que d'autobiographie, puisque les récits de Gabriele D'Annunzio ou de Blaise Cendrars réalisés dans un contexte aussi compliqué et inédit que la guerre, et plus encore la perte de son corps dans la guerre, poussent à croire qu'en relater fidèlement le fond n'est pas envisageable.

Je féliciterai avant tout M. d'Annunzio d'avoir conservé, même parmi ses souffrances personnelles et ses nobles émois patriotiques de l'heure présente, le remarquable souci d'élégance et de beauté formelles attesté naguère par la « mise au point » extérieure de tous ses autres livres. [...] M. d'Annunzio s'est également trouvé empêché d'en surveiller de ses yeux la « réalisation » matérielle, à coup sûr du moins c'est lui qui en a conçu le projet jusque dans ses moindres détails, — avec, dorénavant, un mélange bien manifeste de richesse ornementale et de sobriété dont je ne serais pas étonné qu'il en eût pris le goût pendant les récentes années de son séjour en France.<sup>813</sup>

D'Annunzio tout comme Cendrars exercent un décentrement de leurs blessures, et parviennent à se placer sur un plan secondaire. Dans la première partie de son récit, D'Annunzio aborde longuement ses camarades disparus, gisant dans la chambre mortuaire jusqu'au cercueil. Quant à Cendrars, dans le second chapitre de *J'ai saigné*, il raconte l'agonie interminable puis la mort d'un autre : « cela faisait déjà un bon moment que le petit berger des Landes ne gueulait plus. »<sup>814</sup> Cependant, ce décentrement ne s'opère pas tout au long des textes. En effet, au début du récit de Cendrars, avant son acheminement vers l'hôpital, celui-ci s'écrit bien en tant que centre de l'action lorsqu'il explique la répartition des blessés dans les ambulances :

« Enfin, une de ces petites Ford s'arrêta devant moi. On y chargea un pauvre type qui était à ma droite ; puis un autre qui était un peu plus loin ; un troisième qu'on alla chercher je ne sais où derrière moi, et puis ce fut mon tour. »<sup>815</sup>

La présence dans la description des pronoms personnels « moi », suivi de « ma » et de « mon », démontrent bien que l'activité ici tourne autour du personnage de Cendrars. Enfin, notons également qu'au-delà du décentrement, il existe aussi un moyen de partager sa peine. Gabriele D'Annunzio se fait assister par l'une de ses filles pour remettre les bandelettes de papier qui composent son texte dans l'ordre, peut-être un moyen pour lui de partager son fardeau tout en s'en délestant un peu. « Nei mesi di maggio e di giugno dell'anno 1916 mia

---

<sup>812</sup> (Trad : « Et l'on comprendra que la volonté d'extérioriser un tel tumulte ait été pour moi une tentative de salut. » *NOC.*, p. 93).

<sup>813</sup> De Wyzewa, Théodore, « Les « Impressions de guerre » de Gabriele d'Annunzio », *Revue des Deux Mondes*, 6e période, tome 38, 1917 (p. 457-468). De Wyzewa fut critique d'art, critique littéraire, et auteur, mais aussi l'un des principaux chantres du symbolisme en France.

<sup>814</sup> *JS.*, p. 91.

<sup>815</sup> *Ibid.*, p. 38.

figlia Renata lavorò a interpretare gran parte delle liste » (*NOTT.*, p. 319)<sup>816</sup> Enfin, Cendrars, bien qu'en état de souffrance, se sent moins infortuné que d'autres de ses camarades blessés au combat et en fait part :

« - et qu'était ma simple, ma saine amputation comparée aux plaies multiples, aux fractures compliquées, aux trépanations inédites, aux affections insidieuses des voies respiratoires, à la cécité, aux troubles mentaux ou fonctionnels des gazés, des gueules cassées, des traumatismes, des paralysés, des hébétés, des anxieux, des aveugles [...] »<sup>817</sup>

Ce déplacement n'est possible qu'avec le recul, là encore, car pendant les premiers instants de la blessure, difficile pour la victime d'être tournée vers un autre qu'elle-même, ne serait-ce que par instinct de survie. Nous le voyons d'ailleurs chez D'Annunzio qui évoque longuement son propre cas dans l'incipit de son texte tout en revenant de manière constante à son ami proche mort au combat, unique possibilité pour lui, au lendemain de sa chute, de ne pas se polariser sur lui-même : « Ventiquatt'ore sono trascorse dall'ora della morte. Guardo il viso: è più gonfio, più scuro, con un po' di sangue alle narici, agli angoli della bocca. » (*NOTT.*, p. 47)<sup>818</sup> Se placer en tant qu'observateur des autres qui gravitent autour de soi permet de marquer une pause dans le traitement personnel de la blessure, et remet donc en question le « je » cher à l'autobiographie.

« Reconnaisant qu'il était allé au bout de lui-même, dans l'horreur, le poète a choisi de survivre en associant fiction et réalité, en faisant du texte le lieu symbolique où son corps pouvait se reconstruire. »<sup>819</sup>

Selon Serge Doubrovsky, « Lorsqu'on a raconté, on liquide et ça s'en va. On accole des centaines de milliers de signes pour effacer. Une fois que c'est imprimé, en principe, ça gomme. »<sup>820</sup> Ainsi, l'écriture autofictionnelle pratiquée par Doubrovsky consiste à faire sortir la parole écrite pour s'en débarrasser de manière définitive. S'extirper par la création littéraire d'une réalité vécue et révolue, permet encore davantage de s'extraire de sa propre réalité pour délivrer ce qu'il y a de plus nauséabond en soi-même. L'autofiction donne donc un pouvoir à celui qui la pratique, à la fois celui de la délivrance par le verbe, mais aussi la possibilité de se décentrer de sa propre histoire pour en inventer une autre, ou modifier, à des égards, sa propre réalité.

« L'esperienza mi dissuadeva dal tentare a occhi chiusi la pagina. La difficoltà non è nella prima riga, ma nella seconda e nelle seguenti. Allora mi venne nella memoria la maniera delle Sibille che scrivevano la sentenza breve su le foglie disperse al vento del fato. (*NOTT.*, p. 5)<sup>821</sup>

<sup>816</sup> (Trad : « Durant les mois de mai et de juin 1916, ma fille Renée travailla à déchiffrer une grande partie de ces listes. » *NOC.*, p. 91).

<sup>817</sup> *JS.*, p. 63.

<sup>818</sup> (Trad : « Vingt-quatre heures se sont écoulées depuis l'heure de la mort. Je regarde le visage : il est plus enflé, plus livide, avec un peu de sang aux narines, aux angles de la bouche. » *NOC.*, p. 34).

<sup>819</sup> *JS.*, Préface, p. 14.

<sup>820</sup> Doubrovsky, Serge, *Le Livre brisé*, Paris, Grasset, 1989, p. 60.

<sup>821</sup> (Trad : « L'expérience me dissuadait d'essayer d'écrire chaque page les yeux fermés. La difficulté matérielle

Pour se reconstituer, D'Annunzio doit passer paradoxalement par une recomposition de son texte éclaté, faits de bandes de papiers à rassembler à la manière d'un puzzle. Ainsi, évaporé, découpé, il lui semble moins difficile à appréhender, plus digeste, plus léger, pourrait-on dire. Sans compter que l'assemblage en plus n'est plus de son fait, c'est sa fille qui s'en charge. Il peut alors se délester du souvenir pesant par la légèreté de la banderole qui se « disperse au vent du destin », comme il l'écrit.

### 1.3 – *Le blessé de guerre, un possible mythe littéraire ?*

« Existe-t-il un mythe qui ne soit pas littéraire ? » interroge Régis Boyer en 1994. « Les mythes ne sont ni antérieurs ni extérieurs à la littérature. Ce sont les situations pragmatiques, les conditions d'énonciation et de réception qui peuvent les tirer dans le sens du rite. »<sup>822</sup> Selon Dumézil, les éléments qui conduisent le mythe à devenir un roman, sont « la psychologisation et la rationalisation. »<sup>823</sup> Par conséquent, les conditions à remplir pour prétendre accéder à l'état de mythe littéraire reposent essentiellement sur deux facteurs : à la fois, la mise en valeur de protagonistes plausibles de par l'identification de leurs qualités humaines, puis l'aspect rationnel du roman, car bien qu'étant une histoire inventée et ne s'inspirant pas forcément de faits réels, celle-ci doit faire sens.

Selon Paul Ricœur, « Le récit construit l'identité du personnage, qu'on peut appeler son identité narrative, en construisant celle de l'histoire racontée. C'est l'identité de l'histoire qui fait l'identité du personnage. »<sup>824</sup> Le récit demeurerait donc préexistant au personnage, lequel vient s'insérer dans une logique narrative dont il devient le fruit et l'essence même puisqu'il parvient par la suite à le dépasser pour s'inscrire dans la postérité. D'ailleurs, en tant que lecteurs, nous le remarquons, les personnages restent souvent plus vifs en mémoire que les récits pour eux-mêmes car ils font vibrer l'aspect émotionnel de l'être humain. Le personnage est vecteur d'un dialogue entre le lecteur et l'auteur, mais il est aussi porteur de la densité et du potentiel analytiques du texte. Par conséquent, texte et personnage coexistent dans un but complémentaire et d'équilibre nécessaire à la crédibilité du récit, puisque *in fine*, l'un maintient la réalisation de l'autre, et pour aller plus loin, l'un sans l'autre ne peut prétendre exister.

---

n'est pas dans la première ligne mais dans la seconde et les suivantes. Alors il me revint en mémoire la manière des sibylles qui écrivaient leur sentence sur des feuilles de chêne que dispersait le vent du destin. » *NOC.*, p. 9).

<sup>822</sup> Léonard-Roques, Véronique, « *Figures mythiques : fabrique et métamorphoses* », Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008, p. 32.

<sup>823</sup> Dumézil, Georges, *Mythe et épopée, L'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens*, Paris, Gallimard, 1968, p. 129.

<sup>824</sup> Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 175.

De même, l'aspect mythique doit être en mesure de parler au plus grand nombre. Aussi, notons que l'absence nette de signe pausal, tel que la virgule, à l'intérieur du texte de Dalton Trumbo exerce un sentiment d'étouffement, de suffocation, voire de pénibilité à la réception, qui traduit la difficulté psychique dans laquelle est plongée Johnny Bonham. De même, l'alternance de pronoms personnels instaure une tension, une difficulté à se situer dans le contexte de la blessure. Tantôt il choisit la focalisation interne et fait parler Johnny qui se raconte à l'aide du « I », tantôt l'auteur glisse sur la focalisation externe à zéro, et utilise la troisième personne du singulier. Il s'empare alors sans sommation du « he » pour qualifier son personnage, et ainsi donner une dimension peut-être plus collective, dépersonnalisée, à son roman, visant à s'étendre à l'ensemble de la communauté des blessés, victimes de guerre, à la manière d'un hommage. Cette alternance du « he » et du « I » donne l'impression que l'auteur-narrateur s'efface derrière le personnage qui reprend le dessus et dont la détresse se révèle à tel point insoutenable, inenvisageable, que Trumbo n'a de choix que de disparaître pour le laisser s'exprimer :

They couldn't do it the dirty bastards they couldn't do it. They had to have a paper signed or something. [...] You can't just go out and cut a man's arm off without asking him without getting permission because a man's arm is his own and he needs it. Oh Jesus I have to work with that arm why did you cut it off ?  
(*JGHG*, p. 27)<sup>825</sup>

Et puis, le protagoniste semble se parler à lui-même, ou bien peut-on considérer que l'auteur-narrateur s'adresse directement à Johnny en utilisant la seconde personne du singulier. L'auteur élaborerait un dialogue direct avec son personnage dans un élan transcendantal et philosophique. En interrogeant son héros malheureux, Trumbo se questionne lui-même sur l'absurdité d'une telle situation héritée d'un engagement dans la guerre.

Hold on there. How're you going to know when you begin to feel asleep Joe ? What's going to tell you that you're sleepy? Just how does a guy feel before he topples off to sleep ? Well maybe he's all tired out from working and he just relaxes in bed and the first thing he knows he's asleep. But that's no good for you Joe because you never get that tired and you're in bed all the time. That's no good.<sup>826</sup>

Par conséquent, l'auteur est omniprésent, et se fait narrateur omniscient, en jouant avec la focalisation dans le but de servir au mieux son propos, résolument engagé. En alternant les pronoms personnels, Trumbo s'insère lui-même dans une parole qu'il assume et peut appuyer, par l'illustration de son héros malheureux, en s'imposant finalement quand il le souhaite.

---

<sup>825</sup> (Trad : « Ce n'était pas possible les salauds ils ne pouvaient pas lui faire cela. [...] On ne peut pas simplement aller couper un bras à un bonhomme sans lui demander la permission parce que le bras d'un homme lui appartient et il en a besoin. Oh Jésus il faut que je travaille avec mon bras pourquoi l'avez-vous coupé ? » *JSVG*, p. 48).

<sup>826</sup> (Trad : « Arrête. Comment vas-tu savoir que tu commences à avoir sommeil Joe ? Qu'éprouve donc un gars avant de sombrer dans le sommeil ? [...] Mais ce n'est pas ton cas Joe car tu n'es jamais fatigué à ce point et tu es tout le temps au lit. Ce n'est pas valable pour toi. » *JSVG*, p. 133-134).

Dalton Trumbo prend des libertés avec la narration et l'énonciation, au point de perdre parfois le lecteur : « It was all right. Things were under control. He and Howie were working there in the hot sun laying that railroad straight through the Uintah desert. »<sup>827</sup> Alors, Johnny Bonham, par sa dimension de supplicié à l'extrême, privé de ses membres, de ses sens, de son visage, et de quasiment tout ce qui le compose en tant qu'être humain, peut-il s'ériger en tant que mythe littéraire? Reprenons la définition du mythe littéraire donnée par Philippe Sellier :

[Le mythe] est anonyme et collectif, élaboré oralement au fil des générations, grâce à ce que Lévi-Strauss appelle « l'érosion de ses particules les plus friables ». Longtemps retravaillé, le mythe atteint une concision et une force qui, aux yeux de certains mythologues, le rend bien supérieur à ces agencements individuels qu'on appelle littérature.<sup>828</sup>

En premier lieu, le mythe induit qu'il existe une transmission générationnelle (notamment orale), qui à force d'être enrichie le rend extrêmement puissant et capable de passer toutes les époques (comme c'est le cas des mythes grecs, par exemple). « Intégrateur social, il est le ciment du groupe, auquel il propose des normes de vie et dont il fait baigner le présent dans le sacré. »<sup>829</sup> En d'autres termes, le mythe deviendrait prépondérant à la littérature elle-même. Peut-on alors élargir cette définition aux personnages de notre corpus qui font, quoiqu'il en soit, déjà partie d'une mythologie bien à eux, celle du blessé sacrificiel de la Grande Guerre. « Le personnage ne naît pas mythe, il le devient au fil de ses apparitions : il se construit comme mythe parce qu'il est reçu comme tel par un public qui reconnaît en lui, la représentation emblématique de ses désirs, fantasmes ou peurs. »<sup>830</sup> Ce qui peut mener à l'élaboration d'une mythologie du blessé de guerre réside dans la trame historique qui constitue le terreau de cette littérature, puisque tout ce qui adviendra du personnage découle du contexte guerrier et post-guerrier dans lequel il se développe. Par son rôle de symbole (sur)vivant de la violence guerrière industrielle et interpersonnelle, le soldat blessé constitue déjà un mythe, puisque ce dernier est amené à être réactualisé de manière constante à l'échelle collective, à travers les arts, et en particulier la littérature, qui ne cesse d'exploiter un personnage en tant que figure humaine représentante d'une violence totale.

Il s'agit de ce que Freud a appelé le symbolisme, désignant par là ce que la fantasmagorie met en œuvre d'universel. Plus précisément, le mythe et le mythe littéraire reposent sur des organisations symboliques, qui font vibrer des cordes sensibles chez tous les êtres humains, ou chez beaucoup d'entre eux.<sup>831</sup>

---

<sup>827</sup> (Trad : « C'était exact. Les souvenirs lui revenaient correctement. Ils travaillaient Howie et lui sous le soleil brûlant et posaient des rails pour la voie dont le tracé traverserait en droite ligne le désert d'Uintah. » *JSVG*, p. 64).

<sup>828</sup> Sellier, Philippe, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, n°55, 1984. La farcissure. Intertextualités au XVI<sup>e</sup> siècle. p.112-126.

<sup>829</sup> *Ibid.*

<sup>830</sup> Huet-Brichard, Marie-Catherine, *Littérature et mythe*, 2001, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Contours littéraires », p. 29.

<sup>831</sup> *Ibid.*

Le blessé de guerre devenu martyr de par sa situation victimaire devient donc un messager universel de la folie humaine.

Il est clair que du mythe au mythe littéraire les trois premières caractéristiques du mythe ont disparu : le mythe littéraire - si nous acceptons provisoirement de supposer tels quelques récits auxquels cette dénomination n'est pas discutée (*Antigone*, *Tristan*, *don Juan*, *Faust*) ne fonde ni n'instaure plus rien. Les œuvres qui l'illustrent sont d'abord écrites, signées par une (ou quelques) personnalité singulière. Évidemment, le mythe littéraire n'est pas tenu pour vrai. Si donc il existe une sagesse du langage, c'est du côté des trois derniers critères qu'une parenté pourrait se révéler entre mythe et mythe littéraire.<sup>832</sup>

Certes, l'aspect anonyme est exclu de cette mythologie puisqu'elle est précisément récente et les œuvres sont attribuées à des auteurs nominatifs, néanmoins, les personnages blessés se confondent les uns dans les autres au point de ne faire plus qu'un. Cendrars évoque le jeune berger avec qui il partage sa chambre par les mots suivants : « Ce pauvre petit berger des Landes était un petit soldat de rien du tout, un bleuet de la classe 15 qu'un obus avait criblé d'éclats. »<sup>833</sup> Cette description rappelle le personnage de Johnny ou celui d'Adrien, perçus comme des jeunes gens du quotidien. Ils vivent le même calvaire et en tant qu'êtres humains, quelles que soient leurs nationalités, leurs origines sociales, leur passé, en ressentent les mêmes souffrances, ce qui fonde une vraisemblable unité, et même pourrait-on dire, une unicité, de ces personnages.

« E mi contraggio sui miei guanciali, col viso rivolto al cielo di luce, non sapendo da qual parte sarò per essere mutilato. La mia vita umana si sperde. Ho in me la vita dei marmi e la potenza della storia scolpita, in attesa dello sfregio senza nome. » (*NOTT.*, p. 280)<sup>834</sup>

D'Annunzio fait état d'une forme d'attente de son sacrifice appréhendée comme une condamnation, se projetant à travers les bombes qu'il entend au loin, ressentant par le biais de ces explosions la blessure de manière intense : « Ed ecco, sotto la minaccia, la città tutta quanta rivive meravigliosamente nella mia carne, nelle mie ossa, in ognuna delle mie vene. » (*NOTT.*, p. 280)<sup>835</sup> Malgré la douleur qui se mue en torture par sa répétitivité, à la manière d'un Prométhée, l'auteur utilise l'adverbe « meravigliosamente », signifiant que le sacrifice continue d'avoir quelque chose de sublime à ses yeux, une idée qui rejoint son sentiment et son engagement patriotiques. D'Annunzio, à travers ses mots, sent advenir la souffrance tout en ne sachant pas ce qu'elle sera. Ainsi, le narrateur-personnage se place lui-même en tant que martyr sacrificiel pleinement conscient. Il n'a de cesse de transcender son propre malheur pour le transformer en une chute vertigineuse, qu'il ne cache pas, mais transfigure. Il se place tantôt

---

<sup>832</sup> *Ibid.*

<sup>833</sup> *JS.*, p. 64-65.

<sup>834</sup> (Trad : « Et je me contracte sur mes oreillers, le visage tourné vers le ciel de lumière, ne sachant de quel côté je vais être mutilé. Ma vie se disperse. J'ai en moi la vie des marbres et la puissance de l'histoire sculptée, dans l'attente d'une balafre sans nom. » *NOC.*, p. 72).

<sup>835</sup> (Trad : « Et voilà que sous la menace, la ville tout entière revit merveilleusement dans ma chair, dans mes os, dans chacune de mes veines. » *NOC.*, p. 71).

aux côtés de Dieu, se projette « roi », « L'ombra dell'ala destra m'è sopra: l'astro arioso dell'elica mi corona. » (*NOTT.*, p. 14)<sup>836</sup> et enfin, se dépeint en Tirésias<sup>837</sup> :

« Chi ha rappresentato i ciechi come veggenti rivolti verso il futuro? Come rivelatori dell'avvenire? Quale Tiresia metteva la sua bocca d'indovino nel sangue dell'ariete nero sgozzato sopra la fossa. » (*NOTT.*, p. 16-17)<sup>838</sup>

L'auteur se présente en oracle, celui qui incarne la réponse donnée par un dieu à une interrogation concernant le futur, ce qui déjà démontre une volonté de participer à cet « après » qui se dessine. Johnny aussi évoque l'avenir à la fin du roman de Trumbo, se faisant lui aussi oracle : « Make no mistake of it we will live. » (*JGHG.*, p. 243)<sup>839</sup> Le protagoniste se fait annonciateur d'un avenir différent et surtout de la persistance de la vie sur la mort ou sur l'échec guerrier et la tragédie qui en découle. Ainsi, les blessés de guerre se dépeignent eux-mêmes en figures mythologiques constituant de fait une forme de mise en abîme d'un potentiel personnage mythique se confondant avec un autre. Par conséquent, le « Der des ders » se hisse lui-même, par ce choix comparatif, au rang de figure mythique.

Pour en revenir à Gabriele D'Annunzio, ce dernier fait une double exploitation de l'écrit, il ne se contente pas de raconter son expérience en tant que militaire pris dans les affres de la Grande Guerre, et surtout en tant que blessé qui en résulte, mais il reprend immédiatement sa passion, son art, d'une manière différente à cause de sa blessure et donc fait une nouvelle exploitation de son propre corps qui devient outil de la transcendance permettant l'accès à un ailleurs, au-delà de la réalité de la blessure.

Sto supino nel letto, col torso immobile, col capo riverso, un poco più basso dei piedi. Sollevo leggermente le ginocchia per dare inclinazione alla tavoletta che v'è posata. Scrivo sopra una stretta lista di carta che contiene una riga. Ho tra le dita un lapis scorrevole. Il pollice e il medio della mano destra, poggiati su gli orli della lista, la fanno scorrere via via che la parola è scritta. Sento con l'ultima falange del mignolo destro l'orlo di sotto e me ne servo come d'una guida per conservare la dirittura. I gomiti sono fermi contro i miei fianchi. Cerco di dare al movimento delle mani una estrema leggerezza in modo che il loro giuoco non oltrepassi l'articolazione del polso, che nessun tremito si trasmetta al capo fasciato. (*NOTT.*, p. 3-4)<sup>840</sup>

---

<sup>836</sup> (Trad : « L'ombre de l'aile droite est sur moi : l'astre aérien de l'hélice me couronne. » *NOC.*, p. 16).

<sup>837</sup> Il est l'un des devins les plus illustres de la mythologie. Un jour, Tirésias rencontre sur le mont Cyllène deux serpents en train de s'accoupler, il les sépare à l'aide de son bâton et, instantanément, il devient femme. Au bout d'un certain temps, il rencontre à nouveau les deux reptiles, encore entrelacés, et il reprend sa forme première. Par conséquent, ayant connu les deux sexes, il est désigné en tant que juge d'un problème qui s'élève entre Jupiter et Junon. Il se prononce contre la déesse dont il déclenche la fureur, et cette dernière décide de le priver de la vue. Minerve lui offre alors un bâton avec lequel il se conduit facilement.

<sup>838</sup> (Trad : « Qui a représenté les aveugles comme des voyants tournés vers le futur ? comme des révélateurs de l'avenir ? De même que Tirésias plongeait sa bouche de devin dans le sang du bélier noir égorgé au-dessus de la fosse. » *NOC.*, p. 19).

<sup>839</sup> (Trad : « Ne vous y trompez pas nous vivrons. » *JSVG.*, p. 306).

<sup>840</sup> (Trad : « Étendu sur le dos dans un lit, le torse immobile, la tête un peu plus bas que les pieds. Je soulève très légèrement les genoux pour incliner la tablette qui y est posée. J'écris sur une étroite bande de papier qui n'est large que d'une ligne. J'ai entre les doigts un crayon. Le pouce et le médius de ma main droite, appuyés sur les bords de la bande, la font glisser au fur et à mesure que j'écris un mot. Avec la dernière phalange du petit doigt de

Le corps, contre toute attente, devient instrument du mieux-être du blessé. En effet, la partie corporelle la plus solide doit aider celle qui est affaiblie, la soulager, ne pas lui causer de maux ni de difficultés supplémentaires. Le fardeau devient l'allié :

Come il rapimento di una melodia che sorge improvvisa da un'orchestra profonda; come la rivelazione d'un verso che sveglia il suono segreto dell'anima; come il messaggio del vento che è la rapidità dell'infinito in cammino ; con uno spirito senza riva, con un corpo senza forma, con un gaudio che sembra terrore, io sento l'idealità del mondo. (*NOTT.*, p. 18)<sup>841</sup>

En outre, nous pouvons avancer que le blessé de guerre incarné par Johnny Bonham représente tous les autres comme lui, à destination du reste du monde, et s'adresse en toute fin de roman à un « vous » généraliste et flou, l'excluant définitivement du monde normé auquel il a pu appartenir.

Take me into the schoolhouses all the schoolhouses in the world. [...] Take me into the colleges and universities and academies and convents. Call the girls together all the healthy beautiful young girls. [...] Call all the young men together and say here is your brother here is your best friend here you are young men. (*JGHG*, p. 228-229)<sup>842</sup>

C'est probablement à travers le corps supplicié, mutilé à l'extrême, que le blessé de guerre peut prétendre s'ériger en un mythe littéraire à part entière, à la fois martyr et symbole d'une époque historique décadente, annonciatrice d'un nihilisme qui se confirmera avec la Seconde Guerre mondiale. En d'autres termes, de par son caractère universel, à travers la douleur vécue comme un calvaire et qui fait écho chez chaque être humain, le blessé de guerre possède de nombreuses caractéristiques susceptibles de le faire apparaître comme un mythe littéraire. Le rayonnement, l'essor, de la littérature de guerre qui ne semble pas s'essouffler, mettant en avant un ou plusieurs blessés, n'est plus à démontrer, signe que cette littérature correspond aux attentes d'un lectorat qui permet la prolongation dans le temps du topos de la reconstruction après la blessure irrémédiable, puis la réactualisation du personnage au fil des décennies, et invite à se poser des questions existentielles qui placent au centre du récit l'humain, ainsi que sa condition naturelle d'homme mortel voué à la souffrance, du corps et de l'âme.

---

ma main droite je sens le bord inférieur de la bande ; et je m'en sers comme d'un guide pour qu'elle reste droite. Mes coudes sont immobiles contre mes flancs. Je cherche à donner au mouvement de mes mains une légèreté extrême, de manière qu'il n'aille pas plus loin que l'articulation du poignet, que nulle secousse ne se transmette à ma tête pansée. » *NOC.*, p. 7-8).

<sup>841</sup> (Trad : « Comme le ravissement d'une mélodie qui monte, soudaine, d'un orchestre profond ; comme la révélation d'un vers qui éveille le secret de l'âme ; comme le message du vent qui est la rapidité de l'infini en chemin, avec un esprit sans rive, avec un corps sans forme, avec une joie qui ressemble à une terreur, je sens l'idéalité du monde. » *NOC.*, p. 21).

<sup>842</sup> (Trad : « Emmenez-moi dans les écoles toutes les écoles du monde. [...] Emmenez-moi dans les collèges et les universités et les académies et les couvents. Appelez toutes les jeunes filles les belles jeunes filles florissantes de santé. [...] Appelez tous les jeunes gens et dites-leur voici votre frère votre meilleur ami messieurs. » *JSVG*, p. 288-290).

En outre, nous abordons le « dissemblant » en tant que créature au corps monstrueux et par extension, la figure du monstre est suffisamment puissante à travers des personnages qui se sont imposés, et à présent sacralisés, dans la culture, y compris – et même surtout – populaire, tels que Quasimodo dans *Notre-Dame de Paris* (1831) ou encore le *Dracula* (1897) de Bram Stoker (nous sommes conscients néanmoins des différences entre ces deux types de monstres, le premier est bon mais son apparence est hideuse, tandis que le second est un monstre aux pratiques et aux mœurs dérangeantes). Cette exploitation du caractère monstrueux représente de par son large rayonnement, sa capacité à se réinventer, se réinterpréter et sa surexploitation (on ne compte plus les adaptations de ces œuvres majeures dont l'intermédialité est dense) un mythe littéraire absolu. Ces personnages parviennent à dépasser leurs œuvres, et même, peut-on le dire, leurs auteurs. Alors, le « dissemblant » peut à son tour prétendre, par sa singularité et sa puissance évocatrice, devenir un mythe littéraire, supplantant son auteur. Le blessé de guerre, mutilé à l'extrême, peut envisager de rejoindre cette fascination pour le monstrueux qui en fait un mythe.

Enfin, la postérité évidemment joue un rôle non négligeable et fait ou défait les mythes littéraires ou ceux prétendant pouvoir y accéder. Néanmoins, le point commun entre tous ces potentiels mythes est d'apparaître lorsque la société subit des changements profonds. Selon Mircea Eliade, « [le mythe est] donc toujours le récit d'une création. »<sup>843</sup> Ce qui est aussi le cas des personnages à l'étude qui sont amenés à se recréer au même titre que le monde qu'ils habitent à présent. Dans le cas de notre étude, la société d'alors fait face à une vague de violence peut-être jamais égalée au cours de la période moderne.

A chaque époque l'idéologie délimite, pour les écrivains, un champ à défricher, leur dicte un sujet cardinal qui est le mythe de la littérature. Celle-ci adapte ses outils à la tâche impartie ; elle invente des formes d'écriture. Les thèmes développés, les fictions imaginées sont les efflorescences de ce sujet ou, pour mieux dire, de ce fantasme. C'est « l'époque » qui oriente les préoccupations des écrivains.<sup>844</sup>

De plus, le mythe littéraire que constitue le blessé de guerre mis en lumière offre une forme extrême de catharsis, d'interrogation absolue de la mort et du regard sur l'essence existentielle.

Jeu aux multiples enjeux, la réécriture constitue l'une des clefs de la transmission de fictions dont elle assure l'appropriation et qu'elle contribue à ancrer dans un patrimoine culturel collectif. Le cas le plus emblématique de ces fictions rendues transfuges par le réseau des réécritures qu'elles engendrent, est sans aucun doute celui du mythe littéraire. Combinaison de situations, d'actions et de personnages représentatifs de la société humaine et de ses interrogations permanentes, le mythe est avant tout une histoire – au sens narratologique du terme – dont la mise en récit se répète à travers le temps en se modifiant, en acquérant de nouvelles significations, et qui ainsi devient partie intégrante du patrimoine d'une

---

<sup>843</sup> Eliade, Mircea, *Aspects du mythe* (1963), Paris, Folio, 1988, p. 15.

<sup>844</sup> Abastado, Claude, *Mythes et Rituels de l'écriture*, Bruxelles, éd. Complexe, 1979, p. 58.

collectivité.<sup>845</sup>

Les propos de Jérôme François nous semblent correspondre tout à fait à la définition de ce qui peut être pensé comme un mythe littéraire, il faut qu'il puisse avant tout toucher à l'humanité, l'atteindre et la remettre en question. Cela demeure le cas concernant le blessé de guerre à l'étude.

## 2. Mettre en mots la souffrance pour s'en défaire

Si le support écrit est celui qui semble le plus impactant en matière de discours par sa qualité inaltérable, il n'en reste pas moins qu'un autre moyen de montrer sa souffrance demeure à travers l'oralité, à la manière d'une extension ou d'un complément indispensable à l'écrit qui ne peut se suffire à lui-même, notamment pour rendre compte de faits aussi puissants que ceux vécus en tant de guerre :

La Première Guerre mondiale, dès le moment où elle s'est déroulée, est apparue à certains observateurs comme un moment où de nouveaux usages langagiers émergeaient. On pense bien évidemment à l'« argot des poilus ». Mais la problématique est plus large. Pendant la guerre elle-même, des ouvrages ont paru, qui s'attachaient à relever et à décrire ces nouveaux faits langagiers (voir Sainéan, Déchelette, Esnault).<sup>846</sup>

Ainsi, nous le constatons, au-delà de l'écrit devenue une pratique extrêmement utilisée et très largement diffusée durant la Grande Guerre, notamment en tant que lien de l'intérieur vers l'extérieur, de l'avant vers l'arrière, l'oral demeure si important qu'il a permis une refonte de la langue parlée.

« Sans doute existe-t-il « une relation privilégiée entre les aspects médiaux et les aspects communicatifs des productions langagières, l'écrit étant par nature plutôt associé au pôle de la distance communicative, l'oral étant au contraire naturellement plus proche de la proximité communicative » (Guillot, 2009) »<sup>847</sup>

Les poilus des tranchées ont ainsi créé leur « argot », et ont fait naître par ces modifications linguistiques de nouveaux faits langagiers. Cela remet en cause la prédominance de l'écrit sur l'oral (même si cette langue a été ensuite appliquée à l'écrit et dont de nombreux romans ou récits de soi sur l'époque témoignent, nous parlons de ces œuvres en introduction), et la nécessité de se pencher sur sa postérité qui ne semble pourtant plus à démontrer. Bien que notre corpus soit évidemment du domaine de la littérature et donc de l'écrit, l'importance qui est laissée à l'oralité occupe une place non négligeable. En effet, elle revient à de nombreuses reprises, soit sous la forme du dialogue largement exploité par les

---

<sup>845</sup> François, Jérôme, « La constitution d'un mythe littéraire : La Célestine à l'époque contemporaine », *Littératures*, 74 | 2016, 149-158.

<sup>846</sup> Roynette, Odile, Siouffi, Gilles, Smadja, Stéphanie, Steuckardt, Agnès, « Langue écrite et langue parlée pendant la Première Guerre mondiale : enjeux et perspectives », *Romanistisches Jahrbuch*, 2014, 64, (106-126).

<sup>847</sup> Steuckardt, Agnès, *De l'écrit vers la parole. Enquête sur les correspondances peu lettrées de la Grande Guerre*, Congrès Mondial de Linguistique Française, 2014.

auteurs, soit sous la forme d'un langage parlé, familier, parfois vernaculaire (chaque région ayant son patois), appartenant à la communauté populaire guerrière, mais surtout au milieu social d'où proviennent les hommes mis en lumière, et qui se forme, s'écrit, dans la pensée du personnage. L'oralité autorise davantage de possibilités, elle engage tout entiers les personnages dans l'intrigue qui est racontée, et permet au lecteur une immersion plus aisée, une proximité avec l'atmosphère de l'époque, pourtant bien éloignée de lui.

Par conséquent, la notion de « verbaliser la souffrance » se fait avant tout à travers le langage oral par l'avènement d'un parler souvent franc et sans fioriture (excepté pour D'Annunzio qui fait un autre choix de langue sur lequel nous reviendrons), mais aussi par le dialogue et donc l'échange avec autrui. Il ne suffit pas de confier son mal-être, sa peine sur papier, de se raconter à travers des effets scripturaux, pour les auteurs-protagonistes à l'étude, et pour ceux qui font évoluer des personnages, mais d'en faire part parfois directement à l'autre, au camarade de chambre, à l'infirmière, à la fille, à la mère, à l'ami, pour partager son fardeau quel que soit finalement l'interlocuteur. La priorité étant de se décharger de quelque chose qui pèse sur son existence peu importe le biais utilisé pour en venir à bout. Il est question de dire sa souffrance, pas uniquement par l'écrit, forcément (re)travaillé, réfléchi, mais par le phrasé, la parole, le dialogue, l'échange qui demeurent spontanés, assortis du geste, et bien ancrés dans le présent de l'énonciation d'une part, mais surtout dans le vivant.

### *2.1 – Utiliser la fiction comme mise à distance*

Écrire revient toujours à composer une forme de fiction. Comme nous l'avons vu précédemment, si demeurer au plus près de la réalité est envisageable, dans l'autobiographie, aucun moyen sûr de vérifier l'exactitude précise et formelle des faits repris sur papier.

Nous retrouvons le pouvoir qu'a la fiction de susciter une illusion de présence, mais contrôlée par la distanciation critique. [...] Des yeux pour voir et pour pleurer. L'état présent de la littérature de l'Holocauste le vérifie amplement. Ou bien le décompte des cadavres ou bien la légende des victimes. Entre les deux s'intercale une explication historique, difficile (sinon impossible) à écrire, conforme aux règles de l'imputation causale singulière. [...] Dans les deux cas, la fiction se met au service de l'inoubliable. [...] J'examinerai ici l'hypothèse selon laquelle le récit de fiction imite d'une certaine façon le récit historique. Raconter quoique ce soit, dirais-je, c'est le raconter comme s'il s'était passé. Jusqu'à quel point le "comme si passé" est-il essentiel à la signification du récit ?<sup>848</sup>

Ainsi, si le texte a vocation à relater des faits, difficile d'en mesurer la part de fiction. Dans l'introduction de *J'ai saigné*, Christine Le Quellec Cottier parle des récits de guerre de

---

<sup>848</sup> Ricœur, Paul, *Temps et récit III*, Paris, Seuil, coll. « essais », 1991, p. 341-343.

Cendrars en ces termes :

[Ce] ne sont pas des témoignages. Ils n'attestent pas d'une expérience combattante reconnaissable par tous mais en proposent un témoignage littéraire, c'est à dire la représentation d'un vécu, d'une expérience authentique. Et c'est bien cet « espace de création » qui rend possible notre lecture contemporaine des deux épisodes de folie morbide, en faisant écho à notre présent.<sup>849</sup>

L'écrit en plus d'attester d'une réalité traversée, du regard d'un auteur sur sa propre situation, peut par les mots choisis, qui tissent un récit, adoucir l'intensité de la douleur que représente l'épisode guerrier en le romançant, en en faisant, comme la nomme Christine Le Quellec Cottier, une « représentation ». La fiction permet donc une certaine mise à distance. Les écrits de Cendrars s'ils demeurent une retranscription de la réalité sont avant une production littéraire et par conséquent, de manière indéniable, une création, ne serait-ce que dans l'agencement des épisodes choisis puis évoqués, de même que dans les dialogues retranscrits (qui ne peuvent évidemment pas être tout à fait fidèles). Il devient donc impossible de nier l'apport fictionnel présent dans ces deux brefs récits de soi qui concentrent pourtant en leur sein toute l'intensité d'une expérience existentielle vécue.

Il convient donc, dans un premier temps, de se défaire des multiples constructions intellectuelles élaborées à propos de l'histoire du roman. La désignation de celui-ci comme genre soulève d'invincibles problèmes, qu'il n'entre pas dans mon propos de circonscrire. L'évolution du mode épique vers le mode romanesque est généralement admise. Elle est même volontiers considérée comme un élément important de la montée de l'individualisme en Occident, au point que certains auteurs bâtissent sur ce socle consensuel des théories plus ambitieuses, à l'image de Michel Foucault pour qui cette dialectique de l'épopée et du roman s'inscrit dans le processus de formation d'une « société disciplinaire ».<sup>850</sup>

L'écriture romanesque associée à la Grande Guerre n'a eu de cesse durant le siècle écoulé de continuer à attirer, auteurs comme lecteurs, à se rendre accessible à tous (y compris à la jeunesse plus éloignée encore de ce conflit dans le temps), à se diffuser très largement. Julien Hervier dans sa préface à *La Comédie de Charleroi*, recueil de nouvelles de Drieu la Rochelle, émet par ailleurs une critique virulente à l'égard du roman ayant pour trame la Grande Guerre :

La Première Guerre mondiale [...] a suscité une énorme littérature dont la médiocrité décourage plus encore que la masse. Illustrant en ce domaine aussi l'hégémonie actuelle du genre, le roman de guerre pullule et distille un ennui féroce ; les plus renommés n'en triomphent pas toujours [...] Les plus lisibles, les plus percutants, sont encore ceux qui adoptent un point de vue systématiquement critique - Barbusse avec *Le Feu*, Remarque avec *A l'ouest*, rien de nouveau -, mais sans atteindre toutefois le point où l'écriture devient style. Il semble que devant la

---

<sup>849</sup> JS., Préface, p. 14.

<sup>850</sup> Venayre, Sylvain, « La Belle époque de l'aventure (1890-1920) », *op. cit.* « Si, depuis le fond du Moyen Âge jusqu'aujourd'hui, "l'aventure" est bien le récit de l'individualité, le passage de l'épique au romanesque, du haut fait à la secrète singularité, des longs exils à la recherche intérieure de l'enfance, des joutes aux fantasmes, s'inscrit lui aussi dans la formation d'une société disciplinaire ». Source : Foucault, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 195.

guerre, le roman moderne déclare forfait. Ou bien, n'est-ce pas la guerre moderne qui se dérobe au roman ?<sup>851</sup>

Selon Hervier, raconter la guerre moderne sous la forme d'un roman s'avérerait impossible car ce type de littérature ferait preuve d'une certaine redondance voire d'une pauvreté stylistique rendant incompatibles roman et guerre. Cette critique quelque peu lapidaire nous paraît discutable. En effet, il nous semble que le roman de guerre a pris un tel essor en une centaine d'années qu'il est devenu à lui seul un mythe littéraire comme nous l'expliquions précédemment, vestige d'un monde en ruines, annonciateur du nihilisme européen énoncé par Nietzsche. La littérature de la Grande Guerre est un révélateur politique, sociologique, moral. Bien que les thématiques abordées y restent les mêmes, elle parvient pourtant constamment à se renouveler par le biais des écrivains, du fait même que chaque œuvre appartient à une expérience, un regard, une volonté singulières d'auteur.

L'intérêt pour l'histoire, qui caractérise la littérature contemporaine depuis 1980, s'accompagne régulièrement d'une attention accrue pour l'univers de la violence, souvent extrême. Alors qu'aucune des grandes nations de la « vieille Europe » n'a plus connu de conflit militaire sur son territoire depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, les écrivains se sont tournés massivement vers la thématique guerrière.<sup>852</sup>

Le personnage se place au cœur de la structure romanesque, de manière générale, mais cela demeure peut-être plus vrai encore pour le blessé de guerre qui devient le point central de tout ce qui gravite autour de lui, aussi bien dans le récit de soi que dans le roman. Dans cette entreprise d'imitation du réel, un personnage existe par des indices explicites, relativement faciles à identifier, ceux que fournit d'abord son patronyme. Ainsi, le nom du personnage mis en scène est ce qui apparaît en premier dans un but très clair d'identification.

Le personnage, s'inscrit au cœur de la problématique centrale de la vraisemblance. Certes il existe un rapport plus ou moins distant de l'univers romanesque ou référentiel qui le rend possible, qui l'implique ou qu'il conteste. Néanmoins toute la conception du personnage s'élabore à partir d'un monde où le romancier s'interroge sur la question première de la représentation de la personne en personnage.<sup>853</sup>

Butor traite ainsi la question de la réception du personnage romanesque et de l'empathie du lecteur à son égard, permettant la fonctionnalité du récit grâce à l'entremise dudit protagoniste, puisque c'est lui qui est finalement en charge de porter le roman, mieux encore, de lui donner la possibilité de s'inscrire dans une modalité organique. En effet, le roman prend vie par l'intermédiaire du personnage.

---

<sup>851</sup> Drieu La Rochelle, Pierre, *La Comédie de Charleroi* (1934), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1996, p. 10.

<sup>852</sup> Rubino, Gianfranco, Viart, Dominique (dir), *Le Roman français contemporain face à l'histoire*, Quodlibet editore, 2014 [en ligne] Source : Schoentjes, Pierre, *Regards romanesques sur la Grande Guerre : Echenoz, Vuillard et les arts visuels*.

<sup>853</sup> Miraux, Jean-Philippe, *Le Personnage de roman*, Paris, Nathan, coll. 128, p. 7.

Nous voyons donc que l'individualisme romanesque est une apparence, que la promotion d'un individu est l'un des thèmes principaux du roman classique, mais qu'il est impossible de la décrire sans décrire en même temps l'architecture d'un groupe social, ou plus exactement sans transformer la représentation que ce groupe social se fait de sa propre organisation, ce qui, à plus ou moins brève échéance transforme cette structure elle-même. Le roman est l'expression d'une société qui change; il devient bientôt celle d'une société qui a conscience de changer.<sup>854</sup>

Le personnage représente tout concernant notre corpus. Figure humaine à laquelle s'identifier, laquelle aimer ou détester, le personnage de manière générale est le biais émotionnel, philosophique et référentiel, par lequel le lecteur est capable d'investir sa lecture.

Ce qui est clair et éclairant, c'est cette figure, soit stable, soit mouvante, à l'intérieur de laquelle je puis m'insérer comme lecteur, à tel ou tel endroit, considérant les choses d'un point de vue ou d'un autre. L'individu romanesque ne peut jamais être entièrement déterminé, il reste ouvert, il m'est ouvert pour que je puisse me mettre à sa place ou du moins me placer par rapport à lui.<sup>855</sup>

Trumbo ou Dugain choisissent de mettre en scène des jeunes gens relativement communs. L'un est boulanger pendant que l'autre est ingénieur devenu officier. Certes, dans le second cas, l'élévation sociale est davantage marquée, néanmoins, Dugain précise qu'Adrien vient d'une famille rurale et modeste. Ainsi, les auteurs érigent en héros déchus des personnages a priori réservés à l'anonymat, destinés à se fondre dans la foule, dans le groupe de soldats, qui deviennent pourtant représentatifs du reste des blessés connaissant le même sort. Ils s'érigent malgré eux en figures majeures et symboliques. Leurs identités importent peu – d'ailleurs hormis leurs noms, le fait qu'ils soient jeunes, et quelques passages relatant des souvenirs personnels du quotidien souvent sans grande envergure, nous ne savons pas grand-chose sur les personnages principaux de chaque œuvre, y compris celles dans lesquelles les auteurs se racontent. En effet, ils mettent en avant le temps de la blessure et ne cherchent pas à se raconter en dehors de celle-ci, ce qu'ils représentent en tant que blessés prend le pas. De plus, la simplicité des origines des personnages de Dugain ou de Trumbo sert également la réception puisque le lecteur, sans s'assimiler directement au protagoniste – cela paraît improbable –, parvient à s'attacher et à souhaiter savoir quel sera le destin final de ce protagoniste malmené. D'ailleurs, notons que c'est dans les deux romans choisis que les blessures relatées sont les pires, les plus dévastatrices en matière d'estime, d'intégrité, de remise en cause de soi-même. Adrien n'a plus de visage, Johnny n'est plus qu'un homme-tronc. Il semble plus évident à certains égards de raconter une blessure aussi importante et terrible sans l'avoir appréhendée soi-même. De l'autre côté, D'Annunzio ou Cendrars font part de leurs propres blessures qui, si elles sont évidemment de réels chocs pour eux, demeurent

---

<sup>854</sup> Butor, Michel, « Individu et groupe dans le roman » in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1962, n°14. p. 115-131.

<sup>855</sup> *Ibid.*

plus classiques et moins brutales, si l'on ose dire. Cendrars perd un bras, D'Annunzio un œil. Il n'est pas question ici de hiérarchiser le degré de violence ou l'étendue des blessures, néanmoins il faut rendre compte avec lucidité d'une gravité plus ou moins handicapante, traumatisante, et irrémédiable. Peut-être est-ce après tout le rôle de la fiction de pouvoir aborder des blessures aussi atroces, que les auteurs eux-mêmes n'ont pas connues, et ainsi de par la distance d'écrivain pouvoir plonger dans un récit éprouvant psychologiquement.

Concernant Johnny, s'il est le fruit d'une fiction, son histoire ne peut être que rapportée puisqu'il est de toute façon dans l'impossibilité de faire quoi que ce soit, son seul champ d'action possible étant de se taper la tête dans l'oreiller pour se manifester. « It seemed that the only living moving thing in the whole world was his head as it tapped tapped tapped against his pillow. »<sup>856</sup> Cependant, si le personnage apparaît dans la détresse et incapable d'agir ni de prononcer un mot, d'autres auteurs comme Maurice Genevoix n'hésite pas à hisser leurs personnages sur un piédestal.

Diable d'homme! Il trouvera quand même le moyen de satisfaire son goût du danger en nous étonnant encore et en forçant notre admiration. Car il ne peut pas être de vie assez uniforme pour abaisser Butrel à la commune mesure, assez aveulissante pour éteindre l'ardeur qui flambe en lui, et qui fait de ce petit soldat au mince visage, aux membres grêles, un magnifique guerrier d'épopée.<sup>857</sup>

Genevoix met en avant le protagoniste aux attributs perçus comme fragiles pour en faire « un magnifique guerrier d'épopée », et ainsi permet à ces personnages du commun d'accéder à un statut – non pas de héros car la définition du mot se trouve ici limitante – de guerrier flamboyant. Réécrire les hommes (même à travers une réalité, puisque Genevoix se raconte dans son récit) permet aussi de faire une autre histoire du traumatisme de la guerre. Ainsi, la création de manière générale permet la mise à distance du fait avéré. D'Annunzio, même s'il relate sa propre expérience, n'hésite pas à employer des métaphores bien spécifiques qui probablement atténuent la douleur. Parfois, très cru dans les visions rapportées, il parvient à s'en extirper à travers la prose qui se fait poésie (voire une poétique à part entière qu'il met en place à partir de la mort ambiante). Fabriquer de la littérature, dans son sens le plus large, permet au poète de sortir de la réalité trop difficile à accepter au lendemain de la blessure et de la mort de ses camarades.

L'écrit qui demeure permet de prolonger la vie du poète-soldat qui se grave sur le papier, voire de le rendre immortel par l'impossibilité de transgresser ce qui est déjà écrit, et ainsi de repousser au plus loin l'expérience appréhendée comme un traumatisme.

---

<sup>856</sup> (Trad : « Il lui semblait qu'il existait une seule chose vivante au monde une seule chose animée sa tête qui tapait tapait tapait contre l'oreiller. » *JSVG*, p. 269).

<sup>857</sup> Genevoix, Maurice, *Ceux de 14* (1916), Paris, GF Flammarion, 2018, p. 85.

## 2.2 – Au-delà de l'écrit, dire la blessure autrement

Encore pourrait-on s'interroger : les mots sont-ils finalement assez puissants pour témoigner d'un tel épisode de vie ?

Il est bien entendu question de privilégier l'écrit en guise de témoignage car celui-ci demeure tandis que l'oralité – bien qu'elle puisse posséder un contenu dense et riche de par le lexique utilisé, la puissance évocatrice, mais aussi les émotions traduites par les intonations de voix, par exemple – n'est qu'une parole de l'instant. Vouée à l'évanescence, celle-ci reste néanmoins à l'instar de l'écriture bien présente sur le front :

Les lettres, écrites pour la plupart par des peu-lettrés, constituent un cas *sui generis*, puisque la dette envers l'oralité est évidente sous plusieurs points de vue : à partir d'une orthographe fortement oralisée, pour passer ensuite à l'emploi plus ou moins massif de mots argotiques et d'expressions populaires ou régionales colorées, pour arriver, enfin, à une syntaxe puisant fortement dans les constructions typiques de l'oral, seule manière de s'exprimer que la plupart des soldats utilisaient avant la guerre. Tous ces éléments concourent à créer un effet d'oralité.<sup>858</sup>

Nous le voyons, l'écrit qui fait essentiellement le lien entre l'intérieur et l'extérieur, n'est pas l'apanage en matière de communication interpersonnelle interne et directe au front, encore moins une forme d'idéal ou de perfection pour rendre compte de ce que l'on souhaite dire. Les soldats, pour la plupart, écrivent les mots tels qu'ils les entendent, redonnant à l'oralité une place de choix, et même sa prédominance originelle. Finalement, l'oral ne permet-il pas le dépassement de l'écrit, ouvrant la voie à une forme de communication extrême, absolue, tout entière tournée vers l'autre, gage d'une parole authentifiée, expurgée de tout élément superflu, celle dont nous pouvons être sûrs qu'elle ne sera pas déformée, revue, et corrigée ?

Même hors du front, l'oralité continue d'occuper une place importante, car le blessé à travers la rapidité, l'instantanéité, et l'efficacité de l'oral, peut s'épancher sur sa douleur tout en habitant l'instant présent, et faire part de son ressenti direct et franc à travers le discursif. C'est pour cette raison que Cendrars ne fait pas l'économie des moments de dialogues (cependant, ceux-là sont indéniablement dénaturés, cela va de soi, le temps ayant passé entre l'échange évoqué et la mise en écriture). Il les expose à plusieurs moments dans *J'ai saigné*, comme pour apporter au récit un étayage réaliste, et au-delà, appuyer une certaine véracité du vécu. « Ti peux pas te tai'e, hé ? La madame ta maman y est pas si bête, y est pas allé veni'pou'toi'voï'ici. T'y est pas 'aisonnable di tout, petit, pas pou'un petit sou ! »<sup>859</sup> Cendrars partage son ambulance avec un Africain se battant sous le drapeau français à qui on a coupé

---

<sup>858</sup> Vicari, Stefano, *Vous allez dire que ma lettre n'est pas encourageante. Que voulez-vous, je suis franc et j'ai tenu à vous dire tout cela... Ou comment les poilus réduisent la « distance » dans leurs lettres*, op. cit.

<sup>859</sup> JS., p. 41.

les deux jambes. A la lecture, la retranscription des mots du personnage est caricaturale, presque bouffonne, surtout si l'on place d'un point de vue anachronique – à notre sens, dans le contexte, c'est une façon de rendre compte du fort accent de l'étranger pour pouvoir se projeter avec plus d'aisance dans la scène. Cendrars joue ainsi avec l'oralité en insérant aussi des paroles prononcées en langue étrangère, démontrant de fait la pluralité des nationalités engagées. Cela tend à dire l'universalité de l'humanité bafouée, que tous les hommes mobilisés durant cette guerre se retrouvent sur un pied d'égalité, y compris l'ennemi, comme c'est le cas de l'Allemand qui partage lui aussi l'ambulance du poète : « Halt Schnurre, Sauhund !<sup>860</sup>... »

Les moments de prises de paroles des personnages, bien qu'assez brèves, donnent à la fois du rythme à son récit et l'impression d'être avec lui dans l'action, notamment à travers l'onomatopée présente pour dire la douleur : « - Oh !... Aïe !... gémissions-nous. »<sup>861</sup> Par l'onomatopée et l'interjection, il peut ainsi exposer ce qu'il ressent sans le secours de la phrase narrative ou explicative, et dans le cas présent ce qui est traversé à l'échelle collective, à savoir l'expérience de la douleur physique. Aussi peut-on parler d'ethnotexte<sup>862</sup> ici puisqu'il est non seulement question d'une oralité commune propre à un instant précis, celui de la guerre dans laquelle un groupe restreint de blessés de guerre se retrouve :

« L'ethnotexte est le discours que le groupe tient sur sa propre réalité, son histoire, son présent, les permanences de sa culture et les mutations qu'elle connaît. En un mot, c'est toujours un discours d'identité qui permet à un groupe de se définir, de s'affirmer, de se reconnaître. »<sup>863</sup>

Mais le dialogue est également utile à Cendrars pour mettre en avant les personnages qui importent, ceux qui ont compté dans son retour à la vie, comme c'est le cas de l'infirmière en chef Madame Adrienne (à partir de la page soixante-dix-sept et jusqu'à la page quatre-vingt, nous avons un long échange entre Blaise Cendrars et la soignante qui épiloguent à propos du sort d'un des jeunes blessés). De cette façon, Cendrars vise à donner une épaisseur à ce personnage féminin qui prend la parole, une mise en lumière volontaire et évidente par rapport au reste des protagonistes. « - Je suis très ennuyée, Cendrars, me dit-elle en pénétrant dans la chambre. [...] / - Eh bien, aujourd'hui, je veux l'épater, et je tiendrai debout, je vous le jure. »<sup>864</sup>

Johnny Bonham dans le roman de Dalton Trumbo parvient, quant à lui, à entrer en communication d'une manière singulière et propre à son état. Ni l'écrit ni l'oral ne lui sont

---

<sup>860</sup> *Ibid.* Nous donnons ici notre propre traduction : « Arrête de ronchonner, salaud ! »

<sup>861</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>862</sup> La première publication portant la mention d'« ethnotextes » est faite en 1976 par Jean-Claude Bouvier et Xavier Ravier dans le n° 1-2 de la revue *Le Monde alpin et rhodanien*, intitulée « Projet de recherche interdisciplinaire sur les ethnotextes du Sud de la France ».

<sup>863</sup> Laditan, Affin O., « De l'oralité à la littérature : métamorphoses de la parole chez les Yorubas », *Semen*, 18 | 2004.

<sup>864</sup> *JS.*, p. 77-80.

utiles, il n'y a plus accès. Dépourvu de tous les moyens d'établir un contact avec le monde dont son corps le prive, il lui reste néanmoins le toucher, non pas celui qui viendrait de lui puisqu'il n'en a plus la possibilité non plus, mais celui qui vient d'autrui. Ainsi, l'infirmière qui le soigne a inventé un code entre eux permettant d'échanger. Elle tapote son front dans une gestuelle plus ou moins longue, appliquant l'alphabet ou code morse, bien connu des militaires comme moyen de transmission. Johnny ne peut pas repousser la main de la soignante et cesser de communiquer, il subit donc ce moyen de communication sans réel possibilité de répondre, ou en le faisant dans la plus grande passivité. Cela le tire de son marasme d'une certaine manière puisque l'oblige à ne pas se couper du monde qui communique.

« A finger came out of the darkness a finger so enormous that it shattered against his forehead like the crash of a pile driver. It echoed inside his brain like thunder in a cave. The finger began to tap... [...] What do you want ? » (*JGHG*, p. 217-218)<sup>865</sup>

Dans le même roman, le personnage, incapable de s'exprimer de vive-voix parce qu'il n'en a plus les capacités, rend témoin le lecteur de nombreuses apostrophes par la force des choses intériorisées et non moins puissantes en direction du Ciel : « Oh please oh oh please. No no no please no. » (*JGHG*, p.)<sup>866</sup> La redondance de l'adverbe de négation « no » vise à faire ressortir toute l'inquiétude du personnage, paniqué, livré à lui-même, sa sidération face à l'implacable constat de son handicap multiple, mais aussi en proie à la menace de sa propre disparition. C'est un procédé stylistique courant dans l'écriture de Trumbo, que nous retrouvons à de nombreuses reprises dans le texte, notamment lorsque Johnny doit faire ses adieux à sa famille pour partir au front : « Over there over there over there over there over there » (*JGHG*, p. 37)<sup>867</sup> La répétition entêtante de la locution adverbiale de lieu marque l'éloignement certain de Johnny, sans nommer son lieu d'acheminement, comme s'il partait pour un autre monde, et la répétition favorise de manière évidente l'angoisse. Concernant Johnny, c'est à travers le souvenir que parvient à se recréer la possibilité d'un dialogue, comme un rappel de sa capacité antérieure à interagir avec un autre, à exister aux yeux de l'autre, maintenant qu'il ne peut plus communiquer. Ainsi, nous trouvons dans le récit des bribes de dialogues souvent futiles et sans conséquence sur le récit, vestiges du passé, rêves déchus d'adolescent, qui raccrochent pourtant Bonham à la vie : « They walked for two blocks and the Howie stopped. / « Well I'll be leaving you here. » / « Where are you going ? » /

---

<sup>865</sup> (Trad : « Un doigt sortit des ténèbres un doigt si énorme qu'il sembla lui fracasser le front tel un marteau-piqueur. L'écho en retentit dans son cerveau comme le roulement du tonnerre dans une caverne. Le doigt alors se mit à taper... [...] Que voulez-vous ? » *JSVG*, p. 276).

<sup>866</sup> (Trad : « Oh de grâce oh oh de grâce. Non non non de grâce non. » *JSVG*, p. 93).

<sup>867</sup> (Trad : « là-bas là-bas là-bas là-bas là-bas. » *JSVG*, p. 61).

« Thought I'd drop by Onie's house. » » (*JGHG*, p. 50-51)<sup>868</sup> La trivialité des échanges et des buts fixés par le personnage avant sa blessure appuient le fait qu'il était un garçon à la vie plutôt banale et commune aux jeunes gens de son âge. L'auteur fait ainsi ressortir l'aspect cruel d'avoir arraché ce garçon à une vie ordinaire mais heureuse et paisible.

Mais cette oralité est à associer au son et au domaine de l'auditif puisqu'il est aussi question d'une musique bien particulière chez Cendrars : « Je me souviens que c'est l'homme qui était étendu en bas, à côté de moi, à ma gauche, qui commença la musique... »<sup>869</sup> Plus loin, il reprend la même idée : « Et c'est alors que la musique commença dans cette infernale bagnole et jusqu'à l'arrêt de la voiture à Châlons-sur-Marne. »<sup>870</sup> Ici la notion de musique ne possède pas de connotation agréable, mais est plutôt synonyme de cris, de gémissements, d'appels à l'aide. Elle ressemble à une mélodie entêtante et désagréable qui rappelle bien au blessé qu'il a été extirpé d'un enfer certes, pour en connaître un autre.

En ce qui concerne D'Annunzio, nous pouvons lire : « La penna era come il pennello, come lo scarpello, come l'arco del sonatore. Temperarla era un piacere glorioso. » (*NOTT.*, p. 10)<sup>871</sup> L'auteur remet bien dans le contexte que l'écriture est non seulement son plaisir, sa passion, mais aussi un art du domaine de la virtuosité par lequel il a le privilège de passer pour signifier quelque chose, au même titre que la peinture ou la musique. Il le cite d'ailleurs dans son texte : « A me scriba la pietosa reca gli strumenti dell'officio mio. » (*NOTT.*, p. 8)<sup>872</sup> L'auteur parle de lui-même, non plus en tant qu'auteur, mais en tant que scribe, le geste scriptural est donc mis en avant et revêt une importance considérable puisqu'il est garant de la possibilité de la poursuite de son œuvre par D'Annunzio. L'écriture finit donc par l'emporter sur l'oralité, car sans elle, ramener le témoignage authentique n'est plus envisageable. L'oral peut déformer le souvenir, en lien avec la mémoire, l'atténuer, l'adoucir ou l'empirer. L'écrit perdure dans le temps. En l'état, il n'est plus malléable et grave une éternité si bien dans le fond que dans la forme.

### 3. Un deuil inatteignable ?

« Le deuil *doit* être impossible. Le deuil réussi est un deuil manqué. »<sup>873</sup> Le deuil selon Derrida et Roudinesco doit être irréalisable, voire impensable, pour avoir des chances de réussite. Cela revient à dire que pour pouvoir se projeter au-delà de ce qui est douloureux, et

---

<sup>868</sup> (Trad : « Ils longèrent à pieds deux pâtés de maisons puis Howie s'arrêta. / - Je vais te laisser là. / - Où vas-tu ? / - Je pensais faire un saut chez Onie. » *JSVG*, p. 77).

<sup>869</sup> *JS.*, p. 39.

<sup>870</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>871</sup> (Trad : « La plume était comme le pinceau, comme le ciseau, comme l'archet du musicien. Le tremper était un plaisir somptueux. » *NOC.*, p. 15).

<sup>872</sup> (Trad : « A moi, scribe, ma fille présente les instruments de mon art. » *NOC.*, p. 12).

<sup>873</sup> Derrida, Jacques, Roudinesco, Elisabeth, *De quoi demain... Dialogue*, Paris, Fayard & Galilée, 2001, p. 257.

continuer sa vie sans être envahi par la peine, la nostalgie, pire, le regret, il faut penser le deuil comme une sphère inatteignable. Ainsi, le deuil entièrement réalisé ne se produit jamais. Annette Levillain-Danjou en donne la définition suivante : « processus intrapsychique de détachement et de renoncement de cet « objet » irrémédiablement perdu pour permettre de futurs investissements. »<sup>874</sup> Dans le cas de notre corpus, cette notion de renoncement attire notre attention puisqu'il est précisément question d'abandonner non seulement une partie de soi, mais par extension, toute une existence ayant été capable de fonctionner par les biais qui ont été ôtés. Néanmoins, cette idée de « futurs investissements » suggère qu'une autre vie est possible, c'est la preuve que quelque chose existe au-delà du deuil. Il est donc essentiellement question ici d'un passage, de l'épreuve du corps assortie de cette interrogation : comment accepter la destruction d'une partie de soi, en feignant la dépossession, comme si celle-là ne comptait plus, voire n'avait plus lieu d'être ? Nous qualifierons ici le deuil de triple puisqu'il repose non seulement sur une certaine existence révolue, mais aussi sur la perte inopinée d'un membre ou d'une partie du corps, et enfin sur celui de la mort que l'on n'a pas rencontrée de manière directe, que l'on a esquivée malgré soi. La rencontre qui ne s'est pas faite ici est presque pire que la mort elle-même puisqu'il faut survivre avec les traces abominables laissées par celle-ci. C'est donc un deuil complexifié à l'aune de ces multiples mises en doute qui se révèle au blessé, avant tout au cœur duquel, non sans paradoxe, il est en recherche de sens.

Généralement le deuil évolue, vers une fin. Certes, le deuil n'est pas une maladie et ne requiert pas le recours thérapeutique du médecin comme le soulignait Freud, il va se terminer au bout d'un certain temps ; mais, le deuil peut se compliquer et, de toutes les complications, l'absence de deuil ou le deuil non fait, est la plus grave.<sup>875</sup>

Le deuil doit survenir pour que l'homme retrouve le fil de sa vie, et cela pose question. Malgré tous les biais mis en place pour se départir de la douleur et surtout de l'épreuve psychologique liée à la blessure, le deuil est-il envisageable par l'intermédiaire de la littérature ? Et comment faire le deuil de la mort lorsqu'on ne cesse précisément d'évoluer dans une atmosphère mortifère ? Car si les blessés de guerre s'en sortent, ils demeurent dans les hôpitaux au contact de blessés comme eux, et risquent à tout moment de voir resurgir la menace de la mort, les concernant eux-mêmes ou leurs compagnons.

Nous convînmes de déléguer Penanster, dont nous pensions que les mutilations n'avaient en rien altéré la distinction. Il n'était pas le moins atteint, mais ses blessures lui avaient laissé un profil droit presque intact, ce que nous constatons avec envie, car il conservait un témoignage de ce qu'il était avant sa mutilation.<sup>876</sup>

---

<sup>874</sup> Levillain-Danjou, Annette, « Quel possible destin pour les deuils-non-faits ? », *Dialogue*, 2008/2 (n° 180), pages 51 à 62.

<sup>875</sup> *Ibid.*

<sup>876</sup> *LCO.*, p. 87.

Comment faire le deuil de ce qu'on était quand précisément l'on cherche à retrouver ou à conserver avec fierté ce dont nous sommes privés (ici un profil impeccable) ?

Le deuil, dans un processus avancé, prend forme à travers le dépassement de soi. Cendrars réapprend rapidement à se servir de son bras dont ne subsiste qu'un moignon. Ainsi, il ne cherche pas à reproduire avec ce manque, mais réinvente ce bras invisible au prisme de son absence. Est-il alors possible de parler de déni ? Le poète suisse tâche de dépasser cette amputation en s'illustrant dans des sports nécessitant justement d'ordinaire la pleine utilisation des membres supérieurs. A partir de l'idée de fin, il semble prêt à recréer quelque chose. D'Annunzio, quant à lui, au lendemain de sa blessure, réapprend tout de suite à écrire d'une manière différente. Adrien dans *La Chambre des Officiers* trouve la possibilité de passer le deuil en se soudant à un groupe de gueules cassées, soit à une communauté encline à traverser la même épreuve que lui. Quant au personnage de Dalton Trumbo, il semble être apte à passer son deuil par le biais réflexif, composés d'allers-retours incessants dans sa mémoire, puisqu'il ne lui reste guère que sa conscience pour survivre.

Ainsi, les blessés à l'étude ne vivent pas pleinement ce deuil, ils le traversent de part en part, sans s'y astreindre vraiment, ni s'y arrêter. Peut-être qu'envisager le deuil en pleine conscience revient à un choc émotionnel beaucoup trop important pour être appréhendé. Ils prennent par conséquent ce deuil à rebours en faisant justement ce qu'ils ne devraient pas pouvoir faire à cause de ce qu'ils ont perdu : écrire pour D'Annunzio (son envie de s'y remettre est mentionnée dès la seconde page du récit, après le constat du corps immobilisé et entravé), boxer pour Cendrars et même aider d'autres blessés qui lui paraissent moins fortunés que lui, s'exposer à la vue d'un ami proche pour Adrien, ressentir du plaisir dans le toucher pour Johnny. Chacun des blessés, à sa mesure, dépasse son cadre initial de blessé grave, pour aller vers ce qui le reconstruit, le réalimente, en tant qu'être humain. Néanmoins, si le corps paraît posséder une propension à s'adapter et donc à entrer dans un processus de réparation, le deuil psychologique s'avère bien plus difficile à appréhender. « Dolorosissimo fu il moi sforzo d'interprete e di trascrittore. Troppo spesso mi pareva di riaprire le mie intime piaghe e di lavorarci dentro coi ferri esatti. » (*NOTT.*, p. 330)<sup>877</sup> D'Annunzio, s'il parvient à reproduire des gestes d'écriture à l'aide d'un corps qui compense la blessure, il n'en demeure pas moins qu'il souffre de son état qui le rattrape.

Ainsi, la perte peut être salvatrice et amener à la redécouverte du « soi ». « C'est à un travail de concession qu'il va alors devoir s'atteler afin d'œuvrer à des retrouvailles avec une

---

<sup>877</sup> (Trad : « Dououreux à l'extrême fut mon effort d'interprète et de transcripteur. Trop souvent je crus rouvrir mes plaies profondes et me fouailler avec des fers pénétrants. » *NOC.*, p. 94).

certain division de son être sous couvert d'une séparation salvatrice. »<sup>878</sup> Mais le deuil n'est pas seulement personnel, il est élargi aux autres et même à l'environnement dans lequel évolue le blessé grave. D'Annunzio, au-delà de son propre deuil psychologique, est hanté par celui de son camarade qui apparaît plus puissant que le sien car pleinement réalisable. Il y a dans le deuil de D'Annunzio la présence d'une sidération clairement exprimée : « La realtà di tratto in tratto mi sfugge. Rifletto. Chiudo gli occhi. Me lo imagino vivo come ieri ; poi lo guardo e lo vedo inerte, esangue. È vero? » (*NOTT.*, p. 43)<sup>879</sup> De même, il revient souvent à la chambre mortuaire où repose ses camarades tombés au combat, qu'il n'a de cesse d'aller visiter, comme une obsession, une attirance dérangeante pour cette finitude qui l'encercle, et à laquelle il a pourtant échappé, se sentant presque illégitime d'exister quand le meilleur ami n'est plus. L'état post-mortem le fascine et il le décrit à de nombreuses reprises : « Entro nella camera mortuaria. [...] Scopro la povera faccia. La gota destra si gonfia e si annerisce. »<sup>880</sup> Enfin, il revient sur lui-même en deuxième partie de récit et déclare : « Il mio occhio è vestito a lutto, porta le gramaglie. » (*NOTT.*, p. 298)<sup>881</sup> Cela n'est pas D'Annunzio tout entier mais l'œil qu'il a perdu qui semble comme mort selon lui. Ainsi, le deuil est à présent focalisé sur l'objet de la perte qui est mis en lumière, et se prolonge dans les larmes : « Il sudore salso mi cola fin nella bocca misto alle lacrime delle ciglia compresse. » (*NOTT.*, p. 7)<sup>882</sup> Le fait que D'Annunzio pleure focalise encore davantage toute l'attention sur cet œil qu'il sacralise, porte à une valeur inestimable car précisément ne le possède plus. Le deuil est donc cristallisé en la blessure, et va jusqu'à se manifester dans l'objet : « La coltre nera, immutata. La forma del cadavere, immutata. » (*NOTT.*, p. 40)<sup>883</sup> Selon Jankélévitch : « on ne voit guère ce que pourrait être une « métaphysique » de la mort ; mais par contre on se représente fort bien une « physique » de la mort. »<sup>884</sup> Ainsi, davantage qu'une réflexion métaphysique, la mort se matérialise d'abord dans le palpable ici, avec le cadavre que l'on devine sous le drap noir mais que l'on ose découvrir de peur de faire face à la réalité douloureuse. Enfin, nous pouvons le constater, le deuil se réalise par la chute physique du corps : « Quand il me vit, il s'effondra sur mon épaule [...] Nous l'avons entouré, Weil et moi, de notre présence impuissante jusqu'à la tombée de la nuit, et l'avons quitté à l'extinction des feux. »<sup>885</sup>

<sup>878</sup> Lombard, Marjorie, « Du compromis au sacrifice : le concept du deuil au fil du siècle », *Études sur la mort*, 2010/2 (n° 138), pages 53 à 72.

<sup>879</sup> (Trad : « La réalité par instants m'échappe. Je réfléchis. Je ferme les yeux. Je l'imagine vivant comme hier ; puis le regarde et je le vois inerte, exsangue. Est-ce vrai ? » *NOC.*, p. 31).

<sup>880</sup> (Trad : « Je rentre dans la chambre mortuaire. [...] Je découvre le pauvre visage. La joue droite s'enfle et noircit. » *NOC.*, p. 30).

<sup>881</sup> (Trad : « Mon œil est bandé de noir, un habit de deuil. » *NOC.*, p. 85).

<sup>882</sup> (Trad : « Une sueur salée coule jusque dans ma bouche, mêlée aux larmes de mes paupières comprimées. » *NOC.*, p. 11).

<sup>883</sup> (Trad : « Le drap noir, toujours le même. La forme du cadavre, toujours la même. » *NOC.*, p. 34).

<sup>884</sup> Jankélévitch, Vladimir, *La Mort* (1977), *op. cit.*, p. 11.

<sup>885</sup> *LCO.*, p. 92.

### 3.1 – Des larmes au rire : autodérision, humour noir et ironie

Il semble difficile de se situer entre pleurs et rire pour le blessé. Au chapitre intitulé « Comme nous pleurons et rions d'une même chose », Montaigne réunit des exemples qui illustrent la variété des sentiments contradictoires et souvent inconscients qui nous animent.

Democritus et Heraclytus ont été deux philosophes, desquels le premier, trouvant vaine et ridicule l'humaine condition, ne sortoit en public qu'avec un visage moqueur et riant ; Heraclitus, ayant pitié et compassion de cette mesme condition nostre, en portoit le visage continuellement atristé, et les yeux chargez de larmes.<sup>886</sup>

L'être humain par nature ambivalent est déjà tiraillé entre rire et larmes. D'ailleurs, l'essence de la vie même est composée des deux facettes, à la fois la tragédie et la comédie qui rappellent bien les masques de théâtre<sup>887</sup>. A première vue, nous serions tentés de penser que le blessé abattu par le choc de la découverte de son corps ne peut que s'effondrer en larmes. Cendrars dans son récit ne mentionne pas les larmes directes, qui seraient peut-être le signe d'un abandon du combat intérieur et psychique à mener contre la douleur. En effet, la souffrance liée à la douleur physique ne se manifeste pas dans une action en apparence de faiblesse ou de fragilité – bien qu'il concède avoir l'esprit dans un abîme – comme les pleurs, mais à travers un vocabulaire plus viril, plus dur. L'auteur fait le choix d'utiliser les occurrences suivantes : « gémissions-nous », « un cri », « un long hurlement », « gueulait ».<sup>888</sup> L'état post blessure du survivant passe en premier lieu par les larmes, une fois le choc assimilé. « E ora mi monta all'orlo degli occhi, là dove a tutti gli uomini arriva il mare del pianto. » (NOTT., p. 109)<sup>889</sup> Gabriele D'Annunzio rappelle bien ici l'universalité des larmes et le fait que celles-ci soient vécues par tous, quel que soit l'individu. Dans *Johnny Got His Gun*, les larmes sont assimilées à la figure biblique de Marie, mère de Jésus. Elle représente ici les mères inquiètes pour leurs fils partis en guerre et qu'elles pleurent puisque ceux-ci leur reviennent morts.

In the manger in Bethlehem Mary listened to the angles and didn't seem to feel as happy as when she first saw her child. She stared right through the wise men who had come with presents. She hugged her baby closer. Her eyes were filled with pain and fear for the little baby. (JGHG, p. 207-208)<sup>890</sup>

---

<sup>886</sup> Montaigne, *Les Essais*, I, 50, *op. cit.*, p. 303.

<sup>887</sup> Dans le théâtre antique, les masques de la tragédie, y compris ceux des Ombres, des Gorgones et des Furies inspiraient la terreur, tandis que ceux de la comédie amplifiaient le ridicule.

<sup>888</sup> JS., p. 40.

<sup>889</sup> (Trad : « Et, aujourd'hui, elle monte jusqu'au bord de mes yeux, là même où pour tous les hommes arrive l'onde des pleurs. » NOC., p. 62).

<sup>890</sup> (Trad : « Dans l'étable de Bethléem Marie écoutait la musique des anges et ne semblait plus aussi heureuse qu'au moment où naquit l'enfant. Elle posa un regard fixe sur les rois mages qui étaient venus apporter des présents. Elle serra son bébé plus fort dans ses bras. Ses yeux se remplirent de larmes elle souffrait et s'inquiétait pour le petit bébé. » JSVG, p. 264-265).

Il paraît donc impensable d'être en capacité de sourire franchement face à quelque chose d'aussi grave qu'une blessure atteignant les membres ou le visage. Cependant, cette action mécanique qui parvient à se produire grâce au recul et à l'autodérision se révèle une alternative, un choix, pour ne pas dire un secours, en réponse à l'épanchement vain, au ressassement, qui ne conduisent qu'au désespoir. Le sourire envisageable est possible justement car les larmes représentatives du deuil ont eu lieu.

Bergson n'a donné qu'une précieuse indication, et non une théorie générale, du rire à l'éventail si varié — allégresse, euphorie, belle humeur, liesse, gaillardise, et jusqu'à « cette mâle gaieté si triste et si profonde, / que lorsqu'on vient d'en rire, on devrait en pleurer », qui contraste avec le « hideux sourire » voltigeant sur les « os décharnés » de Voltaire.<sup>891</sup>

Ainsi, le rire – au nuances variées – malgré le contexte tragique n'est pas absent des œuvres que nous choisissons d'étudier. Néanmoins, s'il est envisagé, c'est à contrecœur.

« Un régiment écossais, précédé de quarante joueurs de cornemuse enjuponnés qui faisaient retentir à cœur joie leur musique aiguë au bénéfice des mitrailleuses, fut fauché dès sa première bataille. »<sup>892</sup>

La scène décrite par Dalton Trumbo est sinistre de par sa signification, toutefois, comment ne pas penser à une satire de la guerre, emprunte d'humour noir ? L'image des écossais en kilts prête à sourire amèrement, puisque ces hommes voués à l'encouragement par la musique sont inoffensifs et sans armes. Ils n'ont pour armes que leurs instruments de musique et donc aucun moyen de s'en sortir face à la mitraille. L'auteur américain aborde ces personnes comme les premières victimes absurdes de la guerre, fières d'aller jouer au combat pour leurs frères en armes, et qui finalement ne représentent que des cibles faciles. En dehors même du combat, ils ne sont là que pour couvrir les bruits des balles et donc donner du courage à leur armée. Nous sommes ici dans une forme d'ironie qui confère au grotesque et déclenche un rire nerveux, pour ne pas dire cynique, qui interroge sur l'absurdité d'une telle action politique.

[The grotesque] is also deeply disturbing, for its deformed shapes retain an element of verisimilitude. Its spectators are never allowed to forget that the human body is constantly implicated in the fame of fantastical misrepresentation and that their own bodies, by extension, are at least potentially open to the incursions of preposterous and outlandish entities.<sup>893</sup>

Le sourire, s'il est présent, est donc un rictus qui dérange et interroge la présence d'une certaine forme d'humour conscient ou inconscient, présent pour sauver le blessé. Le sourire et le rire deviennent alors salvateurs car décentrent le blessé de sa condition terrible :

---

<sup>891</sup> Tilliette, Xavier, « Euphorie, liesse, gaillardise... », in « Le Rire », S.E.R. | *Études*, 2003/3 Tome 398 | pages 383 à 394.

<sup>892</sup> *JSVG*, Préface, p. 7

<sup>893</sup> Cavallaro, Dani, "Hybrid and Grotesque bodies" in *The Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror, and Fear*, New York, Continuum, 2002, p. 190.

L'homme est le seul animal qui sait qu'il va mourir et, paradoxalement, il est aussi le seul animal qui rit. Y aurait-il un lien mystérieux entre ces deux affirmations : se savoir mortel et pouvoir s'en moquer ? Dans cette hypothèse, le rire serait une arme défensive contre le tragique de l'existence.<sup>894</sup>

Le rire permet, sinon de se défaire totalement de sa nouvelle condition, de s'en décentrer par l'illusion de la possibilité de laisser au loin ce qui anéantit. Selon Kline, « [Humor] is a switch on the railway of life preventing human collision. »<sup>895</sup> Il permet de continuer à vivre, de tenir dans l'adversité. Dans nos récits, il serait essentiellement ironie.

Ayant joint le geste à la parole, l'éminent professeur de la Faculté qui pérorait pour la galerie comme s'il était à son cours, devant son public d'étudiants, taillait dans le vif, réunissait les 72 plaies, qu'il débridait, en une seule, large, profonde, et il se fraya un si beau chemin qu'au bout de cinquante minutes de démonstration le soldat était mort.<sup>896</sup>

Cendrars fait appel à une forme d'humour noir à travers ses mots, on ressent dans ses paroles évidemment toute l'ironie qui sert la critique dont il fait preuve envers le corps médical, visiblement plus intéressé par la démonstration et l'étalage de connaissances que par sauver le jeune homme. Les expressions « un si beau chemin » et « au bout de cinquante minutes de démonstration » viennent corroborer notre doxa. « Et le plus drôle, c'est que ce sergent ne s'était pas trompé de type et que c'était bien de ma fiche personnelle qu'il m'avait muni ainsi que cela se trouva être par la suite. »<sup>897</sup> L'expression utilisée « le plus drôle » là encore appuie sur l'ironie dramatique découlant de la situation tragique vécue par le blessé, car ce qu'il vit n'a rien d'amusant.

Dans *La Chambre des Officiers*, nous pouvons lire : « Elle continua de sourire, du sourire de ceux qui vivent dans un monde à part. »<sup>898</sup> Ce sourire est à part car il advient à cause de la blessure de Marguerite qui évolue à présent dans le monde des blessés. Elle ne sourit pas de manière naturelle ou délibérée mais la blessure lui a creusé un sourire monstrueux qu'elle ne peut à présent littéralement plus effacer de son visage.

Je représente l'humanité telle que ses maîtres l'ont faite. L'homme est un mutilé. Ce qu'on m'a fait, on l'a fait au genre humain. On lui a déformé le droit, la justice, la vérité, la raison, l'intelligence, comme à moi les yeux, les narines et les oreilles ; comme à moi, on lui a mis au cœur un cloaque de colère et de douleur, et sur la face un masque de contentement.<sup>899</sup>

---

<sup>894</sup> Woodrow, Alain, « L'humour n'est pas forcément drôle », in « Le Rire », S.E.R. | *Études* 2003/3 Tome 398 | pages 383 à 394.

<sup>895</sup> Kline, L. W., « The Psychology of Humor », *The American Journal of Psychology*, Vol. 18, No. 4 (Oct., 1907), p. 421-441.

<sup>896</sup> *JS.*, p. 91.

<sup>897</sup> *JS.*, p. 36-37.

<sup>898</sup> *LCO.*, p. 87.

<sup>899</sup> Hugo, Victor, *L'Homme qui rit* (1869), Folio, 2002, p. 701.

« Le contraire de l'ironie serait donc le sérieux caché derrière la plaisanterie. C'est ce qu'on appelle l'humour.»<sup>900</sup> Ici, nous ne sommes pas dans l'humour, mais dans l'absurdité découlant de l'ironie. Elle est en outre utilisée pour dénoncer, critiquer quelque chose ou quelqu'un. Pour cela, le locuteur décrit souvent la réalité avec des termes apparemment valorisants, dans le but de la dévaloriser. Et à la fois, l'ironie permet de mettre en lumière l'aspect catastrophique des situations énoncées.

Si un auteur comme Cendrars de même que les deux romanciers que sont Dugain ou Trumbo peuvent se servir du rire comme un retour sur les personnages qu'ils exposent, D'Annunzio dans une volonté de plein héroïsme ne fait jamais mention ni du rire ni du sourire, encore moins de l'autodérision, qui semblent tous deux absents de son récit, et plus encore, de sa pensée.

« Si le sublime, en tant que négation du beau, mène au laid, le comique, par la négation du laid ramène au beau. Le laid n'est nullement appréhendé comme une catégorie autonome, mais constitue une catégorie intermédiaire entre le sublime et le comique, qui en désactive la négativité. »<sup>901</sup>

Rire de soi devient, sinon évident, une respiration, un répit, voire un repos, pour celui sur lequel pèse le poids infini d'une blessure sans retour. Adrien parvient à dédramatiser la situation par un exemple incongru : s'il n'est pas croyant, il évoque un pseudo mysticisme qui prête à sourire :

A Liorac, vivait une vieille guérisseuse qu'on venait consulter de loin ; ses remèdes étaient aussi inefficaces que son odeur mauvaise. [...] Et comme elle connaissait tout le monde à vingt kilomètres à la ronde, elle plaignait ceux dont elle savait que leur ascendance n'était peuplée que de mauvais morts. Je m'étais toujours convaincu que celui qui veillait sur moi, c'était mon arrière-grand-père, mort à quatre-vingt-dix-huit ans mort en ouvrant une deuxième bouteille de pécharmant pour se consoler de sa décision, prise la veille, d'arrêter le tabac. Avec un aïeul pareil, je ne peux pas mourir à la guerre.<sup>902</sup>

L'évocation de cet aïeul décédé de manière ridicule, mourant par l'ouverture d'une bouteille tandis qu'il décide d'arrêter le tabac, est un moyen de dédramatisation de la situation évident pour le jeune Adrien qui fait preuve d'un humour presque désespéré sur son propre sort. L'humour ici sert non seulement la sidération de la situation, mais il l'atténue. Toutefois, dans le roman, l'humour est double, car s'il permet une certaine réponse, il est aussi douleur.

Weil abattit sa dernière carte sur la table. Puis il se leva, soulevé par un fou rire mélangé de larmes, qui l'envahit jusqu'à l'étouffement et l'empêcha de dire un mot pendant plusieurs minutes. Lorsqu'il put enfin parler, il nous lança :

- La der des der !

Nous avons partagé ce rire qui mettait fin à sept années d'un isolement particulier, étrange pièce de théâtre à deux décors, une salle d'hôpital militaire et le

---

<sup>900</sup> Schopenhauer, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, P.U.F., coll. « Quadrige », 2003, p. 781.

<sup>901</sup> Bancaud, Florence, « L'Esthétique du laid, de Hegel à Rosenkranz, une « esthétique de la résistance » ou de la résignation aux « arts qui ne sont plus beaux » ? », *Études Germaniques*, 2009/4 n° 256 | pages 899 à 917.

<sup>902</sup> LCO., p. 28.

sous-sol d'une grange bretonne.<sup>903</sup>

Si rire de soi est une respiration, paradoxalement, c'est aussi un biais tragique d'une douleur extrême.

### 3.2 – Provoquer la joie d'être

Si la joie d'être ne survient pas au début de manière spontanée, les blessés instinctivement s'emploieront au fur et à mesure de leur convalescence à la faire resurgir. Cendrars, lors de son hospitalisation, évoque l'excitation, la pulsion de vie, la joie à être encore de ce monde, par le biais des exercices qui l'aident à regagner confiance en lui et en son corps :

« De la joie, je n'en demandais alors pas tant, dans mon lit d'hôpital, quand je me livrais à mes premiers exercices, me contentant tout simplement de prendre plaisir, un plaisir enfantin, à voir que je n'étais pas trop maladroit. »<sup>904</sup>

De même, le fait de relativiser la gravité du constat donne de l'espoir à Johnny :

He thought well kid you're deaf as a post but there isn't the pain. You've got no arms but you don't hurt. You'll never burn your hand or cut your finger or smash a nail you lucky stiff. You're alive and you don't hurt and that's much better than being alive and hurting. There are lots of things a deaf guy without arm scan do if he doesn't hurt so much he goes crazy from pain. (*JGHG*, p. 59)<sup>905</sup>

Bien que conscient du drame dont il devient le fruit, le soldat Bonham s'efforce de trouver du positif en sa situation. Le fait de ne pas souffrir grâce aux médicaments multiples lui permet de s'extraire de la douleur physique. Par conséquent, bien que se trouvant dans un état physique convoquant tous les ressorts du pathos, il peut par le biais de sa conscience altérée par la chimie se soustraire à sa situation. Guillaume Apollinaire – lui-même soldat lors de la Première Guerre mondiale – écrit dans son poème « Le pont Mirabeau » tiré du recueil *Alcools* (1913) : « Faut-il qu'il m'en souviennne, la joie venait toujours après la peine. » Ce vers semble épouser la pensée des personnages à l'étude qui, bien que meurtris dans leur chair et leur psychisme, parviennent à retrouver un entrain, un appétit de vie, une joie – substantif évocateur rattaché à une émotion puissante, qui leur paraissait pourtant impossible à atteindre de nouveau après avoir rencontré leur destin malheureux. Cette joie – qui n'est pas du bonheur, mais ressemble à quelque chose de plus léger, solaire – vient avec la résilience et le dépassement de soi en tant qu'infirmes.

---

<sup>903</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>904</sup> *JS.*, p. 72-73.

<sup>905</sup> (Trad : « Il se dit ma foi mon petit tu es sourd comme un pot mais tu ne souffres pas. Tu n'as plus de bras mais tu n'as pas mal. Tu ne te brûleras jamais la main et tu ne te feras pas de coupures au doigt et tu ne t'écraseras pas d'ongle espèce de veinard. Tu es vivant et tu ne souffres pas ce qui vaut bien mieux que d'être vivant et d'avoir mal. Il y a une quantité de choses qu'un individu sans bras peut faire quand il ne souffre pas au point de devenir fou de douleur. » *JSVG*, p. 86-87).

(Et c'est toujours pour la même raison, pour ne pas me sentir physiquement diminué, qu'une fois rendu à la vie civile, je me suis mis à pratiquer tous les sports violents et les jeux d'adresse, tels que le football, la natation, l'alpinisme, l'équitation, le tennis, la basket-ball ou le billard, les boules, le tir au pistolet, l'escrime, le croquet, les fléchettes; grâce à quoi, aujourd'hui, je pilote aussi bien mon automobile de course que j'écris à la machine ou sténographie de la main gauche, ce qui me vaut de la joie.)<sup>906</sup>

Les parenthèses sont-elles justement un pied de nez en direction de la blessure ? Passent-elles pour quelque chose de finalement anecdotique sur lequel l'auteur ne veut pas s'épancher, s'apitoyer, se placer en victime ? Le choix de placer ce texte entre parenthèses est à souligner car c'est probablement la conclusion la plus importante du livre. Blaise Cendrars brandit ses victoires de manière discrète, humble, mais le tout teinté d'orgueil puisque s'il est fier de son parcours, il fait passer tous ces exploits pour des actes à priori banals, presque anecdotiques, faisant oublier ainsi son handicap. Si le parcours du « Der des ders » que nous suivons est sans aucun doute chaotique et douloureux, il n'empêche que la joie n'est jamais tout à fait exempte des œuvres à l'étude bien que teintée d'un pessimisme latent hérité de la douleur, ne serait-ce que physique.

L'épilogue de Dugain reste néanmoins en forme d'espoir : « Je me serrai contre Weil et lui demandai : - Qu'est-ce qu'on va faire maintenant ? / Il eut un long silence avant de répondre : - On va leur apprendre la gaieté. »<sup>907</sup> Le substantif « gaieté », plus connoté encore que la notion de bonheur, ramène à la joie de vivre, à l'allégresse retrouvée, malgré l'âpreté de l'épreuve traversée. Contrairement au début du texte où le départ vers l'inconnu est fruit de tous les dangers, une fois blessé, c'est la volonté de mouvement qui sauvegarde de l'anéantissement moral et donc représente le pas manifeste vers l'existence qui retrouve son chemin à travers les ultimes mots du texte prononcés par l'officier Weil : « On va leur apprendre la gaieté. » Le récit de Cendrars se termine également sur une note positive. En effet, ce dernier se conclut par une danse avec l'infirmière avec laquelle il a lié une amitié très profonde : « je fis faire à l'infirmière-major trois, quatre tours de valse chaloupée, chantant [...] Adrienne, merci, merci pour nous tous. On vous aime... tous ! »<sup>908</sup>

En outre, le véritable moment de joie pour Johnny est aussi celui synonyme de la délivrance finale et espérée par la mort. Après qu'il ait fait comprendre au médecin son désir de mourir, il pense être en mesure d'obtenir cette faveur :

The vibrations were coming toward him again. The man was returning with an answer. Great merciful god thank you here it is here it is my answer. Here is my triumph here is my return from the dead here is life vibrating against the floor singing in my bedsprings singing like all the angels in heaven. (*JGHG*, p. 234)<sup>909</sup>

---

<sup>906</sup> *JS.*, p. 72.

<sup>907</sup> *LCO.*, p. 172.

<sup>908</sup> *JS.*, p. 99.

<sup>909</sup> (Trad : « L'homme apportait une réponse. Dieu miséricordieux, je vous remercie la voici ma réponse. Voici l'heure de mon triomphe voici mon retour d'entre les morts voici la vie qui vibre sur le sol la vie qui chante dans

En outre, lorsqu'il comprend qu'il peut communiquer, il ressent également une joie intense : « He knew now that he had never been really happy in his whole life. There had been time when he had thought he was happy but none of them were like this. » (*JGHG*, p. 215)<sup>910</sup> Il n'est plus question de joie ici mais d'un bonheur intensément ressenti par Johnny. Dans ce dénuement extrême, cet espoir soudain de parvenir à communiquer le remplit d'un bonheur immense. Le handicap multiple lui permet de réaliser combien il est malgré tout chanceux d'être encore en vie. Il parvient d'ailleurs à ce moment précis à dépasser sa condition. Même s'il semble désespéré à la fin du roman, il se répand pourtant à travers une envolée lyrique longue et emplie d'un espoir qui perçoit le futur comme quelque chose de positif : « Make no mistake of it we will live. We will be alive and we will walk and talk and eat and sing and laugh and feel and love and bear our children in tranquility in security in decency in peace. » (*JGHG*, p. 243)<sup>911</sup> L'utilisation des verbes « to live » (vivre), « to walk » (marcher), « to talk » (parler), « to eat » (manger), « to sing » (chanter), « to laugh » (rire), « to feel » (ressentir), « to love » (aimer), sont autant d'actions fortement rattachées à la pulsion de vie dans ce qu'elle a de plus agréable et de plus essentiel. Cela suivi des substantifs « tranquility » (tranquillité), « security » (sécurité), « decency » (convenance), « peace » (paix), renforce ce sentiment de volonté de bien-être sécurisant recherché par Johnny. Le choix du pronom personnel « we » (nous) entraîne par ailleurs un sentiment commun à tout être humain qui voit en ce désir, un projet de quête de bonheur et de sérénité ultime. Ainsi, Dalton Trumbo étend son message de manière universelle aux populations désireuses de vivre heureuses, et cela passe par le bannissement certain de la guerre. « Dopo aver tanto agitato la mia tristezza, ecco che le campane agitano la mia speranza. » (*NOTT.*, p. 296)<sup>912</sup> Nous retrouvons ce sentiment recherché de paix qui se voit finalement acquis pour le poète italien en épilogue de son texte : « Il pomeriggio declina. Non v'è più bava di vento. Le foglie nuove respirano e sperano, le vecchie meditano e rammentano. » (*NOTT.*, p.)<sup>913</sup> Ainsi le retour à un printemps, même allégorique, annonce la résurrection, le renouveau. Le cauchemar apocalyptique a laissé la place à une plénitude timide, mais retrouvée. Le tourment semble éloigné, et la blessure apparaît acceptée. Le repos peut enfin avoir lieu, et réellement s'enclencher avec lui le processus de résilience. D'ailleurs, chez Gabriele D'Annunzio, le bruit qui revient est signe

---

les ressorts de mon lit elle chante comme tous les anges du ciel. » *JSVG*, p. 295).

<sup>910</sup> (Trad : « Il se rendit compte alors qu'il n'avait jamais été heureux de toute sa vie. Il y avait des moments où il s'était cru heureux mais aucun de ces moments ne ressemblait à celui-ci. » *JSVG*, p. 273).

<sup>911</sup> (Trad : « Ne vous y trompez pas nous vivrons. Nous resterons en vie et nous nous promènerons et nous parlerons et nous mangerons et nous chanterons et nous rirons et nous donnerons libre cours à nos sentiments et nous aimerons et nous mettrons au monde des enfants en toute tranquillité en toute sécurité en toute honnêteté et dans la paix. » *JSVG*, p. 306).

<sup>912</sup> (Trad : « Après avoir tant agité ma tristesse, voilà que les cloches agitent mon espérance. » *NOC.*, p. 82).

<sup>913</sup> (Trad : « C'est la fin de l'après-midi. Il n'y a plus un souffle de vent. Les feuilles nouvelles respirent et espèrent, les anciennes méditent et se rappellent. » *NOC.*, p. 89).

aussi que l'ami à présent enterré, appartient à la terre, à un autre monde, et que le poète est toujours vivant : « Il romore del giorno, di fuori. Le trombe, le campane, il risveglio della città, il ricominciamento inevitabile. » (*NOTT.*, p. 46)<sup>914</sup> Par conséquent, si un retour à la vie à la manière d'une reverdie est envisageable par le biais de la nature qui revient comme un cycle – tout comme la vie précède la mort – le « Der des ders » se trouve à la croisée des chemins. S'il s'en est sorti, et qu'il survie à ses blessures, ces dernières demeurent non seulement en lui, mais sur lui, sur sa peau, et modifient pour toujours son apparence première. C'est donc une expérience, si elle apparaît horrible, de laquelle il faut pourtant parvenir à tirer une forme de beauté (même réinventée) pour envisager de continuer à vivre.

---

<sup>914</sup> (Trad : « Les premières rumeurs du jour, dehors. Les trompettes, les cloches, le réveil de la ville, le recommencement inévitable. » *NOC.*, p. 34).

**TROISIÈME PARTIE :  
ÉLOGE DE LA DISSEMBLANCE**

*« A quoi bon vous creuser la tête, un obus le fera bien. »*

*Le Cri de guerre, 20 octobre 1916*

Le cheminement – vécu comme un parcours initiatique essentiellement moral – de « l'homme de guerre » au blessé irréversible, s'effectue à travers l'ensemble des changements que nous venons d'exposer dans les chapitres précédents, démontrant une opération à la fois psychique et physique pour le personnage, et invitant au déploiement d'une succession d'émotions inédites chez le blessé qui découvre hébété le premier jour du reste de sa vie. Par un changement corporel ou facial brutal, son existence se voit modifiée de manière irrévocable, malgré les réparations chirurgicales multiples, malgré le temps qui atténue, il restera des séquelles qui se traduiront à la fois par des cicatrices (au sens propre comme au figuré, de manière évidente), et des absences ou défaillances corporelles. Le blessé de guerre va donc devoir recomposer avec ce qui lui reste : une moitié d'identité, de visage ou de corps. Il est donc bien question à travers l'itinéraire des personnages à l'étude d'une quête nouvelle, qui ne consiste plus à évoluer dans une société donnée et codifiée, mais à réapprendre à vivre dans une communauté particulière, micro société réactualisée par la déchéance dont ils sont le fruit.

Le survivant de guerre après avoir traversé en quelque sorte les Enfers, est revenu, pourrait-on dire, des eaux du Styx, pour renaître d'un souffle nouveau. C'est un fait, le voilà, à présent, nouveau-né monstrueux. Nous verrons donc quelle est l'ultime étape vers ce retour à la vie, définitivement voulu, malgré la souffrance et la violence qui découlent de cette blessure, « totem » embarrassant en devenir, autour duquel tout désormais gravitera, y compris le besoin le plus basique. Homme neuf mais abîmé, il faudra à ce survivant continuer d'exister malgré tout, car c'est le chemin qu'il a préféré emprunter au détriment du laisser aller vers la mort.

Néanmoins, se dessine une vie plus tout à fait appréhendée à la manière d'un homme au traits, dirons-nous, normaux, mais plutôt à la façon d'une créature nouvelle, curieuse, parfois informe, grotesque ou effrayante, à la fois à ses propres yeux mais aussi à ceux d'autrui restés intacts : « [...] come una mano creatrice foggia le figure nella creta cedevole, un soffio misterioso alza dalla distesa abbagliante rilievi di forme umane e bestiali. [...] Ho davanti a me una parete rigida di roccia rovente scolpita d'uomini e di mostri. » (*NOTT.*, p. 7)<sup>915</sup> D'Annunzio, aussi bien spectateur interloqué que victime de sa propre blessure, évoque

---

<sup>915</sup> (Trad : « de même qu'une main créatrice pétrit les figures dans la glaise docile, un souffle mystérieux soulève

ici un dieu créateur, pétrisseur de figures, à la fois humaines et monstrueuses. Ainsi, ceux qui viennent à la suite de cette toute puissance sont à la fois « uomini » (hommes) et « mostri » (monstres) mis sur un même plan. D'ordinaire, ils appartiennent à deux groupes que tout distingue et pourtant semblent ici très proches car ils sont sculptés et représentés ensemble, laissant penser que peu de choses les séparent. Ils n'apparaissent donc pas si éloignés malgré la définition même de leurs apparences respectives qui traduit ce décalage, ce clivage, entre les deux entités en question. Cette assimilation fait montre d'une forme d'aveu. D'Annunzio ne peut s'empêcher d'associer hommes et monstres comme si ces deux familles n'étaient en fait qu'une seule dans laquelle tous évoluent de concert, sans plus de différences notables car la guerre fabrique des physiques monstrueux à partir des hommes. A la manière de la main qui sculpte la glaise, les humains sont soumis à des modifications d'ordre physique et moral qui les transforment *in fine* en monstres.

Accueillir ce qui est différent, ce qui ne ressemble pas au connu ou ce que nous ne comprenons pas est donc en soi forcément déstabilisant. [...] Dans le registre du non attendu et du surprenant se situe précisément le monstre. Lorsqu'il surgit, que ce soit dans la réalité biologique, dans le champ de la tératologie, ou dans l'imaginaire des hommes, dans le champ de l'esthétique, il désigne toujours ce qui échappe à la compréhension et à la maîtrise. Il réussit à faire vaciller le « jusque-là connu » en présentant une altération de l'esthétique ou en incarnant une réalité qui brutalise la forme attendue. Ce faisant, il questionne le vivant et interpelle sa logique, participe à la définition du normal en exhibant l'anomalie et délimite une frontière entre le rassurant et l'inquiétant afin de contenir la violence.<sup>916</sup>

Cette notion d'échapper à la compréhension, à la maîtrise, soit à un certain contrôle, énoncés par Virginie Martin-Lavaud, traduit bien toute la difficulté à appréhender une existence inédite pour le monstre nouveau qui se révèle pourtant être le prolongement, la continuité, de la vie passée. « Hommes » et « monstres » deviennent ainsi les deux faces complémentaires d'une même pièce, et se répondent indistinctement. « Ils sont arrivés, jeunes, moins jeunes. Qu'importe maintenant, les blessures ont aplani les différences. »<sup>917</sup> lit-on dans *La Chambre des Officiers*, ce qui marque bien que s'ils sont encore tous des hommes aux âges différents, les blessures ont fait d'eux des monstres indissociables les uns des autres, la plupart du temps sans plus de visages, preuves absentes des marques du temps. Par extension, Adrien évoque le camarade qui partage sa chambre : « Weil ressemble à un crâne préhistorique. »<sup>918</sup> La ressemblance est difficile à se figurer et quoiqu'il en soit laisse penser à un physique ingrat, à l'esthétique grotesque, atrophié, et difforme. La monstruosité fait donc

---

l'étendue éblouissante, y crée des reliefs, des formes humaines et monstrueuses. [...] J'ai devant moi une paroi raide de rocher brûlant, toute sculptée d'hommes et de monstres. » *NOC.*, p. 11).

<sup>916</sup> Martin-Lavaud, Virginie, « Le monstre : une altération esthétique pour penser l'humain », *Topique* 2013/1 (n° 122), pages 83 à 91.

<sup>917</sup> *LCO.*, p. 67.

<sup>918</sup> *LCO.*, p. 68.

place à « das unheimlich<sup>919</sup> », l'inquiétante étrangeté théorisée par Freud en utilisant une figure certes toujours humaine mais dissemblable qui fait émerger des craintes sociales communes. Par conséquent, cette tête apparaissant comme monstrueuse amorce une violence contenue, mieux, en est le fruit direct. Le monstre devient de fait la preuve de l'ultra violence, la trace laissée, gravée, acquise, comme révélation de la fureur passée. D'ailleurs, chez D'Annunzio, si monstres et humains sont mêlés, les morts eux-mêmes se mélangent aux vivants, à tel point que ce dernier, déstabilisé, troublé, ne sait plus bien s'il reconnaît son ami décédé ou si c'est un autre, bien vivant, au détour d'une rue.

Di là dal ponte di San Moisé, mentre penso, con un brivido, che dovrò passare davanti al vicolo della Corte Michiel, scorgo qualcuno che cammina al mio fianco senza rumore, come se avesse i piedi nudi. E qualcuno che ha la statura del mio compagno, la sua corporatura stessa, la sua andatura, [...] Sotto la casa dove a sera si ode sempre un pianoforte, sotto la casa dov'è l'antiquario, egli scompare all'improvviso. [...] La calle è deserta. Deserto è il campo di San Maurizio. [...] Lo ritroverò forse nella calle strettissima che conduce alla Casa rossa? (NOTT., p. 24-25)<sup>920</sup>

De plus, un peu plus loin, le même poète se présente en tant que momie, ne sachant lui-même plus se situer dans la catégorie des humains ou celle des monstres, puisque la momie, si elle est par définition une créature qu'on trouve dans les mythologies et le folklore horrifique – notamment au cinéma où l'image facilite sa représentation, sa mise en valeur – est peut-être celui qui ressemble le plus à un homme que l'on devine sous les bandelettes blanches. On trouve également cette assimilation dans *La Chambre des Officiers* où lorsqu'il s'agit de décrire Adrien, seuls dépassent des bandages sa bouche et ses yeux (p. 43). En effet, la momie est assimilée au monstre mais possède une silhouette humaine avec peu de difformités par rapport à d'autres créatures d'horreur puisque sous les bandages est présent un corps que l'on devine nu et volontairement conservé. La momie dans la culture populaire est souvent associée à une malédiction, à un maléfice, un mauvais présage, ce qui fait de cette créature, même si elle vient effrayer les humains, avant tout la victime d'un mauvais sort à l'image de nos survivants de guerre, prisonniers malheureux de leurs propres corps qui se voient dissimulés. Notons que la mort chez les Égyptiens représentait la séparation entre le support matériel et les éléments immatériels : le *ba* qui correspond à l'âme et le *ka* qui représente l'énergie vitale. Il fallait donc que ces deux éléments, au réveil de sa nouvelle vie,

---

<sup>919</sup> Freud, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, p. 281. Freud établit que l'inquiétante étrangeté est un phénomène qui survient lorsque le familier subit une altération assez conséquente pour le rendre non-familier, et donc inquiétant.

<sup>920</sup> (Trad : « Au-delà du pont Saint-Moïse, comme je pense, avec un frisson, qu'il me va falloir passer devant la cour Michel, j'aperçois quelqu'un qui marche à mes côtés, sans bruit, comme s'il allait nu-pieds. C'est quelqu'un qui a la taille de mon compagnon, sa minceur, son allure. [...] Sous la maison où le soir on entend toujours un piano, sous la maison où se trouve l'antiquaire, il disparaît soudain. [...] La calle est déserte. Déserte aussi la place Saint-Maurice. [...] Je le retrouverai peut-être dans la très étroite ruelle qui conduit à la Casa Rossa. » *NOC.*, p. 27-29).

puissent réintégrer le corps, préalablement conservé. « La momification avait comme but principal de purifier et de rendre divin le corps pour que celui-ci devienne un Osiris. »<sup>921</sup> La momie se rapproche donc du mort-vivant car semble toujours habitée par la vie, mais cachée sous les lambeaux de tissu mortuaire, et dans le même temps, incarne le mystère et le voilement du corps recouvert dans son intégralité. D'Annunzio se sent à présent effroyable. Il en fait la démonstration à travers les mots qu'il choisit : « Non posso sfuggire. Non ho ciglia, non ho palpebre. » (*NOTT.*, p. 109)<sup>922</sup> Il est devenu un corps bouleversé, en perte d'équilibre et d'harmonie, pris au piège de son esprit qui ne cesse de ramener à lui des bribes de souvenirs, des mirages et autres obsessions, dont l'œil meurtri est pourtant tout à fait révélé au reste du monde, sans plus de protection (il mentionne l'absence des cils et des paupières). Ici, plus significatif encore que le corps qu'on cherche à masquer, c'est le visage qui est recouvert, entouré de bandelettes.

« Il mio capo resta immobile, stretto nelle sue bende. Dalle anche alla nuca una volontà d'inerzia mi rende fisso come se veramente l'imbalsamatore avesse compiuta su me la sua opera. » (*NOTT.*, p. 8)<sup>923</sup>

D'Annunzio, s'il ne peut plus bouger, à cause des bandages qui enserrant le haut de son corps jusqu'à sa tête parvient une fois encore à enjoliver sa condition, à la rendre mystérieuse, presque sensuelle, avec la présence de l'embaumeur égyptien qu'il imagine s'affairer sur son corps, pour le mener pratiquement au rang d'œuvre d'art : esthétique, soignée, et finalement statique.

Pour reprendre Claude Lecouteux, « Le monstre est ce que l'on montre du doigt »<sup>924</sup>, et aussi ce qui « se montre », ce qui traduit la puissance divine de la Création, capable de mettre du désordre dans l'ordre, provoquant terreur et admiration. L'écart avec la norme est à double sens, la frontière s'efface entre les monstres et les humains et donne accès à une forme de « merveilleux ». Ainsi, la notion d'éloge prend tout son sens et se déploie à travers le corpus à l'étude. Car si les hommes mis en avant dans les récits de soi ou dans les romans que nous avons choisis apparaissent comme protagonistes principaux avant leurs blessures, le traitement qui est fait d'eux pendant qu'ils sont encore valides est moindre et occupe une place minimale dans le temps du récit. C'est à partir du moment où ils deviennent monstrueux que les auteurs semblent s'appesantir sur leurs sorts, comme s'ils prenaient alors toute leur importance, qu'ils rencontraient leur destin, et même, plus simplement, que leur véritable

---

<sup>921</sup> Dunand, Françoise, Lichtenberg, Roger, *Les Momies, un voyage dans l'éternité* (1991), Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard / Archéologie », 1991, p. 38.

<sup>922</sup> (Trad : « Je ne peux me dérober. Je n'ai point de cils, je n'ai point de paupières. » *NOC.*, p. 62).

<sup>923</sup> (Trad : « Ma tête demeure immobile, serrée dans ses bandelettes. Des hanches à la nuque, une volonté acharnée d'inertie me rend fixe, comme si vraiment l'embaumeur avait accompli sur moi son œuvre. » *NOC.*, p. 13).

<sup>924</sup> Lecouteux, Claude, *Les monstres dans la pensée médiévale européenne*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999, p. 8-12.

histoire commençait, à l'image de la chenille qui devient papillon, mais dans une perspective d'évolution physique inversée pour peut-être accéder à bien plus du point de vue de l'élévation intérieure, et ainsi conserver cette notion de voyage initiatique mental puissant. Si les hommes de guerre deviennent monstrueux et que les auteurs du corpus ne ménagent pas les effets de description à leur égard les rendant de ce fait repoussants – ce qui tend à mettre en exergue tout le tragique de leurs existences –, il n'en demeure pas moins qu'ils choisissent de traiter ces personnages avec une certaine fascination, voire une admiration, et avant tout comme les victimes injustes d'un système politique de la société de leur temps (notamment chez Trumbo où l'engagement littéraire est explicite, le roman étant pamphlétaire et antimilitariste). Et comme un aspect transitoire, la frontière entre l'humanité et la monstruosité est occupée par une phase intermédiaire, celle de l'animalité que le blessé frôle à présent. « In the livestock pens there were steers that looked as square as an outhouse and pigs almost as big as cows and thoroughbred chickens. » (*JGHG*, p. 21)<sup>925</sup> Les animaux cités ici à l'apparence anodine et commune revêtent des tailles et des gabarits impressionnants, démesurés, inenvisageables, si bien que ces créatures peuvent inviter au monstrueux. Les taureaux sont des maisons, les cochons deviennent des vaches, ce qui constitue une forme de bestiaire dérangeant par sa démesure, son étrangeté, sa nature de spécimens rares.

Entre l'homme et l'animal existent à la fois des besoins communs : la faim, la soif, le sommeil, la reproduction, et des désirs qui les en éloignent. Constatant et prenant acte de ce clivage, les naturalistes (Buffon, Lamarck, Darwin) ne cesseront d'illustrer en quoi la nature humaine s'oppose ou ressemble à la Nature. Notons ici qu'imaginer que l'homme puisse ressembler à un animal est une réflexion typiquement humaine dont l'une des finalités peut servir à préciser la forme bestiale de l'agressivité dont l'homme fait parfois preuve envers lui-même et ses congénères.<sup>926</sup>

Le monstre n'est plus celui qu'on montre en tant que curiosité mais devient célébré et même placé, pourrait-on dire, sur un piédestal. Il est loué, il est chanté, mis en lumière sans plus de pudeur ni de retenue.

Le fait que la métamorphose soit subie se caractérise par les sentiments négatifs – peur, douleur, colère – qu'elle éveille chez le sujet. L'histoire se centre alors autour du combat qu'il mène contre elle ou, s'il a échoué, contre ses conséquences. [...] Dans un cas comme dans l'autre, toutefois, le conflit proprement dit se développe sur deux plans distincts, qui souvent coexistent : un conflit interne, qui peut se traduire en termes de peur, de souffrance physique, ou encore d'identité ; un conflit externe, lié aux problèmes d'adaptation à l'environnement naturel, à la société en général ou aux proches.<sup>927</sup>

Le passage de l'être humain au monstrueux enclenche contre toute attente une forme

---

<sup>925</sup> (Trad : « Dans les enclos à bétail il y avait des taureaux aussi massifs que des maisons et des cochons qui avaient presque la taille de vaches et des poulets de race. » *JSVG*, p. 42).

<sup>926</sup> Martin-Lavaud, Virginie, « Le monstre : une altération esthétique pour penser l'humain », *op. cit.*

<sup>927</sup> Berthelot, Francis. *La Métamorphose généralisée, du poème mythologique à la science-fiction*, Paris, Nathan, 1993, p. 37-38.

indéniable de transcendance de l'être, comme si celui-ci à partir du moment où il devient monstrueux atteignait un état supérieur dénué de toute superficialité, de tout matérialisme, peut-être même un état supérieur à celui d'être humain, à celui qu'il était auparavant pour en tirer la substantifique essence, débarrassée de tout superflu, et renouer avec son intériorité dans ce qu'elle a de plus véritable.

Mi-homme, mi-bête, souvent au sens propre, telle est l'apparence de nombre de créatures. Elles suscitent le trouble car avec elles les frontières sont brouillées et les certitudes brisées ne laissent que des questions sans réponses : qu'est-ce qu'un être humain ? Qu'est-ce qu'un monstre ? [...] L'humanité ne serait plus une, mais multiple [...] Les êtres vivants se répartissent en une multitude de familles ou de groupes, humains animalisés, animaux rejoignant l'humanité, et les enveloppent charnelles de chacun présentent une très grande diversité.<sup>928</sup>

Nous pouvons parler d'une certaine façon de métamorphose<sup>929</sup> du sujet ayant subi de toute évidence une transformation du corps profonde de laquelle il lui est à présent impossible de sortir indemne d'un point de vue psychique.

### **A – Un homme altéré...**

Cette notion d'altération qualifie ce qui résulte du processus par lequel les « hommes de guerre » dont nous faisons état se départissent de ce qui fait d'eux des êtres humains. Ces derniers ont connu dans leur existence précédente la vie en société, ils ne peuvent donc jamais envisager de replonger dans une forme d'état naturel, mais se trouvent être le produit d'un entre-deux. Ils sont à la fois fruit de la civilisation dont ils sont issus originellement, mais reviennent d'un trépas qu'ils ont frôlé, et qui les a modifiés, voire remodelés. Il est donc question, comme nous l'explicitons précédemment, d'un entre-deux topographique avec l'hôpital, endroit-lien entre vivants et morts, bien portants et souffrants, au sein duquel un état physique inédit engendre des modifications remettant en question la poursuite de leur existence même. Néanmoins, si leur arrivée à l'hôpital se fait à travers l'apparence physique qui s'est en particulier dégradée, ils n'en demeurent pas moins à l'intérieur d'un espace précisément civilisé. En effet, l'hôpital, bien que singulier de par sa fonction de soigner, de régénérer, et donc de traiter la santé défaillante, demeure rattaché – et apparaît comme un pilier constitutif – au monde qu'ils ont connu. Ils ne sont pas projetés dans un endroit hostile à proprement parler, isolé ou désert. Cette sécurité du lieu permet justement de mettre un terme au processus d'altération et d'enclencher le cheminement vers autre chose : la possibilité de se renouveler.

---

<sup>928</sup> Chauvaud, Frédéric, Mellier, Denis, (dir), *Les Etres contrefaits*, Rennes, PUR, 2019, p. 96.

<sup>929</sup> Rappelons qu'en biologie, la métamorphose est une période de la vie d'un animal qui correspond au passage d'une forme larvaire à une forme juvénile ou adulte. Nous pouvons ainsi, et paradoxalement, transposer ce processus au « Der des ders ».

L'homme blessé n'appartient plus tout à fait à la civilisation qu'il a connue, dans laquelle il s'est construit, a évolué et a grandi, avec la part d'influence qui en découle forcément. Toutefois, de par son statut de blessé, devenu paria, que l'on maintient caché, il semble jouer à présent un rôle d'arrière-plan, et appartenir à un décor secondaire. En outre, le fait qu'il soit acheminé souvent en sang, le vêtement arraché, en lambeaux, ou plus simplement ôté, avec le peu de considération qui en découle, fait de lui un homme en proie à une forme de retour à un état que l'on pourrait qualifier ici de primitif, pour qui la civilisation qu'il a pourtant bien connue est à réécrire au prisme de sa blessure, à appréhender et même à mettre en pratique d'une manière différente : « Un homme qui bave est forcément innocent. »<sup>930</sup> Ces mots du jeune Adrien ramènent au fait que ce dernier, suite à sa blessure qui engendre un changement physique radical, est réduit à l'état d'objet médical, et n'est plus tout à fait considéré par autrui comme un homme possédant une dignité, capable de se tenir parmi ses congénères. Adrien ne peut faire autrement que de baver, ce qui par définition ne fait pas partie du savoir-vivre attendu par la communauté. L'homme civilisé qu'il a été n'a plus la possibilité de faire partie de la société dans sa globalité car son rôle tient à présent à peu de choses si ce n'est le maintien en vie en remplissant les besoins physiologiques propres à tout être humain. Ainsi, l'homme, en devenant monstrueux, accède à un statut différent, celui d'être vivant ayant perdu ce qui fait l'essence, la qualité même, de son humanité. Il devient pour ainsi dire un hybride, « homme-monstre », homme altéré mais pas suffisamment éloigné de l'être humain (ses besoins premiers demeurent les mêmes et son esprit est finalement resté intact) pour être monstre. Il n'est donc pas aisé de qualifier ce nouvel homme qui remet en question les codes sociétaux basiques à travers la seule modification physique, à l'image des monstres humains alors en vogue dans des cirques les mettant en scène en Europe et aux Etats-Unis au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>931</sup>. Ces êtres étaient victimes de leur difformité tout en s'en servant à des fins de curiosité (eux-mêmes étant exploités par des personnes peu scrupuleuses à des fins pécuniaires florissantes). Le monstre humain dévoilait alors au public ce qui dérangeait et qui, ordinairement, aurait dû être caché aux yeux d'autrui, ce qui attisait attirance et répulsion. Le blessé de guerre est lui-même un être que l'on dissimule, devenu une créature que l'on ne sait plus bien qualifier, homme au physique parfois proche du monstre, défiguré, déformé, amputé. Le roman de Trumbo en est d'ailleurs une parfaite illustration puisque le personnage du soldat Bonham se trouve, dans la blessure, dépourvu de tout, y compris de son visage, et rejoint de par ses lésions spectaculaires la longue liste des curiosités humaines, et même la dépasse amplement, puisqu'il n'est même plus question ici de monstre humain à la génétique

---

<sup>930</sup> LCO., p. 36.

<sup>931</sup> Ces « monstres humains » étaient avant tout atteints de malformation congénitale, ou d'anomalie génétique, voire de maladie déformant les corps et causant des formes extrêmes de difformité.

défaillante, mais d'homme devenu soudain monstre.

Revenons enfin sur cette « déshumanisation » des hommes. Nous choisissons ce terme car la frontière avec le retour à une certaine animalité est ténue, et si des caractéristiques humaines demeurent, le blessé se défait aussi de qualités significatives qui fondent son humanité. La « déshumanisation » est soudaine, elle survient en même temps que le changement de vie de « l'homme de guerre », c'est-à-dire qu'elle débute à l'aune du départ pour la guerre. C'est d'ailleurs l'acte même du départ qui met en place les rouages de cette déshumanisation programmée et inévitable. En effet, comme nous l'énoncions dans la première partie, « l'homme de guerre » est tout de suite noyé à la fois dans le volume important que représente la foule de civils et de soldats en devenir qui l'entourent, et même participent à le rendre anonyme une première fois, puis à l'intérieur de l'armée dans laquelle il prend place. Il se trouve dissout dans sa singularité car assimilé, pourrait-on ajouter, à un simple matricule<sup>932</sup> qu'il incarne à présent, et qui ramène de manière inéluctable à une forme d'animalisation imposante et massive.

Cette idée d'une évolution massive des soldats, liés par une destinée commune jusque dans la mort, apparaît aussi dans un autre roman classique de la Grande Guerre : *Le Grand troupeau* (1931). L'œuvre de Jean Giono s'inspire de l'expérience militaire de l'auteur lors de 14-18. Le titre, on le devine, est une métaphore du bétail humain qu'est devenu l'ensemble des soldats broyés dans la guerre, et qui se confond avec l'immense troupeau de moutons dans lequel s'inscrit cette similarité – pour ne pas dire cette assimilation – forcé de descendre de l'alpage, car les bergers sont mobilisés pour partir au front.

L'infanterie anglaise monte épaisse comme un ruisseau de boue, et le troupeau bleu des soldats français glisse à la crête des herbes, vers les collines et la fumée. – À l'abattoir ! dit La Poule. Au fond de l'horizon, dans cet endroit où le ciel se mélange avec la terre, les mitrailleuses commencent à grésiller comme de l'huile à la poêle.<sup>933</sup>

L'animalisation telle que nous l'envisageons donne à voir des hommes voués à l'expérience de la guerre entassés dans des trains métaphorisant des wagons de bestiaux en direction de l'abattoir, fébriles, tendus, presque conscients de ce qui les attend au bout de ce voyage cruel. Une fois encore, *Le Grand troupeau* nous paraît illustrer de manière particulièrement juste par le biais de la métaphore filée animale cette idée de déshumanisation des hommes qui deviennent troupeau :

Le vieux berger était déjà loin, là-bas dans la pente. Ça suivait tout lentement derrière lui. C'était des bêtes de taille presque égale serrées flanc à flanc,

---

<sup>932</sup> Notons ici que le matricule de Cendrars apparaît en couverture de l'édition Folio de l'œuvre *La Main coupée*, qui est aussi celle de référence de notre travail : « Matricule 1529 ! ». La ponctuation exclamative qui traduit à la fois l'injonction du soldat contraint d'obéir à l'appel de son numéro, mais aussi la violence contenue dans ces quelques chiffres qui représentent l'une des parties les plus traumatisantes de son existence.

<sup>933</sup> Giono, Jean, *Le Grand troupeau* (1931), Folio, 1977, p. 242.

comme des vagues de boue, et, dans leur laine il y avait de grosses abeilles de la montagne prisonnières, mortes ou vivantes. Il y avait des fleurs et des épines ; il y avait de l'herbe toute verte entrelacée aux jambes. Il y avait un gros rat qui marchait en trébuchant sur le dos des moutons. Une ânesse bleue sortit du courant et s'arrêta, jambes écartées. [...] [Elle] regardait les hommes avec ses beaux yeux moussus comme des pierres de forêt. [...] C'était des bêtes de bonne santé et de bon sentiment, ça marchait encore sans boiter. La grosse tête épaisse, aux yeux morts, était pleine encore des images et des odeurs de la montagne. [...] Les têtes aux yeux morts dansaient de haut en bas, elles flottaient dans les images de la montagne et mâchaient doucement le goût des herbes anciennes : le vent de la nuit qui vient faire son nid dans la laine des oreilles et les agneaux couchés comme du lait dans l'herbe fraîche, et les pluies !...<sup>934</sup>

Ainsi, à partir de cette mobilisation inopinée, le traitement dépréciatif qui est fait de l'être humain n'a de cesse de se poursuivre. Aussi, lorsque les « hommes de guerre » que nous mettons en lumière sont blessés, transportés par ambulance, cela se produit toujours en groupes. Bien que les blessés qui se racontent parlent d'eux, ils ne peuvent passer sous silence ceux qui les entourent. De fait, ils se trouvent à plusieurs, entassés dans les véhicules, ne formant qu'un amas de destins semblables où l'individualité n'existe plus. Cette notion de « troupeau » pour qualifier le groupe de manière péjorative est particulièrement appropriée puisqu'ici le fait d'être ensemble représente dans le même temps le fait de mourir à plusieurs sans plus de considération individuelle. Toutefois, cela reste discutable à travers le récit de D'Annunzio puisque ce dernier met longuement en avant ses collègues soldats présents dans la chambre funéraire, les traitant avec beaucoup de déférence et dans le respect de leur individualité. Il évoque notamment son ami aviateur par le biais de la propriété vestimentaire : « il suo piccolo mantello nero non è appiccato alla pàtera dorata, né si ode la sua voce graziosa e ironica. » (*NOTT.*, p. 21-22)<sup>935</sup> Le fait de se remémorer la voix, élément propre à celui dont on se rappelle, contribue à entretenir le caractère unique du souvenir de l'individu qu'il met en avant ici. De plus, la voix est un élément résolument attribuable à l'être humain, ce qui permet la conservation, à des égards, de la dignité du défunt.

L'homme jouit de la parole, et il en use dans de larges limites ; au contraire, l'animal le plus intelligent ne possède la faculté ni de désigner des objets, ni de traduire des sensations au moyen d'un langage articulé. Sous ce rapport, entre l'homme et la bête, la démarcation est saisissante. Elle a été invoquée à toutes les époques comme preuve du rang exceptionnel de l'humanité au sein de la création. Le physiologiste reconnaît cependant chez divers animaux une voix articulée. Des mammifères émettent des voyelles et des consonnes, mais c'est une syllabe invariablement répétée. Mieux partagés que les mammifères, des oiseaux chantent et ils ont un petit vocabulaire : le chardonneret prononce plusieurs mots qui reviennent sans cesse dans les moments de joie ; il a un mot pour témoigner sa mauvaise humeur, un mot encore pour donner un avertissement. Ce sont de pâles vestiges de la parole, remarquables témoins de l'unité d'un phénomène dont les gradations sont absentes.<sup>936</sup>

<sup>934</sup> Giono, Jean, *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », t.1, 1971, p. 546.

<sup>935</sup> (Trad : « son petit manteau noir n'est plus accroché à la patère dorée ; on n'entend plus sa voix gaie et ironique. » *NOC.*, p. 24).

<sup>936</sup> Blanchard, Emile, « La voix chez l'homme et chez les animaux », *Revue des Deux Mondes*, t. 15, 1876.

Ainsi, si l'animal semble posséder quelque chose qui se rapproche de la parole de par les sons émis et ordonnés, cette dernière demeure inhérente à l'homme. Toutefois, qu'est-ce que la singularité de la voix pour celui perdu dans un assemblage de semblables ? Le phénomène de groupe annihile, écrase, fait disparaître, malgré lui, tout ce qui peut qualifier l'homme dans sa singularité. Nous pouvons lire dans *J'ai saigné* : « les chauffeurs balançaient dans leurs bagnoles les opérés du poste 55, dont la plupart, en temps ordinaire, auraient été jugés intransportables. »<sup>937</sup> Le choix du verbe « balançaient » traduit bien le fait que l'humain ici n'est plus tout à fait respecté en tant que tel. Il est jeté à la manière d'un objet brisé, sans plus d'importance ni de considération, dans la voiture, bien que gravement blessé et dans une détresse importante. Ainsi, les blessés les plus amochés deviennent des colis encombrants dont on se débarrasse dans un mouvement brutal et approximatif, ce qui laisse entrevoir le traitement peu précautionneux de l'intermédiaire paramédical (ici, les ambulanciers) à l'égard de ceux qui apparaissent finalement comme condamnés.

Sur le front, les engagés font face ou tentent de le faire, que ce soit d'un côté ou de l'autre des forces en présence. Les soldats résistent à leur déshumanisation, ils tentent de faire pièce à la réduction de leur condition à celles d'objets interchangeables, sacrifiés pour un idéal réduit aux piètres dimensions d'une mascarade macabre.<sup>938</sup>

Les hommes sont jugés intransportables, perdus, alors ils se voient traités sans ménagement. Ainsi, la mise en lumière du blessé, si elle a bien lieu, se fait à travers la prise en charge brutale de ce dernier. Néanmoins, c'est un accompagnement brouillon, dépouillé, découlant directement de l'état dans lequel se trouve le blessé. Il se fait à partir du rejet de celui-ci, il n'existe pas de réelle bienveillance ni de compassion. Le blessé appartient déjà à un autre monde qui rebute le valide, le repousse, érigeant ainsi une séparation entre eux deux. Le « déshumanisé » le devient donc à la fois par la blessure qui le transforme, mais aussi par la mise à l'écart, presque imperceptible, de l'autre. Il ne peut ainsi entrer de nouveau dans le monde normé que sous la forme d'une chose cassée.

Il est d'ailleurs question d'objet chez Cendrars, ou en tout cas du caractère mécanique de l'être, sans plus de consistance, ni de chaleur. Les hommes une fois blessés se mêlent aux machines, devenant à peine dissociables de ces dernières : « des centaines d'autres blessés gémissaient dans tous les coins de cette immense cour d'usine encombrée de pièces de machines et de chaudières démontées – du poste chirurgical 55 vers l'arrière. »<sup>939</sup> C'est donc un homme-objet ou homme-machine<sup>940</sup>, qu'il est donné de voir, au même titre que l'animal-

---

<sup>937</sup> *JS.*, p. 38.

<sup>938</sup> Douville, Olivier, « Des psychanalystes sous la première guerre mondiale : de la névrose traumatique à la folie traumatique », *Bulletin de psychologie*, 2014, N°531, pages 237 à 251.

<sup>939</sup> *JS.*, p. 33-34.

<sup>940</sup> Nous pouvons parler ici d'un « homme-machine » en écho à la pensée du philosophe empiriste Julien Offray

machine cartésien<sup>941</sup> et utilisé à des fins souvent cruelles puis mortelles sur le champ de bataille lors de la Première Guerre. La machine froide et sans vie, en l'absence d'un cœur qui bat, et du système organique propre au vivant, ramène à l'idée de vide exposée par D'Annunzio face à la dépouille de son ami : « La coltre è tolta. Appare l'armatura del lettuccio, appaiono le ruote. » (NOTT., p. 55)<sup>942</sup> Le lit ainsi représenté n'est rien de plus qu'une structure métallique n'offrant aucune mise en valeur du corps inerte, devenu vraisemblablement inutile, obsolète, enveloppe vide acheminée sur des roulettes (« le ruote »). De même, D'Annunzio évoque un goût métallique présent dans sa bouche : « Ho pur sempre una bocca di metallo, e da tempo non so altro sapore che quello dell'acciaio temperato nel mio sangue spesso. »<sup>943</sup> L'acier et le métal propres à la machine sont donc mis en avant au détriment du sang versé par l'homme blessé voire mort. Néanmoins, soulignons le fait que le sang ou le métal ont justement en commun le goût du fer<sup>944</sup>. Ainsi, ces scènes dans lesquelles se mêlent la chaleur du sang et la froideur de l'acier ne sont pas dénuées de sens, le fluide et le solide semblent se mélanger dans une sorte d'opposition énergétique incompatible. Précisons également que « l'homme de guerre » voit son destin transformé par l'acheminement en train qu'il prend pourtant avec un certain enthousiasme, dans un premier temps, pour expérimenter ensuite le versant négatif de la machine avec qui il ne fait lors du départ plus qu'un. En effet, son destin devient inextricable à partir de sa présence dans la machine lancée, cette dernière symbolisant d'ailleurs l'industrialisation par le fer de l'armement massif à venir en tant que nouvelle version du monde.

De plus, la destruction orchestrée par la puissance métallique des armes (comme une extension mortifère de l'homme), s'exprime à travers de nombreux textes faisant écho aux nôtres. Nous pensons notamment à Drieu la Rochelle qui, dans *Interrogation*, évoque le cadre champêtre détruit par la mitraille, dans le secteur de Verdun « les terrains vagues et abstraits où toute herbe est extirpée par le fer ».<sup>945</sup> Lorsqu'il publie en 1934 *La Comédie de Charleroi*, il évoque à nouveau cette stérilité provoquée par les hommes : une « guerre de fer et de gaz ».

---

de la Mettrie (1709-1751), et qui consiste à dire que l'esprit doit être considéré comme une suite de l'organisation sophistiquée de la matière dans le cerveau humain : l'homme ne serait donc qu'un animal supérieur. Dans son ouvrage *L'Homme machine* (1748), il étend à l'homme le principe de l'animal-machine cartésien. De plus, son déterminisme mécaniste l'amène naturellement à rejeter toute idée de Dieu.

<sup>941</sup> Au même titre que les machines, les animaux seraient des assemblages de pièces et rouages, dénués de conscience et de sensibilité. Cette thèse naît chez Descartes au XVII<sup>e</sup> siècle, et prend racine dans une vision mécaniste du réel. Ses implications éthiques et religieuses en font un concept fortement controversé. Dès sa publication, cette thèse est combattue par des philosophes comme Pierre Gassendi, dans son *Traité des animaux* (1984).

<sup>942</sup> (Trad : « Le drap noir est enlevé. Apparaît l'armature du lit, apparaissent des roulettes. » *NOC.*, p. 39).

<sup>943</sup> (Trad : « L'iode me fait une bouche de métal, une gorge d'acier. L'acier est rougi dans la forge de mon œil ardent, et trempé dans le bain de mon sang épais. » *NOC.*, p. 49).

<sup>944</sup> Le goût du sang est comparable lorsqu'il touche la langue à celui d'un morceau de fer. Le sang est constitué en grande partie de globules rouges qui contiennent de l'hémoglobine, protéine dans laquelle se trouvent des ions de fer. Source : Encyclopédie Médicale Larousse, 2008.

<sup>945</sup> Drieu la Rochelle, Pierre, *Interrogation* (1917), Lavis, éd. La Finestra, 2015, p. 14.

Ainsi, la machine froide et sans pitié, s'étend de l'intériorité corporelle de l'homme qui devient objet au décor dans lequel il prend place, et qui n'est plus qu'un champ stérile, dénué de vie. Nous l'observons d'ailleurs sur les images d'archives de la Première Guerre mondiale dans lesquelles nous découvrons souvent des terres brûlées, ravagées, sans aucune végétation, arides, en friche, vidées de toute substance vivante (seuls les corps inertes d'hommes ou de bêtes existent et y sont laissés à l'abandon matérialisant le tout mortifère).

## 1. A la recherche de son humanité

A mesure que la situation des hommes est rendue de plus en plus difficile s'exerce un glissement vers l'animalisation qui se traduit par la perte de ce qui fait l'essence même de l'être humain, à savoir, dans un premier temps, sa dignité en tant que personne fondée sur la raison – si l'on reprend la doctrine cartésienne qui aurait tendance à simplifier la place de l'animal, et plus encore à minimiser son rapport au monde – puis les attributs qui le qualifient en tant que tel et font de lui un être différenciable, détaché, de l'animal.

En tant que cette opération implique une expulsion de ce qui n'est pas reconnu comme tel, elle ouvre devant elle les champs de l'éthique et du droit : l'animalité sert à désigner ce qui est placé hors de la sphère éthico-juridique, rassemble, parce pour mieux dire, ce à l'égard de quoi aucune responsabilité ne saurait être engagée.<sup>946</sup>

L'animal réagit donc par instinct et non pas avec une quelconque raison qu'on ne saurait lui attribuer, là où l'homme prend des engagements conscients. D'Annunzio parle d'ailleurs, lorsqu'il se remet à écrire, de « quell'istinto infallibile<sup>947</sup> » (*NOTT.*, p. 8) démontrant bien que ce dernier a le pouvoir de ramener, de supporter, le blessé, voire le domine complètement. En ayant la possibilité de faire des choix, l'homme valide devient responsable de lui-même et rend de ce fait minime la part d'instinct qu'il lui reste. Toutefois, la diminution physique de l'homme le mène à un état autre que celui dont il pouvait jouir lorsque son corps était intact et entier, il perd à des égards en humanité par le biais de la défaillance physique qui limite alors sa responsabilité envers lui-même et les possibilités qui s'offrent à lui.

Lorsqu'il se trouve pris en charge en tant que blessé, Cendrars se voit traité comme un animal blessé : « le brave homme s'éloigna et revint avec une loque qu'il me jeta dessus, disant : « Là, mon vieux. Maintenant, foutons le camp. Elle est dégueulasse, mais t'auras chaud... » »<sup>948</sup> L'utilisation du groupe nominal « mon vieux » minimise la vigueur et la bonne santé de l'homme – alors dans sa pleine jeunesse puisque Cendrars au moment de la blessure

---

<sup>946</sup> Burgat, Florence, *Liberté et inquiétude de la vie animale*, Paris, éd. Kimé, 2006, p. 37.

<sup>947</sup> (Trad : « cet infallible instinct » *NOC.*, p. 13).

<sup>948</sup> *JS.*, p. 38.

en 1915 est âgé de vingt-huit ans – en donnant une première impression de diminution. Néanmoins, le déterminant possessif « mon » possède indéniablement une connotation affective, comme si finalement le blessé de par sa dégradation devenait, à des égards, attachant, et déclenchait chez l'homme valide face à lui, une forme, non pas tout à fait d'empathie, mais d'apitoiement. De plus, l'action de jeter la couverture sale, la « loque », sur Cendrars, qui est un acte sans ménagement, confère à ce sentiment d'animalisation du personnage considéré alors comme un « vieux chien ». S'il existe de la pitié et de la compassion envers Cendrars, il n'y a plus de respect égalitaire pour autant. Les deux hommes ne semblent plus se placer au même niveau de considération. Le respect qui demeure paraît être celui pour le vivant, dans sa définition la plus large, mais pas forcément pour le semblable aux yeux de celui qui s'en occupe. En effet, l'un prodigue une forme de soin à l'autre, cherche à réchauffer son corps, et de fait prend le dessus, le domine en quelque sorte, de par son pouvoir de valide sur celui qui est dans l'attente du soin. Ainsi, les deux hommes qui se font face n'ont plus grand chose en commun, malgré une apparence encore très proche puisque Cendrars a perdu un bras et, au-delà de cela, ne reçoit aucune difformité physique remarquable. L'homme valide prend le dessus à la manière d'une forme de domination, sur l'homme invalide, mutilé, comme si la perte d'un membre faisait s'effondrer la pleine valeur du blessé. La perte, même partielle, du corps, lui ôte sa « normalité ». Nous pouvons aussi lire dans *La Chambre des Officiers*, « Ça n'est pas un blessé, c'est un bougre. »<sup>949</sup> Cendrars également parle de lui et de ses camarades en ces termes : « ce qui fit hurler de douleur les quatre pauvres bougres saignants, bandagés et meurtris que nous étions. »<sup>950</sup> L'intégrité de l'homme est remise en question à cause de la blessure qui rend à présent impossible l'assimilation au commun des mortels, mais le projette en « bougre », c'est-à-dire, si l'on reprend brièvement l'étymologie du mot, en « hérétique » (XI<sup>e</sup>), en « débauché » (XII<sup>e</sup>), soit en individu peu estimable et même méprisable par le reste des hommes, et par extension, le « bougre » représente aussi une personne malheureuse et misérable, donc un adjectif pour les qualifier tous de la manière la plus dépréciative qui soit. D'ailleurs, cet hérétique, conduit directement au monstre dont nous traitons en ce que l'idée d'exclusion prédomine toujours. D'Annunzio, en faisant appel à sa mémoire, se souvient de cadavres, conséquences malheureuses de la guerre, qu'il décrit non plus comme des hommes mais comme des monstres effrayants :

Conto i cadaveri. S'impigliano nei roveti di ferro, si serrano negli attorcigliamenti dei fili rotti, penzolano tra palo e palo come i ladroni male inchiodati alle croci, si torcono come le bestie incappate nei lacci. Non hanno palpebre, non hanno labbra. Vedo gli occhi fissi e nudi; vedo i denti fissi e nudi.

---

<sup>949</sup> *LCO.*, p. 34.

<sup>950</sup> *JS.*, p. 38-39.

(*NOTT.*, p. 88-89)<sup>951</sup>

Puis, il se dépeint lui-même en monstre, ni jeune ni vieux, mais être hybride déroutant et curieux : « Mi vedo bambino grinzuto ; mi vedo piccolo mostro decrepito, appeso alla mammella centenaria. » (*NOTT.*, p. 108)<sup>952</sup> Ainsi, la frontière entre le mort qui génère de l'épouvante et le blessé monstrueux qui rebute est bien mince. Tous deux semblent faire partie du même univers dérangent. Adrien lorsqu'il revient à lui émet des « gargouillis sourds<sup>953</sup> ».

Toutefois, Johnny souffre de se voir dépourvu des attributs qui faisaient de lui un être respectable, quelqu'un qui compte :

He wanted eyes to see with. Two eyes to see sunlight and moonlight and blue mountains and tall trees and little ants and houses that people live in and flower opening in the morning and snow on the ground and streams running and trains coming and going and people walking and a puppy dog playing with an old shoe worrying it and growling at it and backing away from it and frowning and wiggling its bottom and taking the shoe very seriously. He wanted a nose so that he could smell rain and burning wood and cooking food and the faint perfume that stays in the air after a girl has passed by. He wanted a mouth so he could eat and talk and laugh and taste and kiss. He wanted arms and legs so that he could work and walk and be like a man like a living thing. (*JGHG.*, p. 221-222)<sup>954</sup>

Le jeune homme a la volonté manifeste de retrouver cette humanité perdue qui se traduit notamment par l'anaphore « He wanted » revenant comme une demande désespérée, une prière lancinante.

### 1.1 – *Cohabiter avec les animaux*

Les animaux ont joué un rôle à la fois vaste et considérable que l'on ne soupçonne pas toujours durant la Première Guerre mondiale, ils seront d'ailleurs tués à hauteur de quatorze millions, soit presque autant d'animaux morts que de civils et militaires (entre dix-neuf et vingt millions pour rappel)<sup>955</sup>. En premier lieu, il est impossible d'ignorer l'aide précieuse de

---

<sup>951</sup> (Trad : « Je compte les cadavres. Ils s'empêtrent dans les broussailles de fer ; ils s'écrasent dans l'entortillement des fils rompus ; ils demeurent suspendus entre deux piquets, comme des larrons mal cloués aux croix ; ils se tordent comme des bêtes prises à des lacets. Ils n'ont pas de paupières, ils n'ont pas de lèvres. Je vois leurs yeux fixes ; je vois leurs dents nues. » *NOC.*, p. 53).

<sup>952</sup> (Trad : « Je me vois bambin ridé ; je me vois petit monstre centenaire et décrépité, suspendu à la mamelle. » *NOC.*, p. 61).

<sup>953</sup> *LCO.*, p. 33.

<sup>954</sup> (Trad : « Il voulait des yeux pour voir. Des yeux pour voir le soleil et la lune et les montagnes bleutées et les grands arbres et les petites fourmis et les maisons avec leurs habitants et les fleurs qui s'ouvrent le matin et la neige sur le sol et les rivières qui coulent et les trains qui circulaient et les gens qui se promènent et un chiot qui joue avec une vieille chaussure et s'acharne sur elle et lui montre les dents et recule devant elle et se montre hargneux et tortille du derrière en la prenant très au sérieux. Il voulait un nez pour sentir l'odeur de la pluie et du bois qui brûle et des plats qui mijotent à la cuisine et le léger parfum qu'une femme laisse sur son passage. Il voulait une bouche qui lui permette de manger et de parler et de rire et de discerner les saveurs et d'embrasser. Il voulait des bras et des jambes pour travailler et marcher et être un homme être une créature vivante. » *JSVG.*, p. 279-280).

<sup>955</sup> Source : <https://histoirebnf.hypotheses.org/8700>

tractage en tous genres effectués par les chevaux<sup>956</sup>, ânes et mulets. Cela pose la question de l'importance de la présence animale, laquelle on ne peut ignorer, et qui laisse présager un destin similaire entre la bête et l'homme, voués à un sort commun impitoyable. Ainsi, si les pertes humaines sont considérables, le vivant dans sa globalité se trouve détruit, massacré, force de guerre quasi inépuisable. Par conséquent, hommes et animaux dans ce conflit, et par la force des choses, finissent par se confondre, et cela apparaît déjà à travers la propagande de guerre :

Ici, il ne s'agit pas de représenter des humains par des animaux mais de placer des animaux à leurs côtés, soit pour les valoriser, soit pour s'en moquer. A une époque où la motorisation n'était pas généralisée, c'est principalement dans le rôle de monture que les animaux sont employés dans l'un ou l'autre but. Il est souvent fait appel au cheval pour mettre en valeur le combattant, plus particulièrement l'officier que l'on représentait volontiers juchant une fière monture. Sur les affiches invitant les jeunes hommes à s'enrôler dans l'armée (avant que cela ne soit rendu obligatoire), figurer un cavalier chargeant [...] était sans doute plus incitatif que de représenter des fantassins pataugeant dans la boue des tranchées.<sup>957</sup>

Ainsi, la représentation animale propagandiste donne à voir un homme rattaché directement à l'animal dans une perspective fusionnelle glorifiante. La présence de l'animal est emphatique, existe pour mettre en exergue l'homme et même le porter au rang de héros moderne. Et pourtant, le soldat lambda semble bien éloigné de l'image d'Épinal du fier combattant sur un cheval en train de se cabrer. Nous pensons ici aux premiers instants d'une violence inouïe auxquels Adrien assiste, ébahit, figé, avant le drame en passe de le transformer, et qui se produit par la présence du cheval :

Je vais faire un relevé, prendre des cotes. Je cherche dans mes fontes un cahier et un crayon. Où sont mes jumelles ? Mon cheval a un trot tellement chaotique que ma vessie maltraitée menace de déborder. Pied à terre. Je m'installe contre un bouleau. [...] J'ai le temps de voir une tête qui se détache d'un corps qui plie sur ses genoux, un cheval qui s'effondre. L'autre sous-lieutenant, qui était resté en selle, s'écroule de son côté, l'épaule arrachée [...]<sup>958</sup>

Adrien apparaît spectateur de la brutalité de l'action. Il est capable de décrire ce qui se déroule sous ses yeux tout en mesurant à peine qu'il est lui-même la victime (de par le choc subi, il ne le réalise pas tout de suite). La présence animale ici n'est en rien glorifiante ni même promesse d'une quelconque sécurité. Dans *La Chambre des Officiers*, toutes sortes de chevaux sont réquisitionnés dans le même temps que les hommes, seulement, ça n'est pas la

---

<sup>956</sup> Michael Morpurgo en a d'ailleurs fait un roman *War Horse* (1982), dans lequel il retrace l'histoire de Joey, un cheval de ferme acheté par l'armée britannique, envoyé sur le front en France en 1914, et de son ancien propriétaire, le jeune Albert, qui tente de le ramener chez lui. L'œuvre a été adaptée au cinéma par Steven Spielberg en 2011.

<sup>957</sup> Laloë, Denis, Verrier, Etienne, « Les animaux convoqués dans la propagande de guerre : dessins de presse, affiches et cartes postales en 1914-1918 », *Ethnozootecnie* 98, p. 65-76, 2005.

<sup>958</sup> LCO., p. 29.

majesté équine qui est décrite ici mais un cheval au « trot chaotique ».<sup>959</sup> De même, la position d'Adrien sur sa monture n'est ni agréable ni génératrice d'un sentiment agréable, il n'est pas à l'aise, cela se répercute dans son corps avec cette « vessie malmenée » qui brise l'imaginaire mirifique que l'on peut attribuer au guerrier chevauchant avec orgueil son destrier. Le cheval et l'homme finissent par ne faire qu'un. Le premier devenant l'extension malheureuse du second et inversement dans une interprétation derridienne de la question animale qui consisterait à placer animaux et hommes sur un pied d'égalité. En effet, dans son ouvrage *L'Animal que donc je suis* (2006), Jacques Derrida explique que cet assujettissement de l'animal, conséquence de la philosophie cartésienne, s'accroît aujourd'hui dans des proportions toujours grandissantes alors que l'homme reconnaît que l'animal, comme lui-même, est doté d'une sensibilité. Ici, Derrida s'emploie donc à déconstruire la tradition philosophique moderne pour proposer un regard sur l'animal débarrassé de la vision dualiste traditionnelle qui oppose ce dernier à l'homme, et invite davantage à les considérer comme des semblables.

Maintenant, une vache est un laboratoire vivant, le cochon est un produit sélectionné qui fournit une quantité de lard conforme aux standards, la poule errante et aventureuse est incarcérée. Qu'a-t-on fait de ces pauvres serveurs ? L'homme les a cruellement licenciés. Il n'y a plus de lien entre eux et nous, et *ceux qu'il a gardés, il leur a enlevé l'âme*. Ce sont des machines ; il a abaissé la brute au-dessous d'elle-même ; et voilà la cinquième plaie : tous les animaux sont morts, il n'y en a plus avec l'homme.<sup>960</sup>

Déjà, la cohabitation entre êtres humains à présent séparés les uns des autres sous l'action et l'avènement de la blessure est bien difficile. Elle paraît scinder l'humanité en deux : d'une part, celle qui est restée intacte (ou spectatrice, si l'on ose dire, passive de l'horreur, comme le corps médical, les ambulanciers, les civils restés à l'arrière, etc.), d'autre part, celle qui est touchée directement dans sa chair. Ainsi, mis à l'écart par les siens, il n'est plus uniquement question pour le mutilé de cohabiter avec les espèces animales, mais d'en faire pratiquement partie à son tour, en tout cas d'être perçu comme tel, dans une proximité indéniable. Si l'homme était le bourreau et l'animal la victime, il n'y a plus de distinction aussi marquée entre les deux. L'homme est devenu son propre bourreau pour échapper à la mort. Dans un élan de survie, il contribue à entretenir son malheur, sa déchéance, sans parvenir à y mettre un terme.

Nous sommes devenus des animaux dangereux, nous ne combattons pas, nous nous défendons contre la destruction. Ce n'est pas contre les humains que nous lançons nos grenades, car à ce moment-là nous ne sentons qu'une chose : c'est que la mort est là qui nous traque, sous ces mains et ces casques. La fureur qui nous anime est insensée ; nous ne pouvons que détruire et tuer, pour nous

---

<sup>959</sup> *Ibid.*

<sup>960</sup> Claudel, Paul, *Bestiaire spirituel*, Lausanne, Mermod, 1949, p. 126-128.

sauver... pour nous sauver et nous venger.<sup>961</sup>

Le soldat mobilisé partage d'ailleurs bien souvent sa tranchée avec des animaux indésirables, à commencer par les rats, les poux<sup>962</sup> et les mouches, qui sont légion (attirés par les eaux croupies, stagnantes, les corps en putréfaction, les blessures infectées, et la nourriture...), ce qui rattache déjà l'homme en situation de faiblesse à un univers qu'il côtoie favorisant une atmosphère que l'on peut qualifier d'inhumaine, à l'environnement composé d'items qui y font référence (la boue dans laquelle on s'enfonce, qui empêche d'évoluer, colle, s'insère dans le cuir au tout début de la guerre<sup>963</sup>...), et notamment la faune (nuisibles) qui compose souvent ce décor. Adrien, quant à lui, loin de la tranchée, évoque encore l'araignée et la mouche qu'il observe de son lit pour analyser la fatalité des choses :

« L'araignée tisse sa toile. Lentement. Sûre de son fait. C'est dans l'ordre des choses. L'araignée attend la mouche. La mouche vient s'échouer dans la toile. La mouche a perdu. Elle ne se plaint pas. Il n'y a pas de drame dans la nature. »<sup>964</sup>

Le jeune officier transpose sa propre situation à celle évoquée dans ce duel à mort déjà joué entre la mouche et l'araignée. Il signifie ainsi que dans la nature les choses se font dans un ordre précis, les animaux possèdent les mêmes chances fragiles de survie, se battent puis se dévorent entre eux, par instinct. Cela devient une analogie de la guerre où tout n'est plus qu'une question, pourrait-on avancer, dans sa version humaniste, de « sélection cruelle » en opposition à la thèse darwiniste<sup>965</sup> de « sélection naturelle ». Néanmoins, s'il semble évident que dans une situation intensive comme la guerre, les plus solides à la fois physiquement et psychologiquement, résistent mieux et favorisent donc leurs chances de survie, il n'en demeure pas moins que les armes qui entrent en jeu, à la manière des obus, rendent la notion de « sélection naturelle » bancal et aléatoire, et ainsi la possibilité de mourir presque égale pour chacun, menant à une sélection injuste, comme nous l'évoquions. Il est donc question ici d'un cycle factice, forcé, provoqué, à travers la mort que l'on défie, que l'on contourne, dans un temps plus ou moins long, pour espérer survivre à l'ennemi. « Cette mouche qui s'épuise

---

<sup>961</sup> Remarque, Erich-Maria, *A l'Ouest rien de nouveau* (1928), Paris, Le Livre de poche, 1973, p. 77.

<sup>962</sup> « Je sais que, pendant un certain temps, cela a paru très drôle, surtout à ceux de l'arrière. Les poux, le rat faisaient partie du décor, avec la boue, la barbe hirsute et la tenue débraillée. C'était le genre « poilu » la plus sinistre blague des temps modernes, la plus inconvenante facétie, qui donnait l'air à chaque combattant de se plaire dans la crasse et la malpropreté. Permettez-moi, Messieurs, de vous le dire bien timidement, bien respectueusement : nous serions absolument charmés de ne plus nous gratter. Quand il est question pour nous, d'un nouveau secteur, si l'on nous dit : « les Boches sont à vingt mètres », cela nous laisse froids ; mais si l'on nous dit : « les Boches sont pleins de poux », cela nous dégoûte ! » in *Le Pépère*, 21 avril 1916.

<sup>963</sup> Dès l'automne 1914, pratiquement toutes les armées optent pour ce qu'on appelle alors des « bandes molletières », rubans de tissu qui entourent les chevilles et les mollets jusqu'aux genoux, ce qui empêche la boue de pénétrer au niveau des membres inférieurs et de protéger, dans une certaine mesure, les pieds, soumis à rude épreuve.

<sup>964</sup> *LCO.*, p. 31.

<sup>965</sup> Théorie formulée par le naturaliste Darwin (1809-1882) pour expliquer l'évolution biologique des espèces par la sélection naturelle et la concurrence vitale. D'après le darwinisme, les individus les plus aptes survivent au détriment des plus faibles.

[...] c'est la première image de mon retour à la conscience. »<sup>966</sup> Par conséquent, il est de plus en plus difficile de faire la différence entre les hommes et les animaux qui s'observent et se mélangent de manière hasardeuse, et même inopportune, évoluant de concert dans un environnement hostile qui ne leur promet que souffrance, et bien peu de chances d'en sortir indemnes. La vision de ces animaux, et plus particulièrement de la mouche prise dans la toile sans aucun espoir de s'en sortir, est annonciatrice pour le jeune Adrien de sa condition, lui fait prendre conscience de la difficulté de celle-ci et n'augure rien d'encourageant ni de mélioratif concernant son propre avenir. Cette mouche « qui ne se plaint pas » raccroche à l'immobilité dans laquelle est plongé le jeune homme, prisonnier à son tour de son lit d'infirme, condamné à souffrir en silence (au début de sa convalescence, rappelons qu'il n'a plus l'usage de la parole).

D'Annunzio, quant à lui, n'aborde pas de manière directe le monde animal, mais continue de s'ériger en héros mythologique, et de s'imposer roi « Salgo per incoronare e salgo per incoronarmi. » (*NOTT.*, p. 77)<sup>967</sup>, démontrant la volonté de ne pas chuter de ce statut, non plus d'homme, mais d'immortel, et dans la cécité, de figure déifiée autoproclamée. Bien que largement diminué, D'Annunzio tout au long de son récit met en avant l'importance de continuer à se considérer et à se présenter en tant qu'homme fier, et si possible, supérieur au commun des mortels. Ainsi, il se compare à des figures mythologiques, certes, aux morts qui l'entourent (dont la supériorité avérée passe par la mise en exergue de l'âme plus puissante que la vie terrienne), mais jamais à un animal, ou à une créature considérée, avec bonheur ou non, comme inférieure. Il en traite simplement en terme de figure sacrificielle probable, comme le bélier noir (« ariete nero », *NOTT.*, p. 17). Toutefois, il évoque des créatures rattachées au monde aquatique, ce qui favorise l'onirisme et le mystère, quand d'autres, comme Adrien, se projettent eux-mêmes en animaux affaiblis à la vie menacée (la mouche), ou en homme « mécanique » (comme c'est le cas de Cendrars et des autres blessés qui se trouvent mêlés à l'acier du hangar au début du texte).

Néanmoins, les créatures mentionnées par Gabriele D'Annunzio ne sont pas à proprement parler des animaux, mais se rattachent à une faune singulière et rare, non plus à dominante mammalienne, par exemple, comme ce peut être le cas chez Dugain avec les chevaux.

Che son mai le sirene i tritoni le nereidi e tutte le invenzioni del mito nettunio al confronto di queste creature indicibili che popolano gli immensi miei orti di coralli, le chiostre dei miei giganteschi polipai petrosi ? Che son mai le reggie inflesse e i labirinti intorti della favola al paragone di queste rupi d'ambra e di berillo curvate in circo, dove fioriscono a miriadi le costellazioni viventi delle

---

<sup>966</sup> *LCO.*, p. 31.

<sup>967</sup> (Trad : « Je monte pour couronner et je monte pour me couronner. » *NOC.*, p. 53).

attinie? (NOTT., p. 259)<sup>968</sup>

Précisons qu'il cite des créatures sous-marines peu communes, curieuses, rattachées à la zoologie et pourtant n'ayant pas une forme animale au sens premier, tel que le polypier qui est une cavité de squelette calcaire sécrétée par un polype (croissance) de corail dur<sup>969</sup>, tout en évoquant aussi l'ambre et le béryl, espèces minérales, qui rattachent à l'immuable terre. Il cite encore les sirènes, créatures mythologiques, mi femmes, mi poissons, dans le folklore médiéval et scandinave, ressemblant autant à des monstres qu'à des êtres humains (un personnage néanmoins ambivalent, car de l'eau ne paraît que le buste féminin ainsi que le visage, mais reste immergée la queue de poisson qui confère à une apparence monstrueuse, effraye, détourne, tente ou menace – notamment les marins d'Ulysse dans *L'Odyssée* où les sirènes sont mi femmes, mi oiseaux<sup>970</sup>). Au travers de toutes ces créatures réside également la notion d'immortalité, ou plus spécifiquement le fait de ne pouvoir donner d'âge à ces dernières qui ne changent pas d'apparence avec le temps. Celui-ci n'a pas de prise sur ces éléments aquatiques qui restent intacts et imprenables. Ce temps que D'Annunzio aborde de manière compulsive et obsessionnelle et dont les contours sont à présent flous ne conduit plus qu'au doute face à soi-même. Un doute qui se révèle ici sous la forme de questionnements comparatifs.

« Il sole toccò le tavole, che avevano un aspetto quasi animale, diverse l'una dall'altra, con le loro macchie, con le loro fenditure, con i loro nodi, con i loro chiodi, con i loro contrassegni. » (NOTT., p.)<sup>971</sup>

La présence de l'animalité s'étend jusque dans le décor qui l'entoure et offre l'illusion, à l'aide du rayonnement solaire, d'une faune sauvage et tropicale multiple, conférant à l'environnement un aspect qui favorise l'esquive du temps présent. L'imagination devient ainsi créatrice d'une échappatoire.

L'auteur évoque également l'instinct qui unie et rassemble les créatures du vivant : « Subito le mie mani trovano i gesti, con quell'istinto infallibile che è nelle membrane delle

---

<sup>968</sup> (Trad : « Que sont donc les sirènes, les tritons, les néréides et toutes les inventions du mythe neptunien, à côté de ces créatures indicibles qui peuplent mes immenses vergers de corail, les portiques de mes gigantesques polypiers ? Que sont donc les royales demeures pleines de détours et les labyrinthes tortueux de la fable, en comparaison de ces rochers d'ambre et de béryl arrondis en cirque, où fleurissent par myriades les constellations vivantes des actinies ? » *NOC.*, p. 66).

<sup>969</sup> <https://www.cnrtl.fr/definition/polypier>

<sup>970</sup> Quand, dans sa course rapide, le vaisseau n'est plus éloigné du rivage que de la portée de la voix et qu'il ne peut plus échapper aux regards des Sirènes, ces nymphes font entendre ce chant mélodieux : « Viens, Ulysse, viens, héros fameux, toi la gloire des Achéens ; arrête ici ton navire et prête l'oreille à nos accents. Jamais aucun mortel n'a paru devant ce rivage sans avoir écouté les harmonieux concerts qui s'échappent de nos lèvres. Toujours celui qui a quitté notre plage s'en retourne charmé dans sa patrie et riche de nouvelles connaissances. » Homer, *L'Odyssée*, tr. fr. Baresté, Eugène, Paris, Lavigne Editeur, 1842, p. 225.

<sup>971</sup> (Trad : « Le soleil atteignit les planches qui avaient un aspect presque animal, toutes différentes les unes des autres, avec leurs tâches, avec leurs fentes, avec leurs nœuds, avec leurs clous, avec leurs chiffres peints. » *NOC.*, p. 69).

nottole quando sfiorano le asperità delle caverne tenebrose. » (*NOTT.*, p. 8)<sup>972</sup> Le choix de citer la chauve-souris est à souligner ici. Dans la culture occidentale, les chauves-souris sont bien souvent assimilées à la nuit avec une connotation de malheur ou de mort.<sup>973</sup> Cette analogie au noir – et plus particulièrement au fait que la chauve-souris possède une vue très faible et se repère par fréquences – fait écho chez D’Annunzio forcé d’évoluer à présent dans l’obscurité avec le concours de nouveaux indicateurs, notamment le sens du toucher. Si le poète italien reste probablement celui des blessés à l’étude le moins marqué physiquement (sa blessure se situe à un œil), il n’en demeure pas moins que son bandage, comme nous l’expliquions précédemment, est spectaculaire. « L’homme de guerre » en devenant blessé s’exclut du monde des hommes car ne possède plus une enveloppe humaine entière. Il va devenir tantôt animal, notamment dans son attitude, ses réflexes, ou de par la considération octroyée par autrui (et les méthodes utilisées par le corps médical qui frôlent la maltraitance), mais surtout monstrueux, ne regagnant jamais vraiment son statut d’être humain à cause de la perte originelle de son visage ou de son corps. Par conséquent, animaux et humains se trouvent condamnés ensemble jusque dans la mort.

Les morts avaient la figure dans la boue, ou bien ils émergeaient des trous, paisibles, les mains posées sur le rebord, la tête couchée sur le bras. Les rats venaient les renifler. Ils sautaient d’un mort à l’autre. Ils choisissaient d’abord les jeunes sans barbe sur les joues. Ils reniflaient la joue puis ils se mettaient en boule et ils commençaient à manger cette chair d’entre le nez et la bouche, puis le bord des lèvres, puis la pomme verte de la joue. De temps en temps, ils se passaient la patte dans les moustaches pour se faire propres. Pour les yeux, ils les sortaient à petits coups de griffes, et ils léchaient le trou des paupières, puis ils mordaient dans l’œil, comme dans un petit œuf, et ils le mâchaient doucement, la bouche de côté en humant le jus.<sup>974</sup>

Le vivant est constamment menacé par la mort, tandis que ceux qui se sont déjà éteint se font dévorer par des rats qui parcourent leurs corps en décomposition. Si la mort la pourchasse, la vie se nourrit à présent des restes de cette dernière par le biais des animaux se repaissant des cadavres. Cependant, si l’animal est associé à quelque chose de destructeur et de néfaste, il est également capable de rappeler au blessé une forme de douceur. Johnny se remémore les mots de sa petite-amie, Karen :

« You picked me up and i remembered how strong you were and you put me on old Frank because he was gentle and after that we rode across the river on the ice with old frank picking his way carefully like a dog. » (*JGHG*, p. 12)<sup>975</sup>

<sup>972</sup> (Trad : « Tout de suite mes mains trouvent les gestes, avec cet infallible instinct qui est dans les membranes des chauve-souris, quand elles effleurent les aspérités des cavernes ténébreuses. » *NOC.*, p. 13).

<sup>973</sup> Notons que dans la symbolique de l’ornement funéraire, des sabliers ailés représentent le temps et comportent souvent des ailes d’oiseau et parfois de chauve-souris.

<sup>974</sup> Giono, Jean, *Le Grand troupeau*, *op. cit.*, p. 115-116.

<sup>975</sup> (Trad : « Tu m’as soulevée et je me rappelle la force que tu avais et tu m’as mise sur le vieux Frank parce qu’il était doux et après nous avons traversé la rivière gelée à cheval et le vieux Frank avançait pas à pas avec précaution comme un chien. » *JSVG*, p. 30).

Dans le cas présent, le cheval est associé aux moments d'insouciance vécus par Johnny et sa compagne avant qu'il ne soit hospitalisé. Le vieil équidé se comporte « comme un chien », animal familier, domestique, compagnon par excellence, associé à la loyauté, à l'amitié. Les réminiscences agréables de Bonham en lien avec le cheval viennent s'opposer au cauchemar enduré à propos du rat qu'il imagine grignoter ses plaies.

The chickens never stopped being puzzled and alarmed about the first snow. They would walk carefully in it and shake their feet and the roosters would talk about it complainingly all day long. The outbuildings were always beautiful and a fence post would have a cap four inches high. The birds in vacant lots would make little patterns in the snow crossed up once in a while by a rabbit track. (JGHG, p. 18)<sup>976</sup>

Le cheval s'il est synonyme d'un souvenir doux et heureux pour le soldat Bonham participe aussi d'une forme de contemplation pour ne pas dire de méditation. On retrouve cela à travers la convocation d'images du passé, et qui installent dans l'état d'esprit du blessé un sentiment de plénitude, avec la mention d'animaux de basse-cour tels que les poules, les coqs, les oiseaux, les lapins, placides, inoffensifs. Cela fabrique évidemment un clivage avec la violence endurée par le soldat blessé.

## 1.2 – Devenir soi-même animal

Dans le *Discours sur l'origine des inégalités parmi les hommes* (1755), Rousseau développe une longue réflexion sur l'état de nature, qu'il nomme état pré-civilisationnel. Il décrit cette période de l'humanité comme étant la plus heureuse. Naïf et candide, l'homme naturel vit dans un état pré-moral, ne connaît ni le bien ni le mal et évolue au présent, sans penser à un quelconque futur. Rousseau fait de l'état pré-civilisationnel une époque de paix et défend celui que l'on nomme alors le « bon sauvage », être pur face à l'homme civilisé perverti et barbare, qui deviendra un symbole, un mythe (introduit à la Renaissance, et popularisé notamment durant les Lumières). Il n'est évidemment pas possible dans le cas présent de parler littéralement de « bon sauvage », puisque les êtres qui font l'objet de notre étude, s'ils en sont à des égards sortis, appartiennent en amont à la civilisation et à la culture occidentale. Le blessé de guerre vit au présent parce qu'il n'en a pas le choix, et même pourrait-on avancer qu'il habite un état « post-civilisationnel » puisque son lien avec le reste du monde, s'il n'est pas totalement rompu, se voit fragilisé. Nous pouvons donc attribuer à ces blessés de guerre une existence qui leur est tout à fait propre avec des codes nouveaux et un mode de vie que le commun des mortels alors resté intact dans son intégrité ne peut

---

<sup>976</sup> (Trad : « La première neige ne manquait jamais d'intriguer les poules et de les inquiéter. Elles y marchaient avec précaution et secouaient leurs pattes et les coqs en faisaient le sujet de leurs conversations et de leurs plaintes tout au long de la journée. Les oiseaux dans les terrains vagues imprimaient de petits motifs dans la neige traversés de temps à autre par des traces de lapin. » JSVG, p. 38).

atteindre ni même comprendre vraiment. Cela isole le blessé, de même que cela lui confère une importance, et finalement un statut à part. « He froze all over stiff and rigid like a dead cat. » (*JGHG*, p. 26)<sup>977</sup> peut-on lire dans *Johnny Got His Gun*. Le personnage à présent durement modifié par la blessure et les multiples amputations n'est plus percevable comme un humain lambda mais revêt des caractéristiques quasi animales dans un début de thérianthropie<sup>978</sup>. Certes, ici, nous restons dans la comparaison grammaticale avec « like » (comme), toutefois, l'homme dans son attitude et sa gestuelle se rapproche du chat, si bien qu'il finit par lui ressembler. Dans le même ordre d'idée, nous pouvons lire dans *J'ai saigné* : « Le petit berger des Landes, pansé de frais, gisait comme un agneau râlant. »<sup>979</sup> Là encore, le jeune homme est comparé à un membre du troupeau dont il a la charge, crédule, fragile, sans défense, et ainsi devient lui-même l'animal qu'il élève d'ordinaire. Non seulement, il est perçu comme l'agneau, mais il git et émet un râle, ce qui le place en difficulté, en souffrance, proche de la fin (ce dernier décèdera de ses blessures). De plus, l'agneau dans la religion chrétienne symbolise les vertus d'innocence, de douceur et de bonté, et la soumission à la volonté de Dieu, en référence à Abraham prêt à sacrifier son propre fils si Dieu l'exigeait. La notion de sacrifié à la guerre ressort donc là encore, à travers la bonté candide incarnée par la comparaison du jeune berger avec l'agneau. Plus loin, il est assimilé à un autre animal paisible et débonnaire : « le petit berger braillait comme un âne »<sup>980</sup> Ces choix de la part de Cendrars ne sont pas anodins et veillent à faire ressortir le caractère à la fois injuste et absurde qui résulte de la guerre, et dénonce les victimes collatérales.

Et pourtant, si les blessés ne sont pas vraiment des hommes soumis à un état dit naturel, dans lequel ils reviendraient à une situation, pourrait-on dire, régit par l'instinct, ils reparaissent d'une certaine manière « lavés », « vierges », d'un avant, et il leur faut alors réapprendre à vivre tout en ayant perdu certains aspects de ladite civilisation dont ils sont originellement issus. Ils n'ont d'autre choix que de travailler à réintégrer un monde normé en tant que défailants, et de ce fait, reprendre part à la civilisation qu'ils ont connu tout en sachant pertinemment que seule une partie de ce qu'ils connaissent leur sera à présent accessible via l'hôpital, dans un premier temps, puis l'extérieur, et ainsi répondre à leurs besoins physiologiques basiques. Leur handicap respectif les conduit à de nouvelles limites qu'ils ignoraient au précédent, qui ne faisaient nullement partie de leur existence. Et là où d'aucuns font des projets, ont des rêves et des ambitions, ce qui constitue aussi un moyen pour la conscience humaine de supporter, de défier, et même d'ignorer, la mort à venir, le quotidien

---

<sup>977</sup> (Trad : « Il se figea soudain et se raidit et devint aussi rigide qu'un chat mort. » *JSVG*, p. 47).

<sup>978</sup> Appelée aussi « zooanthropie », et consiste en la transformation d'un être humain en un animal, de façon complète ou partielle. L'exemple le plus connu est celui du lycanthrope (loup-garou), un hybride mi-homme mi-loup.

<sup>979</sup> *JS.*, p. 70.

<sup>980</sup> *Ibid.*, p. 87-88.

du blessé grave est rythmé par l'instant présent qu'il fuit pourtant, puisque ce dernier le ramène à sa déchéance, dans lequel des événements anodins sont basés sur ses besoins essentiels en priorité, comme boire, manger et dormir. Toutefois, nous pouvons lire dans *La Dialectique de la durée* (1950) : « Il n'y a pas de date et de durée où il n'y a pas de construction ; [...] Si l'on prétend vivre dans un domaine unique et homogène, on s'apercevra que le temps ne peut plus marcher. »<sup>981</sup> Bachelard présente ainsi sa perception d'un temps imprévisible et non capitalisable, ce qui peut être adaptable aux personnages mis en lumière. S'ils sont contraints de vivre au présent, celui-ci se mue en un appui tangible et solide qui permet la reconstruction. Bien que difficile à appréhender et même à accepter car il est impossible d'y échapper, le présent ici ouvre la voie de la résilience. Dans le prolongement de cette idée, nous pouvons ajouter que « le temps ne dure qu'en inventant. »<sup>982</sup> Ainsi, les blessés de guerre se recréent à travers ce temps du présent qui leur est pleinement disponible comme une opportunité de parvenir à se reconstruire. C'est en utilisant ce moment qui leur est imparti qu'ils intègrent, figent, gravent, habitent leur existence nouvelle.

Nietzsche s'intéresse à un cas bien particulier dans l'appréhension du temps : celui des animaux. En effet, la spécificité de la vie animale est qu'elle est anhistorique : autrement dit, les animaux n'ont pas d'histoire, ils vivent dans l'instant présent. Ils vivent de manière spontanée, et n'ont aucun moyen de retour réflexif sur leur existence puisqu'ils n'ont pas la capacité de s'extraire du temps présent ni d'établir des comparaisons avec leur situation passée ou future. N'ayant aucune notion du temps, l'animal vit dans le présent en suivant seulement ses sensations qui lui indiquent ce qui est bon pour lui ou non. Il vit ainsi de manière sereine, sans se soucier d'un autre potentiel espace-temps. Nietzsche définit donc le bonheur par un biais négatif, puisque ce serait la faculté de pouvoir vivre sans connaître ni ennui ni souffrance.

Donc, il est possible de vivre presque sans souvenir et de vivre heureux, comme le démontre l'animal, mais il est encore impossible de vivre sans oubli. Ou plus simplement encore, il y a un degré d'insomnie, de rumination, de sens, historique qui nuit au vivant et qui finit par le détruire, qu'il s'agisse d'un homme, d'un peuple ou d'une civilisation.<sup>983</sup>

Ainsi, l'animal est en quelque sorte assuré d'évoluer dans une forme de bonheur naïf permanent (et dont il n'a pas conscience), tandis que l'homme, capable de se situer entre vie passée et existence présente ou future, diagnostique les degrés de son bien-être en se basant sur une échelle temporelle étendue. Toutefois, les hommes en situation de guerre, puis de blessés graves, se comparent eux-mêmes à des créatures animales. Le soldat Lucien Papillon

---

<sup>981</sup> Bachelard, Gaston, *La Dialectique de la durée* (1950), Paris, PUF, 1963, p. 57.

<sup>982</sup> Bachelard, Gaston, *L'Intuition de l'instant* (1932), *op. cit.*, p. 39.

<sup>983</sup> Nietzsche, Friedrich, *Œuvres*, vol. 1, *Considérations inactuelles II* (1874), Paris, Robert Laffont-Bouquins, 1993, p. 220-221.

ne se sent plus homme mais « cochon ».

« Depuis quelques jours, on est pas mieux soignés que des cochons. Du riz deux fois par jour, du vin (un quart et demi) : je crois que le ravitaillement devient difficile. On ne voit plus de patates. »<sup>984</sup>

Et cet état se poursuit après le front, une fois la blessure acquise, comme Cendrars en témoigne :

Et parfois un cri, un long hurlement de douleur nous déchirait, et j'aurais été bien embarrassé de dire qui de nous quatre, et si ce n'était pas moi, avait poussé ce hurlement, ce cri qui tenait de la bête et qui me faisait honte, cependant que l'ambulance fonçait tant que ça pouvait...<sup>985</sup>

Cendrars se surprend à pousser ce râle décrit comme venant de la bête et dont il a honte. « Comme souvent chez ceux qui sont atteints de surdité, elle redoutait de parler trop fort, et nous ne nous lassions pas de cette voix douce qui contrastait singulièrement avec nos grognements. »<sup>986</sup> Là encore, il n'est plus question d'une voix à proprement parler mais de grognements, ce qui se rapproche davantage de l'animal que de l'homme. En outre, les officiers qui entourent Adrien sont dans l'incapacité de parler, ce qui produit « un gargouillis sourd comme la plainte d'un grand mammifère. »<sup>987</sup> Les êtres humains se voient réduits à l'animalité la plus stricte, ne sont plus considérés comme des hommes à part entière, ils passent d'ailleurs rapidement du pseudo statut d'animal à monstre effroyable, de par leurs béances dans le visage qui les font à présent ressembler à des créatures sorties de cauchemars. « That made the Germans nothing better than animals. » (*JGHG*, p. 23)<sup>988</sup> relève-t-on dans le roman de Trumbo. Ici, le but est d'assimiler l'ennemi à un animal dans une comparaison volontairement dégradante. Or, tous camps confondus finissent par être considérés comme du bétail interchangeable. « On change les conducteurs comme on remplaçait les chevaux des anciennes postes. »<sup>989</sup> Après l'agneau et l' ne, le berger, camarade de chambrée malheureux de Cendrars, est comparé à un autre animal : « le malheureux était suspendu par des sangles, des cerceaux, des courroies et un système à crémaillère, tel un bœuf dans un travail, les fesses en l'air et depuis quarante-neuf jours déjà ! »<sup>990</sup> Celui-ci est devenu un bovin soumis au travail de force, ou prêt à être abattu car attaché dans une position peu confortable par des sangles. Le bœuf, animal sacrificiel et sacré à la fois, se rattache au calme, à la placidité, du troupeau condamné à l'abattoir. « Les cinq autres blessés sont abreuvés à grandes gicl es. »<sup>991</sup> Les hommes ressemblent donc bien à du bétail qu'on abreuve, et même, de manière

---

<sup>984</sup> Cazals, Rémi, Loez, André, *14-18 Vivre et mourir dans les tranchées*, op. cit., p. 117.

<sup>985</sup> *JS.*, p. 40.

<sup>986</sup> *LCO.*, p. 89.

<sup>987</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>988</sup> (Trad : « C'est donc que les Allemands étaient pires que des bêtes. » *JSVG*, p. 44).

<sup>989</sup> *LCO.*, p. 38.

<sup>990</sup> *JS.*, p. 65-66.

<sup>991</sup> *LCO.*, p. 39.

inhumaine, que l'on prive d'eau puisque devant la blessure spectaculaire d'Adrien, les ambulanciers refusent de le faire boire par crainte de commettre une erreur médicale qui pourrait lui être fatale : « - Dis donc, on n'est pas équipé pour le faire boire, celui-là. »<sup>992</sup> Boire étant une action à la fois humaine, mais aussi à étendre à l'ensemble du vivant, nous comprenons à ce moment-là qu'Adrien ne fait plus partie des êtres humains tel qu'autrui le conçoit. Les ambulanciers sont face à un homme littéralement sans plus de visage et ne savent pas mécaniquement s'il est possible de le faire boire, comme si toute humanité était à présent bannie à cause de la dissemblance qui tend vers le monstrueux (l'ambulancier grimace à la vue de l'apparence du jeune officier). La privation d'eau traduit également la vie qui s'amenuise, la torture physiologique, « pour m'assécher plus encore<sup>993</sup> », qui représente les prémices à ce qui va suivre (notamment la nouvelle façon de se nourrir qui ne se révèle être que complication et souffrances supplémentaires). Parallèlement au fait de se nourrir, c'est le boire qui devient affliction : « J'ai soif à force de transpirer et de baver. Cette soif devient obsédante au point que je me demande si je ne lui préfère pas la douleur. »<sup>994</sup> Cette absence de possibilité d'hydratation mène tout droit vers une fin désignée et trouve sa chute dans la mort probable, que l'on devine de plus en plus palpable. « J'essaye d'ouvrir la bouche aux grosses gouttes d'orage. On ne sait jamais, s'il faut attendre l'avis du médecin général pour me faire boire. Et je ne peux rien dire. »<sup>995</sup> Adrien devient prisonnier de sa propre mutilation qui le plonge dans le mutisme et le manque, le fragilisant de façon définitive.

En outre, lorsque la médecine réparatrice est mise en lumière un peu plus loin dans le roman, nous pouvons lire que les greffes sont effectuées à base de cartilages de porc, de truie, de veau<sup>996</sup>. Les animaux morts sont présents aussi pour permettre la survie des hommes. De cette manière, encore une fois, animaux et humains semblent imbriqués les uns dans les autres, mis sur le même plan, connaissant des souffrances similaires, jusque dans la mort.

Les citoyens consommateurs savent-ils pourquoi l'on a baptisé Prime Hérode la gratification qui dédommageait les éleveurs pour l'abattage de leurs veaux de huit jours et plus ? Plusieurs millions de ces animaux à peine nés ont été abattus, précipités encore vivants dans les bacs où ils agonisaient, entassés, les uns sur les autres, tués pour rien, éliminés pour rétablir l'équilibre économique menacé par la baisse de consommation de viande bovine. L'Évangile de Matthieu attribue à Hérode le Massacre des Innocents dans la région de Bethléem, à savoir le meurtre ordonné par Hérode, peu après la naissance de Jésus, de tous les enfants de moins de deux ans. Le préposé à la terminologie du ministère de l'Agriculture croyait sans doute avoir trouvé un euphémisme humoristique. Mais quel involontaire aveu dans cette identification des veaux à peine nés à des petits enfants !<sup>997</sup>

<sup>992</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>993</sup> *Ibid.*

<sup>994</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>995</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>996</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>997</sup> Fontenay (de), Elisabeth, « Introduction », in Birnbaum, Jean, (dir), *Qui sont les animaux ?*, Paris, Folio, coll. « essais », 2010, p. 31-32.

Cet exemple atrocement cynique illustre bien l'assimilation entre l'animal et l'homme finalement si proches, voués à des destins semblables. Les exemples d'une déchéance humaine tendant à présent vers une animalité à peine dissimulable, et de plus en plus évidente, sont nombreux.

L'animal n'a pas conscience de lui-même, et par conséquent de l'avenir<sup>998</sup> « mais le présent n'apporte aucun soulagement non plus » à l'homme, seulement du désespoir, un mal être, et la blessure encombrante et indéniable. Rousseau voit aussi dans tout animal, y compris l'homme, une « machine ingénieuse ». Mais il distingue l'homme de l'animal en ce que « la nature seule fait tout dans les opérations de la bête, au lieu que l'homme concourt aux siennes, en qualité d'agent libre. »<sup>999</sup> La différence vient donc de la capacité d'initiative et de liberté de l'homme. C'est aussi cette liberté qui serait à l'origine de la résilience de l'homme blessé. Néanmoins, l'instinct de survie propre au vivant de manière générale n'est-il pas plus puissant encore ? Car si l'homme peut faire le choix conscient de se laisser mourir, l'animal suivra davantage son instinct qui l'amène à rester en vie.

Le clivage entre valides et invalides n'est plus à démontrer, et se creuse encore en séparant les vivants et les morts. Alors que D'Annunzio apparaissait particulièrement fasciné par la mort l'entourant, presque soumis à la toute-puissante supériorité de cette dernière, dans le roman de Dugain, ceux qui ne sont plus vivants ne semblent mériter aucune considération de la part de ceux qui restent. Ainsi, nous pouvons lire la brutale injonction du médecin : « Dégagez-moi ces deux-là, ils sont morts. On en a deux autres à vous donner. »<sup>1000</sup> L'homme n'est plus qu'une marchandise interchangeable, que l'on prend et que l'on jette. Tandis qu'il possédait de la valeur de son vivant, il devient inutile une fois décédé, un corps sans vie à présent encombrant dont il faut à tout prix se débarrasser.

### 1.3 – *Le survivant réifié, la chose humanisée*

Lorsque « l'homme de guerre » devient blessé de guerre, son monde s'écroule. Il passe d'un statut à un autre sans même avoir le temps de le réaliser pleinement. Parce qu'il change, la réalité qui l'entoure bascule et évolue. Aussi, le seul élément qui peut s'avérer rassurant dans la situation conflictuelle et perturbée que subit le blessé reste la permanence de l'objet qui demeure intact face à ce tourbillon de changements déroutants et souvent ingrats. En effet, la chose matérielle reste immuable possédant les mêmes fonctions : « Fra il pollice, l'indice e

---

<sup>998</sup> Nous intégrons ici la pensée de Bergson qui reprend en partie les apports du darwinisme. Chez l'homme, le critère de différenciation est la conscience de soi. Le propre de l'homme, c'est d'être un être conscient.

<sup>999</sup> Rousseau, Jean-Jacques, *Œuvres complètes*, vol. IV, Paris, éd. Lefèvre, 1839, p. 139.

<sup>1000</sup> LCO., p. 38.

il medio prendo il cannello. » (NOTT., p. 9)<sup>1001</sup> Pour D'Annunzio, l'objet n'est pas n'importe lequel car il s'incarne en un crayon, outil de travail du poète par excellence, lui permettant de laisser sur le papier et donc de manière ineffaçable, aussi bien réellement que métaphoriquement, la trace de ses blessures. En effet, le transfert de la pensée à l'objet s'affiche comme un exutoire tangible et palpable.

Si la position corporelle et celle des doigts ont changé à cause de la blessure qui ne rend plus aisés de simples mouvements qui par le passé semblaient naturels, et même ne nécessitaient aucun effort, il n'en va pas de même après la blessure. Aussi, ce crayon dont la fonction est toujours la même, qui n'a en rien évolué dans la manière dont il est utilisé amène de la réassurance, la foi renouvelée en l'avenir, car démontre qu'il est possible pour D'Annunzio de poursuivre sa prose malgré le handicap laissé injustement par la guerre. Cela équivaut à assurer une poursuite de la vie à travers l'écriture indispensable à l'équilibre du poète. Sa reconstruction peut donc débiter par la permanence inaltérable de cet objet réutilisé en continu, assurance là encore que l'existence est vouée à perdurer. D'un autre côté, la persistance de l'objet ramène à la probabilité d'une mort à venir puisque reste immuable, résiste au temps qui passe quand l'homme est assuré d'un trépas. Par définition, sa mobilité est promesse de disparition. Cette animéité se transforme donc en un désespoir incarnant la finitude de la chair humaine quand l'inanimé est promis à une durée de fonctionnement certes aléatoire, néanmoins son usage demeure le même, malgré le temps qui passe. L'objet traverse ainsi la temporalité sans mal tandis que l'homme la parcourt avec l'angoisse de la décrépitude et de la vieillesse inévitables qui y sont associées, voire de la mort en guise d'épée de Damoclès. « L'atrocité de la guerre réduit chaque individu à un numéro qui attend l'heure d'être repris dans le flot sans fin des blessés et des mutilés emmenés du champ de bataille vers la mort ou les hôpitaux de campagne à l'arrière. »<sup>1002</sup> Que cela soit sur le terrain de la guerre ou lors de la convalescence, hommes et objets semblent à présent se mélanger sans plus de distinction par le biais du numéro de matricule qui hisse l'humain au rang de chose, interchangeable et remplaçable, dans un dérèglement évident. Dans *J'ai saigné*, Cendrars évoque un déracinement de masse : « Ils viennent. De tous les horizons. Jour et nuit. 1000 trains déversent des hommes et du matériel. »<sup>1003</sup> Le corps se banalise, l'exil est synonyme de sa perdition à venir. Les hommes ici sont mis sur le même plan que le matériel, ce qui signifie qu'ils ne représentent plus aucune valeur individuelle ou intime, mais une possible force de guerre. La corporalité n'est plus perçue dans sa fragilité mais comme une machinerie capable de se détraquer, d'être *in fine* détruite pour être remplacée par une autre, plus fonctionnelle.

---

<sup>1001</sup> (Trad : « Entre le pouce, l'index et le médus, je prends le crayon. » *NOC.*, p. 14).

<sup>1002</sup> Verstraete, Pieter, Christine, Van Everbroeck, *Le Silence mutilé*, Namur, Presses Universitaires de Namur, 2014, p. 34.

<sup>1003</sup> *JS.*, p. 19.

L'homme, s'il se fie à l'objet comme repère, en devient un à son tour. « He was thinking and he was just a thing. » (*JGHG*, p. 63)<sup>1004</sup> Ainsi, l'être humain devient chose inanimée car n'a plus la possibilité de se manifester comme il pouvait le faire auparavant, il devient presque un objet que l'on dépose dans un lit et qui est destiné, de manière passive, à l'expérimentation. Par ailleurs, pour Lukàcs, la réification est aussi la transformation de l'activité humaine en marchandise qui aboutit dans l'économie capitaliste à une fétichisation de l'objet (*Verdinglichung*, « devenir une chose »). La chose semble humanisée car on y place ses espoirs, ses souvenirs, ses peines et ses joies. L'objet devient donc récepteur de toutes les émotions possibles. Toutefois, pour regagner un équilibre, l'homme doit rapidement se détacher de l'objet en lui redonnant sa place, son rôle pratique. Aussi, le matériau encreable apparaît aussi dans *La Chambre des Officiers* lorsqu'Adrien pour pouvoir communiquer avec son camarade Bonnard utilise une craie et une ardoise sur laquelle il a la possibilité de laisser aller les mots qu'il ne peut plus émettre vocalement. Sans cet objet, il est voué au mutisme le plus total puisque dans l'incapacité motrice et phonatoire de parler.

Je regardais et j'ai vu cette chose dans toute sa brutale horreur: un percutant a franchi la crête, nous a frôlés de si près qu'il nous a semblé sentir son glissement sur notre peau, et il est allé tomber en plein dans le groupe paisible des joueurs de cartes. Nous les avons entendus crier. Puis nous en avons vu deux qui se sauvaient avec des gestes fous. Une fumée noire se traînait aux lèvres de l'entonnoir. Elle y a stagné longtemps, ne s'est effilochée que peu à peu, lambeau par lambeau. Quand elle eut disparu toute, un buste se révéla qu'enveloppaient des loques sanglantes et qui pendait, accroché aux branches d'un sapin. Par terre, un blessé gisait près des jambes de son camarade; et il appelait en se tordant les bras.<sup>1005</sup>

Le traitement qui est fait du corps sans vie à travers cette description confère à la réification. En effet, l'auteur ne mentionne pas une partie du corps mais « une chose », puis « un buste » qui ne met pas en avant le caractère humanoïde de la partie corporelle. « Des loques sanglantes » et « les jambes » sont séparées des corps, ce qui démontre là encore le caractère horrifique et incroyable de ce qui est donné de voir au soldat. D'autre part, ce corps éparpillé, sans plus de vie, devient immobile, à la manière de l'objet, là encore perdant sa valeur première. C'est aussi ce qui différencie à partir de là les blessés des choses, à savoir le caractère mobile, habité par le souffle de vie de celui qui se bat pour sa survie.

## 2. Impossibilité d'échapper à la folie qui guette ?

Au cœur du chaos guerrier, les « hommes de guerre » sont soumis à tous les dérèglements. En premier lieu, celui du corps, évidemment, qui échappe à son propriétaire,

---

<sup>1004</sup> (Trad : « Il pensait et il n'était qu'un objet. » *JSVG*, p. 91).

<sup>1005</sup> Genevoix, Maurice, *Sous Verdun, aout-octobre 1914* (1916), Paris, Hachette et Cie, 1918, p. 233.

soumis aux injonctions. Néanmoins, le plus significatif et pourtant peut-être le moins visible de ces désordres reste bien celui d'ordre psychique, appelé à durer dans le temps.

Tous les rescapés, blessés ou physiquement indemnes, militaires ou civils, hommes ou femmes, jeunes ou vieux, portent en eux une autre blessure : la blessure secrète que la violence de la guerre a infligée à leur psychisme : souvenirs obsédants, visions hallucinées, cauchemars, sursauts, accès d'étrangeté et d'angoisse, sentiment d'insécurité, peur phobique de tout ce qui rappelle la guerre ou la violence, lassitude, impression d'être incompris, irritabilité et tendance au repli sur soi dans les ruminations amères.<sup>1006</sup>

En effet, le psychisme humain demeure friable à partir du moment où il perd son équilibre originel et où il est stimulé de manière intensive par un déferlement d'images choquantes en continue.

En 1918 cependant, Ernst Simmel, un jeune élève allemand de Freud, a porté un autre éclairage sur le sujet : « Ce n'est pas seulement la guerre sanglante qui laisse des traces aussi dévastatrices [...] c'est aussi le conflit difficile où se trouve la personnalité [...]. Tout ce qui dans le vécu d'une personne est trop puissant ou horrible pour que son psychisme conscient puisse le saisir et l'élaborer, plonge dans les couches inconscientes de sa psyché. Et il reste là comme une mine qui n'attend qu'à exploser.<sup>1007</sup>

Nietzsche avançait que « La folie est quelque chose de rare chez l'individu ; elle est la règle pour les groupes, les partis, les peuples, les époques. »<sup>1008</sup> Cette doxa rejoint notre réflexion dans la mesure où la guerre reste précisément une affaire collective au sein de laquelle la folie est à rattacher aux hommes qui avancent de manière quasi aveugle en groupes. L'homme en situation de guerre, donc en situation extraordinaire par rapport à un quotidien dans lequel il évoluait jusqu'ici, est conduit à faire face à des instants de violence démesurée, notamment à la vue du sang qui se déverse à outrance, et à cet intérieur viscéral et organique, soumis à la vision d'autrui, qui dégoûte, repousse, soit autant d'éléments corporels dérangeants – et réservés à l'origine aux seuls médecins – auxquels personne n'est confronté dans un temps de vie dit classique.

« Marguerite n'avait jamais eu peur, mais elle avait beaucoup pleuré et vomi les deux premiers ours devant les membres arrachés, les gorges tranchées, les éventrations de ces soldats qu'on amenait par paquets, entassés les uns sur les autres. »<sup>1009</sup>

Ainsi, « l'homme de guerre » le devient parce qu'il fait une expérience collective nouvelle de la violence ultime liée à la guerre qui se répercute de manière inévitable sur son individualité. L'épreuve n'est pas sans conséquence et provoque un trouble indéniable :

- Je t'ai fait mal, hein, pauvre vieux ? Il faut pas m'en vouloir, mais ces salauds de brancardiers, ils me font chier. On doit tout s'appuyer, nous autres. Ils n'en foutent pas une datte. J'ai déjà fait deux voyages cette nuit. Les Boches nous

<sup>1006</sup> Crocq, Louis, *Les Traumatismes psychiques de guerre*, Paris, Odile Jacob, 1999, p. 9-10.

<sup>1007</sup> Zaretsky, Eli, « Psychanalyse, vulnérabilité et guerre », *Le Coq-héron*, 2010/2 (n° 201), pages 143 à 162.

<sup>1008</sup> Nietzsche, Friedrich, *Par-delà le bien et le mal* (1886), Paris, Mercure de France, 1913, vol. 10, p. 139.

<sup>1009</sup> LCO., p. 89.

ont sonnés et de trimbaler des pauvres types comme vous, que veux-tu, moi, ça me rend fou, je peux pas m'y habituer.<sup>1010</sup>

En premier lieu, non seulement les hommes en situation de combat sont touchés mais ceux qui demeurent plus passifs et presque spectateurs du théâtre qui se joue sous leurs yeux sont traumatisés à leur tour. Le discours de l'ambulancier en charge de transporter Blaise Cendrars est révélateur de cet aspect peu banal de la situation vécue. Il ne paraît pas être capable d'envisager de s'habituer à ce désordre sans fin. La redondance de ses propos avec la mention des deux voyages similaires effectués (transport de blessés graves) rajoute à la folie sous-jacente, à la perte de contrôle, prête à se révéler à tout moment. La proposition « moi, ça me rend fou, je peux pas m'y habituer » traduit bien le déséquilibre psychique de chaque homme soumis au pire. Le personnage de l'ambulancier est devenu cynique, vidé de son humanité, à des égards et malgré lui, à cause du climat créé par la guerre. Son discours se fait grossier, décousu, rustre, sans retenue ni politesse, comme si les filtres sociaux n'étaient plus que superflu par rapport à la tourmente endurée. Le décor guerrier semble – au-delà d'une certaine forme d'authenticité rattachée à la brutalité, à la crudité, de ce qui se déroule sur le champ de bataille, puis sur les brancards – révéler la vraie nature des hommes, les mettre à nu, dans la plus grande des vulnérabilités. La victime est de toute évidence fragilisée mais celui qui l'aperçoit, la découvre et la prend en charge, est touché également. Ce dernier sombre encore davantage à travers la passivité testimoniale, l'impuissance, traversées, sans avoir la possibilité d'évitement d'une telle situation puisqu'il est un travailleur évoluant directement au sein de ce théâtre absurde.

Cendrars, lui-même, se décrit ainsi :

« Comme une hystérique en crampe sur son matelas ou comme un mystique en transe dont l'esprit désorienté s'enfuit dans l'au-delà et dont la dépouille stigmatisée, sur ma couche, s'arque et se met à graviter. »<sup>1011</sup>

La position du corps désarticulé et en tension qui rappelle les descriptions de phénomènes paranormaux de possession, met mal à l'aise et interroge de par l'intensité de la souffrance qui fait s'arquer le tronc. Cendrars se perçoit comme une hystérique<sup>1012</sup>, ou encore « un mystique en transe », une terminologie forte qui traduit bien l'aspect dérangent, et même, pourrait-on dire, « cliché », que l'on associe aux stigmates de la folie, et tendant à l'effroi. Quant à D'Annunzio, il déclare : « Non so più vedere, non so più sentire. Un'ottusità orribile mi fascia. » (*NOTT.*, p. 59)<sup>1013</sup> Cette absence sensorielle soudaine qui engendre la

---

<sup>1010</sup> *JS.*, p. 44-45.

<sup>1011</sup> *Ibid.*, p. 39-40.

<sup>1012</sup> La phrase de Cendrars rappelle la phase épileptoïde observée par le professeur Charcot (1825-1893) sur les patientes dites hystériques et qui correspond d'un point de vue médical à une immobilisation tétanique de tout le corps. Il se produit alors des convulsions qui s'apparentent à des secousses et grimaces.

<sup>1013</sup> (Trad : « Je ne sais plus voir, je ne sais plus entendre. Une opacité horrible m'enveloppe. » *NOC.*, p. 47).

perte de marqueurs connus, avec l'impression de ne plus « savoir », soit de « ne plus avoir la capacité de », démontre aussi pour l'auteur l'inquiétude liée à la plongée dans l'inconnu. Le choix du substantif « opacité » est révélateur car invite à interroger la clairvoyance du blessé qui ici ne semble plus évoluer que dans les ténèbres, loin de tout repère. De même que l'énumération qui suit quelques lignes plus bas confirme la dérive : « Oscurità. Ombre erranti. Chiacchiericcio. Odore di cucina, odore di miseria. » (*NOTT.*, p. 59)<sup>1014</sup> Cette succession d'idées assorties de majuscules donne lieu à un esprit qui se présente comme fouillis, confus, qui ne sait plus bien ce qu'il perçoit, ce ne sont là que des bribes d'éléments désordonnés, mis sur un même plan, sans plus de relief, ni de sens. Cette énumération laisse entrevoir le désespoir avec sa chute : « odore di miseria ». Le désarroi, l'égarément, et cette folie passagère, persistent pratiquement tout au long du récit pour D'Annunzio : « È il giorno? Di nuovo la realtà mi sfugge. » (*NOTT.*, p. 46)<sup>1015</sup> La fuite incontrôlable de la réalité est le propre du « fou », terminologie manichéenne et polysémique de celui qui n'a plus les codes de la vie sociale mais des comportements qualifiés d'anormaux, la perte de la raison ou du sens commun, qui ne parvient plus à savoir où il se situe ici, y compris entre jour et nuit. Il poursuit dans cette voie du dérèglement : « A ogni momento ho un'allucinazione : vedo Beppino che mi cammina davanti, col suo mantelletto nero, col suo andare spedito. » (*NOTT.*, p. 48)<sup>1016</sup> L'impression de sombrer dans la folie continue à travers le vocabulaire retenu, et le fait de mentionner une « allucinazione »<sup>1017</sup>, symptôme propre à des pathologies psychiatriques vient renforcer cette idée. En l'occurrence, D'Annunzio devient obsédé par la vision de son ami décédé, si bien qu'il lui semble le voir partout où il se rend.

Cet état psychopathologique hérité, on le devine, du choc subi, s'étend aux objets qui entourent le blessé, comme son lit, réceptacle du corps en souffrance : « Stanotte il letto oscilla e vibra come l'ala doppia tesa tra mare e cielo. » (*NOTT.*, p. 68)<sup>1018</sup> Le lit d'hôpital se fait espace du traumatisme enduré et se redessine dans l'esprit du blessé sous la forme de l'avion du dernier vol. Ce transfert curieux, obsédant, d'un élément à un autre se produit jusque dans le matériel médical qui change d'aspect et se trouve dépossédé de sa fonction première de soin. Ainsi, l'accident invite à des névroses indubitables qui poursuivront le blessé et ne lui laisseront guère de repos. A ce propos, Trumbo en profite pour aborder un sujet quelque peu tabou durant cette guerre : les traumatismes névrotiques laissés par la guerre.

<sup>1014</sup> (Trad : « Obscurité, Ombres errantes. Caquetages. Odeur de cuisine, odeur de misère. » *NOC.*, p. 47).

<sup>1015</sup> (Trad : « Fait-il jour ? De nouveau la réalité m'échappe. » *NOC.*, p. 33).

<sup>1016</sup> (Trad : « A tout moment, j'ai une hallucination : je vois Beppino avec son petit manteau noir qui marche devant moi, de son pas rapide. » *NOC.*, p. 35).

<sup>1017</sup> Dans le cas de D'Annunzio, nous sommes en mesure de préciser que ce sont surtout des hallucinations psychosensorielles qui peuvent affecter la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût et le toucher.

<sup>1018</sup> (Trad : « Cette nuit, mon lit oscille et vibre comme l'aile tendue entre la mer et le ciel. » *NOC.*, p. 49).

And that wasn't all. There was a place in Southern France where they kept the crazy ones. There were guys that couldn't talk even though they were in perfect shape. They had just got scared and had forgotten how to talk. There were healthy able bodied men who ran around on all fours and stuck their heads in corners when they were frightened and smell each other and lifted their legs like dogs and couldn't do anything but whimper. (*JGHG*, p. 85)<sup>1019</sup>

Souignons que les témoignages d'archives de soldats blessés subissant des désordres psychologiques sont innombrables. Divagations, ressentis étranges, sensations incompréhensibles pour le commun des mortels, deviennent le lot quotidien de ces traumatisés. « Il passato diveniva presente, con un rilievo di forme e con un'acredine di particolari che ne aumentavano a dismisura l'intensità patetica. Si comprende come il pericolo della follia fosse di continuo sospeso sul mio capo bendato. » (*NOTT.*, p. 320)<sup>1020</sup> Gabriele D'Annunzio fait part du dérèglement ressenti et en prend conscience. Le « pericolo della follia » qu'il évoque lui apparaît inévitable, une menace face à laquelle il ne peut rien.

Les hommes présents sur le terrain belliciste s'infligent également une auto mutilation volontaire témoignant d'un désordre psychique qui s'installe dès les premiers temps de guerre.

Dès la fin du mois d'août 1914, l'état-major évoque une « vague » de mutilation volontaire qui semble, de son point de vue, menacer la cohésion militaire de certaines troupes presque exclusivement d'infanterie. Celles du premier temps de la guerre sont des mutilations *de l'avant*, des mutilations de fantassins, auto-infligées essentiellement par balles, aux extrémités digitales des mains ou des pieds. Puis, courant 1915, se substituent à ces mutilations, d'autres blessures ou maladies provoquées par l'ingérence de produits nocifs ou par surinfection d'une plaie avec des substances toxiques.<sup>1021</sup>

D'autre part, la folie est aussi à rattacher à la solitude absolue dans laquelle le blessé pénètre enfin. Car même si ce dernier évolue souvent en groupe par la force des choses, il se trouve tout d'abord, esseulé, démuné, face à cette blessure à laquelle il doit faire face et surtout qui lui est propre et unique. Si, par exemple, les blessés de la face ont des stigmates similaires, il n'empêche que l'acceptation de la gravité de la situation varie selon les individus, leur propension naturelle à la résilience, et donc la blessure est appréhendée de manière tout à fait différente de l'un à l'autre.

---

<sup>1019</sup> (Trad : « Mais ce n'était pas tout. Il y avait un endroit dans le midi de la France qui abritait les détraqués. Il y en avait qui n'arrivaient plus à parler tout en étant en parfaite forme. Ils avaient simplement eu peur et en avaient perdu la parole. Il y avait des hommes robustes en excellente santé qui couraient à quatre pattes et allaient se cacher la tête dans un coin quand la frayeur s'emparait d'eux et ils se flairaient l'un l'autre et levaient la patte comme des chiens et jappaient plaintivement. » *JSVG*, p. 119).

<sup>1020</sup> (Trad : « Le passé devenait présent, avec un relief de formes et avec une âpreté de détails qui en augmentaient sans mesure l'intensité grotesque et pathétique. On comprendra que le danger de la folie ait été continuellement suspendu au-dessus de ma tête bandée. » *NOC.*, p. 92-93).

<sup>1021</sup> Saint-Fuscien, Emmanuel, « Les mutilations volontaires au cours de la Grande Guerre : un geste impensable ? » in Hervé Guillemain, Laurence Guignard, Stéphane Tison (dir), *Expériences de la folie, Criminels, soldats, patients en psychiatrie. XIXe-XXe siècle*, Rennes, PUR, 2013, p. 195-206.

## 2.1 – L'espace naturel, terrain contrasté entre repos et tourment

Par le biais de la violence imposée sur les corps, mais aussi, à travers l'espace et le paysage, le lien avec le monde extérieur est déjà rompu : « dans la nuit pleine d'éclats d'obus, se faufilaient entre les maisons démolies pour aller chercher la route, la grande route défoncée qui menait vers l'arrière. »<sup>1022</sup> « Les maisons démolies », « la grande route défoncée », sont des éléments topographiques qui démontrent à présent le clivage entre les hommes de guerre (puis par la suite les blessés qu'ils vont devenir) et leur vie passée. La destruction occasionnée au niveau du décor géographique marque bien le point de non-retour, le blessé ne retrouvera pas après la guerre le même endroit, intact, et donc le retour à la vie d'avant n'est plus envisageable. Les lieux fréquentés par le blessé ne sont plus ceux d'autrefois, d'ailleurs un seul endroit lui est *in fine* pleinement dédié : l'hôpital.

L'espace naturel constitue la principale géographie de la guerre, point de départ de tout ce qui s'ensuivra, la tranchée défensive creusée à même la terre cristallise pour une grande part le décor guerrier populaire et dans le même temps, le trou, la béance, laissés par la blessure.

La guerre représente une forme d'exil forcé dans la nature. Les quelques kilomètres de terrain, parfois moins, qui forment le véritable front sont fréquemment présentes comme un pays étranger ou le combattant échoue à la manière de Robinson sur son île. La référence au personnage de Defoe apparaît dès lors régulièrement.<sup>1023</sup>

Ainsi, les « hommes de guerre », bien qu'évoluant à plusieurs se trouvent soumis à une menace mortelle individuelle à la manière de Robinson Crusoé, isolé sur son île, en proie à la menace constante de la mort. Dans un premier temps, ils n'ont d'autre choix que d'évoluer à l'intérieur de cette nature qui deviendra rapidement stérile à mesure que le décor se modifie par leur intrusion dans l'espace.

« La guerre de 14-18, première guerre industrielle et où la mécanisation a joué un rôle fondamental, illustre des rapports complexes dans la mesure où cette guerre « moderne » a eu pour cadre essentiel un univers rural et champêtre. »<sup>1024</sup>

Les champs à perte de vue se changent en des terrains brûlés, dépourvus de vie, apocalyptiques, pour ne constituer qu'un seul et même décor. L'aspect tranquille du paysage initial s'est évanoui au profit des bombardements et de la destruction<sup>1025</sup>. Néanmoins, les

---

<sup>1022</sup> JS., p. 37.

<sup>1023</sup> Schoentjes, Pierre, « Images de la nature dans les romans de la Grande Guerre : esquisse d'une typologie », *Études littéraires*, 42 (2), 2011, p. 123–138.

<sup>1024</sup> *Ibid.*

<sup>1025</sup> Soulignons l'existence de ce qu'on nomme encore « zone rouge » et qui représente en France 120 000 hectares de champ de bataille sur lequel en raison de la présence de milliers de cadavres et de millions de munitions non explosées, certaines activités ont été provisoirement ou définitivement interdites par la loi. Avec le temps, la surface de la zone rouge a été réduite, mais elle n'a pas disparu pour autant, officiellement elle couvre onze départements.

combats se poursuivent dans les forêts, dans les airs ou encore sur les mers, là encore appuyant le fait que l'espace guerrier premier est naturel et sans intervention humaine. En guise de paradoxe, ce sont les hommes eux-mêmes qui vont concevoir par le biais de la guerre menée un espace de mort tiré directement de la nature. Aussi, le chaos qui se diffuse progressivement puise de manière directe ses racines dans cette terre détrempée, devenue souillée par le sang et la poudre, transformant le fertile en désert mortifère. « Campagnes dévastées. Herbes gelées. Terres mortes. Cailloux soufreux. Barbelés crucifères. »<sup>1026</sup> Cette énumération de la part de Cendrars laisse entrevoir un décor affreux dans lequel même la nature est en souffrance, à l'image de l'homme, agonisant. Toutefois, le milieu urbain n'est pas davantage épargné puisque nous trouvons chez D'Annunzio : « Le due colonne della Piazzetta sono simili a due colonne di fumo escite da due mucchi eguali di cenere. » (*NOTT.*, p. 23)<sup>1027</sup> C'est la main de l'homme qui contribue à modifier l'espace naturel et intègre une première menace de violence, par le biais des armes : mitrailleuses, grenades et canons, qui défoncent les sols, créant de nouveaux reliefs, un changement de décor, par l'anéantissement.

Entre deux raids d'avions, entre deux galopades, entre les séquences du 75 qui tirait à bouche que veux-tu, entre l'écroulement des bâtiments du voisinage des brancardiers, des infirmiers, des vieux territoriaux s'affairaient autour des grands blessés qui devaient coûte que coûte être évacués, distribuaient, comme des portefaix un jour de presse dans une gare collent des étiquettes à des colis, les fiches d'évacuation.<sup>1028</sup>

La rapidité et l'enchaînement de l'action pour tenter de sauver ceux qui peuvent l'être constitue un moment décousu, confus, rattaché à l'espace guerrier. Ce dernier progressivement habité par l'industrialisation alors en cours introduit la notion de destruction de masse à l'échelle collective. L'avènement de la modernité par le fer et le feu constitue une modification inévitable de l'espace naturel de guerre. « Au cours de cette première phase de la guerre, la sous-estimation des effets du feu fut particulièrement déterminante : elle explique les pertes effroyables des premières semaines de combat. »<sup>1029</sup> Le topos du feu, élément de l'ultra vivant, aux symboliques multiples et parfois opposées, de la plus rassurante à la plus destructrice, revient régulièrement dans *Notturmo* : « Il tumulto ha il fiato di una fornace, l'ansito di un cratere vorace, il crosco di un incendio selvaggio. » (*NOTT.*, p. 77)<sup>1030</sup> La dimension donnée à la capacité de destruction de cet élément est tout à fait hyperbolique. D'ailleurs, dans *l'Apocalypse de Saint Jean* (ch. 8, v. 7), nous pouvons lire :

<sup>1026</sup> *JS.*, p. 23.

<sup>1027</sup> (Trad : « Les deux colonnes de la Piazzeta sont pareilles à deux colonnes de fumée qui montent de deux tas égaux de cendre. » *NOC.*, p. 26).

<sup>1028</sup> *JS.*, p. 36.

<sup>1029</sup> Audoin-Rouzeau, Stéphane, « La Violence des champs de bataille en 1914-1918 », *Mémorial de la Shoah, Revue d'Histoire de la Shoah*, 2008/2, N° 189, pages 247 à 265.

<sup>1030</sup> (Trad : « Le tumulte a le souffle d'une fournaise, le halètement d'un cratère vorace, la crépitation d'un incendie sauvage. » *NOC.*, p. 53).

« Et le premier sonna de la trompette et il y eut de la grêle et du feu mêlés de sang, qui tombèrent sur la terre; et le tiers de la terre fût brûlé, et le tiers des arbres fût brûlé, et toute l'herbe verte fut brûlée. »

Le feu est donc bien constitutif d'une fin annoncée, d'un désert de mort à venir, il devient l'élément moteur de l'annihilation, de la dévastation. Ces images très puissantes se rapprochent de la prose de D'Annunzio qui semble revivre à sa manière une forme d'apocalypse intérieure. Cette dernière ne se déploie pas dans le monde physique ou dans un espace donné, mais dans son intériorité la plus stricte.

Avevamo fatto un letto alla brace con cinque pietre in tondo. [...] Stavamo intorno accosciati, in silenzio. [...] E tutti i fuochi della mia cecità inaridita e sterilita non mi diedero mai tanta passione quanta me ne dava quel fuoco in terra. [...] Il lauro minacciò qualche cosa. Poi divampò come un'ira magnanima. Fummo tutti splendenti di lui, tutti abbagliati da lui, rapiti da lui. (*NOTT.*, p. 337-338)<sup>1031</sup>

Dans la partie « Annotazione » (« Postscriptum » dans sa version traduite) datant de 1921 qui apparaît à la fin de *Notturmo*, D'Annunzio démontre bien là encore sa fascination pour un feu dominateur, magistral, bien que toujours menaçant. En outre, l'espace naturel est à reconsidérer au prisme de la blessure puisque si les victimes habitent à présent un seul lieu – aussi stérile que les terres foulées précédemment – l'hôpital. Il n'en demeure pas moins que la nature, au moins en pensée, occupe une place non négligeable. « C'è in fondo al mio occhio un dio plastificatore, e c'è una massa plastica inesaurita : la terra elementaria. » (*NOTT.*, p. 260)<sup>1032</sup> La terre est mentionnée par D'Annunzio comme étant élémentaire, et même prenant la place du feu qu'il dit être présent dans son œil avec le retour de cette idée d'une matière glaise, malléable, offrant toutes les possibilités de reconstruction, de remodelage, de réécriture, de cette blessure qu'il endure. De plus, les descriptions champêtres et rurales sont souvent associées aux souvenirs heureux du blessé et viennent en contraste avec la fonction première du terrain de guerre composé de fer, de feu et de sang. C'est également un homme en mal de repères spatiaux qui apparaît ici :

Les « rues » et les « maisons » portent des noms. Théodore Verdun cite la rue de la Paix, le boulevard de la Liberté, la villa des Gersois... Louis Duchesne, l'avenue Jeanne d'arc, la villa de la Purée; en troisième ligne, c'est la Riviera. Albert Thierry habite, dans la rue des Écrivains [...] Henri Despeyrières énumère les villas des Grenouilles, des Lapins, des Taupes, la villa Al Soulel d'Or.[...] Ces dénominations montrent la nécessité de donner un sens à ce cadre de vie imposé, et de le rapprocher, par le langage, d'une vie « civile » et normale.<sup>1033</sup>

Néanmoins, il semble indispensable pour lui, de se constituer de nouvelles balises, qui

---

<sup>1031</sup> (Trad : « Nous avons fait un lit pour la braise avec cinq pierres disposées en rond. [...] Nous nous tenions tous autour accroupis, silencieux. [...] Et tous les feux de ma cécité aride et stérile ne me donnèrent jamais autant de passion que ne m'en donnait ce feu au sol. [...] Le laurier attendit un instant. Puis il s'enflamma avec une splendeur furieuse. Nous fûmes tous éclairés par lui, tous éblouis par lui, enchantés par lui. » *NOC.*, p. 95-96).

<sup>1032</sup> (Trad : « Il y a au fond de mon œil un dieu plasmateur, et il y a une masse, matière inépuisée : la terre élémentaire. » *NOC.*, p. 67).

<sup>1033</sup> Cazals, Rémi, Loez, André, *14-18 Vivre et mourir dans les tranchées*, op. cit., p. 123.

vont l'aider à s'y retrouver, en se calquant sur le schéma d'un lieu de vie, dira-t-on, classique, commun et connu. L'exemple ci-dessus en est la preuve. Les soldats réinventent au fil de la tranchée un village tel qu'ils l'auraient toujours fréquenté avec ses noms de rues (néanmoins toujours en rapport avec les animaux croisés dans la tranchée, donc sans se départir de l'épreuve qu'ils traversent...), un ordre, presque une architecture, pour se sécuriser et entrer pleinement dans leur nouvelle vie fondée autour de ce groupe inédit, dans un lieu non moins inconnu.

De même, les blessés ont un besoin de retourner à quelque chose d'essentiel, débarrassés de la violence quotidienne, et ils le font à travers le souvenir qui passe par la reconsidération de la nature comme espace de liberté et de délivrance. Aussi, lorsque D'Annunzio peut de nouveau sortir à l'extérieur de l'hôpital, il renoue spontanément avec la nature : « Per la prima volta m'è concesso di scendere nel giardino. » (*NOTT.*, p. 297)<sup>1034</sup> Toutefois, si les blessés convoquent souvent des souvenirs en lien avec l'humain, la famille, l'amour, l'amitié, dans une visée rassurante et même revitalisante (que l'on devine), il n'en demeure pas moins que la nature est omniprésente et se déploie à la manière d'un refuge spirituel. Une fois blessés, les « hommes de guerre » ne sont plus en mesure de faire l'expérience de la nature mais plutôt celle du huis-clos, emmurés dans le béton des chambres immaculées de leur convalescence qui s'opposent aux teintes sombres et pourpres de la guerre. Toutefois, la nature n'est pas seulement perçue comme simple décor idyllique et reposant.

Le schéma est trompeur en outre dans la mesure où la place centrale octroyée à la nature champêtre pourrait faire penser qu'il existerait une sorte de regard objectif sur la nature ou sur le paysage. Or, il est évident que toute nature n'existe que par le regard porté sur elle. A lui seul, le déclenchement d'une guerre le montre déjà puisque les militaires vont jusqu'à renommer un pays pour mieux s'en emparer. Jacques Meyer rappelle comment dès 14 « l'armée s'était mise à rebaptiser la nature » et plusieurs textes témoignent de ce regard nouveau. Ernst Jünger revient sur sa formation militaire et évoque un professeur de tactique qui demande « de ne considérer que du point de vue tactique les différents sites que nous verrions au cours de nos promenades. »<sup>1035</sup>

Le topos de la nature distillé indirectement par les lettres que reçoit Adrien le transporte loin de la réalité qu'il vit : « Chacune de ces lettres ravivait en moi le souvenir du pays. De ces matinées d'automne où je partais en forêt avec mon père et mon grand-père. »<sup>1036</sup> Cette même nature permet aussi la convocation des sens, comme un retour à l'essentiel, pour se rassurer sur les capacités qu'il reste au-delà de l'absence, du manque, de la défaillance du corps : « - Tiens, mon drôle, sens la terre qui fume ! Un subtil mais constant

---

<sup>1034</sup> (Trad : « Pour la première fois, il m'est permis de descendre dans le jardin. » *NOC.*, p. 83).

<sup>1035</sup> Schoentjes, Pierre, « Images de la nature dans les romans de la Grande Guerre : esquisse d'une typologie », *op. cit.*

<sup>1036</sup> *LCO.*, p. 113.

mélange de terre humide, de fougères et de feuilles de châtaigniers venait alors flatter mon odorat. »<sup>1037</sup> La convocation du sensoriel n'est pas anodine puisqu'Adrien n'a littéralement plus de nez, et par conséquent plus d'odorat. Il se détache ainsi malgré lui de ce souvenir et de la nature. Dans le roman de Trumbo, nous pouvons lire :

In the spring there were primroses all over the vacant lots. They opened in the morning and closed when the sun grew hot and then opened again in the evening. Each evening the kids went on primrose hunts. They brought back great bouquets of white flowers as big as your hand and put them in flat bowls of water. On May Day they made baskets and filled them with primroses hiding a little candy beneath the flowers. (*JGHG*, p. 19)<sup>1038</sup>

De la même façon, D'Annunzio, dans les dernières lignes de son texte, comme un apaisement retrouvé, s'étend dans une longue contemplation naturaliste :

« La Sirenetta conosce minutamente la favola breve del giardino. Sa dov'è il bruco, dove la pecchia, dove il ragno, dove la cetonia, e quel che fanno. Sa i rami malati, il numero dei bocciuoli ; quale sia in ritardo, quale sia per aprirsi. (*NOTT.*, p. 299)<sup>1039</sup>

La fille de D'Annunzio qui représente l'espoir et le retour définitif à la vie se mue en une sorte d'allégorie vivante de la nature, divinité toute puissante, omnisciente, capable de tout prédire des cycles naturels. La jeune fille se fond dans l'espace naturel au point de tout savoir comme si elle en était à l'origine et permet au poète de trouver un refuge paisible, et même régénérateur. D'ailleurs, la description de sa fille n'est pas sans rappeler Perséphone, déesse du monde souterrain, elle est également associée au retour de la végétation lors du printemps car, dans la mythologie, chaque année, elle passe huit mois sur Terre puis quatre (l'hiver, sans végétation) dans le royaume souterrain en compagnie d'Hadès. Perçue comme supérieure et surnaturelle par Gabriele D'Annunzio, la Sirénnetta représente par ailleurs la rose comme quelque chose de fragile et de respectable, le poète file l'allégorie :

« La piccola rosa è innestata in lei, è il fiore della sua tenerezza. È così pura, così fragile, così delicatamente costrutta che non le si può paragonare una cosa corporea ma sol forse un pensiero casto e ineffabile. » (*NOTT.*, p. 298)<sup>1040</sup>

Le retour à la plénitude et au bien-être s'incarne donc en un personnage : la Sirénnetta. « Elle était comme un parterre de roses saccagé par le milieu. Elle avait été touchée au nez et

---

<sup>1037</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>1038</sup> (Trad : « Au printemps il y avait des primevères dans les terrains non cultivés. Elles s'ouvraient le matin et se fermaient quand le soleil devenait chaud et s'ouvraient de nouveau le soir. Tous les après-midi les enfants allaient à la cueillette des primevères. Ils ramenaient de grands bouquets de fleurs blanches grandes comme la main et les mettaient dans des coupes évasées remplies d'eau. Le premier mai ils faisaient des paniers et les remplissaient de primevères en cachant un petit bonbon sous les fleurs. » *JSVG*, p. 38).

<sup>1039</sup> (Trad : « La Sirénnetta connaît minutieusement la petite histoire du jardin. Elle sait où est la chenille, où est l'abeille, où est l'araignée, où est la cétoine, et ce qu'elles font. Elle sait les branches malades, le nombre des bourgeons ; celui qui est en retard, celui qui va s'ouvrir. » *NOC.*, p. 87).

<sup>1040</sup> (Trad : « La petite rose si pure, si fragile, si délicatement construite qu'on ne lui peut comparer une chose corporelle mais seulement, peut-être, une pensée chaste et ineffable. » *NOC.*, p. 86).

aux pommettes, et la déflagration lui avait également crevé les tympans »<sup>1041</sup> L'image de la fleur, délicate et emblématique d'une certaine douceur, est utilisée pour valoriser la féminité ici. Même si dans le cas de Marguerite, c'est une beauté saccagée essentiellement par les hommes faisant la guerre.

A la manière du *nihil*, la nature semble s'être évanouit d'une certaine manière dans la destruction des hommes engendrée par le conflit. « Aujourd'hui, la nature ne sera plus jamais présente que comme souvenir d'une présence qui n'a jamais été présente<sup>1042</sup> » Ainsi, nous pouvons en déduire qu'après ce premier conflit, la nature n'aura jamais la même signification car en amont salie par la violence outrancière de la guerre. Elle devient un souvenir, elle demeure une absence.

## 2.2 – Intégrer la solitude absolue

Comme un paradoxe, la vie à la guerre apparaît naturellement du domaine du collectif, toutefois, la blessure est le facteur qui isole, et ramène l'individu à son état originel, c'est-à-dire, voué à une solitude absolue. Puisque si l'homme naît seul et meurt seul, il traverse aussi la souffrance dans une forme d'isolement (bien qu'entouré).

Premièrement, la solitude réveille probablement en nous une peur ancestrale qui appartient au règne animal et qui a facilité notre survie. En effet, vivre seul est dangereux pour la plupart des êtres vivants qui doivent faire face à de multiples dangers pour survivre. [...] Être seul, c'est être plus vulnérable.<sup>1043</sup>

La solitude est souvent assimilée à la fragilité, la précarité, et au danger. Aussi, la notion de solitude dans un moment du collectif comme celui de la guerre pose question.

Ce que nous avons en réalité sous les yeux tous les jours, qui nous permette de comprendre comment la multitude d'individus isolés forme quelque chose qui est quelque chose de plus et quelque chose d'autre que la réunion d'une multitude d'individus isolés – autrement dit, comment ils forment une « société » et pourquoi cette société peut se modifier de telle sorte qu'elle a une histoire qu'aucun des individus qui la constituent n'a voulue, prévue, ni projetée telle qu'elle se déroule réellement.<sup>1044</sup>

Selon Norbert Elias, le concept de société dépasse celui d'individu voire le surpasse. Les hommes à la guerre refondent une société à laquelle le destin échappe, est incontrôlable, contrairement à celui de l'individu. Il est donc bien question, malgré le fait d'être en groupe, d'intégrer un sentiment de solitude absolue puisque face à la mort ambiante, chacun se retrouve démuné et soumis à la fatalité.

[Les chevaliers] ne meurent pas n'importe comment : la mort est réglée par un rituel coutumier, décrit avec complaisance. La mort, commune, normale, ne

---

<sup>1041</sup> LCO., p. 87.

<sup>1042</sup> Kerzberg, Pierre, *L'Ombre de la nature*, Paris, éd. Cerf, 2009, p. 215.

<sup>1043</sup> Macqueron, Gérard, *Psychologie de la solitude*, Paris, Odile Jacob, 2009, p. 28-29.

<sup>1044</sup> Norbert, Elias, *La Société des individus*, Paris, Fayard, 1991, p. 41.

prend pas en traître, même si elle est accidentelle à la suite d'une blessure, même si elle est l'effet d'une trop grande émotion, comme cela arrivait. Son caractère essentiel est qu'elle laisse le temps de l'avertissement.<sup>1045</sup>

Cela revient à dire qu'à partir du moment où « l'homme de guerre » est intact et n'a pas été touché par les affres de la guerre, il demeure dans le collectif et fait partie d'un groupe, il constitue une force. Or, dès l'instant où ce dernier se trouve blessé, il est exclu de ce cercle, il n'y a plus sa place et n'y revient d'ailleurs physiquement que rarement. Il entre donc dans une phase d'individualité totale, celle-ci n'est pas vécue comme une autonomie mais passe plutôt par la perte et conduit de ce fait à l'expérience de l'isolement dans son aspect le plus extrême. Johnny, protagoniste déchu du roman de Trumbo, est en contact avec le monde extérieur à travers ses sensations. En l'occurrence, il perçoit les oscillations du mouvement environnant à travers son dos. Puis son jugement est capable d'interpréter si elles sont liées, par exemple, à des pas humains sur le sol. En d'autres termes, il reçoit les informations provenant du monde extérieur selon certaines structures mentales de son cerveau qu'il synthétise à l'aide de ce qu'il lui reste de sens et de corps. Il peut ensuite associer les vibrations qui lui parviennent à la corpulence et au genre des personnes qui vont et viennent autour de lui. « [The day nurse's] footsteps were heavier than the night nurses' so he took her for a large woman. Her steps were almost as heavy as those of the doctor who came in once in a great while and poked around for a little time and then went away. » (*JGHG.*, p. 62)<sup>1046</sup> Il invente également, comme autant de repères, un calendrier mental lui redonnant en quelque sorte prise avec un réel qui lui échappe, cherchant avec acharnement à maintenir le lien avec le monde.

If you can keep track of time you can get a hold on yourself and keep yourself in the world but if you lose it why then you are lost too. The last thing that ties in with other people is gone and you are all alone. He remembered how the Count of Monte Cristo when he was put into his dungeon down there in the darkness kept a record of time. He remembered how Robinson Crusoe was very careful to keep track of time even though he never had any appointments. No matter how far you are separated from other people if you have an idea of time why then you are in the same world with them. (*JGHG.*, p. 126)<sup>1047</sup>

On voit donc bien que la conscience, loin d'être une substance pensante autarcique est avant tout « une activité de projection vers les choses » comme le théorise Husserl dans *Leçons*

---

<sup>1045</sup> Ariès, Philippe, *L'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 2014, p. 12.

<sup>1046</sup> (Trad : « [L'infirmière de jour] avait le pas plus lourd que les infirmières de nuit il la prit donc pour une femme corpulente. Elle avait la démarche presque aussi lourde que celle du docteur qui venait à intervalles très espacés tripotait un peu par-ci par-là pendant un petit moment et repartait. » *JSVG.*, p. 188).

<sup>1047</sup> (Trad : « Si l'on arrive à se repérer dans le temps on a prise sur soi-même et l'on garde sa place dans le monde mais si l'on perd la notion du temps on est soi-même complètement perdu. Le dernier lien qui vous rattache aux autres hommes disparaît et on se retrouve tout seul. Il se rappelait alors que le Comte de Monte-Cristo calculait le temps qui s'écoulait quand on le jeta dans un cachot obscur. Il se rappela que Robinson Crusoe eu soin d'établir un calendrier bien qu'il n'eut jamais de rendez-vous. Quelle que soit la distance qui vous sépare d'autres hommes si vous gardez la notion du temps vous vous trouvez dans le même monde qu'eux. » *JSVG.*, p. 168-169).

*pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* (1964).

La vie humaine ne se déploie que mue par le désir et projetée vers l'avenir et dans cette projection vers l'avenir, l'être humain use d'un gouvernail, qui est la prise de décision. Ce pourrait être la dénomination moderne du libre arbitre. Les prises de décision se nouent dans la délibération et se dénouent dans l'action: « conscience, disait Bergson, signifie hésitation et choix.<sup>1048</sup>

Pour aller plus loin, nous dirions que c'est finalement la singularité de la blessure dans ce qu'elle possède d'unique (elle diffère selon chaque individu) qui favorise la possibilité d'un retour envisageable à l'individualité de chaque homme, d'une personnalité renouvelée. La blessure constitue alors un moyen d'être reconnu et de se démarquer de l'ensemble que forment également les blessés, redonnant une certaine valeur à l'être humain, même difforme. Ce moment, antichambre de ce qui découlera ensuite de la blessure, sera celui où le blessé se retrouve tout à fait seul. Dans son récit, Cendrars, pris de panique, constate son dénuement : « Et les autres ? Ils ne viennent pas, les autres, je suis tout seul ? »<sup>1049</sup> Le moment qui advient juste après la blessure introduira un changement d'existence radicale. C'est celui de l'esseulement dans un premier temps, mais aussi le dévoilement de la condition humaine dans toute sa fatalité, sa tragédie, qui est finalement de naître seul et de mourir seul.

Il est donc question de quitter un groupe, celui du terrain de la guerre, pour en reformer un nouveau. La différence résidant dans le fait que ce groupe n'est pas considéré comme héroïque ou valeureux, et n'est que « bricolage », « rafistolage », en d'autres termes, survie. C'est un groupe de la misère, rattaché directement à la faiblesse, à la déchéance, synonyme de l'échec d'un destin, qui vient s'opposer au groupe guerrier, fier et solide, au destin valeureux tout tracé.

La solitude ne se résume pas au manque de lien social, elle en est, en quelque sorte, la doublure. Paradoxalement, ces deux faces du lien / solitude recèlent un danger analogue, un risque pour l'intégrité du Moi du sujet : d'un côté, l'absorption dans l'autre ; de l'autre, la perte de soi dans l'absence de l'autre. Contrairement aux apparences courantes, les liens sociaux ne sont pas une condition nécessaire et suffisante pour l'équilibre et la santé du Moi, mais une condition indispensable et insuffisante.<sup>1050</sup>

L'isolement, puisqu'il est question de cela ici, soit la forme de solitude la plus extrême, se retrouve dans l'œuvre de Cendrars. Ce dernier n'a pas été acheminé vers Biarritz avec le reste de ses camarades blessés. Un gradé lui a refusé l'accès au train. « Ainsi pour toi, il n'a pas voulu qu'on t'embarque dans le train de Biarritz. Il a dit que tu faisais de la température et que tu étais saoul, et il t'a fait faire demi-tour ! »<sup>1051</sup> Cendrars ne connaît pas le même destin, se trouve mis à l'écart, ce qui semble causer sa perte, et sans le savoir, c'est

---

<sup>1048</sup> Gil, Roger, « L'homme est-il maître de sa vie et de sa mort : gouvernance de fin de vie et libre arbitre », *Études sur la mort*, 2009/1 (n° 135), pages 41 à 49.

<sup>1049</sup> *JS.*, p. 46.

<sup>1050</sup> Castellan, Yvonne, « Le Sentiment de solitude », *Le Journal des psychologues*, 2009/10, n°273, pages 54-57.

<sup>1051</sup> *JS.*, p. 45.

aussi ce qui le sauvera puisqu'il sera mené vers l'infirmière Adrienne à qui il doit une grande partie de sa résilience. En outre, le fait d'être couché au ras de terre le condamne déjà dans la position physique du mort, au plus près de la tombe, et plus encore lorsqu'il révèle être pratiquement sous le véhicule, simulant sa disparition – au moins symbolique – sous les roues de l'ambulance. « Avant la fin de l'année 1914, les anciennes représentations du héros guerrier s'altèrent, voire s'effondrent. Le corps du soldat est en position couchée avec, pour objectif, de se cacher, s'enterrer, devenir invisible. »<sup>1052</sup> La proximité avec la tombe, l'assimilation au cadavre, le désir d'invisibilité, est le moment qui représente la solitude à son apogée.

Je pensais qu'on n'allait pas tarder à venir me chercher. Couché au ras du pavé et presque sous le châssis de la voiture, j'étais à peu près à l'abri de la pluie et nullement inquiet de mon sort puisque le moteur qui tournait au ralenti et m'envoyait son haleine chaude dans la figure, m'entretenait de son cafouillage.<sup>1053</sup>

Ce qui apparaît comme une situation doublée d'une position physique désagréables, se révèle en fait être ce qui sauve Cendrars de l'anéantissement. Le fait d'être sous la voiture le protège des agressions extérieures et le souffle des gaz d'échappement le maintient alerte et conscient. Puis, lorsqu'il parvient au pied du grand escalier dans le hall désert de l'évêché Sainte-Croix, il se sent abandonné et démuné, allongé sur son brancard aux dimensions de cercueil. Il a peur que personne ne vienne à sa rencontre et donc de mourir, là, esseulé, sans un bruit, sans avoir la possibilité de se faire entendre ni de montrer qu'il est toujours vivant. Johnny Bonham, de son côté, vit la même peur de l'abandon de la part de l'infirmière qui le soigne. En effet, elle représente beaucoup pour le jeune soldat car elle est la seule à pouvoir entrer en contact avec lui, la seule à « l'entendre ».

She might turn and walk out of the room in five minutes and never return. When she walked away she would carry his life with her she would carry madness and loneliness and all his godforsaken silent screams and she would never know it she would never hear the screams. She would simply go and ever after he would be forgotten. She was loneliness and friendship she was life and death and she stood now waiting quietly for him to tell her what he wanted. (*JGHG*, p. 212)<sup>1054</sup>

Les pensées qui se succèdent dans la tête du blessé donnent lieu à la crainte d'un abandon définitif de la part de la seule personne avec qui il est en mesure de communiquer depuis ses blessures multiples, par un langage réinventé et éloigné de la parole classique.

Néanmoins, malgré cette peur de la solitude qui survient en même temps que la

---

<sup>1052</sup> Condamine, Christine, Digeon, Caroline, Spoljar, Philippe, « La Grande Guerre et la déchéance du Père », *Bulletin de psychologie*, 2013/2, n°524, pages 149-158.

<sup>1053</sup> *JS*, p. 43.

<sup>1054</sup> (Trad : « Elle pouvait tourner les talons et sortir de la pièce dans les cinq minutes pour ne jamais revenir. En partant elle emporterait avec elle la vie qu'il conservait elle emporterait avec elle la folie et la solitude et les cris silencieux qu'il avait poussés dans son abandon total et elle ne le saurait jamais elle n'entendrait jamais les cris. Elle disparaîtrait tout simplement et il sombrerait à tout jamais dans l'oubli. Elle était la solitude et l'amitié elle était la vie et la mort et elle attendait à présent calmement qu'il lui dise ce qu'il désirait. » *JSVG*, p. 269).

blessure et donc la diminution du corps, lequel devient fragile et vulnérable, nous constatons que dans *La Chambre des Officiers*, le traitement fait de la solitude est différent, puisque cette dernière se partage avant tout à plusieurs. En effet, il est constamment question du groupe, et plus particulièrement du trio formé par les officiers, comme un soutien, et même un bastion : « Nos blessures, bien sûr, nous rapprochaient, et les deux autres étaient toujours là pour accompagner celui qui prenait le chemin de la table d'opération et même l'entourer dès son retour. »<sup>1055</sup> Ainsi, la blessure ici est partagée, tous possèdent la même, tous sont abîmés au niveau du visage, ce qui les condamne au même rang, les oblige à regarder dans le miroir de l'autre. C'est la violence des lésions laissées qui fait qu'ils s'unissent, qu'ils retissent du lien et forment à eux trois (puis à quatre, avec la venue de Marguerite) un groupe, non pas affaibli mais constitutif d'une certaine résistance qui leur permet de rester en vie, et de ne pas sombrer, le temps de la convalescence.

### 2.3 – *User des paradis artificiels*

Au moment de la mobilisation, nous constatons que « l'homme de guerre » ne peut palier à l'angoisse de l'inconnu dans lequel il s'engouffre sans un certain nombre d'échappatoires dont le premier, et le plus accessible, est l'alcool. Aussi, lorsque la guerre éclate en août 1914, les familles qui restent en arrière sont nombreuses à se retrouver sur les quais des gares pour offrir une rasade aux soldats sur le départ. A ce moment-là, l'alcool est perçu comme ayant des propriétés revigorantes et fortifiantes, possédant un rôle d'anesthésiant, et capable de désinhiber n'importe quel quidam. Dans un contexte aussi absurde, il devient par conséquent bien nécessaire pour les soldats d'en consommer sans réfléchir.

« Je vis un bras qui me tendait une bouteille de cognac [...] Je m'emparai avidement de la bouteille. Mais déjà la voiture repartait. « Bon voyage ! Bon voyage ! criaient des voix. Je vidai cette bouteille d'un seul trait et... je crois que je m'endormis. »<sup>1056</sup>

L'alcool apparaît comme un dernier lien entre les civils et ceux qui partent à la guerre. D'ailleurs, Cendrars ne voit pas le visage de celui qui lui tend la bouteille et cela semble lui importer peu, il ne mentionne qu'un bras. Celui-ci apparaît détaché de tout corps, vide de toute substance, sans identité, perdu dans la foule, simplement là pour tendre cet alcool, dans un élan, un mouvement du corps, quasi prophétique. Ainsi, la bouteille dressée au bout de ce bras devient un leurre, un moyen d'évasion facilement accessible, annonciateur de ce qui sera

---

<sup>1055</sup> *LCO.*, p. 83.

<sup>1056</sup> *JS.*, p. 42.

enduré sur le champ de bataille par l'auteur, et surtout la perte finale de son propre membre supérieur. L'alcool est présent ici dans un but de soutien aux troupes, mais n'apporte rien qu'un réconfort illusoire et sommaire, ouvrant grand la voie vers la déchéance qui s'annonce. L'alcool devient un instrument de propagande et de contrôle.

Au-delà de la simple propagande et des effets de la consommation sur le raffermissement des liens sociaux entre compagnons de tranchées, les autorités ont rapidement compris les avantages et les intérêts relatifs à la thématique du vin et de l'alcool au front. Dès lors, ces enjeux recourent des ressorts psychologiques qui s'opèrent dans des espaces variables et des thématiques particulières, mais se rejoignant autour de l'objectif essentiel de ces stratégies : le contrôle des troupes.<sup>1057</sup>

Le voyage de « l'homme de guerre » débute donc de manière artificielle, voire sacrificielle, puisque les hommes ne vivent pas ce départ dans la pleine conscience de ce qui les attend, ils traversent sans s'en apercevoir vraiment ce moment pourtant significatif, point de départ de leur destin commun, et ont besoin de quelque chose pour atténuer à la fois l'angoisse et l'excitation engendrées par la perspective de cet ailleurs dont ils ignorent tout.

En effet, dans un premier temps, l'Instruction militaire du 2 avril 1914 concernant l'alimentation en campagne instaure la distribution quotidienne de 25 cl de vin et de 0,0625 cl d'alcool aux hommes bivouaqués. Puis, en octobre 1914, une décision du ministre de la Guerre, Alexandre Millerand, étend cette mesure à l'ensemble des hommes mobilisés dans la zone des armées. C'est désormais près de 3 millions de soldats qu'il faut fournir en vin et alcool quotidiennement.<sup>1058</sup>

L'alcool consommé ne l'est pas par plaisir, ni même en quantité raisonnable. Pire, il devient un élément faisant partie intégrante de la ration quotidienne indispensable au corps du soldat, au même titre que le pain, et prend tout autant d'importance à travers les témoignages réels rapportés du front. Cendrars, dans l'exemple précédent, boit la bouteille d'un trait et s'endort. « He awakened as a man awakens out of a drunk – hazy-brained and foggy swimming slowly and painfully back toward reality. » (*JGHG*, p. 195)<sup>1059</sup> Le réveil du soldat Bonham est associé à l'impression d'ivresse, comme si ce dernier émergeait peu à peu de l'alcool consommé en trop grande quantité. Cet état qui ressemble à de l'ébriété permet l'évasion pour un temps suivi d'un difficile retour à la réalité démontrant bien, même de manière imagée, que c'est là encore un leurre.

En outre, nous remarquons chez D'Annunzio un rapport plutôt paradoxal à l'alcool que l'on rejette tout en constatant qu'il occupe une place prépondérante : « Una frotta di ubriachi urla laggiù, in fondo al traghetto. » (*NOTT.*, p. 25)<sup>1060</sup> Dans ce passage, l'auteur s'il

---

<sup>1057</sup> Le Bras, Stéphane, « L'ivresse dans l'armée française pendant la Grande Guerre. Un mal pour un bien ? » in Lecoutre, Matthieu, (dir), *L'ivresse entre le bien et le mal, de l'antiquité à nos jours*, Lausanne, Peter Lang, 2018, p. 167-186.

<sup>1058</sup> *Ibid.*

<sup>1059</sup> (Trad : « Il se réveilla comme on sort d'une cuite – l'esprit brumeux les idées nébuleuses – puis revint lentement et péniblement à la réalité. » *JSVG*, p. 250).

<sup>1060</sup> (Trad : « Un troupeau d'ivrognes hurle, là-bas, au fond du traghetto. » *NOC.*, p. 29).

n'est pas directement touché par l'alcool en ressent les méfaits lointains. Une poignée d'hommes devenue « un troupeau d'ivrognes » n'obtiennent plus de considération comme ce serait le cas s'ils étaient sobres, ils ne représentent qu'un amas vague qui hurle, dans le lointain, ne générant que vacarme et vacuité à l'auteur qui s'en fait le témoin auditif. Au travers de l'artifice produit par ces plaisirs qui enivrent demeure le vice d'un retour à une réalité plus sombre encore. « La fièvre, l'épuisement, la bouteille de cognac que j'avais absorbée d'un seul trait. »<sup>1061</sup> Cendrars, dans une énumération, met sur le même plan « la fièvre », « l'épuisement », et « la bouteille de cognac », ce qui constitue une triade d'éléments à connotation négative invitant au découragement et à l'évitement de la situation vécue. « Je bois mon litre à chaque repas, je suis devenu soiffard depuis la guerre. »<sup>1062</sup> La consommation d'alcool s'érige ainsi en un refuge réconfortant au cœur de la difficulté quotidienne des combats qu'il faut pouvoir tenir psychologiquement pour une durée indéterminée. Par conséquent, cet état d'excitation dû à l'ébriété n'est pas seulement lié à la prise de substances, mais plutôt à la production de neurotransmetteurs (GABA – principal neurotransmetteur inhibiteur du système nerveux central chez les mammifères et les oiseaux – et dopamine dans le cas de l'alcool) par le corps à la suite de la prise de ces substances, production qui peut être induite par d'autres processus tels que les émotions fortes<sup>1063</sup>. Ainsi, le mélange entre alcool (et/ou drogues) et les émotions terribles ressenties en situation de guerre constitue un cocktail dévastateur. En outre, les blessés de guerre utilisent aussi alcool et médicaments en tant qu'éléments visant à l'auto destruction pour voir leur état se dégrader encore davantage et ainsi conserver le lit à l'hôpital plutôt que de risquer la menace d'un retour à la guerre.

D'autres, plus astucieux ou plus méfiants, allaient se recoucher, absorbaient coup sur coup pinards, alcools, médicaments pour se donner la fièvre, se grattaient, prêts à envenimer plaies et blessures, non pas pour apitoyer qui que ce soit et ne pas quitter la bonne vie de l'hôpital, mais parce qu'ils savaient par expérience que la venue d'un grand chef ne présage jamais rien de bon pour un soldat<sup>1064</sup>

Toutefois, les paradis artificiels sont également envisagés comme les vestiges compensatoires d'un monde passé : « Mme Adrienne me choyât d'une façon toute particulière, m'apportant, chaque matin, des cigarettes de luxe (des Muratti-Lauriston, à bouts dorés). »<sup>1065</sup> L'infirmière en chef offre à Cendrars des cigarettes haut de gamme, ce qui constitue aussi un réconfort, une faveur, une mise en valeur même, du blessé. « Sur le chemin du retour, Penanster nous offrit sans un mot une de ces cigarettes anglaises qu'il s'était procurées je ne

---

<sup>1061</sup> JS., p. 50.

<sup>1062</sup> Bosshard, Antoine, Madeleine, *Marthe, Joseph, Lucien, Marcel Papillon*. « Si je reviens comme je l'espère ». *Lettres du front et de l'Arrière, 1914-1918*, Paris, Grasset, 2003, p. 85.

<sup>1063</sup> Nous puisons ces références dans l'ouvrage suivant : Carter, Rita, *Le grand Larousse du cerveau*, Paris, 2010.

<sup>1064</sup> JS., p. 76-77.

<sup>1065</sup> *Ibid.*, p. 62-63.

sais où, et qui avaient comme un gout de voyage. »<sup>1066</sup> Le tabac, au même titre que l'alcool, permet l'évasion et de s'extirper d'un cadre quotidien pesant : « Then you would light a cigarette and talk about something else. » (*JGHG*, p. 22)<sup>1067</sup> Toutefois, le paradis artificiel arrive toujours de manière abrupte pour le blessé : « Et m'allumant une cigarette qu'il me planta dans le bec »<sup>1068</sup> A l'instar de la bouteille tendue brutalement à Cendrars, la cigarette enfoncée grossièrement dans la bouche de ce dernier marque un geste brusque, imposé, injonctif, qui traduit le caractère presque inévitable d'avoir recours à ces subterfuges au moment de l'entrée en guerre, sans aucune marge de manœuvre personnelle.

La Première Guerre mondiale (1914-1918) vit l'apparition de la cocaïne sur la ligne de front. Il est impossible d'estimer le nombre de soldats qui en prenaient de manière récréative pour calmer leurs nerfs, et le nombre de ceux à qui la drogue était fournie pour améliorer leurs performances, mais la guerre laissa des centaines de vétérans accros à la cocaïne. La cocaïne fut utilisée, par exemple, par les pilotes allemands et français, par les soldats canadiens, par les corps d'armée australiens et néo-zélandais et par les fantassins britanniques.<sup>1069</sup>

Les drogues, au même titre que les addictions précédemment évoquées, durant la Grande Guerre, circulaient librement, servant à atténuer mal-être et peur, à se réchauffer ou à se donner du courage, à endormir la douleur ou à la faire disparaître de manière momentanée. D'ailleurs Johnny, lorsqu'il prend conscience qu'il est blessé, pense tout de suite à ceci : « He must have been drinking dynamite. » (*JGHG*, p. 3)<sup>1070</sup> L'infortuné soldat avant de réaliser ses blessures multiples a l'impression d'être dans un état second :

Things were getting floaty and sickly. Things were so quiet. Things were so goddam still. A hangover headache thumps and clatters and raises hell inside your skull. But this wasn't any hangover. He was a sick man. He was a sick man and he was remembering things. Like coming out of ether. (*JGHG*, p. 8)<sup>1071</sup>

Le personnage, confus, a la sensation d'être réveillé après un endormissement à l'éther, d'avoir la « gueule de bois », d'être malade, soit autant de conditions désagréables, qui plongent dans un mal-être, et accentuent le tourment. Ici, le paradis artificiel ne correspond à aucune échappatoire, ni ne représente une voie vers l'amélioration, mais isole dans une situation inquiétante favorisant un tumulte émotionnel désagréable et ingérable.

---

<sup>1066</sup> *LCO*, p. 110.

<sup>1067</sup> (Trad : « Puis on allumait une cigarette et on pensait à autre chose. » *JSVG*, p. 43).

<sup>1068</sup> *JS*, p. 47.

<sup>1069</sup> Kamienski, Lukasz, « Les drogues et la guerre », *Mouvements*, 2016/2 (n° 86), pages 100 à 111.

<sup>1070</sup> (Trad : « Il avait dû prendre de la drogue. » *JSVG*, p. 19).

<sup>1071</sup> (Trad : « Les choses devenaient floues et prenaient un aspect maladif. Tout était si calme. Tout était si diablement silencieux. Un mal de tête dû à une gueule de bois vous bat contre les tempes et vous martèle le crâne et y fait un vacarme d'enfer. Il n'avait pas la gueule de bois. Il était malade. Il était malade et certains souvenirs lui revenaient. Comme lors du réveil quand on a été endormi à l'éther. » *JSVG*, p. 25).

## 2.4 – Le toucher et la main comme réassurance

Le toucher n'est plus forcément toujours accessible pour les blessés dont nous faisons état. Certains sont dépourvus de leurs mains, comme c'est le cas du soldat Bonham ou de l'une d'entre elles pour le caporal Cendrars, d'autres quand ils ont perdu tout ou partie de leurs visages, comme D'Annunzio ou l'officier Fournier, ont néanmoins conservé l'attribut par lequel passe le sens du toucher et qui importe tant dans l'établissement de la prise de contact avec autrui (et plus encore lorsque la voix se fait absente, comme c'est le cas du protagoniste principal de Dugain).

« La main perçoit ce que l'œil néglige ou n'est pas capable de voir. Ce duo éternel de la main et de l'œil constitue depuis Descartes au moins, et sa conception « tactile » de la vision, l'un des pôles de la réflexion sur la sensibilité. »<sup>1072</sup>

La main est sensible, couplée à l'œil, son comparse, elle est capable de percevoir davantage qu'une simple caresse ou qu'une gifle, elle a le pouvoir d'aller plus loin que la simple anticipation. « Les mains exécutent, l'œil juge. »<sup>1073</sup> La main est donc avant tout celle qui produit l'action par excellence. Sans son avènement, l'homme demeure observateur passif, et non plus acteur. Alors, qu'en est-il lorsque manque l'œil ou lorsque celui-ci ne peut plus réaliser son travail d'assistant, de binôme, accompagnant celle par qui passe la possibilité de toucher ?

« De manière générale, les travaux sur l'effet d'influence du toucher ont surtout porté sur l'incidence que celui-ci pouvait exercer en matière d'évaluation de l'environnement et des personnes mais également en matière d'acceptation de requêtes directes ou indirectes formulées par le « toucheur ». »<sup>1074</sup>

Le sens du toucher demeure un facteur d'évaluation de l'environnement. Pour le personnage de Trumbo, ce sens est aussi le plus important, car c'est le dernier qu'il reste à Bonham, qu'il ne peut d'ailleurs pas pratiquer de manière active, mais subit dans une certaine inertie, par la rencontre d'autrui avec sa peau. En effet, dépourvu de ses mains, il sent et même pressent celles de l'autre, ici l'infirmière, qui vont se poser sur lui, entrer en relation avec le corps de ce dernier :

« Maybe he'd better start from the beginning. He was awake now. He was sure of that. He had just felt the nurse's hands and the nurse's hands were real. So when he felt them he was awake. » (*JGHG*, p. 96)<sup>1075</sup>

<sup>1072</sup> Merleau-Ponty, Maurice, *L'œil et l'esprit* (1964), Paris, Folio, 1985, p. 37.

<sup>1073</sup> Ravaisson, Félix, *L'art et les mystères grecs*, Paris, L'Herne, 1985, p. 37.

<sup>1074</sup> Guéguen, Nicolas, de Gail, Marie-Agnès, « Le toucher : un indicateur culturel implicite du statut et du rôle », *Communication et organisation*, 18 | 2000.

<sup>1075</sup> (Trad : « Peut-être ferait-il bien de commencer au commencement. Il était éveillé à présent. Il en avait la certitude. Il venait de sentir le contact des mains de l'infirmière et les mains de l'infirmière existaient pour de bon. Quand il les sentait sur lui il était éveillé. » *JSVG*, p. 132-133).

Le toucher de l'infirmière est indispensable car il est le seul repère pour Johnny Bohnam. Il lui permet de reprendre conscience de son corps. « Le toucher relève d'un système sensoriel complexe qui le relie à la kinesthésie, la vue et l'audition, puis le confronte en permanence à la mémoire comme aux représentations. »<sup>1076</sup> Cependant, l'expérience effectuée du toucher par le personnage malheureux de Trumbo rend son pouvoir double. Le toucher se veut rassurant et provoque le bien-être amené par la chaleur humaine de la main de l'infirmière qui s'apparente à la douce caresse maternelle. Dans le même temps, le jeune homme a la sensation de sentir le long de son corps un rat qui grignote ses plaies, transformant l'agréable sensation en quelque chose de très déplaisant, conférant à l'angoisse de la torture imminente et répétitive.

But the only time he could be positive he was awake was when he felt the nurse's hands. And now that he knew the rat was a dream and since it was the only dream he could absolutely tie down why the only time he could be sure he was asleep was when the rat was gnawing. Of course he might have other dreams beside the rat just as he might be awake lots of times when the nurse's hands weren't touching him. But how in the hell could he tell? » (*JGHG*, p. 98)<sup>1077</sup>

Le blessé devient donc tributaire, et même esclave de ce sens, entre fuite et rémanence, sans plus en avoir tout à fait le contrôle.

The pressure of the hand against his forehead was getting heavier. He realized that she was trying by the weight of her hand to make him tired so he'd quit tapping. [...] The nurse's hand grew heavier and heavier on his head. His neck grew tireder and tireder. [...] His tapping grew slower and her hand got still heavier and finally he lay back very quietly against the pillow while she brushed his forehead. (*JGHG*, p. 164)<sup>1078</sup>

Le sensoriel le traverse finalement sans qu'il en décide, et s'offre à lui dans le bien comme dans le mal. « Le vocabulaire du toucher métaphorise de manière privilégiée la perception et la qualité du contact avec autrui, il déborde la seule référence tactile pour dire le sens de l'interaction. »<sup>1079</sup> La sauvegarde du sens du toucher demeure tout aussi importante pour Gabriele D'Annunzio, car elle lui permet, sinon d'entrer en contact avec l'autre (son voyage est souvent au-delà du sensoriel, métaphysique, il faut bien le dire, puisqu'il entre davantage en lien avec les âmes errantes qu'avec les vivants bien qu'il mentionne

---

<sup>1076</sup> Ghedighian-Courier, Josy-Jeanne, « Le toucher, un sens aux multiples avatars », *Cahiers jungiens de psychanalyse*, 2006/2 (n° 118), pages 17 à 28.

<sup>1077</sup> (Trad : « Mais le seul moment où il pouvait l'affirmer était celui où il sentait le contact des mains de l'infirmière. En sachant que le rat lui apparaissait uniquement en rêve et que c'était le seul rêve qu'il put déterminer avec une certitude absolue eh bien le seul moment où il pouvait affirmer qu'il dormait était celui où le rat le rongait. Bien sûr il avait probablement d'autres rêves que celui du rat de même qu'il était probablement éveillé d'innombrables fois où les mains de l'infirmière ne le touchaient pas. Mais comment diable le savoir ? » *JSVG*, p. 135).

<sup>1078</sup> (Trad : « La pression de la main sur son front se fit plus lourde. Il se rendit compte qu'elle essayait par le poids de sa main de le fatiguer pour qu'il arrête de taper. [...] La main de l'infirmière sur son front se fit de plus en plus pesante. [...] Il tapait de plus en plus lentement et la main s'alourdissait encore et finalement il se recoucha très tranquillement sur l'oreiller tandis qu'elle lui passait la main sur le front. » *JSVG*, p. 214).

<sup>1079</sup> Le Breton, David, *La Saveur du monde*, Paris, éd. Métailié, 2006, p. 219.

régulièrement leur présence), de poursuivre ses activités d'écrivain : « Prendo una lista, la palpo, la misuro. Riconosco la qualità della carta dal lieve suono. » (*NOTT.*, p. 9)<sup>1080</sup> Le fait de tâter le matériau, les bandes de papier, qu'il utilise dans le but de composer une nouvelle œuvre, représente, nous l'observons, une grande joie teintée d'excitation. Cette action, en apparence simple et anodine, fait rejaillir une verve qui l'habite, au moment du ressenti, lorsque ses doigts viennent heurter la matière. S'il perd partiellement la vue, le toucher la compense, fait oublier l'absence en renforçant l'effet provoqué par une palpation qui décuple la sensation de bien-être. « [La carta] liscia, un poco dura, tagliente ai margini e agli spigoli. È simile a un cartiglio arrotolato, simile a uno di quei cartigli sacri che i pittori mettevano nelle loro tavole. » (*NOTT.*, p. 9)<sup>1081</sup> La description précise du papier qu'il s'apprête à utiliser démontre là encore combien il fait appel au reste de ses sens, et plonge avec délectation dans le détail du ressenti, de l'entrée en contact de la matière avec la pulpe des doigts en tant qu'expérience sensorielle unique.

Dans *La Chambre des Officiers*, il est question des retrouvailles d'Adrien avec Alain Bonnard<sup>1082</sup>, ami d'enfance à la main droite atrophiée. Les mains ne sont pas seulement organes de la préhension, elles sont avant tout celles du lien capable de s'établir entre deux êtres vivants. Leur rôle est donc considérable, et leur perte un traumatisme évident comme le met en avant de manière poétique Cendrars dans *La Main coupée*.

« Elles sont là, ces compagnes inlassables, qui, pendant tant d'années, ont fait leur besogne, l'une maintenant en place le papier, l'autre multipliant sur la page blanche ces petits signes pressés, sombres et actifs. Par elles l'homme prend contact avec la dureté de la pensée. »<sup>1083</sup>

La main est aussi l'outil par lequel s'incarne l'écrit. Toutefois, cela reste à repenser car l'expression peut se manifester par d'autres biais que celui-ci. Soulignons que pour la première fois, le mot « handicap »<sup>1084</sup> apparaît dans le texte lorsqu'il est question de Bonnard. Tandis que les officiers sont tous devenus des gueules cassées, le jeune Bonnard possède un handicap de naissance. Dans le roman, nous lisons qu'Alain a compensé son défaut par une grande intelligence « comme souvent chez ceux qui sont diminués »<sup>1085</sup>. Ici, Adrien ne

<sup>1080</sup> (Trad : « Je prends une liste, je la palpe, je la mesure. Je reconnais la qualité du papier à son bruit léger. » *NOC.*, p. 13).

<sup>1081</sup> (Trad : « [le papier] est lisse, un peu dur, coupant sur les bords et aux angles. Il est pareil à un cartouche déroulé, pareil à un de ces cartouches sacrés que les peintres mettaient dans leurs panneaux. » *NOC.*, p. 13).

<sup>1082</sup> L'onomastique du patronyme est intéressante. En effet, si l'on décompose le nom de « Bonnard », on constate que « bon » est présent et c'est aussi la qualité première de l'ami, mais le suffixe -ard est plutôt péjoratif et invite au grossier, à l'inesthétique. Il y a donc une volonté de tourner un peu le personnage en dérision en l'affublant de ce nom, en en faisant un homme aimable mais disgracieux. Toutefois, les deux compagnons possèdent la même initiale, signe évident d'une volonté de rapprochement, voire de fusion entre les deux jeunes gens.

<sup>1083</sup> Focillon, Henri, *Eloge de la main (1934)*, éd. Hommes et Littérature, 2020, p. 9, [en ligne].

<sup>1084</sup> Notons que cette terminologie est peu présente dans nos récits, et pourtant factuellement, ils sont tous le résultat d'un handicap nouveau.

<sup>1085</sup> *LCO.*, p. 48.

s'inclut pas dans ce groupe, mais reste observateur, extérieur à cette communauté des handicapés originels dont il sait ne pas faire partie. L'amitié partagée entre lui et Alain est très forte, ils ne veulent pas être séparés l'un de l'autre et éprouvent une grande admiration mutuelle. Alain sacrifie son entrée à polytechnique pour rester avec Adrien (de son côté, incapable d'y accéder). Les deux êtres entrent donc dans un rapport fraternel puissant, presque de codépendance, et surtout de complémentarité à la fois physique et corporelle. Aux yeux d'Alain, Adrien, dans sa version première d'homme valide et intact, représente une sorte d'accomplissement physique auquel son meilleur ami, de par son infirmité, ne pourra jamais prétendre. Il pénètre la chambre d'hôpital honteux, en cachant ce qui lui fait défaut : « C'est le moment que choisit Bonnard pour entrer dans la pièce, main droite dans la poche. »<sup>1086</sup> D'ailleurs, à cause de cette difformité physique, il passe la guerre derrière un bureau, et non au front. Soulignons que les mains représentent une symbolique puissante, notamment durant 14-18 où elles font l'objet de mutilations, selon Claire Maingon, leur absence ou leur perte « laissent [les gens] infirmes et comme orphelins d'eux-mêmes. »<sup>1087</sup> Cela contribue à mettre en exergue ces organes particuliers comme un élément corporel qui ne peut être ignoré ou passé sous silence :

Le thème de la main coupée pourrait [...] constituer un fil rouge d'autant plus intéressant qu'il ne s'agit pas uniquement de la représentation d'un corps physique blessé, voire d'un corps social amputé. La main coupée renvoie aussi à la symbolique de la mort et de la métamorphose. Plus qu'un motif, elle est une allégorie réelle de la violence de la guerre, une image-symbole dont la force se perpétue jusqu'à notre époque contemporaine.<sup>1088</sup>

Ainsi, l'absence de main si elle est coupée marque la transformation, sinon la mort, une métamorphose certaine. Soulignons enfin qu'Adrien demande à Alain de ne pas révéler à sa famille ni son état ni où il se trouve. Il est donc la seule personne extérieure antérieurement connue d'Adrien à prendre connaissance de son état de santé et plus particulièrement de ce nouveau visage – s'il en est encore un. D'ailleurs, la première fois qu'il voit Fournier, Bonnard regarde ailleurs, gêné, abasourdi :

Il me voit le premier, détourne son regard pour s'approcher des autres blessés dont il scrute le visage, s'immobilise, se retourne à nouveau vers moi. Alors que je lis l'horreur dans son regard et que je le crois près de repartir en espérant s'être trompé de salle, je lui fais un petit signe de la main.<sup>1089</sup>

Alain, malgré cette main atrophiée, et donc à des égards, monstrueuse, devient la normalité, voire peut jouir d'une certaine esthétique par rapport à Adrien qui a perdu son visage. Cela représente un changement radical dans son apparence et dans ce qu'il renvoie au

---

<sup>1086</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>1087</sup> Maingon, Claire, « Main coupée, main errante, main absente », *op. cit.*

<sup>1088</sup> *Ibid.*

<sup>1089</sup> *LCO.*, p. 50.

reste du monde. « Sa petite main d'enfant doit lui sembler bien peu de choses, maintenant. »<sup>1090</sup> Cette échelle de valeurs qui fonctionnait autrefois n'est plus une référence, n'a plus aucun sens dans la nouvelle existence entamée par Adrien. Ce dernier comprend qu'il est entré dans une nouvelle ère à travers autrui, à partir des camarades ayant subi les mêmes difformités mais aussi l'ami originellement porteur d'un handicap physique honteux qui offre un regard désolé et apitoyé sur Adrien. « Il s'assied au bord du lit, me prend la main, et se met à pleurer, submergé par un flot de larmes contre lequel la pudeur de notre vieille camaraderie ne peut rien. »<sup>1091</sup> Alain, sous le choc, fait face à la blessure, ce qui suscite une émotion terrible en lui, générant des pleurs irrépressibles. En faisant face à ce visage décomposé, Bonnard est démuni. Adrien éprouve une certaine difficulté à se mettre à la place de son ami, cela instaure un dérèglement, un schisme, dans le rapport entre les deux hommes : « J'éprouve une certaine difficulté à imaginer ce qu'il voit. »<sup>1092</sup> Enfin, les deux amis se prennent la main, ce qui est aussi la partie du corps qui pose souci à Alain Bonnard, ce qui le rend différent, possiblement monstrueux, aux yeux d'autrui. Ce moyen de communication est leur dernière possibilité d'entrer en contact puisqu'Adrien ne peut plus parler. Ainsi, la main qui est le point faible de Bonnard devient l'unique lien, ce qui peut perdurer entre eux deux. La liaison est donc naturellement physique et se fait par le contact, le toucher, de la peau, dans un premier temps. Alain sert les mains d'Adrien dans les siennes. C'est lui qui enserme les mains d'Adrien. Il se place donc malgré lui au-dessus de son ami. Il y a là une inversion dans la hiérarchie physique présumée des deux personnages, avec Adrien qui est diminué par rapport à Bonnard, ce qui était l'inverse autrefois. Ainsi, les deux personnages tissent un lien supplémentaire, en tant que diminués physiques, néanmoins, leur relation s'en trouve bouleversée et inédite, ce qui s'avère déstabilisant. La main qui apparaît est celle du défunt chez D'Annunzio : « L'ultima sua parola da me udita su la riva fuggente, la sua mano livida e gelida sfiorata da me con le labbra un attimo prima che il coperchio me la nascondesse » (*NOTT.*, p. 20)<sup>1093</sup> La main du mort est froide et inerte, si elle existe encore, elle ne contient plus le mouvement de vie, elle ne représente qu'une esthétique sans fonction. Ainsi, cette main sans vie représente aussi le désespoir chez l'auteur italien, celui de la perte de l'ami cher, et de la fuite de la vie, de la disparition soudaine et irrémédiable. Cette main qui importe tant à ses yeux devient soudain le dernier contact avec le défunt. Ainsi, si l'énergie vitale passe en priorité par cette dernière, la mort l'arrête complètement et ne fait plus que d'elle un trophée, vestige d'une existence à présent éteinte. Elle devient un objet corporel tout à fait

---

<sup>1090</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>1091</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>1092</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>1093</sup> (Trad : « Son dernier mot, par moi entendu sur la rive qui s'enfuyait, sa main livide et glacée, effleurée par moi des lèvres, un instant avant que le couvercle me la dérobat » *NOC.*, p. 23).

inutile et vain, brisant l'aspect mystique et puissant qu'on lui attribue en temps normal.

### 3. Corps dégradé, corporalité dégradante

Dans un premier temps, le monstrueux est constitutif du blessé de guerre car il incarne la difformité physique souvent effrayante dont il fait l'objet. Johnny ne se sent plus tout à fait humain, mais pas réellement monstre, car il est conscient de posséder encore des caractères propres à l'homme :

But there weren't many like him. There weren't many guys the doctors could point to and say here is the last word here is our triumph here is the greatest thing we ever did and we did plenty. Here is a man without legs or arms or ears or eyes or nose or mouth who breathes and eats and is just as alive as you or me. (JGHG, p. 85)<sup>1094</sup>

Nous pouvons donc parler ici de corporalité dégradée de manière évidente, d'une part, puisque le corps n'est plus le même, il se trouve abîmé, brisé, amputé. Mais nous irons plus loin en parlant de corporalité dégradante, car celle-ci devient le synonyme de la déchéance dont le blessé est le résultat, et touche, à la fois, l'intégrité et la dignité constitutives des principes humains appartenant à une civilisation donnée<sup>1095</sup>. Cette corporalité se fait dégradante dès lors qu'elle nuit à l'équilibre de l'homme devenu blessé de guerre :

Par définition, le monstre est la figure de l'illimité. Des auteurs aussi différents que Arendt, Winnicott ou encore Simmel traitent de cette idée. Sous des modalités multiples, le transversal relie deux univers, deux mondes que sont le « dedans » et le « dehors ». Ces deux mondes sont comme deux parallèles. La rencontre brute, « frontale », est constitutive du monstrueux.<sup>1096</sup>

Cette rencontre qui fait la jointure entre les deux mondes que sont le « dedans » et le « dehors » est vectrice d'une forme de transformation, de passage de l'apparence humaine tout à fait classique, oserait-on dire trivialement, à l'apparence monstrueuse, et mène quoiqu'il en soit à l'évolution du blessé en une créature à part. L'intériorité est le mal-être ressenti quand l'extériorité devient le *monstrum*. Rappelons que le terme de monstre est issu du latin *monstrare*, qui signifie « montrer », « indiquer », et *monstrum* rattaché au verbe *monere* « avertir », ce qui laisse entrevoir une définition loin d'être toujours péjorative,

---

<sup>1094</sup> (Trad : « Mais il n'y en avait pas beaucoup comme lui. Il n'y avait pas beaucoup de gars que les docteurs désignaient en disant voilà le plus grand exploit que nous ayons accompli et les prouesses que nous avons faites sont innombrables. Voici un homme dépourvu de bras et de jambes et d'oreilles et d'yeux et de nez et de bouche qui respire et se nourrit et qui est aussi vivant que vous et moi. » JSVG, p. 120).

<sup>1095</sup> Dans d'autres cultures que l'indo-européenne, la cicatrice n'a pas la même signification. Ainsi, les scarifications sont traditionnellement utilisées comme un titre de citoyenneté dans plusieurs sociétés africaines. De plus, Bien avant l'ère chrétienne, il existe différentes preuves d'utilisation de tatouages des Balkans (Thraces) jusqu'à l'Adriatique, mais aussi d'autres techniques de marquage, comme la cautérisation ou l'acupuncture en Asie.

<sup>1096</sup> Foucart, Jean, « Monstruosité et transversalité. Figures contemporaines du monstrueux », De Boeck Supérieur | *Pensée plurielle*, 2010/2 n° 24 | pages 45 à 61.

contrairement à l'idée que nous nous faisons du monstre de manière générale, et dont l'histoire s'est tissée de façon diachronique avec plus ou moins de bonheur mais toujours une fascination renouvelée.

La fascination exercée par le monstre est attestée par le nombre des études qui lui sont consacrées. Figé dans la pierre ou dans le cadre d'une miniature, ou bien relégué dans des contrées lointaines, le monstre des arts figuratifs, comme celui des bestiaires, des récits de voyage ou des sommes savantes, reste à l'écart de l'histoire. Il est la trace anachronique d'un âge protohistorique, antédiluvien dans lequel l'homme médiéval n'a pas sa place : la rencontre est fortuite, l'homme regarde le monstre, mais la confrontation n'a pas lieu. Dans la littérature narrative au contraire, l'homme et le monstre se heurtent dans le même espace.<sup>1097</sup>

Il est vrai que depuis le Moyen-Âge et au fil des époques, le monstre semble avoir pour rôle – avant d'interroger – d'effrayer le bien portant, d'où l'avertissement, la mise en garde, perceptibles à travers l'étymologie première du terme. En outre, ce monstre, s'il n'est pas toujours gage de frayeur, nous ne pouvons nier qu'il suscite l'intérêt puisqu'il dérange, questionne, et ramène chacun d'entre nous à sa propre possibilité de défaillance car ses contours physiques sont bien souvent dérivés de l'apparence humaine. Et s'il l'homme l'observe beaucoup à travers les arts figuratifs, la rencontre entre les deux peut avoir lieu en littérature. Néanmoins, qu'en est-il lorsque c'est l'homme qui devient lui-même le monstre, passant d'un rôle à l'autre, de manière inattendue et violente ?

Le monstre pose la question de l'intériorité, car s'il semble être une créature de l'extériorité, « celui qu'on montre », il est avant tout celui que l'on va chercher à percer à jour, reflet d'une partie de l'humanité. Son apparence inquiète et interpelle sur ce dont il est fait, mais aussi sur la vulnérabilité humaine. « Il cuore sregolato mi pulsa nella gola, mi rimbomba nella nuca. » (*NOTT.*, p. 296)<sup>1098</sup> Voici l'exemple d'une scène peu ordinaire dans *Notturmo* qui provoque, à la lecture, un sentiment de mal-être : « Il cuore mi batte nella gola, mi pulsa nel palato, mi urta nei denti. » (*NOTT.*, p. 75)<sup>1099</sup> La métaphore ici traduit le malaise physique, la souffrance, mais aussi le fait de ne plus retrouver son corps d'avant, ou bien de le redécouvrir dans des positions étranges, comme désordonné, et à rassembler. D'Annunzio – lequel n'hésite jamais à se dépeindre en créature non seulement blessée mais ne ressemblant à aucune autre – fait l'éloge ici d'un corps défaillant assorti d'un cœur « déréglé » qui battrait dans la gorge et résonnerait dans la nuque, ce qui induit aussi que l'auteur italien demeure, avant toute assimilation au monstre, résolument humain par le biais d'une caractéristique représentative du vivant : la prise de conscience d'un pouls puissant démontrant une force de vie bien présente. Ce cœur dont il est question heurte jusqu'au palais de D'Annunzio, ce qui

---

<sup>1097</sup> Ferlampin-Acher, Christine, « Le monstre dans les romans des XIIIe et XIVe siècles », in Harf-Lancner, Laurence, Boutet, Dominique, (dir), *Ecriture et modes de pensée au Moyen Age (VIIIe-XVe siècles)*, Paris, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, p. 69-90, 1993.

<sup>1098</sup> (Trad : « Mon cœur déréglé bat dans ma gorge, me résonne dans la nuque. » *NOC.*, p. 83).

<sup>1099</sup> (Trad : « Mon cœur bat dans ma gorge, palpète dans mon palais, me heurte les dents. » *NOC.*, p. 50).

laisse entrevoir un aspect dérangeant, mais aussi une grande souffrance devant laquelle il apparaît démuni. Plus loin dans le récit, nous lisons : « I santi ginocchi sanguinano. La rotula scoperta biancheggia nel sangue. » (*NOTT.*, p. 284)<sup>1100</sup> L'os (« la rotula »), à découvert, visible par l'œil humain, confère forcément au monstrueux, repousse, écœure, effraie, car n'a rien de naturel ni de commun, l'os n'est habituellement pas révélé de la même façon que l'écoulement de sang qui peut jaillir à tout moment. De même, lorsqu'au début de son récit, il se décrit ainsi dans son lit : « Ho il capo più basso dei piedi » (*NOTT.*, p. 100)<sup>1101</sup>. Nous assistons alors à la découverte d'un corps sens dessus dessous, image que l'on retrouve aussi dans *J'ai saigné* de Cendrars où le petit berger est « Couché la tête en bas ».<sup>1102</sup> La même position apparaît dans *Johnny Got His Gun* : « the head was lower than the feet » (*JGHG.*, p. 7)<sup>1103</sup> Le traitement qui est fait du corps rappelle presque la manipulation libre d'une chose, inerte, la contorsion physique se révèle particulièrement désagréable, inquiète celui qui est extérieur, et retranscrit aussi l'état d'esprit confus des blessés.

Le corps, soumis à rude épreuve, se voit malmené, à commencer par les postures physiques dans lesquelles il se trouve après avoir été blessé et qui le font chuter, perdre la stabilité physique – et par extension, émotionnelle – qui le définissaient. « Ho il capo arrovesciato indietro, ho il capo abbandonato, penzoloni nel vuoto. » (*NOTT.*, p. 14)<sup>1104</sup> écrit D'Annunzio. Cette tête qui pend présente une ressemblance avec le défunt qui n'est plus capable de la tenir à l'aide des muscles de son cou, soulignant là encore la proximité avec la mort pour le dissemblant, ne serait-ce que d'un point de vue organique et physiologique puisqu'ils possèdent la même mollesse, la même corporalité hasardeuse, en apparence relâchée. Ainsi, la tête qui abrite le cerveau, et donc le siège de l'émission de la pensée, subit un traitement peu commun, pour ne pas dire extrêmement virulent, elle est secouée, inconfortable, elle retombe mollement. C'est pourtant aussi un élément du corps indispensable, mais symboliquement exploitée sans ménagement, tout comme les pensées et la raison qu'elle héberge qui se voient dégradées, troublées, embrouillées. Dans *Johnny Got His Gun*, le personnage expérimente également cette perturbation en lien avec la tête : « The pieces of skin on each side of his neck and the half of his forehead seemed to tingle » (*JGHG.*, p. 136)<sup>1105</sup> Enfin, le front et le cou sont fragilisés, ce sont aussi des parties en lien avec la tête mise en avant.

« L'érotisme macabre est bien passé dans la vie ordinaire, non pas certes avec ses caractères troublants et brutaux, mais sous une forme sublimée, peut-être

<sup>1100</sup> (Trad : « Les saints genoux sont tout sanglants. La rotule, à découvert, blanchit dans le sang. » *NOC.*, p. 75).

<sup>1101</sup> (Trad : « La tête un peu plus bas que les pieds » *NOC.*, p. 7).

<sup>1102</sup> *JS.*, p. 65.

<sup>1103</sup> (Trad : « la tête se trouvait plus bas que les pieds » *JSVG.*, p. 24-25).

<sup>1104</sup> (Trad : « J'ai la tête renversée en arrière ; j'ai la tête abandonnée, suspendue dans le vide. » *NOC.*, p. 16).

<sup>1105</sup> (Trad : « Les parties de peau de chaque côté du cou et de la moitié du front lui donnaient une impression de fourmillement » *JSVG.*, p. 181).

difficile à reconnaître : l'attention donnée à la beauté physique du mort. »<sup>1106</sup>

Pour reprendre Philippe Ariès, la mort devient ici non seulement une menace, mais plus encore une nouvelle norme, et fonde, non pas une esthétique à proprement parler mais, une fascination élégiaque voire élogieuse pour le dérangent. D'ailleurs, D'Annunzio n'a de cesse de valoriser avec tout le lyrisme qui le caractérise la beauté du camarade défunt, et va jusqu'à l'embrasser : « Ho il coraggio di sfiorare le mani con le mie labbra. » (*NOTT.*, p. 56)<sup>1107</sup> L'action comme les mots du poète valorisent une certaine sensualité, la rencontre entre l'humain et le mort qui s'érige en monstre car ne ressemble plus tout à fait à un vivant. Il en possède la silhouette et les traits, néanmoins, il commence son processus de décomposition. Si D'Annunzio parle de courage, c'est aussi parce qu'il est saisi par la décomposition du corps, et bien conscient que le geste d'embrasser est macabre, voire sordide : « La spoglia si scompone. » (*NOTT.*, p. 55)<sup>1108</sup> Cependant, le corps du poète lui-même ne semble pas dans un meilleur état, bien que vivant, il en parle en ces mots : « mio corpo disseccato » (*NOTT.*, p. 97)<sup>1109</sup>

Dans cet univers complexe, le statut du corps humain décédé et donc du cadavre est ambigu. Ainsi, juridiquement, ce statut du corps humain assimile le défunt non plus à une personne mais à une « chose ». Cependant, celle-ci est sacrée et inviolable, ce qui en fait une ultra-chose, ou au moins un autre objet, à considérer et traiter donc non pas comme une chose mais comme une personne.<sup>1110</sup>

Dans la continuité du saisissement de cette horreur monstrueuse dont on ne parvient finalement pas à détourner le regard, et dont on devient l'observateur démuné et coupable, Cendrars, lorsqu'il décrit la blessure du petit berger est sans appel :

Il avait reçu 72 éclats dans le bas des reins, ce qui lui faisait 72 plaies profondes, pénétrantes et de toutes dimensions, dont un gros trou rond qui le perçait latéralement de part en part et que les matières fécales infectaient. On lui avait retiré des fesses je ne sais combien de kilos de ferraille, des bouts informes, des morceaux en dents de scie, des éclats comme des paquets de fines aiguilles, et aussi, chose extraordinaire, une pièce de cent sous (c'est elle qui lui avait fait ce gros trou rond qui s'infectait).<sup>1111</sup>

Les blessures du jeune homme sont spectaculaires, déroutantes, inédites. Blaise Cendrars, non sans une certaine forme d'attrait irrésistible découlant de l'indicible, en fait mention avec le même étonnement que le lecteur s'imaginant (si tant est que cela puisse être imaginable...) l'ampleur des plaies. Les matières fécales qui infectent la multitude de trous béants laissés par divers éléments, objets contendants et pointus, offrent là encore une image

---

<sup>1106</sup> Ariès, Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, 1975, p. 102.

<sup>1107</sup> (Trad : « J'ai le courage d'effleurer les mains avec mes lèvres. » *NOC.*, p. 40).

<sup>1108</sup> (Trad : « La dépouille se décompose. » *NOC.*, p. 39).

<sup>1109</sup> (Trad : « mon corps disséqué » *NOC.*, p. 42).

<sup>1110</sup> Hanique, Thomas, Dubois-Costes, Isabelle, « Du cadavre au défunt, une sémantique professionnelle au service de l'éthique », *Études sur la mort*, 2006/1 (no 129), pages 115 à 122.

<sup>1111</sup> *JS.*, p. 66.

du corps dans le plus désespérant des déclin, souillé, et même percé de part en part. D'ailleurs, D'Annunzio lorsqu'il décide de sortir dans la rue, couvre son corps de manière démesurée comme pour le dissimuler au reste du monde, et ainsi devenir transparent aux yeux d'autrui : « Metto il mio gran mantello grigio sopra la mia grossa maglia d'aviatore. » (*NOTT.*, p. 40)<sup>1112</sup> Par conséquent, le corps touché est surprotégé, ce qui s'oppose à son dévoilement souvent appréhendé par le blessé, ainsi qu'à la décomposition à laquelle le mort est sujet.

Il n'y a plus de logique dans les corps, le phénomène de gravité devient quasi absent, les êtres ont littéralement la tête en bas, et se trouvent donc à l'inverse du reste du monde, ce qui est aussi de façon métaphorique leur état d'esprit après la blessure, et si nous allons plus loin, cela signe l'entrée dans un monde à contrecourant de celui qu'ils connaissent, que nous qualifierons de dystopique<sup>1113</sup>, puisque ces êtres nouveaux se trouvent à l'inverse du monde normé. Car nous sommes bien ici dans un cosmos de l'échec. Bien sûr, il est question d'une politique destructrice et aliénante lorsqu'il s'agit de bellicisme. La guerre en soi est un échec, celui du dérèglement d'un monde originellement pacifique ayant conduit au pire, les corps semblent avoir évolué avec ce monde qu'ils habitent à présent, et ne retrouvent plus guère leurs repères. Belligérants et conflit ont fusionné dans une même énergie, voire synergie, générant malgré eux de l'horreur. « De la destruction massive pour élever le niveau de la connaissance, c'est paradoxal, non ? »<sup>1114</sup> L'être humain s'est autodétruit en même temps que le monde dans lequel il évoluait, ce qui conduit de manière nette à une forme logique d'univers à présent proche d'une dystopie avérée obéissant à de nouveaux codes.

« De manière analogue, on peut repérer, au cours de l'Histoire, différents « moments dystopiques » qui mettent chacun en récit les problèmes spécifiques à leur époque selon des dispositifs narratifs, des modes de diffusion et d'interprétation également propres à leur temps. »<sup>1115</sup>

Les sociétés décrites dans les utopies aussi bien que dans les contre-utopies d'ailleurs ont pour caractéristique d'être parfaites, mais comportent toujours une faille. Ce qui est aussi le cas dans la vision de la Première Guerre mondiale, perçue alors comme une révolution susceptible de recréer une société heureuse et régit par la paix au prix de l'annihilation, de l'avènement du vide, de la blessure, du sang, des morts multiples. Ainsi, les personnages se soustraient à l'Enfer en l'évitant de peu, mais continuent d'en ressentir les composantes. L'hôpital, dans lequel chacun d'eux est acheminé, est un lieu sensé provoquer l'apaisement qui

---

<sup>1112</sup> (Trad : « Je mets mon grand manteau gris sur mon gros vêtement d'aviateur. » *NOC.*, p. 24).

<sup>1113</sup> « dys- » préfixe négatif, et « topos » lieu, soit un endroit du mal, néfaste, tout comme l'est le terrain de la guerre, puis à des égards l'hôpital, lieu oscillant entre vie et mort. A ce propos, la contre-utopie n'est pas tant une utopie maléfique qu'une utopie classique vue sous un angle différent : celui de l'individu. Cette idée se rapproche donc du traitement qui est fait ici d'un corps épousant un nouveau monde. Nous puisons ces définitions dans l'ouvrage de Servier, Jean, *L'Utopie*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1993.

<sup>1114</sup> *LCO.*, p. 59.

<sup>1115</sup> Leconte, Cécile, Passard, Cédric, « Avant-propos : Retour vers le futur ? La dystopie aujourd'hui », *Quaderni*, 102 | Hiver 2020-2021, p. 9-12.

ne semble pourtant pas se produire. Dans le même temps, le soldat blessé rompt avec le désordre de la tranchée. Il intègre un endroit nettoyé de tout bruit parasite, de tout vacarme assourdissant, loin des ordres militaires, du quotidien enduré dans l'odeur de mort, laquelle présage un changement ainsi que la possibilité paradoxale de renaissance. Plutôt que de faire face à la mort, le blessé l'a esquivée, et apparaît à présent de par son état dans une zone de purge, celle-là même utile à son rétablissement. La dystopie envisageable débute donc sur le terrain de la guerre, affreux, meurtrier, destructeur et profondément nihiliste.

L'historien de la pensée [Gregory Claeys] observe que le genre, né, selon lui, de la satire, connaît un premier succès des années 1870 à la Première Guerre mondiale ; durant ce premier moment, cette littérature dystopique cristallise surtout les préoccupations liées aux révolutions industrielles, aux inégalités sociales qu'elles engendrent mais aussi aux nouvelles inventions techniques et découvertes scientifiques, la place des machines devenant un thème central du genre.<sup>1116</sup>

Et cette possibilité dystopique se poursuit dans les lits d'hôpitaux, comme un univers transitoire, transgressif. « The anti-utopia felt no need to look very far into the future [...] It was this evident focus on a clearly recognizable contemporary world that gave the anti-utopians the reputation of being hard-headed realists, as against the woolly idealism of the utopians. »<sup>1117</sup> Les personnages principaux que l'on retrouve dans les dystopies sont des inadaptés qui refusent ou ne peuvent se fondre dans la société où ils vivent, comme ce sera le cas des blessés de guerre à l'examen. La dystopie n'est donc pas tant une utopie maléfique qu'une utopie classique vue sous un angle différent : celui de l'individu. Peut-être est-ce en cela que nous pouvons repenser la notion ici, et espérer la mettre à jour. Le blessé de guerre devient donc le fruit de la dystopie, il la représente autant qu'il en porte les stigmates jusque dans son apparence physique. Par la dissemblance acquise, l'homme transforme aussi l'espace dans lequel il est né et a évolué jusqu'alors, il le façonne, lui confère un autre relief, à la manière d'un sculpteur, et donc d'un créateur constant<sup>1118</sup>.

### 3.1 – *Quand s'alimenter devient impossible*

La difficulté à se nourrir commence au front et se poursuit dans la convalescence pour les « hommes de guerre ». D'abord manque évident, elle devient difficulté, et enfin,

---

<sup>1116</sup> *Ibid.*

<sup>1117</sup> Kumar, Krishan, *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*, Oxford, Basil Blackwell, 1987, p. 109-110. (Nous traduisons ainsi : « L'anti-utopie ne ressent pas le besoin de se projeter très loin dans le futur [...] C'était ce ciblage évident sur un monde contemporain clairement reconnaissable qui a donné aux anti-utopistes la réputation d'être des réalistes têtus par comparaison avec l'idéalisme confus des utopistes. »).

<sup>1118</sup> L'aspect humain du conflit est davantage étudié après la Seconde Guerre mondiale, sous l'influence du développement de l'histoire sociale, puis de la micro-histoire. L'étude n'est plus seulement diplomatique et stratégique, mais revêt à présent un caractère social. On s'interroge sur le sort des soldats au front, et des civils à l'arrière.

souffrance.

Manger est un acte d'une grande complexité qui renvoie à un ensemble de pactes (individu/société), d'alliances (relationnelles), d'attente (la réplétion), et de partages (le repas), mais aussi de risques successifs liés à l'incorporation. [...] manger est d'abord et avant tout une expérience corporelle, identitaire et existentielle majeure.<sup>1119</sup>

L'alimentation n'est pas juste un réflexe physiologique mais une psychologie entière se construit autour d'elle. Dans sa critique de la *Physiologie du goût* (1825) de Brillat-Savarin, Roland Barthes écrit : « le discours est en droit d'attaquer la nourriture sous plusieurs pertinences ; c'est en somme un fait social total, autour duquel on peut convoquer des métalangages variés »<sup>1120</sup> L'alimentation, au-delà de l'aspect physiologique et même évident qu'on lui connaît, revêt donc une complexité non négligeable, renforcée ici par la dureté de l'existence qui redessine les contours de la nutrition, annulant son caractère essentiel tout en le renforçant à travers le manque évident. Delphin Quey écrit à ses parents, le 26 janvier 1916 : « La nourriture diminue tous les jours, surtout en légumes, la soupe n'est que de l'eau claire trempée avec du pain. »<sup>1121</sup> Les vivres s'appauvrissent de manière exponentielle avec une guerre d'usure. La soupe devient « maigre », elle n'est même plus du bouillon, mais de l'eau claire. Cette récession privative mène de fait à une forme de régression humaine dans laquelle ne pas être en mesure de manger devient obsessionnel, non plus un acte de plaisir ou indispensable au bon fonctionnement du corps, mais cultive une douleur menant à la dégénérescence. Ainsi, nourriture et « homme de guerre » se trouvent pris dans un rapport complexifié par les circonstances d'un quotidien peu ordinaire.

Aussi, concernant les soldats qui sont blessés grièvement, si l'accès à la nourriture redevient envisageable, l'action se transforme en un rituel mortifère, particulièrement pour ceux touchés au visage.

« En l'absence de saveur, de perception rapide, directe et immédiate, l'expression du goût en est réduite aux mots, aux images, aux objets, aux mises en scène de toutes sortes. »<sup>1122</sup>

Se nourrir demeure alors, dans un curieux paradoxe, une sorte d'antichambre symbolique de la « presque-mort ».

La bouche et la langue étant souvent arrachées, les malheureux sont incapables de crier au secours ; les chirurgiens du front les répartissent en fonction du grade et de la blessure vers les centres spécialisés de l'arrière [...] où enfin, lavés et désinfectés, leurs plaies « épluchées », ils sont nourris par sondes nasales ou rectales à l'aide de « canard » ou de « col de cygnes ».<sup>1123</sup>

---

<sup>1119</sup> Durif-Bruckert, Christine, *La Nourriture et nous : corps imaginaire et normes sociales*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 17.

<sup>1120</sup> Barthes, Roland, *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Seuil, 1995, p. 294.

<sup>1121</sup> Cazals, Rémi, Loez, André, *14-18 Vivre et mourir dans les tranchées*, *op. cit.*, p. 117.

<sup>1122</sup> Boutaud, Jean-Jacques, Chaumier, Serge (dir), « Scènes et scénographies alimentaires », *Culture & Musées*, n°13, 2009., p. 13-25.

<sup>1123</sup> Renucci, France, « La construction des Gueules cassées », *op. cit.*

L'aspect culinaire devient une métaphore terrifiante, même les plaies sont « épluchées » comme le seraient des légumes. La manière de nourrir les blessés est digne d'une torture, puisque des sondes nasales ou rectales sont utilisées, contre-nature, abjectes inventions vaguement médicales. De même, la nomenclature associée à l'appareillage rappelle sans nul doute le gavage assigné à certains de ces volatiles.

Toutefois, dans *Johnny Got His Gun*, nous découvrons toute l'importance de la nourriture avec laquelle, à l'origine, le soldat entretient un rapport plutôt sain et même gourmand, et qui fait par conséquent partie des souvenirs heureux.

She was stirring apple butter in a big crock. Or she was canning peaches. The peaches sent a rich spicy smell through the whole house. [...] She was baking bread. [...] When she took it out of the oven she smeared the brown crust with butter and it cool. [...] Or you got a thick slice of sweet Bermuda onion and put it between two slabs of bread and butter and nobody anywhere in the world had anything more delicious to eat. (*JGHG*, p. 15-16)<sup>1124</sup>

Toutefois, ce lien à la nourriture diffère largement une fois que le soldat est blessé. « He ate regular. He could feel them sliding stuff into his belly and he knew he was eating all right. Flavor didn't matter to him. » (*JGHG*, p. 90)<sup>1125</sup> Le goût qui constitue un sens capable de susciter du bien-être est désormais absent, seul demeure le fait d'être nourri, et non plus de se nourrir (ce qui est très largement différent en terme d'implication, d'action, et de bénéfice). Le blessé est en proie à celui qui l'alimente, ce qui étaye, là encore, notre théorie d'un corps dont il est dépossédé et qui contribue à renvoyer une image de corporalité dégradante. D'ailleurs, autrui n'est pas seulement celui qui « gave » le vulnérable, il peut être aussi celui qui le protège du tourment dû aux circonstances : « Il a ajouté une plaque de chocolat et un paquet de tabac qu'il rentre aussitôt dans son sac. »<sup>1126</sup> Adrien ne pouvant plus se nourrir seul, ni goûter à tous les aliments, exceptée une mixture à base de soupe de viande, se voit préservé par son ami, incapable de deviner avant sa visite l'étendue et la gravité des blessures. En cachant à sa vue ces délices qui appartiennent à un autre temps, Bonnard prend soin de son ami.

Nous l'avons vu, si la lettre reste un outil indispensable, le soldat n'y traite pas seulement de ses états d'âme, mais livre très largement son quotidien. Aussi, l'aspect alimentaire est omniprésent et détaillé dans nombre de ces missives, revenant constamment. Dans une correspondance de Jean Norton Cru à son frère datant du 2 janvier 1915, nous

---

<sup>1124</sup> (Trad : « Elle faisait cuire de la marmelade de pommes en la remuant dans un grand chaudron. Ou elle mettait des pêches en conserve. Les pêches embaumaient toute la maison de leur riche arôme. [...] Elle faisait du pain. [...] Quand elle le sortait du four elle étalait du beurre sur la croûte dorée et laissait refroidir le tout. [...] Ou bien on prenait un gros morceau d'oignon des Bermudes et on le mettait entre deux tranches de pain beurré et personne au monde n'avait de goûter plus délicieux. » *JSVG*, p. 34-35).

<sup>1125</sup> (Trad : « Il prenait ses repas régulièrement. Il sentait qu'on lui glissait de la nourriture dans le ventre et il savait qu'il s'alimentait bien. Le goût de la nourriture n'avait pas d'importance pour lui. » *JSVG*, p. 126).

<sup>1126</sup> *LCO*, p. 50-51.

pouvons lire ceci :

Le ravitaillement des tranchées de 1ère ligne offre des difficultés particulières. D'abord le village où se fait la cuisine reçoit des obus tous les jours et il y a eu plusieurs cuisiniers tués déjà. Ensuite ces vivres cuits nous sont apportés de nuit et dans cette marche en terrain dangereux, des cuisiniers s'égarèrent, d'autres trébuchent dans les ténèbres et vident le sceau de café ou la marmite de rata. Je dois ajouter que nous veillons toute la nuit, cela donne faim et l'on mange le repas dès qu'il arrive. Mais alors, lorsqu'on a mangé à 4 heures du matin, on se sent de l'appétit à midi, puis à 5 heures du soir. C'est alors que les provisions sont précieuses.<sup>1127</sup>

Ça n'est pas tant la pénurie que la difficulté à obtenir la précieuse pitance qui est relatée ici. Faisons mention à la fois du besoin alimentaire physiologique, en d'autres termes, la faim, mais aussi de la consolation que l'on devine comme étant indissociable de la nourriture. Ainsi, la liaison sensée s'opérer de la nourriture au soldat se trouve entravée par maintes embûches. S'alimenter devient un obstacle car les soldats vivent dehors, et donc notamment dans le froid de l'hiver, ce qui transforme l'acte de se nourrir en course à la survie quotidienne à l'intérieur même du combat. Dans une correspondance, l'adjudant Bellet relate : « Un jour, j'ai voulu essayer de couper une petite tartine d'un centimètre d'épaisseur, je n'ai pas pu et ai cassé la lame de mon couteau. »<sup>1128</sup> L'aliment n'est déjà plus accessible en tant que tel, même l'acier ne résiste pas aux intempéries, ce qui participe en un sens du désespoir des hommes qui livrent donc une double bataille, à la fois, celle du corps à corps et celle du corps à remplir. Nous sommes ici dans un processus régressif. L'homme n'en est plus tout à fait un, incapable de subvenir à des besoins élémentaires par ses propres moyens, il est déjà dépendant du fait qu'on lui envoie à manger. De surcroît, il n'a pas accès directement à la rare chère qui s'offre à lui à cause de diverses problématiques extérieures.

Dans *La Chambre des Officiers*, le trio de protagonistes principaux a perdu son visage, et par conséquent sa capacité naturelle et innée à se nourrir, ne serait-ce que d'un point de vue mécanique. Par conséquent, l'acte de s'alimenter devient un calvaire. Marc Dugain expose le procédé atroce utilisé pour nourrir les blessés de la face. Avaler des aliments que l'on a mâchés au préalable reste un acte élémentaire dont le but initial est de donner au corps tous les nutriments dont il a besoin pour se maintenir en vie. Or, Adrien fait de cette action essentielle et évidente, une épreuve : « Mon premier repas conscient m'est servi par un tube de caoutchouc surmonté d'un petit récipient qui contient la soupe. Quand on monte le récipient la soupe descend. Et vice-versa. De la physique simple. »<sup>1129</sup> La mécanique diabolique mise en place abaisse le personnage au rang de cobaye sur lequel les médecins expérimentent la fonctionnalité de l'appareil (rappelons qu'à l'époque, ce type de blessure n'a pas encore été

---

<sup>1127</sup> Cazals Rémi, Loez, André, *14-18 Vivre et mourir dans les tranchées*, op. cit., p. 115.

<sup>1128</sup> *Ibid.*

<sup>1129</sup> *LCO.*, p. 36.

exploitée par la médecine qui fera, grâce à ces victimes de guerre, des progrès considérables et validera favorablement ses premières opérations de chirurgie reconstructrice). Ainsi, l'un des chirurgiens déclare : « Ne vous préoccupez que de deux choses : bien respirer et bien manger. Le reste, c'est mon affaire. »<sup>1130</sup> Le verbe « respirer » associé à celui de « manger » accentue encore davantage le rôle indéniable qu'est censée jouer la nourriture dans le mieux-être du blessé, et son caractère indispensable à la survie. Néanmoins, la façon de nourrir Adrien rappelle aussi de toute évidence le gavage des canards ou des oies. L'alimentation est appréhendée comme une torture redondante : « La soupe me rentre par les sinus ; je m'étouffe, me débats. L'infirmière me tape dans le dos ; mon estomac se rétracte, j'ai le hoquet. Et on recommence. »<sup>1131</sup> L'aspect répétitif du protocole accentue le fait que manger ici n'est plus qu'un passage mortifère, convergeant vers le supplice le plus immonde. Le jeune Adrien est nourri par voie nasale, puisqu'il n'a plus de mâchoire, ni de langue ou d'appareil buccal : « Apparition des organes de l'arrière-gorge qui ne sont plus protégés. »<sup>1132</sup> Les papilles gustatives deviennent donc inexistantes, les frémissements de la langue n'existent plus et laissent place à la fois à un vide, propre comme figuré, à la plus grande des douleurs, mais aussi à une inquiétude latente face à ce moyen étrange et inédit d'être alimenté.

Le médecin en prenant des notes lorsqu'il observe l'officier commente tout haut : « Risque d'anémie par difficulté d'alimenter le blessé par les voies buccales et nasales. »<sup>1133</sup> L'acte de manger peut à présent tuer le jeune homme puisque le fait de s'alimenter par sonde nasale n'est plus seulement douloureux mais peut l'anémier et ainsi le mener vers une mort certaine. « Essayez de l'alimenter une fois avant le départ, par sonde nasale. Gardez-lui les sangles. Surtout s'il est conscient au moment de le nourrir. Il risque de souffrir. »<sup>1134</sup> Ainsi nous constatons bien la régression incessante du blessé face à l'action de manger qui se veut, dans tous les cas, un danger pour lui. S'alimenter par sonde nasale est son seul moyen de survie tout en étant la menace d'une mort envisageable. Cette entrave au plaisir alimentaire éloigne encore un peu plus les blessés de leur condition d'êtres humains pour achever de les percevoir, non plus comme des animaux, mais, comme des monstres pour qui manger ne signifie qu'ingurgiter des mixtures que l'on vomit ensuite. Et dans un paradoxe pour le moins cynique, sans cette machinerie sinistre, le blessé ne peut espérer recouvrer la santé. « Que ton aliment soit ta seule médecine. » affirmait Hippocrate, père de la médecine, mettant de fait l'accent sur le repas comme premier médicament, et l'équilibre qui se construit autour de la nutrition. D'ailleurs, bien qu'il finisse par sortir de la tourmente, Adrien rapporte que face à la

---

<sup>1130</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>1131</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>1132</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>1133</sup> *Ibid.*

<sup>1134</sup> *Ibid.*

nourriture il ne sera jamais plus tout à fait le même.

Je renouais avec les déjeuners dominicaux qui débutent à midi pour s'éteindre à cinq heures, laissant les convives éparpillés à l'ombre des arbres. Certes, la nourriture n'était pas celle que nous avons connue avant-guerre, mais les bouteilles de Bourgogne avaient profité de ces années pour se bonifier. Ma bouche ne m'en restituait pas le goût, mais je profitais de l'ivresse et de son illusoire bien-être.<sup>1135</sup>

Avec le temps, s'il parvient à se remettre de la gravité de sa blessure, Adrien a perdu le précieux sens du goût et n'accède ici au vin que pour s'enivrer, ce qui laisse la trace d'un mal-être, et dans le même temps d'une nouvelle épreuve qui le relie de manière définitive à sa blessure.

Gabriele D'Annunzio n'aborde pas le thème de la faim (quand bien même, il ne mentionne aucune difficulté à se nourrir au vu de sa blessure qui est uniquement oculaire), il semble que la pratique de son art suffise à le nourrir, au moins métaphoriquement, avec frénésie et appétit, puisqu'il n'évoque jamais le contenu de son assiette de blessé. D'ailleurs, son offrande ne repose pas sur de la nourriture, mais sur l'huile de la lampe qu'il dédie à Dieu, s'octroyant ainsi un rôle à sa mesure : « La qualità dell olio per la lampada era eletta come per un offerta a un dio severo. »<sup>1136</sup>

Lorsque les blessés de la face commencent à aller mieux, Weil, l'un des officiers partageant la chambre avec Adrien, convainc ses compagnons d'infortune des bienfaits d'une promenade en extérieur. Aussi, celui-ci a une envie bien particulière : « Weil était décidé à s'acheter un croissant. On eut beau lui expliquer que le pain, déjà, se faisait rare, il s'obstina, comme pour donner un but à notre promenade. »<sup>1137</sup> Seulement, la boulangère croise le regard des défigurés, et découvre alors leur apparence monstrueuse :

Les yeux exorbités, elle lâcha son chiffon et une miche de pain noir qu'elle tenait de l'autre main. La miche roula pour s'immobiliser aux pieds de Weil. Sans lui laisser le temps de la ramasser, la boulangère se précipita pour reprendre son bien, comme on arrache son enfant des mains d'un étranger.<sup>1138</sup>

La volonté de déguster une viennoiserie qui est aussi un aliment associé au plaisir, s'annule rapidement, comme s'ils étaient condamnés le temps de la convalescence à remâcher leur douleur dans l'inachèvement de cet acte de manger qui ne parvient jamais vraiment à se réaliser, encore moins de manière agréable, et ne leur amène que des tensions supplémentaires. Il est impossible de compter sur la nourriture en tant que consolation, apaisement, voire réconfort, elle se révèle ici tout l'inverse : source de déception, de désespoir et de rejet.

---

<sup>1135</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>1136</sup> (Trad : « La qualité de l'huile pour la lampe était choisie comme pour une offrande à un dieu sévère. » *NOC.*, p. 15).

<sup>1137</sup> *LCO.*, p. 95.

<sup>1138</sup> *Ibid.*, p. 95.

Toutefois, au fur et à mesure de la reconstruction patiente des blessés, ces derniers font naître finalement un rapport différent à l'alimentaire : « C'est peut-être notre isolement et le confort de nos parties de cartes en sirotant des suzes qui nous a rendus aveugles aux prémices de la guerre. »<sup>1139</sup> L'alcool se transforme en secours, et se trouve couplé à une activité qui les rassure et les distrait, les protège même de la Seconde Guerre mondiale qui s'annonce, et donc des menaces extérieures. Nous sommes bien loin des préoccupations précédentes à travers lesquelles le blessé se sentait étouffer. L'alcool permet la détente et le maintien dans un monde illusoire, les tient éloignés d'une certaine réalité, et de leurs souffrances premières.

« Les années 30 se déroulèrent étrangement. Alors que la France s'enfonçait dans la crise et la tristesse, notre société de grands estropiés multipliait les soirées où l'on dansait et jouait aux cartes, buvant plus qu'elle ne mangeait, car la mastication restait un problème pour beaucoup d'entre nous. »<sup>1140</sup>

A force de résilience, les officiers ont réussi à recréer un monde qui semble ici n'appartenir qu'à eux, ceux-là même qui se reconnaissent et se respectent pour être des semblables. Ils ne pourront plus accéder à ce qu'ils étaient avant l'infirmité, et cela passe entre autre par l'alimentaire. Ainsi, l'impossibilité de mastiquer les aliments restera un handicap résultant du trauma. Si les officiers ont réussi à survivre, c'est au prix de certaines pertes définitives, non seulement des parties de leur visage (malgré des greffes successives et toujours plus poussées, ces dernières n'atteindront jamais l'état physique initial du mutilé) mais aussi les sens, et notamment celui du goût. Au-delà de la blessure physique, c'est une déchirure morale qui prend donc place chez les officiers déçus, lesquels resteront monstrueux de visage, ce qui signifie aussi la perte de la langue, des dents, de la bouche, et tout ce qui nécessairement ne leur servira plus jamais à manger puisque cette action n'est plus envisageable ni praticable telle qu'ils l'ont connue.

### *3.2 – Rafistoler les visages et les corps : de la blessure à la boucherie*

« Il est mort sur le coup... Il n'a pas souffert. » reste une atténuation que l'on entend communément pour rassurer les proches de victimes. Toutefois, concernant les blessés de guerre, il n'est pas question d'abrèger la douleur, leur agonie est longue et le prix à payer pour avoir échappé à la mort est lourd. S'il est souvent question de boucherie sur le terrain de la guerre et notamment dans les combats des tranchées, celle-ci se poursuit bien après à travers les blessures acquises et les solutions apportées (dignes de scènes de découpe de viande) pour y remédier, avec la volonté – exploitée de manière plus ou moins heureuse et philanthrope – de réparer les corps.

---

<sup>1139</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>1140</sup> *Ibid.*, p. 160-161.

Ayant joint le geste à la parole, l'éminent professeur de la Faculté qui pérerait pour la galerie comme s'il était à son cours, devant son public d'étudiants, taillait dans le vif, réunissait les 72 plaies, qu'il débridait, en une seule, large, profonde, et il se fraya un si beau chemin qu'au bout de cinquante minutes de démonstration le soldat était mort.<sup>1141</sup>

L'ironie dramatique de ce passage démontre encore une fois le décalage entre bien portants et blessés. L'éminent professeur n'a pensé qu'à sa prestation tandis que le jeune berger souffrait d'une douleur infinie. Le clivage entre le médecin et le blessé n'est donc plus à démontrer, ils appartiennent à présent à deux mondes différents, dans un rapport déséquilibré de dominant à dominé ici.

On fixe le poignet du blessé sur le sommet de son crâne avec une attelle métallique ou un plâtre, de façon que son biceps soit en contact avec son nez. Il suffit alors d'inciser la peau du biceps et de la faire adhérer au nez en attendant que la greffe prenne et que la peau revive d'elle-même. Le position biceps sur le nez, nuit et jour, dure des semaines, des mois, le temps que le petit bout de peau adhère sur le cartilage costal greffé dessous.<sup>1142</sup>

Lorsque les médecins dans *La Chambre des Officiers* abordent la chirurgie réparatrice, cela ressemble à quelques travaux de chantier sommaires qui « relèvent davantage du plâtrage grossier<sup>1143</sup> », dans lesquels on peut « Tirer de la peau pour refaire la lèvre supérieure. »<sup>1144</sup>, et considérer que « Les jambes, les bras, c'est simple, on coupe. »<sup>1145</sup> Les verbes « tirer » et « couper » se rapprochent du lexique manuel ou ouvrier, et non pas de ce que l'on considère habituellement comme des actes médicaux.

« On renvoie chez eux des types au visage vaguement rafistolé, superposition d'escalopes de veaux couturées, greffons animés d'une bonne volonté changeante, et il n'est que la position des yeux pour nous convaincre que leurs visages ne sont pas à l'envers. »<sup>1146</sup>

Les blessés sont partiellement réparés, « rafistolés », on mêle à leurs chairs de la viande animale, ce qui d'emblée les dépossède de leur statut d'hommes, ils deviennent des créatures expérimentales que l'on croise à l'infini, ce qui les réifie comme des meubles qu'on bricole, des objets qu'on arrange, qu'on répare, autant que possible. « Durant la guerre 1914-1918 le corps chirurgical a pris conscience que la chirurgie de guerre était une chirurgie septique, une chirurgie d'urgence, mais aussi une chirurgie fonctionnelle. »<sup>1147</sup> La chair humaine n'est plus considérée comme intouchable, inatteignable. On la manipule comme on le peut, grossièrement, de manière à laisser les hommes en vie avant tout. Le corps, au sein de

---

<sup>1141</sup> JS., p. 91.

<sup>1142</sup> LCO., p. 71-72.

<sup>1143</sup> Ibid., p. 70.

<sup>1144</sup> Ibid., p. 58.

<sup>1145</sup> Ibid., p. 59.

<sup>1146</sup> Ibid., p. 70.

<sup>1147</sup> Chauvin, Frédéric, Fischer, Louis Paul, Ferrandis, Jean-Jacques, Chauvin, Edouard, Gunepin, François-Xavier, « L'évolution de la chirurgie des plaies de guerre des membres en 1914-1918 », *Société Française d'Histoire de la Médecine Histoires des sciences médicales* Tome XXVI n°2 2002 p. 157-173.

notre corpus, est mis à mal, malmené, menacé, sur le déclin. Non seulement, il devient outil politique, instrument de propagande sacrificiel, mais pire encore, matière expérimentale sans limites.

Je renonce à décrire cette séance à laquelle j'étais obligé d'assister chaque jour depuis que Mme Adrienne m'avait fait partager la chambre de torture, mais, rétrospectivement, j'en ai encore le frisson quand j'y pense. Qu'il me suffise de me dire qu'il fallait extraire 72 mèches de ses 72 plaies pénétrantes, les cureter l'une après l'autre, laver le tout à l'eau de Javel, débrider, fouiller à fond, nettoyer, irriguer au sérum physiologique, remettre les nouvelles mèches en place, puis s'attaquer au trou transversal fait par la pièce de cent sous, en sortir le drain, sonder, faire des injections, tailler couper, pincer, crever, arracher, mettre à vif, verser de la teinture d'iode dans le trou, remettre le drain en place, panser cette pauvre chose geignante, la remuer, la secouer, la retourner, la changer de position, la resangler, faire sa toilette, refaire le lit, et cela prenait trois heures d'horloge tous les après-midi tellement c'était compliqué. Le chirurgien s'en allait dès qu'il avait fait sa besogne avec ses griffes, ses curettes, et ses pinces.<sup>1148</sup>

La scène est atroce, et Cendrars en est le témoin direct (d'ailleurs il explique souhaiter faire preuve d'autocensure en renonçant à décrire précisément ce à quoi il a assisté, même s'il ne peut finalement s'empêcher d'en dévoiler les contours – comme pour mieux s'en défaire). La souffrance la plus importante ne réside pas dans ses propres blessures, mais se voit démultipliée dans celles du jeune berger qu'il décrit, symbole vivant de la souffrance engagée par les hommes entre eux, dans un conflit aux conséquences qui les dépassent, et remet en question l'idée même d'humanité. D'ailleurs, le groupe nominal « la chambre de torture » et la proposition « j'en ai encore le frisson » visent à accentuer cette empathie ressentie par Cendrars face à une douleur physique qui ne semble pas prendre fin (par ailleurs, que lui-même est capable de ressentir à son niveau), et dire l'ampleur de ce type de blessure, tout à fait inimaginable pour qui ne l'a pas vu ou connu. Le berger martyr n'est d'ailleurs plus perçu comme un homme, ni même comme un animal, mais devient une « pauvre chose geignante ». Le registre pathétique vient donc appuyer la difficulté à supporter ce spectacle terrible et pitoyable.

« Pauvre gosse ! C'est ce petit berger des Landes qui m'a fait comprendre que si l'esprit humain a pu concevoir l'infini c'est que la douleur du corps humain est également infinie et que l'horreur elle-même est illimitée et sans fond. »<sup>1149</sup>

Cendrars confirme bien l'idée de souffrance absolue, quelques pages plus loin, choisissant d'utiliser l'adjectif « infini » pour traiter de la douleur rattachée au corps humain, ce qui n'est pas anodin, pose la question de la limite du dicible et de ce qui est envisageable de pouvoir, non seulement, révéler, mais raconter. Dans la continuité de la mise en scène de cette douleur insoutenable, l'ambulancier qui achemine Cendrars en fait état à travers ses

---

<sup>1148</sup> *JS.*, p. 67-68.

<sup>1149</sup> *Ibid.*, p. 73.

paroles : « Moi, je suis mécano, j'étais pas dans la boucherie. »<sup>1150</sup> Le fait que cet homme, originellement non rattaché au corps médical, soit extérieur aux souffrances avec l'obligation de composer quotidiennement avec la situation, et sans interruption, lui confère un statut de témoin difficilement supportable.

Enfin, dans le roman de Marc Dugain, nous pouvons lire : « Vous savez, vous avez de la chance. La face, c'est impressionnant, mais c'est sans complication. »<sup>1151</sup> Sur fond de réassurance, le médecin isole pourtant Adrien à travers des paroles pour le moins dévastatrices, car il prétend que le jeune homme aurait eu de la chance en étant blessé au visage, zone décrite comme « sans complication » médicale. Il poursuit : « En maxillo-faciale, le problème n'est pas d'amputer, mais de faire repousser, et ça, c'est passionnant. Plus pour nous que pour vous, j'en conviens. »<sup>1152</sup> La doxa hippocratique semble bien loin, et Adrien devient un véritable laboratoire humain, en proie aux chirurgiens, visiblement plus intéressés ici par leurs performances potentielles que par la souffrance interminable de leurs patients.

Toutefois, au-delà de la blessure qui confère à la boucherie de par un rafistolage hasardeux (au sens littéral du terme, puisqu'à ce moment-là, avec ce type de nouvelles blessures, tout n'est qu'expérimentation, ce qui conduit à des situations parfois grotesques et surtout à une menace de surinfection menant avec certitude à la mort), le blessé parvient à accéder à une certaine sagesse, une forme de stoïcisme résigné, certes assisté par la voie médicamenteuse, qui lui permet de s'extraire de l'état de souffrance, ou, tout du moins, de l'accepter avec moins de difficultés : « He's still got air and he's not struggling and he's got williw trees and he can think and he's not in pain. » (*JGHG*, p. 59)<sup>1153</sup>

Il semble que l'homme n'est pas réellement considéré comme un blessé prioritaire qui mérite le plus grand soin et la plus grande attention. Les blessés ne peuvent prétendre ici à une véritable amélioration à cause du manque de connaissances de la médecine, il y a un siècle, en matière de reconstruction faciale et de chirurgie réparatrice. Par conséquent, se dessine une perspective expérimentale dont ils deviennent les cobayes humains. Ils ne subissent pas des blessures propres et franches, mais ces dernières sont vécues de manière violente et tendent à se dévoiler à travers un bas corporel exacerbé (la pudeur n'est alors plus envisagée comme un élément acquis collectivement). Nous retrouvons aussi la mention de l'étrangeté à rattacher à cette médecine-boucherie qui vise presque au cocasse tant elle apparaît ingénieusement cruelle, notamment dans *Johnny Got His Gun* :

Oh hell there were a lot of funny things happened in this man's war.  
Anything could be true. You heard about them all the time. One guy had the whole

---

<sup>1150</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>1151</sup> *LCO.*, p.45.

<sup>1152</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>1153</sup> (Trad : « Il respirait toujours et il ne se débattait plus et il lui restait les saules et la faculté de penser et il ne souffrait pas. » *JSVG*, p. 87).

top of his stomach shot away so they took skin and meat from a dead man and they made a flap over the first guy's stomach. They could lift the flap like a window and watch him digest his food. (*JGHG*, p. 84)<sup>1154</sup>

Les actes médicaux ressemblent davantage à des expériences loupées rendant les blessés, déjà en proie à la difformité, définitivement monstrueux, gravant la trace sur les peaux, mais aussi accentuant l'aspect traumatique de telles blessures.

### 3.3 – *Du sang et des viscères*

Le bas corporel occupe une grande place dans les récits à l'étude, probablement parce que c'est le premier élément qui témoigne de la dissemblance acquise.

J'ai vu de beaux spectacles ! D'abord les tranchées de Boches défoncées par notre artillerie malgré le ciment et les centaines de sacs de terre empilés les uns au-dessus des autres ; ça c'est intéressant. Mais ce qui l'est moins, ce sont les cadavres à moitié enterrés montrant, qui un pied, qui une tête ; d'autres, enterrés, sont découverts en creusant les boyaux. Que c'est intéressant la guerre ! On peut être fier de la civilisation !<sup>1155</sup>

Pierre Rullier, le 26 juillet 1915

Le soldat Rullier fait état de deux visions. A la fois, celle conquérante du combattant victorieux de l'ennemi avec les tranchées allemandes défoncées par l'artillerie française, mais dans un registre beaucoup plus intime et presque sous-terrain, il raconte ce qui se passe de l'intérieur. En d'autres termes, cette confrontation à une mort impitoyable par le biais du corps mis à nu, non plus simplement dans la nudité charnelle mais encore bien au-delà, par le surgissement de son contenu le plus naturel et le plus stricte : les viscères. Ainsi, il démontre l'envers du décor d'un folklore guerrier potentiellement fier et victorieux, mais qui ne cache en réalité que de la chair abîmée et rendue visible aux yeux des vivants. C'est donc un événement choquant qui se produit car impensable dans un quotidien classique. « A la différence de l'expérience tactile de la surface, les sensations intracorporelles sont peu précises, elles donnent l'impression d'une organicité diffuse et instable. »<sup>1156</sup> Le bas corporel est généralisé, il occupe une place démesurée : « Cette guerre est ignoble : j'ai été, pendant quatre jours, souillé de terre, de sang, de cervelle. J'ai reçu à travers la figure des paquets d'entrailles, et sur la main une langue, à quoi l'arrière-gorge pendait... »<sup>1157</sup> Il devient seul élément capable de dire que ces blessés sont encore vivants comme nous pouvons le lire dans le roman de Dugain. « Ses blessures sont un marais de pus. Les matières purulentes ont

---

<sup>1154</sup> (Trad : « Oh diable il s'en était passé des choses bizarres dans cette guerre. Tout pouvait arriver ? On entendait des histoires invraisemblables. Il y avait un gars à qui un boulet avait arraché tout le haut du ventre alors on préleva de la peau et de la chair sur un mort et on fit au gars une sorte de volet qui se rabattait sur le ventre. On pouvait soulever le volet et suivre la digestion des aliments. » *JSVG*, p. 118-119).

<sup>1155</sup> Guéno, Jean-Pierre, *Paroles de poilus – Lettres et carnets du front 1914-1918*, op. cit., p. 66-67.

<sup>1156</sup> Ancet, Pierre, *Phénoménologie des corps monstrueux*, op. cit., p. 133.

<sup>1157</sup> Genevoix, Maurice, *Ceux de 14* (1921), Paris, Librio, 2013, p. 137.

envahi la cavité. »<sup>1158</sup> Lorsque Adrien arrive à la gare, il éprouve des difficultés physiques annonciatrices de ce corps qui lui échappe déjà, sur lequel il n'a plus de réelle prise : « En nage, démangé par la sueur qui coulait entre mes jambes et mon pantalon de laine, je décidai de faire une petite halte pour soulager mon épaule meurtrie par le paquetage. »<sup>1159</sup> La douleur physique, même si elle n'est en rien comparable à celle qu'il connaîtra ensuite, est déjà présente. Elle mobilise le corps, le fatigue, l'entrave, l'empêche d'être libre et souple dans ses mouvements. La douleur marque ici la perte de contrôle du jeune homme sur sa corporalité propre, et par extension, sur son avenir à court terme. La sueur qui lui coule entre les jambes dévoile un bas corporel qui s'annonce comme omniscient à l'aventure dans laquelle il s'engage.

« L'excrément et ses équivalents (pourriture, infection, maladie, cadavres, etc.) représentent le danger venu de l'extérieur de l'identité : le moi menacé par du non-moi ; la société menacée par son dehors, la vie par la mort. »<sup>1160</sup>

Le personnage ne se doute pourtant pas que ce corps sera dévoyé de la manière la plus terrifiante, et révélé dans toute son horreur au reste du monde. « Ses plaies dégagent une telle puanteur qu'il va faire tomber ceux qui tiennent encore debout. »<sup>1161</sup> Par la suite, les autres le découvrent sous son aspect cadavérique dont seul le cœur encore battant le distingue d'un mort. Ses blessures suintantes ramènent à la finitude qui engendre la décomposition du corps. D'ailleurs, Johnny se projette en morceau de cartilage et non plus en tant que corps humain complet :

He was nothing but a piece of meat like the chunks of cartilage old Prof Vogel used to have in biology. Chunks of cartilage that didn't have anything except life so they grew on chemicals. But he was one up on the cartilage. He had a mind and he was thinking. » (*JGHG*, p. 63)<sup>1162</sup>

S'ils persistent dans une confusion quant à leur corps qui n'existe plus dans sa version initiale, les blessés font le même constat que malgré ce choc ils demeurent en vie. Bien que déformés, amputés, les corps subsistent et existent toujours, ils continuent de faire l'expérience du monde, même moindre ou différente, à travers ce dernier.

He remembered stories of gangrene and of soldiers found with their wounds filled with maggots. That was a very good sign. If you had a bullet in your stomach and a hole was squirming alive with maggots then you were all right because the maggots ate away the pus and kept the wound clean. But if you had the same hole and no maggots you simply festered for a while and then you had gangrene. Perhaps he had had no maggots. Maybe if he had been able to scare up just a handful of little white worms he might right now have legs and arms. Just a

---

<sup>1158</sup> *LCO.*, p. 32.

<sup>1159</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>1160</sup> Marzano, Michela, *Dictionnaire du corps*, op. cit., p. 89.

<sup>1161</sup> *LCO.*, p. 34.

<sup>1162</sup> (Trad : « Il n'était qu'un morceau de chair comme les bouts de cartilage que Vogel le vieux prof leur montrait au cours de biologie. Des bouts de cartilage qui ne possédaient rien sauf la vie et se nourrissaient de produits chimiques. Mais il avait un avantage sur le cartilage. Il possédait un esprit doté de pensée. » *JSVG*, p. 91).

handful of little white worms. (*JGHG*, p. 83-84)<sup>1163</sup>

Johnny semble se rassurer quant à la possible réparation de son corps par l'intervention du bas, et même de la pourriture que l'on trouve sur le cadavre en putréfaction. Néanmoins, lorsqu'il aborde le cas des autres blessés, il est sans appel :

Lots of guys would piss through tubes as long as they lived and there were plenty who had had their rear ends shot off. Now their bowels were connected up with holes in their sides or stomachs. The holes were covered with absorbent bandages because they had no muscles there to control themselves. (*JGHG*, p. 85)<sup>1164</sup>

Cependant, le rapport au corps de D'Annunzio est encore un peu différent puisque c'est souvent à travers l'ami défunt au corps bouffi par la mort qu'il fait référence, à la fois rejetant cette fin possible, tout en y revenant de manière régulière, telle une attirance irrésistible, quasi passionné par les modifications biologiques du corps que la mort entraîne : « Il cadavere di Roberto Prunas, gonfio e bianchiccio, s'è arrestato contro uno sbarramento di torpedini. Sta sospeso e oscilla, macerandosi nel suo gabbano come in un sacco slegato. » (*NOTT.*, p. 258)<sup>1165</sup> Le rapport à la mort s'effectue ici par le biais d'un autre, et le regard extérieur que le blessé porte lui-même sur celui en train de se décomposer face à lui :

« Une odeur de pourriture, de camphre, de phénol, de baume du Pérou, d'excréments régnait dans la chambrette surchauffée. Le petit berger des Landes, pansé de frais, gisait comme un agneau râlant. »<sup>1166</sup>

Le blessé, pourtant concerné directement par la menace de cette fin qui rôde tout autour de lui, se décentre de la scène en se plaçant en tant que spectateur, récepteur des odeurs qui composent cette omniprésence. « E l'occhio mi brucia e mi lacrima; e l'amaro mi cola nella bocca. » (*NOTT.*, p. 107)<sup>1167</sup> Lorsqu'il revient sur son cas, le poète se fond dans une situation désagréable, rattachée à la réalité, mais aussi éprouve un malaise à la vue de son propre sang :

« Un marinaio, intanto, con una strofinaccio legato a un'asta, pulisce sul pavimento la macchia di sangue. Quando ha finito, passa accanto a me, quasi mi

---

<sup>1163</sup> (Trad : « Il se rappelait des histoires de gangrène et de soldats qu'on avait trouvés avec des plaies infectées de vers. C'était très bon signe. Si on avait une balle dans le ventre et que le trou grouillait de vers on ne courait pas de dangers parce que les vers dévoraient le pus et la plaie ne s'infectait pas. Mais si dans ce même trou il n'y avait pas de vers la plaie suppurait pendant un moment et puis la gangrène s'y mettait. Peut-être n'y avait-il pas eu chez lui de vers. S'il avait pu faire surgir une simple poignée de petits vers blancs il serait peut-être maintenant en possession de bras et de jambes. Une malheureuse poignée de petits vers blancs. » *JSVG*, p. 117-118).

<sup>1164</sup> (Trad : « Des quantités de gars pissaient par des tubes jusqu'à la fin de leur vie et il y en avait des tas qui avaient le derrière emporté par la mitraille. Leurs intestins communiquaient alors avec un trou pratiqué dans le flan ou dans le ventre. Des bandes de tissus absorbant recouvraient le trou car ils n'avaient plus de muscles à cet endroit et ne pouvaient pas se contrôler. » *JSVG*, p. 19).

<sup>1165</sup> (Trad : « Le cadavre, enflé et blanchâtre, s'est arrêté contre un barrage des mines. Il est suspendu et oscille, pourrissant dans son sarrau comme dans un sac ouvert. » *NOC.*, p. 65).

<sup>1166</sup> *JS.*, p. 70.

<sup>1167</sup> (Trad : « Et mon œil me brûle et coule ; et l'amertume me dégouline dans la bouche. » *NOC.*, p. 59).

tocca, con l'asta in alto e lo strofinaccio penzoloni. » (*NOTT.*, p. 59)<sup>1168</sup>

Gabriele D'Annunzio se sent à la fois ignoré par le matelot qui agit dans une indifférence totale à l'égard du sang, mais également semble mal à l'aise avec cette idée.

He lay there feeling the sweat pour out of his skin. Then he felt something else. He felt hot damp skin all over him and the dampness enabled him to feel his bandages. He was wrapped in them from top to bottom. Even his head. He really was hurt then. (*JGHG*, p. 10)<sup>1169</sup>

C'est à travers le bas corporel que le blessé réalise vraiment sa blessure, et notamment par l'hémoglobine qui se fait abondante et jaillissante. D'Annunzio l'introduit d'ailleurs par la grandiloquence : « Non è più fuoco, ma sangue che sprizza. Non più faville ma stille. » (*NOTT.*, p. 14)<sup>1170</sup> Le feu laisse place au sang. L'incendie de l'avion découlant du combat se substitue au corps ensanglanté, ils ne font plus qu'un. « Nella rapidità guerriera il sangue inesausto si sparpaglia come il grano ventilato. » (*NOTT.*, p. 14)<sup>1171</sup> Le sang apparaît malgré tout comme inépuisable rendant à des égards le guerrier immortel. Le sang perdu ne ressemble pas à quelque chose de grave ou rattaché à la fin de vie, mais se rapproche du grandiose. Les gouttes de sang deviennent de l'eau bénite surgissant d'un « aspersorio sublime » (« aspersoir sublime ») (*NOTT.*, p. 15). L'hémoglobine s'éparpille comme du grain ventilé prenant ainsi la place de la semence dans la terre et donc est synonyme d'un nouvel essor ici, et non plus de mort. D'ailleurs, si dans un premier temps, le sang est assimilé à une gloire éclatante chez D'Annunzio, cela reste de courte durée, car plus loin dans le récit, l'image qui est donnée à voir du sang est tout à fait opposée : « Vedo il sangue colare giù pel legno e pel ferro, aggrumarsi, annerarsi, viscoso come la pania che impiastra le verghe. » (*NOTT.*, p. 89)<sup>1172</sup> Le liquide vital n'est plus rouge vif, mais noir, et même visqueux quand autrefois il s'élevait en myriades dans les cieux. C'est un sang qui apparaît comme usé, ésotérique, qui empâte les corps, les raccommode mollement. Ce n'est plus l'hémoglobine que l'on connaît, mais cela devient une pâte qui ressemble à de la colle. Ce sang noir se révèle comme étant celui du « dissemblant » en opposition avec la rougeur qui l'incarne habituellement rencontrée lors des combats. Ce fluide noir est celui de la mort. Par ailleurs, nous retrouvons aussi la thématique du sang exploitée chez Cendrars : « Mon bras saignait abondamment, mais je n'en tenais pas compte, surmontant la douleur pour porter des coups

---

<sup>1168</sup> (Trad : « Un matelot, cependant, avec un torchon attaché à un manche, enlève sur le plancher la tache de sang. Quand il a fini, il passe près de moi, il me touche presque, avec son balai en l'air et le torchon pendant. » *NOC.*, p. 46).

<sup>1169</sup> (Trad : « Il sentait la sueur lui couler par tous les pores de la peau. Puis il éprouva une autre sensation. Il avait tout le corps qui baignait dans une chaude humidité et l'humidité lui permit de percevoir ses pansements. Il était enveloppé de pansements de haut en bas. Même la tête. C'est donc qu'il était réellement blessé. » *JSVG*, p. 27).

<sup>1170</sup> (Trad : « Ce n'est plus du feu, mais du sang qui jaillit. Ce ne sont plus des étincelles, mais des gouttes. » *NOC.*, p. 16).

<sup>1171</sup> (Trad : « Dans la rapidité guerrière, le sang inépuisable s'éparpille comme le grain ventilé. » *NOC.*, p. 17).

<sup>1172</sup> (Trad : « Je vois le sang couler sur le bois et sur le fer, se grumeler, noircir, visqueux comme la glu qui empâte les gluaux. » *NOC.*, p. 54).

redoublés et de plus en plus vite avec mon moignon. »<sup>1173</sup> Là encore, c'est une hémoglobine qui n'est pas appréhendée comme un élément de la tragédie menant au monstrueux mais plutôt comme un indice qui décuple les forces. Cendrars ne tient pas compte du sang qu'il perd et dépasse non seulement cet aspect inquiétant et anxiogène, mais aussi la douleur qui y est associée dans le but d'affronter la nouvelle apparence de ce membre devenu moignon.

### 3.4 – Une esthétique de la dissemblance envisageable

En outre, il existe dans le temps du déchainement excessif, le moyen de faire jaillir une esthétique de la dissemblance avérée que l'on perçoit à travers les corps disloqués et les paysages ravagés. A ce propos, nous pouvions déjà lire la fascination pour le laid d'Aristote à travers sa *Poétique* :

« La preuve en est dans ce qui arrive à propos des œuvres artistiques; car les mêmes choses que nous voyons avec peine, nous nous plaisons à en contempler l'exacte représentation, telles, par exemple, que les formes des bêtes les plus viles et celles des cadavres. »<sup>1174</sup>

La dichotomie entre beauté et laideur génère une sorte d'extrémité inédite rendant possible, par la situation extraordinaire du contexte guerrier, la créativité renouvelée. Les paroles du sculpteur Rodin (1840-1917) témoignent de cette idée somme toute baudelairienne :

Nous qualifions de laid ce qui est sans forme, malsain, ce qui suggère la maladie, la souffrance, la destruction, ce qui est contraire à la régularité – le signe de la santé. Nous qualifions également de laid ce qui est immoral, vicieux, le criminel et toute anormalité conduisant au mal – l'âme du parricide, du traître, de l'égoïste. Mais le grand artiste s'empare de cette laideur; immédiatement il la transfigure – d'un coup de sa baguette magique, il la transforme en beauté.

Le propre de l'artiste – et donc de l'écrivain-soldat ici – est de transformer la laideur en beauté, de faire du mal dans tout ce qu'il représente une esthétique perceptible et plausible. L'écrivain et diariste suisse Henri Frédéric Amiel (1821-1881) donne, dans son *Journal intime*, une définition du sublime qui sied particulièrement à la situation des protagonistes que nous exposons : « Le beau est supérieur au sublime parce qu'il est permanent et ne rassasie pas ; tandis que le sublime est relatif, passager et violent. »<sup>1175</sup> Ces mots épousent fort bien l'atmosphère guerrière, cet épisode historique à la fois long et bref, néanmoins passager, relatif à chacun, suivant l'expérience faite du combat et des séquelles conservées, le tout dans une bestialité qui n'est plus à démontrer. Ainsi, le sublime serait inférieur à la beauté car

---

<sup>1173</sup> JS., p. 71.

<sup>1174</sup> Aristote, *Poétique*, Paris, Le Livre de Poche, 1990, p. 89.

<sup>1175</sup> Amiel, Henri Frédéric, *Journal intime*, Genève, Georg éd., 1886, p. 106.

fulgurant, choquant, un évènement transitif en somme. Peut-être serait-ce là une sorte d'acmé, une notion concrète, précise, qui manquerait pour faire liaison entre la beauté et la laideur, car, finalement, ni l'une ni l'autre ne convient dans son sens le plus large pour décrire l'écriture de la souffrance. Nous pensons néanmoins aux mots d'André Breton : « La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas. »<sup>1176</sup> Cette dernière n'apparaît en rien figée et n'appartient pas plus à un manichéisme qui la voudrait sans caractère, prédéfini et conventionnelle.

Le poème de John McCrae, médecin militaire canadien, ayant pris part à la Première Guerre mondiale en tant que soldat, est une illustration de ce mélange de laideur et de beauté comme deux éléments se rencontrant, tant antagoniques qu'indissociables, produisant de l'art par leur opposition même, et évoquant de fait cet oxymore entre deux forces qui jaillit spontanément du champ de bataille :

*« In Flanders fields the poppies blow  
Between the crosses row on row,  
That mark our place; and in the sky  
The larks, still bravely singing, fly  
Scarce heard amid the guns below.*

*We are the Dead. Short days ago  
We lived, felt dawn, saw sunset glow,  
Loved and were loved and now we lie  
In Flanders fields. »*<sup>1177</sup>

Si le poème débute par une mise en scène volontiers bucolique, pastorale et charmante, le second vers opère une bascule, et il est alors question de la mort avec la présence de ces croix en rangée faisant référence de manière évidente à un cimetière. Ainsi, la conjonction esthétique se produit et devient possible malgré un sujet aussi lourd que la mort.

« Kovach characterizes beauty as that which, in sole virtue as a knowledge

---

<sup>1176</sup> Breton, André, *Nadja* (1964), Paris, Folio, 1997, p. 190.

<sup>1177</sup> (Trad : « Dans les champs de Flandre, les coquelicots fleurissent  
Entre les croix qui, une rangée après l'autre,  
Marquent notre place ; et dans le ciel,  
Les alouettes, chantant valeureusement encore, sillonnent,  
À peine audibles parmi les canons qui tonnent.

Nous, les Morts, il y a quelques jours encore,  
Nous vivions, goûtions l'aurore, contemplions les couchers de soleil,  
Nous aimions et étions aimés ; aujourd'hui, nous voici gisant  
Dans les champs de Flandre. »)

Source: McCrae, John, "In Flanders Fields", *Poems of the Great War (1914-1918)*, Penguin Books, 1998, p. 1.

of it, delights its knower. Beauty, as an objective property of things, is apprehended through the delight we take in simply knowing them as they are. »<sup>1178</sup>

L'approche de la beauté, de même que celle de la laideur, relève d'une perspective épistémique. En effet, les deux notions sont communes à l'humanité. Par conséquent, la même démarche peut être appréhendée du laid comme du beau, bien qu'ils s'opposent, puisque les deux selon Kovach prennent naissance dans l'œil de celui qui les observe. Selon lui, beauté et laideur se suffisent à elles-mêmes sans que nous n'ayons à en faire l'interprétation. Cette réflexion est intéressante dans le traitement physique des blessés de guerre à l'étude. En effet, les gueules cassées et autres estropiés transitent d'un état physique à un autre de manière plus ou moins spectaculaire, et remettent ainsi en cause les notions mêmes de beauté et de laideur, car les relèguent à un rôle très simpliste. De corps et de visages, ils ne sont pas forcément beaux tel qu'il est entendu dans les canons sociétaux (Adrien Fournier au début de *La Chambre des Officiers* est décrit comme ayant un physique agréable, par exemple, ce qui fait de la difformité nouvellement acquise et inévitablement renvoyée par autrui, un évènement probablement extrêmement douloureux à appréhender pour lui), néanmoins, intacts, ce qui établit déjà la cruauté d'une échelle de valeurs esthétiques physiques rapidement remise en cause. En effet, les blessés graves accèdent à une apparence monstrueuse à laquelle ils ne peuvent échapper, cependant, deviennent-ils laids pour autant aux yeux du lecteur qui les découvre ? La réponse à cette question prend sa source première dans la subjectivité, non pas celle attribuée aux valeurs de beauté ou de laideur mais fait écho aux fondements mêmes de l'humanité.

Quand le visage est difforme, la clôture est bien trop aliénante et la singularité trop radicale : ce visage tellement différent remet en question l'appartenance à la communauté humaine, le sujet ne peut pas « faire face », selon la formule consacrée qui prend ici tout son sens. Par les représentations et les fantasmes qu'il suscite, le sujet au visage difforme, abîmé, mutilé fait figure de monstre.<sup>1179</sup>

Physiquement, les blessés de guerre ont subi de graves infirmités, et se voient donc exclus de deux communautés, à la fois celle de l'arrière (où les familles sont écartées de l'exposition à de telles blessures), mais aussi du front où le reste de leurs camarades continuent de se battre avec une corporalité inaltérée. Néanmoins, en tant que destinataires de textes dramatiques, pour ne pas dire tragiques, nous ne sommes plus en mesure de nous arrêter à ce facteur réducteur puisque la laideur, telle qu'entendue ici, favorise un réel intérêt. « Objet de fascination pour les badauds, de réflexion pour les naturalistes, d'inspiration pour

---

<sup>1178</sup> (Nous traduisons ainsi : « Kovach [philosophe] caractérise la beauté comme ce qui, par sa seule vertu en tant que connaissance, ravit celui qui la connaît. La beauté comme propriété objective des choses est appréhendée par le plaisir que nous prenons à les connaître simplement telles qu'elles sont. ») Source: Roblin, Ronald E., "Of beauty and ugliness in art", *Journal of Thought*, Vol. 11, No. 2 (APRIL, 1976), p. 101-109.

<sup>1179</sup> Demeule, Caroline, « Le monstre à visage découvert », *Champ psychosomatique*, 2004/3 (no 35), pages 23 à 39.

les artistes, le monstre se prête d'ailleurs mal aux synthèses, tant sa singularité a longtemps paru essentielle. »<sup>1180</sup> Nous entrons en empathie, ce qui signifie que leur apparence physique, en premier lieu repoussoir évident, devient rapidement secondaire. Le regard qui est porté sur les apparences ici est remis en cause par les circonstances mêmes de la déformation physique, des séquelles et marques laissées par la guerre. Finalement, en tant que lecteurs, notre intérêt est de pénétrer l'esprit de celui qui (se) raconte, et de souffrir à ses côtés. Par conséquent, ce travail annonce une tournure dédicatoire puisque nous prenons le parti de faire l'éloge du monstrueux dans toutes ses représentations, et avant tout dans une perspective de renouveau humaniste, que l'on trouvera d'ailleurs disséminée de manière assez claire chez les romanciers à l'étude, extérieurs au contexte de la guerre. Et pourtant, si la souffrance s'étend à l'humanité dans son entièreté, il n'en demeure pas moins que les protagonistes de cette guerre se sont sentis seuls, surtout dans l'ère post-belliciste, face au reste du monde n'étant pas condamné à subir ce qu'ils ont vécu comme une injustice dévastatrice : « Apparently the situations these men and women had endured were so terrible and unique that they could only be grasped by those who lived them. »<sup>1181</sup> En ce sens, Albert Dupontel dans son adaptation cinématographique du roman *Au-revoir là-haut* (2017) de Pierre Lemaître, dérobe à la vue du spectateur le visage abîmé d'Edouard Péricourt, l'un des protagonistes principaux, à l'aide de masques. Néanmoins, le personnage les confectionne, parvenant à en faire de véritables objets d'art, somptueux et extravagants :

Édouard fumait d'une narine et portait une sorte de masque, bleu nuit, qui commençait au-dessous du nez et qui couvrait tout le bas du visage, jusqu'au cou, comme une barbe, celle d'un acteur de la tragédie grecque. Le bleu, profond mais lumineux, était parsemé de minuscules points dorés, comme si on avait jeté des paillettes dessus avant le séchage. [...] Quelques jours plus tard, Édouard en portait un tout blanc sur lequel était dessinée une grande bouche souriante. Avec, au-dessus, ses yeux rieurs et pétillants, il ressemblait à un acteur de théâtre italien, une sorte de Sganarelle ou de Pagliaccio. »<sup>1182</sup>

Ainsi, la perception du statut de blessé change radicalement. En voulant cacher ses blessures terrifiantes à autrui, il fait de cette dissimulation de l'art, opérant de fait un changement de paradigme de la blessure. La souffrance, si elle demeure, n'est ainsi plus perceptible à l'écran, puisqu'à la fois soustraite derrière le masque et encore au-delà, elle parvient à être sublimée. C'est aussi là un traitement du personnage un peu double et déroutant qui permet de ne plus être soi le temps que le masque est porté, d'être un autre qui n'effraye

---

<sup>1180</sup> Bertrand, Régis, Carol, Anne (dir), *Le « Monstre » humain*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2005, p. 5.

<sup>1181</sup> (Nous traduisons ainsi : « Apparemment, les situations que ces hommes et ces femmes avaient endurées étaient si terribles et uniques qu'elles ne pouvaient être appréhendées que par ceux qui les vivaient. ») Source: Cloonan, William, "Expressing the Inexpressible: World War I and the Challenge to Art", *The French Review*, Vol. 87, No. 4.

<sup>1182</sup> Lemaître, Pierre, *Au-revoir là-haut*, Paris, Le Livre de Poche, 2013, p. 244. Voir photogramme tiré du film, Annexe D.

plus, malgré la réalité de la blessure, mais à un autre niveau d'éblouir et de fasciner.

Nous l'avons vu, le blessé de guerre trouve en la page blanche, la possibilité de se réécrire, sans renier tout à fait son passé (il y fait d'ailleurs souvent référence), dans un présent difficile. L'écrit se révèle ici un médium à la fois accessible, tout en ayant un aspect sacré, avec cette capacité rare de pouvoir communiquer – et de laisser voir – au reste du monde son drame personnel. Néanmoins, l'art pictural, en complément ou de manière isolée, permet aussi de représenter le corps en souffrance et l'omniprésence de la mort. Le terrain guerrier devient un tableau de fin du monde, projetable sous la forme d'une peinture, moyen de le dévoiler autrement que par les mots. Nous pensons notamment à la déroutante œuvre du peintre belge Pieter Brueghel intitulée *Le Triomphe de la mort* (1562)<sup>1183</sup> Cette dernière apparaît comme une allégorie de la mort s'abattant sur des soldats à la guerre dans une déferlante de violence qui semble se poursuivre sans limites, en dehors et au-delà du cadre l'œuvre même. Ce tableau nous a paru représenter parfaitement cette altération d'un « moi » usé, coincé dans un entre-deux, jouxtant la mort au plus près. Les deux squelettes munis de filets, tels des voleurs d'âmes, portant l'apocalypse, sont prêts à se saisir des soldats qui, d'ailleurs, semblent appartenir à toutes les classes sociales (en bas à gauche du tableau est mis en valeur le corps d'un homme probablement important à en croire son accoutrement et sa couronne). Dans le haut du tableau, nous pouvons voir à la fois la mer et une terre déserte, annonciatrice du sort inévitable de cette bataille entre vivants et morts, mais également des valons qui dessinent des tranchées. Cette peinture, si elle date de la Renaissance, demeure représentation intemporelle de l'avènement mortifère à travers l'affrontement entre les hommes, et s'assimile aux combats des tranchées qui laissent entrevoir de toutes parts le chaos. Ainsi, bien que datée, l'œuvre peut être réactualisée à l'aune de 14-18 dont l'image qui ressort dans les œuvres du corpus est avant tout l'ombre de la mort présente à chaque page, comme sur le tableau. Il faut aussi souligner que les silhouettes apparaissent désordonnées, aucun des personnages n'a la même position du corps. Les teintes de rouge, de noir et d'ocre rappellent à la fois le front et les coloris propres au sang, aux fumées dégagées par les bombes, à la terre, mais dans le même temps invitent à l'évocation de la corporalité : sang, peau, viscères, etc. En outre, la signification du titre peut se révéler ambiguë. La mort triomphe sur le champ de bataille, mais d'autres, ailleurs, rescapés, triomphent dans le même temps de cette dernière, et la tiennent éloignée de manière définitive.

---

<sup>1183</sup> Voir Annexe E.

## B. « L'enfer, c'est les autres »

Si intégrer la solitude absolue est inévitable de par l'évènement que représente la blessure irréversible qui isole, il n'en demeure pas moins qu'autrui est omniprésent dans l'itinéraire chaotique du « Der des ders ». Qu'il soit le semblable car blessé lui-même (parfois au même endroit) ou la personne extérieure au handicap – dans le sens où elle ne l'endure pas elle-même –, l'autre est présent tout autour des blessés de guerre, participe de la continuité de son existence, épousant des rôles multiples. En effet, celui-ci se fait tantôt soutien, pilier évident de la possible reconstruction, voire l'une de ses conditions, mais s'avère aussi cruel, et même, à des égards, mortel pour le blessé. Ainsi, autrui est à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de la communauté nouvellement formée. Par conséquent, les rapports entre les êtres se complexifient de manière évidente, suivant que l'on soit ou non blessé.

Le blessé de guerre s'inscrit dans une société qui change. C'est déjà sur le front que la société se renouvelle, c'est même une société à part entière qui se crée, Rémi Cazals et André Loez parlent d'une « société des tranchées », une société qui finalement ne diffère pas tant que cela de celle qu'ils ont pu connaître auparavant :

On retrouve d'abord les hiérarchies sociales d'avant-guerre, très largement transposées à l'armée et au front. Ce fait essentiel doit être rappelé : les officiers sont en grande majorité des fonctionnaires et des bourgeois. [...] La domination sociale de ces groupes, en temps de paix, se retrouve au front et s'exerce sur les soldats des tranchées sous leurs ordres.<sup>1184</sup>

Ainsi, un mouvement hiérarchique utile, dans une perspective de cadrage propre à tous, s'établit. Toutefois, ce rapport de dominants à dominés ne cesse pas, et est même plus exacerbé encore à partir du moment où l'homme se présente en blessé. Par conséquent, la participation d'autrui est multiple, car s'il a un rôle de soignant prégnant et indispensable, il est à la fois celui qui guérit mais aussi celui qui blesse. Ainsi l'écriture que nous abordions dans une seconde partie faisait elle-même place à une dualité difficile, puisque celle-ci guérissait autant qu'elle condamnait. L'autre revêt les mêmes caractéristiques ambivalentes. Il est bien entendu capable de ramener à la vie le blessé, en tout cas de concourir à sa survie. Par exemple, l'ambulancier chez Cendras, les amis qui jalonnent le récit de D'Annunzio et semblent l'accompagner dans ses sorties et déplacements tandis qu'il est convalescent, Alain Bonnard au chevet d'Adrien Fournier, etc. Toutefois, l'autre, plus largement, s'avère être un danger car le blessé ne dépend quasiment plus que de lui. Cette dépendance se fait gage de repositionnement humaniste. Car la prise de pouvoir du valide sur l'invalidé – puisque c'en est une – est dangereuse. De plus, autrui reste aussi synonyme de confrontation pour le blessé et rappel éternel de sa différence, il fracture de manière définitive ce qui les sépare. Par

---

<sup>1184</sup> Cazals, Rémi, Loez, André, *14-18 Vivre et mourir dans les tranchées*, op. cit., p. 39.

conséquent, le rôle joué par les autres n'est pas tout à fait secondaire contrairement aux apparences. En effet, si le blessé de guerre évolue à présent dans un univers un peu à part, avec la mise en lumière exclusive sur sa condition, tous les personnages annexes qui gravitent autour de lui jouent un rôle positif ou négatif, voire les deux à la fois, dans le cheminement, l'itinéraire, puis dans l'acceptation définitive de sa nouvelle vie. Il nous semblera donc à propos d'aborder ces personnages comme autant d'éléments concourant à l'avènement de la prise de conscience et l'acceptation de l'apparence inédite.

Il faut ici repenser une fois encore la communauté comme un mouvement. C'est-à-dire que cette dernière est encore vouée à évoluer. Nous l'avons vu, la communauté des tranchées n'est plus à démontrer, elle existe car réunit délibérément des individus voués au même sort incertain : ils sont (re)liés par la menace de la mort imminente. Ensuite, ce sont les blessés qui se voient soudés par le mal qui s'est abattu sur eux et qui les exclu du monde dit normé, non seulement parce que leur apparence a changé mais aussi parce que les soins qu'ils reçoivent ne leur permettent plus de vivre comme leurs semblables ou comme ils le faisaient par le passé. En outre, ils vivent pourtant de concert, en parallèle, avec d'autres personnes, quant à elles, restées valides. Et s'ils ne semblent plus faire partie du même monde, ils se rencontrent pourtant par le biais du soin. Ce qui redessine, retisse, une forme nouvelle de communauté dans laquelle valides et invalides peuvent coexister malgré la frontière existante entre eux. Finalement, la blessure n'éloigne pas ici, mais rapproche et reconstruit un lien nouveau. Néanmoins, ce dernier tend à être discuté car fait ressurgir l'idée d'une domination du valide sur l'invalides. Difficile alors de nommer réellement la qualité de la relation qui s'établit entre les deux types de personnages.

Une nouvelle fois, nous citons Jean-Luc Nancy qui donne une définition des rapports qui relient les individus entre eux. Selon lui, ce que nous nommons « société » est la réalité que forme l'ensemble des individus de manière « volontaire ». Elle serait le résultat de volontés individuelles liées par une forme de « contrat ». Ainsi, c'est en considérant l'individuel comme dominant que le collectif s'annule : les liens entre les individus ne deviennent ni nécessaires ni essentiels, ils ne sont plus que des sortes « d'artifices » sans substance susceptibles d'être à tout moment rompus par la volonté de chacun, laissant de fait les êtres de nouveau livrés à eux-mêmes, et donc, dans un certain dénuement. Nancy affirme à ce sujet que « l'individualisme oublie que l'enjeu de l'atome est celui d'un monde ».<sup>1185</sup> Aucune société n'a réellement fonctionné sans rapports hiérarchiques, mais en excluant ou en exploitant des catégories d'individus de sa population, empêchant de fait l'unité totale de se réaliser. Donc, la communauté nécessairement reformée par la force des choses ici ne pourrait

---

<sup>1185</sup> Nancy, Jean-Luc, *La Communauté désœuvrée* (1986), *op. cit.*, p. 17-18.

tout à fait exister en tant que telle car elle est toujours entravée en son sein par un déséquilibre des rapports qui vient la faire vaciller, et cette instabilité passe par une prise de pouvoir.

Aussi, dans notre corpus, les blessés n'évoluent pas tous à plusieurs. D'Annunzio, a contrario des autres personnages à l'étude, ne parle jamais des autres blessés (qui l'entourent probablement, encore que nous ne sachions pas vraiment s'il est hospitalisé dans un lieu public ou chez lui, D'Annunzio reste évasif à ce sujet dans son récit, pour ainsi dire, il ne mentionne guère cet aspect de sa convalescence). Le poète italien semble être seul, et pourtant, il ne manque pas d'évoquer ou les morts (ses camarades militaires) ou ceux restés hors du champ de la blessure de guerre (ses filles, ses amis) démontrant que bien qu'isolé, il est nécessaire pour lui, d'être entouré par la simple présence d'autrui. Cendrars ne semble pas se sentir comme faisant partie d'un groupe en particulier, probablement parce que chacun des blessés qu'il observe ou rencontre n'est pas touché au même endroit que lui. Ainsi, la localisation, pour ne pas dire le degré de gravité de la blessure, si elle est partagée, semble être un facteur communautaire ici, comme c'est le cas pour Adrien Fournier qui se sent appartenir à une « bande », celle des blessés au visage. Attardons-nous d'ailleurs sur le pronom démonstratif pluriel « ceux »<sup>1186</sup> qui apparaît dans *La Chambre des Officiers*, et qui reste à souligner. « Ceux qui vont me rejoindre<sup>1187</sup> » permet de matérialiser, de donner une existence tangible, et de créer une identité à un nouveau groupe, dans le cas présent celui des blessés de la face gravitant autour d'Adrien, comme s'il en demeurait l'épicentre (ce qui rompt avec l'idée de collectif puisqu'il ramène ici la blessure à lui-même). Par ce démonstratif, on invente un ensemble à présent détaché du reste du monde à cause de l'expérience unique partagée par un nombre restreint de personnes. Adrien se positionne dans ce nouveau groupe en tant que maillon constitutif, appuyant davantage cette idée en précisant son appartenance, « aux blessés dont je fais partie<sup>1188</sup> ». Ainsi, l'évolution en groupe est inévitable paradoxalement au grand dénuement traversé.

Si l'on devait redéfinir la communauté à l'aune de notre sujet, elle serait donc une sous-catégorie faisant appel à quelque chose de plus intimiste, davantage basée sur l'être dans sa singularité. Appréhender la communauté, c'est la percevoir comme une chose identifiable aux contours délimités. Néanmoins, celle-ci se cherche sans arrêt une identité. Ses membres doivent alors endosser ce rôle et incarner individuellement l'identité collective pour ne pas la perdre, ce qui conduit inévitablement à l'exclusion d'une partie de la population hors de cette communauté délimitée et identifiable. Si chacun cherche à se fondre dans une masse,

---

<sup>1186</sup> L'exemple le plus représentatif mettant en lumière le démonstratif « ceux » est le roman de Maurice Genevoix intitulé « Ceux de 14 ». Le recueil de récits met en scène les poilus partis en 1914 au front et dont le groupe apparaît évidemment restreint et singulier.

<sup>1187</sup> *LCO.*, p. 42.

<sup>1188</sup> *Ibid.*, p. 49.

comment faire lorsque deux groupes déjà formés en amont (les valides versus les invalides) se rencontrent pour prétendre incarner dans leur réunion un nouvel ensemble ? Le blessé de guerre est en quelque sorte arraché au groupe dont il est issu originellement, pour en intégrer un nouveau, dans une répétition systémique, comme c'est le cas de Weil dans le roman de Marc Dugain, qui passe d'une communauté à l'autre, de celle des aviateurs émérites à celle des blessés graves : « Aucun de ces beaux messieurs n'a jamais cherché à prendre de mes nouvelles. C'est étrange, ne trouves-tu pas ? »<sup>1189</sup> Le personnage à travers ses mots évoque cette incompatibilité, cette impossibilité de rencontre entre valides et invalides, dans laquelle chercher sa place.

### 1. A qui est ce reflet dans le miroir ?

*Iste ego sum*, « Celui-là, c'est moi. » déclare Narcisse lorsqu'il découvre son reflet dans l'eau. « Les miroirs ne sont pas une invention humaine mais une invention de la nature ; elle les a disposés elle-même en tous lieux pour offrir à notre regard l'image des choses. »<sup>1190</sup> Ainsi, difficile pour l'homme d'échapper à son image quelle qu'elle soit, puisque cette possibilité de reflet commence déjà dans la nature (à travers l'eau, mais aussi dans tout support capable de renvoyer un certain visuel). Aussi, l'impitoyable reflet est le premier contact avec une forme de retour à la réalité pour les blessés. Toutefois, ne peut-on pas les comparer jusqu'à les faire fusionner ici ? Puisque si le miroir est immuable, inaltérable et fragile, la blessure de guerre fait de l'homme un outil brisé, dans lequel il devient impossible de se reconnaître. Le blessé ne fait pas que découvrir son nouvel aspect, il se découvre lui-même, homme différent et à reconstruire.

Édouard n'a pas changé de position, mais il se réveille dès qu'il entend Albert s'approcher. Du bout des doigts, il désigne la fenêtre, à côté du lit. C'est vrai que ça pue de manière vertigineuse, dans cette chambre. Albert entrebâille la fenêtre. Édouard le suit des yeux. Le jeune blessé insiste, « plus grand », il fait signe des doigts, « non, moins », « un peu plus », Albert s'exécute, écarte davantage le vantail et, quand il comprend, c'est trop tard. À force de chercher sa langue, de s'écouter proférer des borborygmes, Édouard a voulu savoir ; il se voit maintenant dans la vitre. L'éclat d'obus lui a emporté toute la mâchoire inférieure ; en dessous du nez, tout est vide, on voit la gorge, la voûte, le palais et seulement les dents du haut, et en dessous, un magma de chairs écarlates avec au fond quelque chose, ça doit être la glotte, plus de langue, l'œsophage fait un trou rouge humide... Édouard Péricourt a vingt-trois ans. Il s'évanouit.<sup>1191</sup>

Concernant les gueules cassées peuplant le roman de Dugain, l'objet miroir est un

---

<sup>1189</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>1190</sup> Le Blay, Frédéric, « Miroirs philosophiques : vertus et perversions du reflet de soi », in Pigeaud, Jackie, (dir), *Miroirs*, Rennes, PUR, 2011, p. 198.

<sup>1191</sup> Lemaître, Pierre, *Au revoir là-haut*, *op. cit.*, p. 84-85.

outil qui leur est subtilisé pour éviter un choc psychologique associé à la révélation visuelle de leur état. Adrien, dans le cadre de ses soins, doit toutefois subir un moulage de son visage, ignorant comment cela se passe, il découvre avec horreur une galerie de portraits, difformes et monstrueux :

« Lorsque je pénètre dans la salle, je suis saisi d'effroi. Une trentaine de visages défigurés sont accrochés au mur comme autant de trophées d'une tribu guerrière. Cette difformité ordonnée sur des murs blancs est plus forte que moi. Je recule comme un cheval terrorisé par des fantômes. »<sup>1192</sup>

Néanmoins, si l'objet-miroir leur est retiré, chacun n'a d'autre choix que de se mirer dans les traits abîmés voire absents de son compagnon, la vision de soi-même se voit donc imposée puisqu'ils partagent leurs chambres : « Dans cette grande salle sans glaces, chacun d'entre nous devient le miroir des autres. »<sup>1193</sup> De fait, si ce n'est pas l'objet qui va constituer la prise de conscience de leur apparence nouvelle, c'est la découverte d'autrui. Le fait de ne pas se trouver isolé face au miroir constitue peut-être une forme de protection, puisque si je me vois défiguré dans le visage de mon voisin, alors je ne suis plus tout à fait seul face à la réalité.

« Qu'est-ce que le miroir ? Avant d'être une image de poète, le miroir est lui-même un producteur d'images. Source de réflexion, surface rigide sans laquelle les choses seraient absorbées dans l'oubli, il nous invite à réfléchir. »<sup>1194</sup>

D'Annunzio ayant une blessure à l'œil fait l'expérience biaisée de ce regard neuf sur lui-même, précisément car il est atteint à l'organe lui permettant de voir, ce qui constitue alors une forme de sauvegarde de son image antérieure.

Une inquiétante étrangeté peut surgir du miroir. S'agit-il vraiment de soi ? Le reflet est une invitation à devenir autre. Plus qu'une image constituée, l'image dans le miroir est toujours d'abord une image constituante. Elle peut amener à se chercher dans l'autre qu'elle montre, à se réaliser de l'autre côté du miroir.<sup>1195</sup>

Toutefois, Gabriele D'Annunzio non plus n'échappe pas à l'épreuve du miroir. En se confrontant à la fois à l'homme valide (ici, le médecin), mais aussi à une lumière bleue peu avantageuse qui lui confère un teint blafard et cadavérique, troublant davantage sa difficile capacité ou injonction à se mirer, mais aussi celle à se détacher de l'assimilation au défunt :

Prima di rifasciarmi, con una crudeltà inconsapevole mi presenta il suo piccolo specchio rotondo, alla luce della lampada azzurra. Guardo la borsa dell'acqua nell'occhio gonfio, il mio viso consunto e smorto, la mia bocca livida e piegata dalla tristezza, i nuovi fili bianchi nella mia barba negletta, il mio collo scarnito : una imagine di miserabile accoramento, che si fissa nella retina e vi

---

<sup>1192</sup> LCO., p. 77.

<sup>1193</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>1194</sup> Michaud, Guy, « Le thème du miroir dans le symbolisme français », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1959, n°11. p. 199-216.

<sup>1195</sup> Ansermet, François, « L'Envers du miroir », *La Cause du Désir*, 2019/2 (N° 102), pages 79 à 84.

rimane. (*NOTT.*, p. 106-107)<sup>1196</sup>

Il redoute ensuite le passage devant la glace qui se répète pourtant, comme un rappel à l'ordre cruel, pire, à une réalité incontournable : « A ogni volta, passando davanti allo specchio, scorgo nell'ombra un estraneo dal capo bendato. » (*NOTT.*, p. 290)<sup>1197</sup> Le reflet lui donne l'impression d'être un autre. Il ne se reconnaît plus après la blessure. Le bandage le protège de la vision de son propre œil crevé, mais dans le même temps lui donne à découvrir un étranger.

Les miroirs ont été inventés pour que l'homme se connût lui-même. Bien des avantages en devaient résulter pour lui. Tout d'abord, cette connaissance même de soi (*sui notitiam*). En outre, dans certains cas, de sages conseils : beau, il évitera ce qui le dégraderait ; laid, il sait qu'il faut compenser les défauts du corps par les qualités morales.<sup>1198</sup>

La possibilité de se réfléchir fait prendre conscience de son existence même dans le monde. Ici, l'homme blessé à la guerre n'a pas tout de suite conscience de la gravité de sa blessure, c'est lorsqu'il la découvre physiquement, par le biais du fameux miroir, élément double, car s'il lui délivre une vérité cruelle, il lui permet aussi l'introspection, et la mise en route de sa vie nouvelle. Il incarne la possibilité même de s'adapter à ce nouveau physique, et d'en prendre conscience dans le but d'avancer dans l'existence, même défiguré.

Toutefois, avant le passage du miroir, qui n'est autre qu'un autrui neutre renvoyant un reflet, factuel et froid, sans réel jugement (et donc en ce sens, peut-être, rassure), le blessé prend conscience de sa blessure profonde par le sensoriel qu'il lui reste, par le biais du toucher lingual pour Adrien :

Je suis réveillé quelques heures plus tard par une douleur si forte et si diffuse que je suis incapable d'en localiser l'origine précise. Les pieds bougent. Les deux. Les mains aussi. Chacun de mes yeux perce la semi-obscurité. Je suis entier. Avec ma langue, je fais le tour de ma bouche. En bas, elle vient s'appuyer sur les gencives de la mâchoire inférieure : les dents ont été pulvérisées. Les hauteurs, elles s'annoncent comme un couloir sans fin ; ma langue ne rencontre pas d'obstacle et, lorsqu'elle vient toucher les sinus, je décide d'interrompre cette première visite.<sup>1199</sup>

L'officier comprend ainsi qu'il n'a plus qu'un cratère à la place de son visage jadis. Johnny Bonham fait une expérience similaire :

The hole began at the base of his throat just below where his jaw should be and went upward in a widening circle. He could feel his skin creeping around the rim of the circle. The hole was getting bigger and bigger. It widened out almost to

---

<sup>1196</sup> (Trad : « Avant de refaire mon pansement, avec une cruauté inconsciente il me présente son petit miroir rond, à la lueur de la lampe bleue. Je regarde la poche de l'eau dans mon œil enflé, mon visage consumé et si pâle, ma bouche livide et tordue par la tristesse, les nouveaux fils blancs dans ma barbe négligée, mon cou décharné : une image de misérable désolation, qui se fixe sur la rétine et reste là. » *NOC.*, p. 58).

<sup>1197</sup> (Trad : « A chaque tour, en passant devant le miroir, j'aperçois dans l'ombre un étranger à la tête bandée. » *NOC.*, p. 78).

<sup>1198</sup> Sénèque, *Questions naturelles*, I, XVII, 4. Tr. P. Oltramare, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

<sup>1199</sup> *LCO.*, p. 33-34.

the base of his ears if he had any and then narrowed again. It ended somewhere above the top of what used to be his nose. The hole went too high to have any eyes in it. (*JGHG.*, p. 62)<sup>1200</sup>

C'est finalement la béance et l'absence de chair, en d'autres termes, le vide, qui assurent le blessé de son existence. Néanmoins, le miroir n'est pas seulement objet, il peut être un semblable, blessé de la même manière, comme nous l'évoquions précédemment, ou bien, pire encore, un homme au visage resté intact :

- Je vais voir ce que je peux faire. Asseyez-vous dans le coin, je vais vous servir des rafraichissements. Soyez gentils, restez là. Vous comprenez, je ne voudrais pas que mes autres clients... enfin... je reviens. Vous avez de l'argent, au moins ?<sup>1201</sup>

Ce passage de *La Chambre des Officiers* est particulièrement difficile, car dans les mots de la boulangère, les gueules cassées perçoivent bien l'effet que leur apparence peut avoir sur le reste des gens, et cela les isole encore davantage. Ils vivent cet épisode comme un rejet, car la femme cherche à les cacher aux yeux des autres clients pour ne pas les choquer et par conséquent les faire fuir, ce qui constitue évidemment une étape de leur convalescence particulièrement éprouvante, et un aperçu de ce qui peut les attendre dans le monde extérieur, de manière quotidienne. Toutefois, la confrontation à ce que renvoie l'autre, devenant miroir, ne se fait pas toujours dans la douleur, la réserve ou l'angoisse : « Nos blessures ne pouvaient qu'effrayer cette femme qui se réfléchissait en nous, miroirs de son infortune, mais lorsque, après des jours d'attente et de guet, elle sortit et se trouva devant Penanster, elle ne se déroba point. »<sup>1202</sup> Ainsi, ce n'est qu'en étant une semblable, dans une certaine réciprocité, que Marguerite, elle-même gueule cassée, victime de la guerre, peut regarder les officiers dans les yeux, tels des miroirs, sans être effrayée par leur regard ou par leur possible jugement. Elle peut se dévoiler telle qu'elle est à présent puisque les miroirs humains face à elle ne la trahiront pas. Ils auront l'avantage par rapport à l'objet réflecteur de tisser un fil humain entre elle et la vision terrible à appréhender.

### *1.1 – La dépendance comme condition de la reconstruction : premiers pas vers la résilience*

Le malheur qui s'abat sur les blessés de guerre semble, dans un premier temps, les exclure du reste du monde, et les faire prisonniers de ceux encore valides (notamment le corps soignant). « He got to thinking this nurse is keeping me a prisoner. She is keeping me more

---

<sup>1200</sup> (Trad : « Le trou commençait à la base de la gorge juste sous l'endroit où aurait dû se trouver la mâchoire et remontait en un cercle qui allait s'élargissant. Il sentait la peau se hérissier autour du bord du cercle. La cavité devenait de plus en plus grande. Elle s'arrondissait presque jusqu'au bord des oreilles si toutefois il lui en restait et puis se rétrécissait de nouveau. Elle s'arrêtait au sommet de ce que fut le nez. La cavité remontait trop haut pour qu'il y eût de la place pour les yeux. » *JSVG.*, p. 90-91).

<sup>1201</sup> *LCO.*, p. 107.

<sup>1202</sup> *Ibid.*, p. 87.

securely a prisoner than any jailer than any chain than any stone wall they could ever build around me. » (*JGHG*, p. 181)<sup>1203</sup> Ainsi, la dépendance à autrui se fait d'abord pour Johnny dans l'angoisse, la panique d'une privation de liberté, et donc d'une certaine possibilité d'affranchissement rattachée à la volonté individuelle. Et pourtant, les autres sont bien présents tout autour des victimes dans une perspective de soutien, mais aussi dans une relation d'interdépendance indéniable. Ils participent de leur résilience.

Face à des événements traumatiques ou des contextes traumatogènes, lorsqu'une personne arrive à réguler la menace de désorganisation psychique et trouve l'énergie de se construire malgré les blessures, on considère qu'il y a mise en place d'un processus résilient. La littérature scientifique utilise ce concept, non seulement pour décrire des fonctionnements individuels, mais également pour qualifier celui des groupes familiaux ou sociaux.<sup>1204</sup>

La résilience passe donc par autrui, si ce n'est pas la famille, cela demeure quelqu'un avec qui entrer en interaction. Cendrars, dès le début de son récit, est dépendant de l'ambulancier qui le prend en charge. Sans le secours de ce dernier, le poète suisse serait dans l'impossibilité de survivre à sa blessure : « Ben, je vais te mener à Sainte-Croix, à l'évêché, c'est un bon hôpital. Et puis, c'est à deux pas de mon garage. Je suis vannée, tu comprends. Je connais quelqu'un qui va en écraser. »<sup>1205</sup> Pour aller plus loin dans son processus de survie, Cendrars n'a d'autre choix que de compter sur l'ambulancier (on ne peut même pas parler de coopération puisque le blessé n'est pas en état de décider) qui ne le dépose à l'évêché que parce que, selon lui, l'endroit en question est près de son garage et que ce dernier, fatigué, ne cherche pas à se rendre au-delà de la proximité du lieu. Blaise Cendrars devient donc tributaire d'un autre qui va décider de son destin en le confiant à Sainte-Croix, de manière plus ou moins aléatoire, visant essentiellement à l'arranger ici. Néanmoins, c'est aussi ce geste qui permet par la suite le maintien en vie du blessé :

Il mio compagno è morto, è sepolto, è disciolto. Io sono vivo, ma esattamente collocato nel mio buio com'egli nel suo. Respiro ma sento che il mio respiro passa per labbra violacee com'erano le sue nelle prime ore, dischiude una bocca divenuta quasi insensibile, indurita (*NOTT.*, p. 19-20)<sup>1206</sup>

D'Annunzio est sans cesse à la recherche de cet ami défunt dont il évoque le souvenir régulièrement dans son récit. Hanté par l'incompréhension, l'injustice de la disparition, tandis que lui-même est toujours vivant, il ne cesse de se comparer à ce camarade disparu, si bien qu'il ajoute un peu plus loin : « Gli somiglio anche nella ferita: rivedo la falda di cotone che

---

<sup>1203</sup> (Trad : « Il se prit à penser cette infirmière me tient prisonnier. Elle me tient captif plus solidement qu'un geôlier qu'une chaîne que tout mur d'enceinte en pierre qu'on érigerait autour de moi. » *JSVG*, p. 234).

<sup>1204</sup> Anaut, Marie, « La relation de soin dans le cadre de la résilience », *Informations sociales* 2009/6 (n° 156), pages 70 à 78.

<sup>1205</sup> *JS.*, p. 45-46.

<sup>1206</sup> (Trad : « Mon compagnon est mort, il est enseveli, il est dissous. » Je suis vivant, mais aussi exactement dans mon ombre comme lui dans la sienne. Je respire, mais je sens que mon haleine passe par des lèvres violacées comme étaient les siennes dans les premières heures, je sens qu'elle entrouvre une bouche devenue presque insensible, durcit. » *NOC.*, p. 22).

copriva la sua orbita destra spezzata dall'urto. » (*NOTT.*, p. 20)<sup>1207</sup> Les deux hommes ont donc probablement subi le même type de blessure, mais à la différence de l'ami, D'Annunzio s'en est sorti, il semble ainsi rongé par la culpabilité d'être en vie tandis que l'ami n'a pas survécu (c'est aussi ce qu'on appelle en médecine la culpabilité du survivant ou le syndrome du survivant<sup>1208</sup>). Il conclut cette idée de rapprochement à l'aide des mots suivants : « Così la sua morte e la mia vita sono una medesima cosa. » (*NOTT.*, p. 20)<sup>1209</sup> Les deux âmes, bien qu'appartenant à présent à deux mondes différents – et qui, à priori, ne peuvent interagir ou se rencontrer – apparaissent liées de manière définitive. « Se bene io soffra, se bene egli non soffra più, per l'uno e per l'altro la carne è abolita mentre gli spiriti si ricongiungono. [...] vissi con lui o morii con lui? » (*NOTT.*, p. 20)<sup>1210</sup> Si le poète italien se dépeint constamment en héros fier et fort, il n'empêche qu'il mentionne aussi souvent la présence de sa fille ou de ses amis, comme un soutien indispensable : « Cinerina è là, con quel suo strano viso [...] Anche Manfredi Gravina è là, per consolarmi, per farmi credere che vi sono ancora amici nel mondo, che vi sono ancora compagni giurati alla guerra. » (*NOTT.*, p. 21)<sup>1211</sup> Ainsi, la présence de l'autre, si elle est multiple, s'avère nécessaire à la survie, puis au mieux-être du blessé grave. D'ailleurs, autrui est aussi celui, lorsqu'il se tient physiquement à côté du blessé, qui peut permettre de faire oublier la difformité, de l'effacer de manière momentanée, qui favorise la réalisation d'une certaine diversion :

« Le lendemain, je demandais à ma cousine de m'accompagner jusqu'à mon appartement, où je souhaitais récupérer des affaires civiles. Sa beauté un peu espiègle me servait de caution pour traverser Paris. Je l'utilisais comme appât pour détourner les regards de moi. »<sup>1212</sup>

Ainsi, l'apparence de la cousine vient contrebalancer avec l'aspect monstrueux de la blessure au visage. Adrien, par la présence de ce membre de sa famille, se sent davantage en confiance, car il lui semble qu'elle attire les regards, et ainsi, il n'est plus au centre de l'attention. Il redevient un passant comme un autre puisque l'œil ne se fixe plus sur lui.

C'est en étant solidaire des autres blessés et en particulier du petit berger aux blessures impressionnantes (qui finissent d'ailleurs par occuper l'espace d'écriture dans son entièreté, et donc prend la place de la blessure de Cendrars, tant elles apparaissent très largement

<sup>1207</sup> (Trad : « Je lui ressemble jusque dans ma blessure : je revois le tampon de ouate qui recouvrait son orbite droite, brisée par le choc. » *NOC.*, p. 22).

<sup>1208</sup> « Ce syndrome est caractérisé par la croyance d'avoir fait un tort ou d'avoir mal agi suite à une situation traumatisante qui a eu pour résultat la disparition des autres. Ce syndrome comprend des symptômes de culpabilité et de honte, associé à des émotions de tristesse, d'anxiété et une hypervigilance. » Source : Callahan, Stacey, *Risques psychosociaux et Qualité de Vie au Travail*, Paris, Dunod, 2018, p. 41.

<sup>1209</sup> (Trad : « De sorte que sa mort et ma vie ne sont tout simplement qu'une même chose. » *NOC.*, p. 22).

<sup>1210</sup> (Trad : « Encore que je souffre et qu'il ne souffre plus, pour l'un et pour l'autre, la chair est abolie tandis que nos esprits se rejoignent. [...] ai-je vécu ou suis-je mort avec lui ? » *NOC.*, p. 23).

<sup>1211</sup> (Trad : « Cinerina elle aussi est là, avec son étrange visage [...] Manfred Gravina est là, lui aussi, pour me consoler, pour me faire croire qu'il y a encore des amis de par le monde, qu'il y a encore des camarades forts pour la guerre. » *NOC.*, p. 24).

<sup>1212</sup> *LCO.*, p. 135.

démessurées) que Cendrars semble mieux vivre sa convalescence :

« D'ailleurs, le petit berger que Mme Adrienne m'avait confié pour le distraire, s'amusait beaucoup plus de mes exercices de jongleur et d'équilibriste et de mes tours d'adresse, que de mes histoires. »<sup>1213</sup>

Voir Cendrars en mouvement bien qu'à présent infirme s'oppose à l'impossibilité d'action et de mouvement du jeune garçon. Là encore, deux modes de fonctionnement entrent en conflit et pourtant se révèlent comme étant complémentaires, puisque le jeune berger prend du plaisir en observant les exercices d'adresse divertissants de Blaise Cendrars qui apparaît comme dépassant ce qui lui manque. Par conséquent, le poète devient un soutien pour le jeune homme atteint plus grièvement que lui. Nous voyons bien ici qu'une interaction spécifique s'opère entre les blessés qui viennent puiser une force de vie qui leur échappe parfois les uns à l'intérieur des autres.

The minute you feel sleepy like you're going to topple off why just kind of stiffen yourself and tell yourself that you're not going to have any dreams about rats. Then maybe you'll be so ready for it that it won't come. Because once it comes it's got you till you wake up and you can't be sure that you're awake until you feel the nurse's hands. You can't be absolutely sure till then. (*JGHG*, p. 97)<sup>1214</sup>

De même, pour le soldat Bonham, l'infirmière est un repère indispensable. Pour rappel, seul son contact, celui de ses mains sur la peau de Johnny, sont un marqueur de réalité. De plus, en songeant à ce toucher, le protagoniste base véritablement toute sa raison sur cet indicateur, seul facteur de la conscience de son maintien en vie, et de ses phases d'éveil et de sommeil. De son côté, s'il ne reçoit pas la visite d'autrui, et donc qu'il n'existe pas de proximité physique entre lui-même et les autres, il n'a de cesse de se souvenir des jours heureux qui passent par la présence des amis ou collègues qu'il a pu côtoyer.

Dans ce sens, certains individus résilients peuvent se sentir renforcés par la confrontation à l'adversité, lorsqu'ils ont trouvé en eux, mais aussi en appui sur leur entourage, la faculté de se préserver psychologiquement après le traumatisme et de mettre en place un nouveau développement.<sup>1215</sup>

Ainsi, même absent, l'autre est toujours l'un des piliers nécessaires à la reconstruction, car présent en pensée, comme un appui, rappel de la vie antérieure, et donc d'un possible espoir assorti d'une promesse de rester en vie. Sans compter que c'est le personnage secondaire qui permet au personnage principal d'avancer. Sauf qu'ici, ce qui semble être une règle narratologique diffère un peu, puisque c'est plutôt la dépendance de groupes différents entre eux qui s'établit. Si le corps médical est en position dominante par rapport aux blessés,

---

<sup>1213</sup> *JS.*, p. 73.

<sup>1214</sup> (Trad : « Dès l'instant où tu te sentiras somnolent où tu sentiras que tu sombres dans le sommeil tu n'auras qu'à te raidir et à te dire que tu ne rêveras pas de rats. Peut-être alors seras-tu tellement préparé à affronter ce rêve qu'il ne se produira pas. Car une fois qu'il se sera emparé de toi il te tiendra jusqu'à ton réveil et tu seras seulement sûr d'être éveillé quand tu sentiras le contact des mains de l'infirmière. Tu n'en seras absolument sûr qu'à ce moment-là. » *JSVG*, p. 133).

<sup>1215</sup> Anaut, Marie, « La relation de soin dans le cadre de la résilience », *Informations sociales*, op. cit.

il n'en demeure pas moins que les blessés se retrouvent au même rang, et donc c'est leur échange, leur rencontre, qui favorise ici la possibilité d'avancer sur la voie de la guérison. Bien que deux œuvres issues de notre corpus ne soient pas des romans, il n'empêche qu'il est toujours question d'écriture et donc à partir de là, les personnages même réels deviennent protagonistes à leur tour.

### 1.2 – *Ceux qu'on redoute : médecins, proches, inconnus*

Les autres vont et viennent, dans notre corpus, avec des intentions différentes, mais deviennent en parallèle ce que le blessé redoute le plus, et ce pour différentes raisons à commencer par la confrontation au regard porté sur eux, puis le rejet (qui mène à l'abandon), et enfin le manque de considération.

Dans le roman de Marc Dugain, la boulangère est cruelle avec les officiers venus chercher des croissants : [...] il s'obstina, comme pour donner un but à notre promenade. [...] la boulangère nous apparut de dos, astiquant son présentoir. »<sup>1216</sup> La commerçante un peu plus loin dans le récit prend peur lorsqu'elle les découvre enfin. Elle les croit d'ailleurs, dans un premier temps, allemands (ennemi par excellence affublé de tous les qualificatifs péjoratifs que l'on devine, y compris physiques).

Nous l'avons vu, Gabriele D'Annunzio, lorsqu'il évoque ses amis, parle la plupart du temps de personnes défuntes qu'il a bien connues, côtoyées et aimées, ce qui insinue d'emblée une grande solitude, voire un sentiment d'abandon. Il déclare d'ailleurs : « Non è più un'apparizione; è una presenza continua che respinge chi si accosta. » (*NOTT.*, p. 20)<sup>1217</sup> Ainsi, les fantômes paraissent tenir à distance les vivants qui tenteraient de raccrocher le poète à la vie. L'auteur italien oscille ainsi entre attirance pour le monde des morts sans cacher sa fascination par ailleurs pour un au-delà supposé, et l'envie de vivre.

He awakened thinking of his father and wondering where the nurse was.  
He awakened lonelier that he had been since he could remember. He was lonely for Shale city and his father and his mother and his sisters back to him. But he was so cut off from them that even if they were standing beside his bed they would be as distant as if they were ten thousand miles away. (*JGHG.*, p. 108)<sup>1218</sup>

Johnny Bonham se réveille en songeant à son père, lui-même décédé, ce qui favorise là encore une forme d'isolement absolu, pour ne pas dire une comparaison inévitable et

---

<sup>1216</sup> *LCO.*, p. 95.

<sup>1217</sup> (Trad : « Ce n'est plus une apparition ; c'est une présence continue qui repousse celui qui s'approche. » *NOC.*, p. 23).

<sup>1218</sup> (Trad : « Il se réveilla en pensant à son père et se demanda où était l'infirmière. Il se réveilla en se sentant plus seul que jamais aussi loin que remontaient ses souvenirs. Il avait la nostalgie de Shale City et de la vie agréable qu'on y menait. Il avait la nostalgie d'un regard d'une odeur d'un goût d'un mot qui lui rappelleraient Shale City et son père et sa mère et ses sœurs. Mais il vivait tellement retranché des siens que même s'ils se trouvaient à son chevet ils seraient aussi lointains que si dix mille kilomètres les séparaient. » *JSVG.*, p. 147).

malheureuse. Néanmoins, il pense aussi aux vivants comme sa mère ou ses sœurs, tout en étant bien conscient que compte tenu de son état, s'ils étaient présents, il en demeurerait probablement plus seul encore. Sa famille se trouverait démunie pour ne pas dire horrifiée face au caractère choquant de telles blessures.

« Les échanges épistolaires avec ma famille restaient d'une banalité qui me permettait de coller au quotidien, en évitant de donner la moindre information sur mes blessures. Je n'avais rien à leur dire sous peine de dévoiler la réalité de mon état, et je n'étais pas homme à inventer. »<sup>1219</sup>

Par conséquent, la famille elle-même ne constitue plus un refuge sûr, car le regard des proches sur la blessure est plus terrible encore, de même que l'opposition entre l'image renvoyée avant la blessure et l'état actuel des hommes, et en particulier ceux touchés au visage. « Le visage est ce qui nous interdit de tuer. »<sup>1220</sup> Ainsi, Adrien veut à tout prix éviter le contact physique, la rencontre de ce nouveau visage avec sa famille. Il demeure évasif et ne donne que des détails futiles et vains en guise de compensation à ses proches en attente de nouvelles sur son état de santé.

Je reçois deux lettres par semaine de ma famille, et je leur en écris une. Il existe une sorte de convention entre nous, qui vise à ne jamais parler de l'essentiel et à se diluer dans l'accessoire. Des lettres qu'on pourrait aussi bien écrire, enfant, d'une colonie de vacances, où l'on évite soigneusement de rapporter les émotions, bonnes ou mauvaises, nées de la vie en groupe, pour n'évoquer que le dormir, le boire et le manger.<sup>1221</sup>

Si le cercle le plus proche est redouté, le corps médical, censé pourtant représenter le soin ultime, l'est tout autant. Aussi, lorsque Cendrars et l'infirmière Mme Adrienne sont en attente de la visite d'un homme important, ils anticipent sa venue : « M. le professeur Dufossé ou Desfossés, bref, un grand manitou, qui avait le grade de général »<sup>1222</sup> Mme Adrienne a peur que ce dernier lui demande de refaire les pansements du petit berger, ce qui lui infligerait des souffrances supplémentaires terribles compte tenu de la gravité de ses plaies.

Ils vont fouiller partout, c'est entendu, mais c'est surtout pour nos petits blessés que je suis inquiète. Pourvu qu'il n'arrive pas malheur ! Je ne suis pas tranquille. Imaginez-vous qu'il s'attarde auprès de celui-là et qu'il nous demande comment, pourquoi, et ceci, et cela, et qu'il veuille y porter la main...<sup>1223</sup>

Les médecins occupent un statut de dominant par rapport aux blessés qui se trouvent par la force des choses tributaires de leurs décisions, à juste titre. Toutefois, Blaise Cendrars rapporte ceci :

[Certains étaient] prêts à envenimer plaies et blessures, non pas pour apitoyer qui que ce soit et ne pas quitter la bonne vie de l'hôpital, mais parce qu'ils savaient par expérience que la venue d'un grand chef ne présage jamais rien de bon

---

<sup>1219</sup> LCO., p. 112.

<sup>1220</sup> Levinas, Emmanuel, *Éthique et infini*, Paris, Fayard, 1982, p. 79.

<sup>1221</sup> LCO., p. 74.

<sup>1222</sup> JS., p. 75.

<sup>1223</sup> *Ibid.*, p. 78-79.

pour un soldat, et ces malins se tenaient cois, prêts à faire croire qu'ils étaient à l'article de la mort et regrettant de ne pas être amputés des quatre membres.<sup>1224</sup>

La peur de repartir au front est donc plus forte que celle de rester à l'hôpital, et ceux qui sont hospitalisés redoublent de stratagèmes pour pouvoir être maintenus alités quitte à se rendre plus infirmes qu'ils ne sont déjà. Ils errent ainsi entre deux sortes d'enfer : celui du terrain de la guerre et celui mis en place par les expérimentations des médecins (le soin passe aussi par une souffrance physique souvent intense). De même, D'Annunzio évoque « il medico severo » (*NOTT.*, p. 5)<sup>1225</sup> Ainsi, le corps médical qui se voudrait promesse d'une salvation définitive et rassurante, ne l'est pas tout à fait. D'ailleurs, dans *J'ai saigné*, l'ambulancier, indemne, se plaint, s'épanche, auprès de Cendrars, rongé par la blessure, à présent infirme, alors qu'il n'est lui-même pas blessé, ce qui constitue une souffrance supplémentaire pour celui qui agonise et se voit forcé d'entendre ces mots :

Tu ne t'imagines tout de même pas que c'est rigolo d'aller à cette heure-ci te balader en ville, ajouta-t-il en voyant que j'avais ouvert les yeux. Eh bien, mon pote, si tu crois que c'est drôle ! Ah non, j'en ai ma claque, tu sais. Elle n'est rien moche, leur putain de guerre. J'en ai marre, et je déserte si elle dure encore longtemps...<sup>1226</sup>

Citons un autre exemple de communication impossible entre valides et invalides dans *La Chambre des Officiers*. Face à l'indifférence générale de sa famille plus occupée à organiser une fête qu'à célébrer son retour (et tout ce que ce dernier représente d'ailleurs de traumatisant), Marguerite quitte le domicile familial :

Elle se rendit dans un petit hôtel de la rue Saint-Honoré et, de là, elle se mit à la recherche d'une chambre qu'elle trouva le lendemain même. Dans l'attente de nouvelles greffes, elle reprit du service comme infirmière aux Enfants-Malades.<sup>1227</sup>

Le retour dans la famille, parfois décevant, permet néanmoins une nouvelle émancipation, en marquant aussi l'aspect exclu du blessé qui devient un nomade, en quête d'une paix qu'il trouverait dans un endroit susceptible de lui offrir un repos. Forte d'avoir résisté à ses blessures impressionnantes, Marguerite préfère quitter les siens car ils ne peuvent tout simplement plus cohabiter, ils ne la comprennent pas, et ainsi le lien qui pouvait les unir autrefois est rompu. Ils ne peuvent plus partager le même univers car leurs codes respectifs sont devenus trop différents. Parfois, la rencontre de nouveau envisageable avec la famille marque aussi une fin inévitable qui se réalise dans la mort.

Levauchelle écrivait fréquemment à sa famille, mais, comme chacun de nous, il n'avait jamais eu le courage d'avouer la gravité de son état. La première visite de sa femme et de ses enfants eut lieu le 21 juin 1916, premier jour de l'été. [...] Je revois, à son retour, sa grande silhouette remontant le couloir vers la

---

<sup>1224</sup> *Ibid.*, p. 76-77.

<sup>1225</sup> (Trad : « le médecin sévère » *NOC.*, p. 9).

<sup>1226</sup> *JS.*, p. 44.

<sup>1227</sup> *LCO.*, p. 122.

chambre. Quand il me vit, il s'effondra sur mon épaule. [...] Au réveil [...] Il s'était donné la mort. [...] Ni sa femme ni ses enfants ne l'avaient reconnu. Le plus grand des garçons s'était enfui en courant dans le couloir et en criant : « Pas mon papa, pas mon papa ! » Sa femme avait repris les enfants par la main, lui promettant de revenir quand il serait « plus en état ». <sup>1228</sup>

La rencontre familiale est censée représenter la première étape du retour à la vie civile classique. Lorsque ce premier contact se déroule bien, la famille apporte un soutien moral indispensable pour continuer la prise en charge chirurgicale ou le retour au domicile, notamment par le biais de l'empathie et du lien.

Bien qu'elle soit souvent confondue avec la sympathie, la compassion et l'identification, l'empathie en est très différente. Dans la sympathie, on partage non seulement les mêmes émotions, mais aussi les mêmes valeurs, ce à quoi renvoie le mot « sympathisant ». Dans la sympathie, on partage les objectifs et les idéaux de l'autre, ce qui n'est pas le cas dans l'empathie. <sup>1229</sup>

L'empathie serait donc avant toute chose un soutien moral, et une forme d'acceptation indirecte de la situation dans laquelle se trouve une personne connue ou côtoyée. En cas d'échec de cette rencontre à la fois attendue et redoutée, le malade peut se replier sur lui-même, son moral est atteint et il se voit refuser les opérations futures. La survie de Levauchelle n'a pas pu être envisagée car il n'a pas reçu le soutien d'autrui, et particulièrement du cercle le plus proche, bien au contraire, il se voit rejeté. C'est un choc par conséquent qui le mène à la mort.

J'avais envie de vomir. J'ai mis mes vêtements en tremblant. [...] Je l'ai aperçue du fond du couloir. Elle m'est apparue toute petite, bougeant sans cesse, acharnée sur ses ongles. [...] il était trop tard, je ne pouvais plus reculer. C'est probablement ma démarche hésitante, dans ce couloir inondé de la lumière de la cour des convalescents, qui a d'abord attiré son attention. Elle est venue à ma rencontre de sa démarche de petite fille modèle. Puis je l'ai vu porter ses mains à ses yeux, avant de venir s'effondrer sur ma poitrine. Je suis resté immobile. <sup>1230</sup>

Enfin, Si Adrien cherche tant à échapper à sa sœur, il finit par devoir lui faire face à l'hôpital. Une infirmière a accepté que la jeune femme vienne à sa rencontre malgré le refus catégorique de celui-ci qui se trouve devant le fait accompli. Si la jeune sœur ne repousse pas Adrien, elle porte ses mains à ses yeux – comme un refus d'être face à cette réalité dont elle ignorait tout – et s'effondre sur lui. Ce qui marque là encore que le choc pour les valides est peut-être plus puissant encore, car ils ne sont pas préparés à voir de telles blessures quand les blessés eux-mêmes croisent d'autres comme eux, et qu'ils ont eu le temps d'analyser ce qui leur était arrivé dans tout ce que cela représente de tragique. Là encore, le monde est clivé en deux, d'un côté les blessés graves et de l'autre ceux restés valides. Il est très difficile de faire entrer en relation ces deux univers, sauf peut-être pour le corps médical qui représente en la

---

<sup>1228</sup> LCO., p. 91-93.

<sup>1229</sup> Tisseron, Serge, « Résilience et empathie : la cause commune des soignants et des soignés. » *Développement Humain, Handicap et Changement Social / Human Development, Disability, and Social Change*, 19(1), 2011, 43-50.

<sup>1230</sup> LCO., p. 116-117.

matière une sorte de liant entre le valide et l'invalidé.

### 1.3 – Redéfinir son cercle

Le blessé remet en perspective la notion de lien, puisqu'il est difficile d'entrer de nouveau en rapport avec ceux qui peuplaient sa vie d'avant, et peut-être plus encore les proches. Car le blessé est à présent exclu de sa propre existence antérieure puisque devenu dissemblant et donc différent, à la fois de ce qu'il était et de ceux qu'il côtoyait. Il lui faut donc dans son exclusion parvenir à reconstruire, à recréer une fraternité, qui permette de tenir jusqu'à l'amélioration de son état. Il lui faut donc parvenir à redéfinir un cercle sûr. Louis Mairet (1894-1917), soldat à la correspondance foisonnante, écrit ceci :

Ce qu'on espérait n'être qu'un état passager [...] est devenu une situation stable dans son instabilité même. On a changé sa maison contre un gourbi, sa famille contre des camarades de combat. On a taillé sa vie dans la misère, comme autrefois dans le bien-être. On a gradué ses sentiments au niveau des événements journaliers, et retrouvé son équilibre dans le déséquilibre. On n'imagine même plus que cela puisse changer. On ne se voit plus retournant chez soi. On l'espère toujours, on n'y compte plus.<sup>1231</sup>

Si « l'homme de guerre » est rapidement dépourvu de tous repères, a perdu de vue sa famille originelle et ses proches de manière générale en quittant le lieu de vie initial, une fois blessé, cela demeure, et empire. De même, si la famille originelle n'est plus envisageable, il est utile et même indispensable en terme de sauvegarde, de se créer une famille substitutive.

Aussi, dans l'épisode suivant, Cendrars est très paternel avec le jeune berger auquel il s'est attaché, et qu'il cherche à protéger. L'infirmière-major, Madame Adrienne représente, quant à elle, de manière évidente, la mère prête à accorder à son blessé une affection inconditionnelle.

Mme Adrienne P. s'adonnait à sa terrible et souvent répugnante tâche médicale avec un tel élan, un tel tact et tant de délicatesse dans son doigté et de minutie dans les soins qu'elle nous prodiguait avec une insistance faite d'autorité et de douceur persuasives – sans parler des cadeaux, des friandises, des attentions gentilles dont elle comblait ses chers blessés.[...] chacun de nous [...] avait l'impression, puis était rapidement convaincu qu'il était le préféré de cette femme jalouse de ses petits, tellement chacun se sentait gâté, choyé, dorloté, aimé et moralement soutenu et réconforté par cette infirmière bénévole.<sup>1232</sup>

D'ailleurs, à la manière d'une mère envers ses enfants, elle récompense les blessés qu'elle a sous sa surveillance, les gâte, les gratifie de certains plaisirs. Ces derniers, à la manière d'une fratrie, se dispute les faveurs de cette mère de substitution, « chacun de nous [...] avait l'impression, puis était rapidement convaincu qu'il était le préféré de cette

---

<sup>1231</sup> Norton Cru, Jean, *Témoins*, Paris, Gallimard, 1941, p. 224.

<sup>1232</sup> JS, p. 57-58.

femme »<sup>1233</sup>. Ainsi, la victime la plus impressionnante en terme de blessure du récit de Cendrars, le berger des Landes, est parvenu, bien malgré lui, à reconstituer un duo parental de substitution.

Dans *La Chambre des Officiers*, Adrien à l'intérieur même du nouveau groupe qu'il compose avec le reste des officiers blessés au visage comme lui, doit mentir et inventer ce qu'il n'a pas vécu pour paraître plus héroïque par peur du rejet de ses camarades (il a honte, on le devine) qui ont peut-être bravé la mort tandis que lui est tombé « par accident », victime d'une explosion. « Ceux qui vont me rejoindre auront des souvenirs de combat [...]. Je devrai inventer les grosses moustaches et le casque à pointe. »<sup>1234</sup> Le jeune homme se sent offensé et humilié d'avoir été blessé avant d'avoir pu tenter quoi que ce soit sur le terrain des offensives, c'est une déception orgueilleuse pour lui (et probablement un accident doublement cruel). Ce fait lui rappelle que malgré la possible reconstruction d'une famille, il n'en demeure pas moins qu'il est seul, isolé par son secret. Même faisant partie d'un groupe qui est celui des blessés de guerre, il ressent « l'absurdité de [son] sort » et ainsi un clivage, une différence, y compris parmi ceux qu'il considère comme étant les siens. Il souffre du ridicule, de l'ironie tragique de sa condition : il demeurera pour toujours un blessé de guerre qui n'a pas fait la guerre.

En outre, le retour social du blessé se fait à travers la première visite des parents à l'hôpital. Cette visite est redoutée – et redoutable – pour le blessé. Le regard des proches, qui ont connu le visage du blessé avant sa défiguration, doit être préparé au choc de l'aspect difficilement supportable des lésions de la face. Les proches doivent également faire le deuil de ce visage perdu. Ainsi, la problématique réside dans cette différence à présent inéluctable entre le blessé et ses proches. Comment la famille peut-elle accepter ce nouveau visage qui lui est inconnu ?

Certains ne quittent pas la sphère familiale, comme c'est le cas pour D'Annunzio qui en a d'ailleurs le besoin impérieux pour continuer à pouvoir écrire :

Quando la Sirenetta s'accosta al mio capezzale col suo passo cauto e mi porta il primo fascio di liste eguali, tolgo pianamente le mie mani che da tempo riposavano lungo le mie anche. Sento che sono divenute più sensibili, con nelle ultime falangi qualcosa d'insolito, che somiglia a un chiarore affluito. (*NOTT.*, p. 8)<sup>1235</sup>

D'Annunzio, bien que seul dans sa situation, se trouve constamment entouré par ses filles, ses amis, et lorsque le lien avec les vivants n'est plus possible, il se sent encerclé voire

---

<sup>1233</sup> *JS.*, p. 57.

<sup>1234</sup> *LCO.*, p. 42.

<sup>1235</sup> (Trad : « Quand la Sirénetta s'approche de mon chevet, de son pas prudent, et m'apporte la première liasse de listes égales, je bouge doucement mes mains qui depuis si longtemps reposaient le long de mes hanches. Je sens qu'elles sont devenues plus sensibles, avec, dans leurs dernières phalanges, quelque chose d'insolite qui ressemble à un afflux de clarté. » *NOC.*, p. 12).

hanté par les défunts qu'il a bien connus de leur vivant. Ainsi, en apparence solitaire, il est celui qui ne cesse d'avoir ce besoin d'être soutenu par la présence d'autrui.

## 2. Une féminité dominante : actrices du mieux-être ou du pire ?

Les femmes par définition constituent un antagonisme très puissant dans les œuvres à l'étude. Si le terrain de la guerre par définition est exclusivement masculin, il n'en demeure pas moins que les femmes occupent une place non négligeable. Tantôt présente tantôt absente, la femme constitue un élément concourant au maintien en vie des hommes : soit au présent par le soin, soit en souvenir d'un temps révolu mais fantasmé. Néanmoins, la femme et aussi gage d'échec car elle ramène à la dévirilisation de l'homme, puisque la blessure en plus de l'affaiblir physiquement remet en perspective sa place politique au sein de la société. Il n'incarne plus le rôle attribué à l'origine par le monde dans lequel il évoluait jadis. En effet, là où les blessures et l'importance de leurs stigmates vont réinventer la masculinité, le clivage femme-homme va se redessiner et entraîner en quelque sorte une inversion des valeurs préétablies, générant de fait une forme de déséquilibre.

Cette présence se révèle déjà dans le décor guerrier participant d'une forme de soutien symbolique, voire spirituel :

Transcendant ses préoccupations profanes en les coulant dans le moule hérité du christianisme, la République, identifie Marianne à la Vierge Marie : ainsi les monuments aux morts figurant le Poilu gisant dans les bras d'une femme incarnant la France, la mère, l'épouse ou la fiancée s'inspirent de la descente de croix du Christ, des « Piéta » de la Renaissance alors que l'épée médiévale se confond avec la croix du Christ...<sup>1236</sup>

Durant la Grande Guerre, les femmes connaissent elles aussi une forme de mobilisation. « Parler des femmes en guerre, dans la guerre, face à la guerre, c'est donc passer par-dessus non pas un mais deux effacements : celui de la différence sexuelle et de sa construction, celui des femmes dans un temps où elles sont présumées rester à l'écart. »<sup>1237</sup> Si la plupart d'entre elles ont remplacé les hommes enrôlés dans l'armée en occupant des emplois civils ou dans des usines de fabrication de munitions, beaucoup d'autres ont servi dans les différents corps d'armées, souvent en qualité d'infirmières.<sup>1238</sup> Toutefois, elles ont été aussi d'un grand secours pour les hommes, endossant un rôle maternel auprès des nombreux blessés

---

<sup>1236</sup> Deroo, Eric, Chevé, Dominique, *Des corps dans l'espace et le discours militaire. Petit glossaire...*, op. cit.

<sup>1237</sup> Becker, Annette, « La spécificité du sort des femmes lors de l'occupation allemande du Nord de la France, 1914-1918 », Bellavitis, Anna, Edelman, Nicole, (dir), *Genre, femmes, histoire en Europe : France, Italie, Espagne, Autriche*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2011, p. 349.

<sup>1238</sup> Nous puisons ces références dans l'ouvrage suivant : Antier, Chantal, *Les Femmes dans la Grande Guerre*, Paris, éd. Soteca, 2011.

masculins.

Les actrices du *care* représentent essentiellement les femmes qui jalonnent nos récits dans une perspective curative des blessés de guerre. Elles sont les premières à veiller à sa remise sur pieds.

Le *care* est donc soit un sentiment, soit une action (*caring*) qui appelle un état affectif qui, dans chacun de ces deux cas, se situe dans la sphère intime de la personne. En d'autres termes, la personne peut être touchée sur le plan personnel, au plus profond d'elle-même puisqu'il s'agit là de ses émotions propres.<sup>1239</sup>

Cendrars déclare à propos d'Adrienne : « L'infirmière a le visage bonasse de ceux qui consacrent leur vie aux autres [...] Elle me relève dans mon lit. »<sup>1240</sup> Ainsi, la première personne non pas à toucher physiquement Cendrars (il a été pris en charge par les ambulanciers antérieurement), mais à prendre soin de lui à travers l'acte du toucher, est une femme qui devient constitutive du soin, finissant même par l'incarner. « Si, la nuit, nous étions veillés par des sœurs, dans la journée c'étaient des infirmières patentées de l'Association des Femmes de France qui s'occupaient de nous. »<sup>1241</sup> Ainsi, les femmes de tous horizons se succèdent au chevet des blessés.

Se sont ainsi dessinés, par la force des choses, deux ensembles, celui des hommes, souvent victimes de leur statut de militaire, et celui des femmes, réparatrices et bienveillantes, incarnant alors une réelle force face à l'affaiblissement du blessé.

Le débat sur le *care* et le fonctionnement social débouche sur une éthique du *care*, qui ferait reposer ce dernier, pour certains auteurs (13,14) sur une « fibre » ou une « nature » féminine qui prédisposerait particulièrement au *care*. Pour d'autres (15,16), cette détermination des activités en fonction du genre, questionne et alimente le débat sur le fonctionnement de nos sociétés.<sup>1242</sup>

Le *care* serait donc avant tout féminin, toutefois, cela semble réducteur de ramener cette question au genre puisque nous l'avons vu, les hommes entre eux sont également vecteurs de soin (rappelons-nous que Cendrars cherche à prendre soin du berger blessé, même s'il ne lui donne pas directement les soins, il tient aussi compagnie aux autres infirmes). Toutefois, à l'intérieur de notre corpus, si les femmes sont résolument absentes du terrain guerrier, elles occupent une place prépondérante, apportant quelque chose de fondamental dans la voie vers la guérison, puis la reconstruction.

It was eight visits later before he felt the nurse's hands on him as she took off his nightshirt and began to sponge him stump with warm water. He felt his heart quicken and his blood send a warm glow of excitement to his skin because he was going to start out once more to trap time only now he was doing it smartly he was doing it wisely. (*JGHG*, p. 135)<sup>1243</sup>

---

<sup>1239</sup> Morvillers, Jean-Manuel, « Le *care*, le *caring*, le *cure* et le soignant », *Recherche en soins infirmiers*, 2015/3 (N° 122), pages 77 à 81.

<sup>1240</sup> *LCO.*, p. 45

<sup>1241</sup> *JS.*, p. 56.

<sup>1242</sup> Morvillers, Jean-Manuel, « Le *care*, le *caring*, le *cure* et le soignant », *op. cit.*

<sup>1243</sup> (Trad : « Il lui fallut attendre huit visites avant de sentir le contact des mains de l'infirmière lorsqu'elle lui

Avant toute chose, la femme est ici synonyme d'apaisement et de soutien. Nous l'avons vu, lorsque Johnny se souvient des femmes qui lui sont chères, il repense à sa mère et à sa fiancée, toutes deux essentielles dans son existence. D'Annunzio est assisté par sa fille qui se tient à son chevet tout au long de sa convalescence, et l'aide à retrouver la voie de l'écriture, y compris dans une posture physique d'assistantat. Cendrars se lie d'amitié avec une infirmière à qui il voue une grande admiration (et qui le réconcilie d'ailleurs avec la gent féminine).

Toutefois, chez Dugain, les rôles féminins sont plus complexes. Adrien s'il met certaines femmes à l'honneur (Clémence, Marguerite, sa jeune sœur), se compare en tant qu'infirmière à sa vieille tante lorsqu'il aborde son rapport aux infirmières : « Elle me parle comme les bonnes sœurs le faisaient à ma vieille tante, recroquevillée dans son fauteuil près de la fenêtre. »<sup>1244</sup> De même, le portrait qu'il effectue de sa mère est en demi-teinte : « Ma mère était à la fois horripilante et réconfortante, car elle était incapable de donner aux événements la moindre intensité dramatique. »<sup>1245</sup> La génitrice se révèle à la fois bienveillante et irresponsable, ce qui ne peut pas constituer un motif de stabilité nécessaire à la remise sur pieds durable. La femme représente aussi à la fois la possibilité d'une évasion amoureuse mais déçue avec Clémence (même si cette dernière reste un fantasme pour le jeune officier) :

« Je voyais en Clémence une femme moderne. Je ne savais pas très bien ce qu'était une femme moderne mais, si cela existait, Clémence devait en être une. Les femmes que j'avais connues jusqu'à ce jour ne se comportaient pas de cette façon. »<sup>1246</sup>

D'ailleurs, l'un des rares personnages féminins mis en valeur et suffisamment étoffé de *La Chambre des Officiers* reste Marguerite, une jeune infirmière qui a été défigurée sur le front des hommes. Ce sont en outre ceux-ci qui l'ont abimée de manière indirecte puisque premiers détenteurs des armes susceptibles de blesser. Toutefois, au début elle se cache du regard des hommes : « Ce discret manège dura plusieurs mois, jusqu'à ce que Weil découvre que la petite chambre abritait une femme. »<sup>1247</sup> Ainsi, l'intrusion féminine dans ces univers réservés au masculin marque un tournant dans leur existence d'homme et plus encore, de blessé de guerre. Le personnage de Marguerite incarne aussi la douceur et la dignité féminine, mais se voit désacralisée lorsqu'elle est renvoyée à la pulsion sexuelle primaire avec la volonté de se rendre dans une maison close (là encore, nous parlerons d'une autre forme de

---

retira sa chemise de nuit et se mit à lui passer une éponge avec de l'eau chaude sur le torse. Il sentit les battements de son cœur s'accélérer et son sang envoyer un flux chaud à sa peau à la suite de l'émotion ressentie car il allait essayer une fois encore de capter le temps mais maintenant il le faisait avec plus d'astuce il le faisait de façon plus avisée. » *JSVG*, p. 179).

<sup>1244</sup> *LCO.*, p. 35.

<sup>1245</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>1246</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>1247</sup> *Ibid.*, p. 85.

soin puisque l'acte sexuel participe de la réhabilitation virile de l'homme blessé, ne serait-ce que d'un point de vue symbolique). Ainsi, si la question féminine semble secondaire dans notre corpus, nous nous rendons bien vite compte que l'intervention des femmes est indispensable et constitue un fil narratif essentiel aux côtés de ceux mis en lumière. La considération, la fascination, et la mise en avant de la féminité, lorsqu'elles existent, sont alors exceptionnelles.

les femmes sont pacifistes par nature et parce que mères. Présent encore aujourd'hui, ce discours est porté avant 1914 par les pacifistes (dont le mouvement est encore mal connu des historiens) et par une grande partie du féminisme, qui dans sa revendication de droits politiques pour les femmes met en avant des arguments d'égalité et de différence porteurs d'une véritable utopie suffragiste : si les femmes votent, affirme ainsi *La Française* du 5 juillet 1914 (numéro entièrement consacré à la question du suffrage), il n'y aura plus de guerre, plus de taudis, plus de prostitution, plus de tuberculose... Ce discours est aussi, pendant la guerre, celui de Romain Rolland, l'auteur d'*Au-dessus de la mêlée* qui appelle les femmes d'Europe au printemps 1915 à être « la paix vivante au milieu de la guerre, l'Antigone éternelle qui se refuse à la haine et qui, lorsqu'ils souffrent, ne sait plus distinguer entre ses frères ennemis.<sup>1248</sup>

Notons que ce sont aussi les femmes qui empêchent le blessé d'être confronté de manière abrupte à sa nouvelle réalité, elles le protègent, en quelque sorte, du choc traumatique qui mènerait à l'anéantissement :

L'infirmière, elle, a pour mission de faire disparaître les miroirs, c'est dans ses yeux seulement que le blessé doit pouvoir reconnaître qu'il garde sa place au sein des vivants puisque, même au moment des soins, on le regarde comme un homme. L'infirmière est la première épreuve de la reconnaissance sociale, celle qui transforme l'être-là du patient en être pour les autres, qui lui rend sa conscience. Qu'elles ne cèdent ni à la répulsion, ni à la pitié, qu'elles soient seulement présentes. À la Maison des gueules cassées, nombre de blessés de 14-18 épouseront leur infirmière. Quoi de plus normal ? Elles leur ont rendu leur présence au monde, elles ont fait cesser l'isolement de la victime dans la solitude de l'horreur.<sup>1249</sup>

Enfin, les femmes sont aussi le lien entre l'hôpital et l'arrière, Cendrars en témoigne à travers *J'ai saigné* : « Mme Adrienne P... [...] dont l'activité charitable, malgré ses autres devoirs, allait jusqu'à servir de secrétaire pour correspondre avec les familles »<sup>1250</sup> L'infirmière en chef fait la liaison entre les familles et le blessé. La place occupée par la femme dans *J'ai saigné* est significative puisqu'elle représente à elle-seule le soin, dans ce qu'il a de réconfortant, de bienveillant, et même, de maternel. En effet, ici la femme apporte appui, douceur et joie de vivre aux blessés tandis que les hommes, généralement militaires ou médecins représentent plutôt une menace. Nous constatons que les femmes à travers notre corpus davantage qu'être mises sur un pied d'égalité avec les hommes, les surpassent.

---

<sup>1248</sup> Thébaud, Françoise, « Penser la guerre à partir des femmes et du genre : l'exemple de la Grande Guerre », *Astérior*, 2/2004.

<sup>1249</sup> Renucci, France, *La construction des Gueules cassées*, op. cit.

<sup>1250</sup> JS., p. 57-58.

« Et l'infirmière sortait pleine de foi, vaquer à ses autres travaux, pour revenir deux, trois heures après faire encore risette à l'homme-poupon et recommencer à lui réapprendre tout par le commencement avec une merveilleuse, une angélique, une inépuisable et une radieuse patience. »<sup>1251</sup>

La manière dont Cendrars décrit Mme Adrienne démontre à son égard une véritable reconnaissance, notamment pour sa patience à toute épreuve. Elle représente le soutien physique, une aide concrète. Elle le fait manger également, ce qui renforce l'aspect salvateur de la femme ici. Rappelons aussi que lorsque Cendrars est accueilli à Sainte-Croix, il l'est par une autre femme : Sœur Philomène. Ainsi, l'avènement d'une femme semble toujours être l'un des *sine qua non* à la mise en marche de la remise sur pieds, elle est tout à fait constitutive de la résilience. De plus, il affuble l'infirmière ici de qualificatifs élogieux : « L'infirmière-major, M<sup>me</sup> Adrienne, qui avait la responsabilité de ces pitoyables victimes, fabriquées en série par les armes et la chirurgie de guerre automatiques, était une femme au grand cœur. »<sup>1252</sup> Il y a donc toujours un regard extatique envers le féminin qui paraît rayonner sur le masculin. Chez Cendrars, c'est la femme qui fait le lien entre l'ancienne vie et la nouvelle et permet de l'aborder plus simplement, avec confiance : « pour la première fois de ma vie je me trouvais étreindre une femme d'un seul bras... »<sup>1253</sup> Ces mots ultimes tirés du récit de Cendrars, par leur teneur et le fait qu'ils surviennent en tout dernier, deviennent la synthèse de l'expérience vécue qui semble ici atteindre son but final dans la rencontre et l'amitié tissée avec la soignante. Par sa volonté de danser, le poète fait aussi part de sa volonté de vivre qui passe par l'utilisation de son unique bras restant.

Sœur Philomène, de guet au sommet de l'escalier, vint me dire « qu'ils » étaient tous en train de festoyer, le général, l'intendant, les médecins et les infirmières laïques, « qu'ils » n'avaient pas l'air de s'ennuyer car « on » parlait et riait fort dans la salle à manger du rez-de-chaussée, dont les portes étaient posées contre. Et sœur Philomène paraissait indignée.<sup>1254</sup>

La femme, si elle est protection, est aussi garante d'un certain équilibre, de bon sens, d'ordre. Sœur Philomène est outrée par l'attitude irrespectueuse et grossière des militaires et médecins qui festoient ensemble, riant et trinquant, tandis que la plupart des blessés – indirectement de leur fait – sont à l'agonie.

La femme occupe donc une place importante, maternelle à travers le soin, elle est aussi celle qu'il faut pouvoir encore séduire. Dans un premier temps, le blessé fait appel à elle en tant que mère salvatrice, capable de l'accompagner dans les pires instants, mais elle demeure également la femme qui rattache à la virilité puisque permet l'éclosion amoureuse (Kareen dans *Johnny Got His Gun*, Clémence dans *La Chambre des Officiers*). Toutefois, toutes deux

---

<sup>1251</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>1252</sup> *Ibid.*, p. 56-57.

<sup>1253</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>1254</sup> *Ibid.*, p. 83.

ramènent à une altération certaine, une faiblesse irrévocable, et placent la virilité au rang de fantasme déchu, puisque le corps étant altéré, le mouvement rendu impossible, il n'y a plus de possibilité immédiate de poursuivre la relation amoureuse à la manière d'autrefois. En effet, la convalescence et la blessure occupent à présent l'existence du blessé, redessinant les contours de la relation homme-femme.

## 2.1 – *Quand les mères éclipsent les pères*

Si l'on s'adresse souvent à travers les courriers à la famille, il n'en demeure pas moins que ce sont en particulier les mères qui sont à la fois destinataires des confidences comme des souffrances, occupant donc un rôle important et même de toute puissance, d'omniscience, en témoignent de nombreuses lettres de soldats comme celle d'Alfred Cornelsen, soldat allemand, tué sur le front français en juillet 1918 à l'âge de dix-neuf ans. « Souhaitons maintenant, chère mère, que nous serons de nouveau tous réunis à la maison pour ton prochain anniversaire. »<sup>1255</sup> Les pères, quant à eux, semblent absents ou défailants. Dans *Johnny Got His Gun*, le corps emmené pour l'inhumation apparaît brève :

When the door at the foot of the stairs closed behind them his mother began to shake a little. Her voice came like dry air.  
« That's not Bill. It may seem like it but it's not. »  
He patted his mother's shoulder. His sister relaxed down on the floor again.  
That was all. (*JGHG*, p. 8)<sup>1256</sup>

La mère est à ce moment précis la seule à s'exprimer niant qu'elle reconnaît son mari, pour elle, sa disparition l'éclipse de manière absolue. La dernière phrase : « That was all. » démontre qu'une fois que le corps quitte la demeure familiale, alors il n'existe plus du tout. D'ailleurs, la matriarche ne s'épanche pas : « She wasn't crying very hard. » (*JGHG*, p. 6)<sup>1257</sup> Les enfants se taisent, participent à travers des gestes brefs et fugaces pour ne pas dire expéditifs. De même, Johnny mentionne son géniteur en ces termes : « his father was a failure. His father couldn't make any money. » (*JGHG*, p. 106)<sup>1258</sup> Dans ces mots, Johnny laisse apparaître clairement l'incapacité de son père à gagner sa vie, ainsi, celui-ci est perçu comme faible par rapport aux femmes qu'il évoque en des termes bien plus élogieux. D'ailleurs, les pères n'apparaissent pas plus respectés ou estimés par les personnages gravitant autour du héros déchu. Lorsque le soldat Bonham apprend à Jody, son patron, la disparition de son père,

---

<sup>1255</sup> Guéno, Jean-Pierre, *Paroles de Poilus – Lettres et carnets du front 1914-1918*, op. cit., p. 119.

<sup>1256</sup> (Trad : « Lorsque la porte au pied de l'escalier se referma derrière eux sa mère se mit à trembler un peu. Sa voix quand elle parla fit l'effet d'une bouffée d'air sec. - Ce n'est pas Bill. On dirait Bill mais ce n'est pas lui. Il tapota l'épaule de sa mère. Sa sœur se laissa retomber par terre. Ce fut tout. » *JSVG*, p. 25).

<sup>1257</sup> (Trad : « Elle ne pleurait pas beaucoup. » *JSVG*, p. 23).

<sup>1258</sup> (Trad : « son père était néanmoins un raté. Son père n'arrivait pas à gagner de l'argent. » *JSVG*, p. 144).

ce dernier rectifie ses mots : « His old – His father just died. » (*JGHG*, p. 5)<sup>1259</sup>

Le père d'Adrien est lui aussi décédé au moment où il raconte son histoire :

« Lorsque mon propre père avait senti sa dernière heure approcher, cinq ans plus tôt, il nous avait convoqués, ma sœur et moi, pour que nous trinquions à son départ. [...] Comme il portait la coupe à ses lèvres, je sus qu'il se préparait à ne plus jamais nous revoir, ici ou ailleurs. »<sup>1260</sup>

La séparation d'avec les pères est donc à la fois rapide, sans émotions et définitive, et marque un tournant dans l'avenir de l'homme à travers sa réécriture après le conflit 14-18. En outre, dans le roman de Marc Dugain, nous pouvons lire : « C'est bien mon garçon, tu fais honneur à ton pays et à ta famille. »<sup>1261</sup> Le grand-père d'Adrien<sup>1262</sup> permet l'accession du jeune homme au rang de héros à travers ses mots. Il paraît détenir une certaine forme de sagesse, occuper un rôle bien plus positif.

Les mères dépassent largement les pères dans nos récits puisque ce sont à elles que font appel les souvenirs des blessés. La mère, premier lien affectif et d'attachement, demeure omniprésente.

« Le maternel serait le fond sur lequel nous appuyons notre sentiment d'exister, nos rêves et notre pensée. Un écran pour projeter nos fantasmes, un soutien pour adosser notre moi, un contenant rassurant des affects et émois, mais effrayant par la régression et l'engloutissement qui y seraient possibles. »<sup>1263</sup>

Le blessé y fait allusion ou bien y revient sans cesse, comme un besoin primaire. Ainsi, les figures maternelles défilent et peuplent les souvenirs du blessé.

« [...] une mère est une femme qui a mis un enfant en monde. Là s'arrête l'évidence, car les explications qui accompagnent cette définition montrent à quel point les perceptions sont susceptibles de varier, ouvrant de multiples possibilités d'appréhension de l'expérience de la maternité. »<sup>1264</sup>

Ainsi, la mère, même de substitution, revêt une grande importance de par sa présence, y compris par procuration ou en réminiscence :

His mother was singing in the kitchen. He could hear her singing there and the sound of her voice was the sound of home. She sang the same tune over and over again. She never sang the words to it just the tune in a kind of absent voice as if she were thinking of something else and the singing were only a way of killing time. When she was busiest she always sang. (*JGHG*, p. 15)<sup>1265</sup>

---

<sup>1259</sup> (Trad : « Son vieux... Son père vient de mourir. » *JSVG*, p. 21).

<sup>1260</sup> *LCO.*, p. 100.

<sup>1261</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>1262</sup> Citons notamment la mise en abîme qui apparaît dans *La Chambre des Officiers*. En effet, Adrien évoque à travers des souvenirs émus et rattachés à l'enfance son grand-père tandis que Dugain s'inspire de l'histoire personnelle de son grand-père à la guerre. Ainsi, romancier et personnage se confondent dans un hommage rendu de manière délibérée à l'aïeul mis sur un piédestal évident.

<sup>1263</sup> Anzieu-Premmeur, Christine, « Fondements maternels de la vie psychique », *Revue française de psychanalyse*, 2011/5 (Vol. 75), pages 1449 à 1488.

<sup>1264</sup> Méniessier, Patricia, *Etre mère XVIIIe - XXIe siècle*, Paris, CNRS Editions, 2016, p. 10.

<sup>1265</sup> (Trad : « Sa mère chantait à la cuisine. Il l'entendait chanter et le son de sa voix évoquait pour lui l'atmosphère de la maison. Elle reprenait sans cesse le même air. Elle ne chantait pas les paroles mais simplement la mélodie d'une voix distraite comme si elle pensait à autre chose et que le chant ne représentait qu'une façon de tuer le temps. C'est toujours quand elle avait le plus de travail qu'elle chantait. » *JSVG*, p. 34).

Elle incarne par le biais du souvenir heureux ce qui relie encore Johnny au monde d'avant, ce qui le rassure, et lui donne par conséquent la force d'avancer. « Suddenly he thought oh Diane you're not worth it. You can't be worth it. No one on earth except maybe a guy's mother could be worth so much pain. » (*JGHG*, p. 44)<sup>1266</sup> Cette pensée vient conforter l'idée d'un rôle à part joué par cette mère dans l'esprit du blessé, comme ultime rempart à la mort et comme résistance à l'anéantissement.

Mais le cri le plus affreux que l'on puisse entendre et qui n'a pas besoin de s'armer d'une machine pour vous percer le cœur, c'est l'appel tout nu d'un petit enfant au berceau : « - Maman ! Maman !... » que poussent les hommes blessés à mort qui tombent et que l'on abandonne entre les lignes après une attaque qui a échoué et que l'on reflue en désordre. « -Maman! Maman !... » crient-ils...<sup>1267</sup>

De même, nous trouvons de nombreuses occurrences de la présence féminine faisant penser à la figure maternelle chez Cendrars : « une douce voix de femme nous dit de l'extérieur : - Passez-moi vite vos fiches, mes enfants. Vous en avez de la veine. Il y a justement un beau train pour Biarritz. Allons, dépêchez-vous !... »<sup>1268</sup> Le fait que cette voix féminine appelle les soldats « mes enfants » la place dans la position de mère. « [...] j'entendis une autre voix de femme dire : - Tiens, bois, cela te fera du bien, petit !... »<sup>1269</sup> L'adjectif « petit » marque là encore la domination maternelle qui prend le pas sur l'homme de manière générale.

Les pères, s'ils apparaissent dans les récits à l'étude ne sont pas mis en avant, ils sont la plupart du temps absents, couards, ou bien malades, ce qui les prédestinent à la disparition anticipée. Ainsi, les fils prennent la relève dans un destin annoncé en amont par ces pères absents et en échec. La mort du père devient une possibilité d'émancipation. Rappelons que Johnny s'engage en guerre à la mort de son père. Cette disparition génère une dualité, à la fois possibilité de départ et donc de la recherche d'un certain destin mais d'un autre côté ne mène qu'à la désillusion et à la blessure modificatrice de l'existence tout entière.

D'Annunzio, probablement car il est déjà âgé au moment de la guerre ne s'étend que sur les générations suivantes (essentiellement ses filles) sans jamais faire référence à ses aïeux. Cendrars non plus n'aborde pas sa famille, seuls Adrien ou Johnny, tous deux très jeunes, pensent beaucoup à leurs parents lors de leur convalescence, ce qui les maintient rattachés à l'enfance rassurante. Adrien veut protéger ses parents et donc retarder le moment où ils viendront le voir. Il ment, prétextant que tout va très bien pour lui, qu'il est bien soigné, sans aborder la gravité de sa blessure bien entendu.

---

<sup>1266</sup> (Trad : « Soudain il se dit oh Diane tu n'en vaut pas la peine. Tu ne peux pas en valoir la peine. Personne au monde sauf peut-être une mère ne vaut une telle douleur. » *JSVG*, p. 69).

<sup>1267</sup> Cendrars, Blaise, *La Main coupée*, *op. cit.*, p. 431.

<sup>1268</sup> *JS.*, p 42.

<sup>1269</sup> *Ibid.*

D'autre part, le rôle de l'homme, et donc du père dans les récits à l'étude est toujours discutable et nébuleux. Dans *La Chambre des Officiers*, le géniteur est celui qui trompe sa femme pour aller rencontrer des prostituées derrière l'église. Le père de Johnny tombe rapidement malade et est alité avant de mourir (ce souvenir lui revient d'ailleurs au tout début du roman pour être bien vite oublié ensuite). En outre, au début de *La Chambre des Officiers*, le personnage du grand-père d'Adrien devient lui-même un morceau de sa terre natale à l'image d'un arbre ayant survécu aux années. Il apparaît comme un garde-fou, inébranlable, comme celui qui retarde en quelque sorte le départ du jeune homme, en le raccrochant au terrien : « Ne pars pas trop longtemps mon garçon, ça va être une sacrée année pour les cèpes. »<sup>1270</sup> L'aïeul ne mentionne aucunement le conflit et ses conséquences, mais demande au jeune homme de ne pas s'absenter trop longtemps, comme s'il s'agissait d'un simple voyage de courtoisie. Cette absence d'allusion au danger pourtant encouru par Adrien renforce la peur engendrée par ce qui pourrait se passer en niant l'idée même d'une possible mort. Ce déni repousse la fatalité, la tient éloignée, et encore peu envisageable. L'évocation de cette cueillette de champignons ramène à un apaisement que le jeune homme ne connaîtra plus, mais aussi au terroir dont il vient et que le grand-père représente, comme une forme de mise en garde contre l'élan du personnage, le rattachant à ce qui est sûr : son environnement premier.

L'homme est souvent l'ami, néanmoins, un ami qui disparaît, Bonnard pour Adrien (il est pourtant son premier soutien et celui sur lequel il compte pour se rétablir). Dans *Notturmo*, l'ami est celui qui prend l'apparence d'un fantôme, il hante le vivant, ne lui apportant qu'angoisse et amertume. Dans *J'ai saigné*, Cendrars a à faire à un médecin méprisant qui le prend de haut. Ainsi, les hommes se plaçant au-dessus des blessés, par l'aspect filial ou hiérarchique ou dans un rapport de valide-invalidé, ne fait qu'effacer davantage la virilité du blessé déjà nettement abîmée.

D'un autre côté, l'homme blessé de la face ici devient transparent pour la femme, pour le sexe à séduire. Sa volonté de plaire devient illusoire, impossible, inatteignable. L'homme blessé, sans plus de visage, n'a pas d'impact, pas d'accroche sur la jeune femme qui cherche justement les contours de ce visage. Ainsi, l'absence de traits définis rime avec la disparition de contact direct, voire l'impossibilité d'établir un lien.

« Et du premier palier je vis grandir au fur et à mesure qu'elle descendait les dernières marches, une femme habillée de noir et coiffée des ailes tremblotantes d'une cornette, sœur Philomène, dont le pas hésitait plus elle se rapprochait de moi, et qui se figea sur la pénultième marche »<sup>1271</sup>

Seule la femme en uniforme ou au corps caché, flou, semble être garante du bien-être

---

<sup>1270</sup> LCO., p. 10.

<sup>1271</sup> JS., p. 54.

du blessé, la femme libre ne le peut (par exemple, Clémence dans *La Chambre des Officiers*). Les rapports hommes-femmes se modifient avec la guerre. La femme est celle qui sauve, qui aide à panser les plaies.

Pauvre sœur Philomène, si douce, si pertinente, si entêtée dans les prières qu'elle venait par la suite réciter chaque nuit dans ma chambre de grand blessé comme on prie pour exorciser, je crois qu'elle n'a jamais pu vaincre la frayeur que ma vue lui avait causée la nuit de mon arrivée à l'hôpital. Rétrospectivement, elle devait avoir honte de sa faiblesse.<sup>1272</sup>

En outre, les mères semblent survivre aux pères, c'est le cas de celle d'Adrien qui n'en fait d'ailleurs pas un portrait très élogieux : « L'intelligence limitée de ma mère avait survécu à l'ombre de la personnalité de mon père. »<sup>1273</sup>

De manière générale, nous pouvons l'affirmer : le féminin dépasse le masculin en bien des points dans notre corpus bien que les hommes soient les victimes d'un système injuste, les femmes dans un processus de soutien sans failles demeurent pour faire avancer le blessé sur la voie de la guérison, comme c'est le cas par exemple de la jeune enfant de Gabriele D'Annunzio :

La Sirenetta è là pronta a sostenermi.  
Ecco l'ultimo gradino.  
Ecco la stanza terrena.  
Ecco il bagliore verde dietro le vetrate coperte di merletti.  
Ecco l'aria viva che, come una bevanda insolita, mi empie del suo sapore nuovo la bocca anelante.  
Ecco il giardino, ecco le foglie, ecco i fiori.  
La mia mano va alla benda. È una benda più severa del consueto. Non è bianca ma fosca. Non è di lino ma di seta. (*NOTT.*, p. 298)<sup>1274</sup>

D'Annunzio à la manière de quelqu'un qui retrouve sa liberté emploie le présentatif « ecco » (« voici ») comme pour accueillir le spectacle de vie qui s'offre de nouveau à lui. Il fait défiler les images comme un retour tangible à l'existence par le biais de la présence de la jeune enfant.

Cependant, la femme n'est pas seulement la mère rassurante, nourricière et bienveillante, elle comporte aussi des facettes négatives et déconcertantes. Le féminin n'est pas uniquement salvateur, il joue également un rôle destructeur dans la quête difficile des hommes dans leur retour à la vie.

---

<sup>1272</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>1273</sup> *LCO.*, p. 118.

<sup>1274</sup> (Trad : « La Sirénetta est là, prête à me soutenir.

Voici la dernière marche.

Voici la pièce du rez-de-chaussée.

Voici la lueur verte derrière les vitres.

Voici l'air vif qui, telle une boisson insolite, emplit d'une saveur nouvelle ma bouche haletante.

Voici le jardin, voici les feuilles, voici les fleurs.

Ma main chercher mon bandeau. C'est un bandeau plus serré que de coutume. Il n'est pas blanc, mais foncé. Il n'est pas de lin, mais de soie. » *NOC.*, p. 85).

## 2.2 – Amours compromises et virilité confuse : la femme antagoniste

La femme joue un rôle prépondérant dans notre corpus. En apparence, elle semble absente car peu impliquée sur le terrain de la guerre, et pourtant, sans son avènement ici, il apparaît impossible pour les convalescents de songer à un quelconque rétablissement. Elles représentent à elles-seules une sémiologie, et donnent un sens à la blessure.

Le XVIII<sup>e</sup> siècle constitue un moment décisif où littérature, philosophie et médecine se rejoignent pour « naturaliser » à l'excès la féminité, faire découler les comportements de la femme de son anatomie et souligner son infériorité : la femme est un homme inabouti, un sous-homme en quelque sorte.<sup>1275</sup>

L'ultra violence rattachée à la Première Guerre mondiale a brouillé les identités de genre pour les réviser. « Jusqu'à relativement récemment, l'histoire universelle s'est écrite dans l'invisibilité des femmes. Une des raisons de cette invisibilité était qu'elles ne prenaient pas part, traditionnellement, à l'activité humaine virile par excellence, la guerre : l'histoire ne connaissait, ne reconnaissait, que ce qui constituait l'activité des hommes. »<sup>1276</sup>

Si hommes et femmes ne sont alors, on le devine aisément, toujours pas mis sur un piédestal, le rôle de la femme s'intensifie et prend de l'ampleur quand celui de l'homme, pourtant figure première de la guerre, se fragilise. Ainsi, la femme a vu son destin changer par rapport à l'avant-guerre. Aussi, nous empruntons un bel exemple d'illustration de cette idée à l'historien Luc Capdevila :

Dans *Mademoiselle Docteur*, un film réalisé par Georg-Wilhelm Pabst en 1936, Pierre Fresnay, officier français sur le front balkanique, s'explique sur sa propre identité devant Dita Parlo, sans savoir qu'elle est une espionne allemande : « Tantôt maître [il était avocat avant guerre] tantôt capitaine, vous avez de la chance vous, que ce soit la paix ou la guerre vous êtes toujours Lilian Stanley du *New York Star*. » La réplique est pleine de sens et d'ambiguïté. Elle souligne que la guerre considérée comme le lieu par excellence de la division sexuelle fut d'abord le théâtre de la souffrance masculine. Quant au personnage équivoque de Dita Parlo, il rappelle que des femmes étaient aussi au feu ; d'ailleurs, à l'heure de la démobilisation, elle sombre dans la névrose de guerre... comme un soldat.<sup>1277</sup>

L'humiliation pour l'homme est définitive dans la rencontre avec la femme antagoniste :

« Nous avons croisé quantité de jeunes et jolies femmes qui n'ont connu de nous que nos poses sur le bassin, l'odeur fétide exhalée par les blessures de l'intérieur, les expressions simiesques de nos traits déformés, de ces visages qui

<sup>1275</sup> Guionnet, Christine, Neveu, Erik, *Féminins/Masculins, Sociologie du genre*, Paris, Armand Colin, 2021, p. 25.

<sup>1276</sup> Becker, Annette, « La spécificité du sort des femmes lors de l'occupation allemande du Nord de la France, 1914-1918 », Bellavitis, Anna, Edelman, Nicole, (dir), *Genre, femmes, histoire en Europe : France, Italie, Espagne, Autriche*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2011, p. 349.

<sup>1277</sup> Capdevila, Luc, « L'identité masculine et les fatigues de la guerre (1914-1945) », *Vingtième Siècle, Revue d'histoire* 2002/3 (no 75), pages 97 à 108.

rient, déchirés par l'acier, au paroxysme de la souffrance. »<sup>1278</sup>

Il y a là la mise en avant honteuse de la déchéance face à l'autre qui est la femme, celle qu'on souhaite sinon conquérir, du moins séduire. La femme est donc ici l'autre que l'on convoite, ultime et absolu. En apparence, lui donner une image agréable apparaît comme indispensable. « Dans toute relation humaine, la séduction est une constante, mais c'est dans la relation amoureuse qu'elle se déploie avec le plus de ruse et d'ingéniosité. »<sup>1279</sup> L'affront ici est donc le pire.

Si la production consacrée aux relations homme-femme s'applique à définir l'essence et l'infériorité féminine, elle est aussi révélatrice des angoisses qui sont à l'origine de cette volonté frénétique de cerner, de maîtriser rationnellement le féminin. Cette volonté de définir la femme pour l'identifier et la démythifier n'est que l'expression d'une tentative d'affirmer une domination masculine mal assurée. Ce n'est pas le regard de l'homme conquérant, mais celui de l'homme craintif, qui se voit menacé et concurrencé. Vers la fin du XIX<sup>e</sup>, ces évolutions débouchent sur une véritable crise de la masculinité<sup>1280</sup>

Cette crise de la masculinité est traversée par les personnages mis en lumière même s'ils n'en font évidemment pas directement état. Néanmoins, en constatant leur statut de blessé pris en charge par des femmes, la tendance jusque-là connue (avec une nette domination du genre masculin) s'inverse déjà pour finalement laisser prendre le contrôle presque total des femmes sur les récits. Certes, elles ne s'imposent pas en tant que force supérieure sur la masculinité mais, de par les circonstances, s'imposent naturellement – une fois les hommes blessés, elles sont à l'origine des directives majeures de la condition à leur remise sur pieds. Adrien demeure immature « comme un gamin qui vient de trouver une grosse pièce. »<sup>1281</sup> Cela laisse entrevoir une possibilité d'ascendant sur lui, et l'aspect infantile qu'il connaît en tant que blessé se voit redoublé. Cela se révèle d'ailleurs dans sa relation à Clémence : « C'est trop tard maintenant. Au retour, je lui dirai... »<sup>1282</sup> Les points de suspension laissent entrevoir un avenir plus ou moins certain, mais l'assurance peut-être naïve d'une continuité existentielle en tout cas. De plus, l'adverbe intensif « trop » demeure péjoratif, et ne confère à la phrase qu'un sentiment mélancolique, peu assuré. Toutefois, la vision qu'il a de sa jeune sœur est valorisante – et valorisée : « Comme je la dévisageais, d'autres images de visages féminins se superposèrent au sien. C'étaient ceux de Clémence et de Marguerite. L'amour et le respect. »<sup>1283</sup> De même, Johnny lorsqu'il observe l'une de ses sœurs réalise qu'il ne l'a pas vue grandir :

<sup>1278</sup> LCO., p. 78-79.

<sup>1279</sup> Laxenaire, Michel, « Séduction masculine, séduction féminine », *Le Journal des psychologues* 2008/6 (n° 259), pages 37 à 42.

<sup>1280</sup> Toppiano, Michela, *Roberto de Frederico – La Folie de la vie et l'ordre de l'écriture*, Aix-en Provence, Presses Universitaires de Provence, 2012, p. 179.

<sup>1281</sup> LCO., p. 20-21.

<sup>1282</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>1283</sup> *Ibid.*, p. 109.

His older sister only thirteen was crumpled in a corner in her bathrobe catching her breath and sobbing quietly. He looked over at her. She was crying like a woman. He hadn't realized before that she was practically grown up. She had been growing up all the time and he hadn't noticed till now when she was crying because her father was dead. (*JGHG.*, p. 15)<sup>1284</sup>

La redécouverte de la féminité semble se produire une fois la blessure advenue, comme une prise de conscience et un décentrement de soi-même. De plus, l'éclosion féminine ici se produit tandis que le père est mort. Cela interroge sur la dualité homme-femme, et la place de chacun, de même que l'envisageable émancipation de la femme jeune qui passe par la disparition du masculin ici.

En outre, l'absence de la femme aimée se traduit par un rêve à propos d'elle : « Je rêve de Clémence, chaque nuit. Le jour, je me défends d'y penser, de raviver son souvenir et encore moins d'imaginer son avenir. »<sup>1285</sup> Le songe à propos de la femme aimée fait ressortir son absence ici et n'est synonyme que de désespoir, de douleur, s'apparentant à de la torture psychologique. Adrien laisse un mot à Clémence disant qu'elle a pris une grande importance dans sa vie. Il l'embrasse sur le cou (membre soumis à la promesse d'une certaine sensualité). Ainsi, les femmes, même en souvenirs, permettent l'éveil à la sensualité, au fantasme, et à la rencontre du corps : « Je l'embrassai une dernière fois à la base du cou, et m'en allait à la guerre. »<sup>1286</sup>

Une fois blessé, l'homme, s'il est diminué et comprend qu'il va devoir compter avec de nouvelles données quant à sa possible force de séduction, comme un réflexe, cherche à plaire de nouveau au sexe opposé. « Je vous propose une sortie. Il nous faut à présent affronter le regard des femmes. Après, il sera trop tard ; le manque de confiance aura eu raison de nous. C'est le moment de réagir. »<sup>1287</sup> Bien que modifiés, les hommes souhaitent continuer à séduire, comme ils le peuvent. Même si pour ceux-là la rencontre avec la femme se complexifie.

Lors de 14-18, la figure du guerrier napoléonien de jadis laisse place à une jeune recrue terrorisée, qui se terre dans un trou plein de boue pour échapper aux obus. Beaucoup en reviendront estropiés, défigurés, choqués, et ne pourront jamais redevenir les hommes qu'ils étaient avant 1914. La figure du soldat ne sera plus un idéal masculin après 1918. La question de la virilité est donc remise en cause par le corps masculin défaillant à la guerre :

À la veille de 1914, le combat est imaginé à travers l'image d'Épinal de la charge de la cavalerie, de l'assaut décisif qui règle en une bataille le destin de la

---

<sup>1284</sup> (Trad : « L'aînée des sœurs qui n'avait que treize ans était effondrée dans un coin. Vêtue de son peignoir elle hoquetait et sanglotait doucement. Il la regarda. Elle pleurait comme une femme. Il ne s'était pas rendu compte jusque-là que c'était presque une jeune fille. Elle grandissait sans cesse et il le remarquait seulement maintenant parce que leur père était mort. » *JSVG*, p. 23).

<sup>1285</sup> *LCO.*, p. 57.

<sup>1286</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>1287</sup> *Ibid.*, p. 104.

guerre » (Prost, 1994, p. 24). Les soldats sont héroïsés en hommes vaillants et enthousiastes, dont les corps s'avancent, bien redressés. Avant la Grande Guerre, combattre était valorisant (Audoin- Rouzeau, 2008), l'expression même de la virilité. Mais, face à la puissance du feu, aux premières hécatombes et à l'enlèvement dans les tranchées, les assurances viriles des premiers mois de la guerre se sont effondrées (Rousseau, 2006). La transformation du combat dynamique en une guerre de tranchées fut vécue comme une humiliation.<sup>1288</sup>

Ainsi, c'est l'échec de l'homme dans ses valeurs premières et ses représentations genrées, dira-t-on, classiquement attendues. Le masculin a échoué par la guerre et dans la guerre, ce qui marque en quelque sorte sa finitude, et la possibilité d'un renversement de valeurs, entre le féminin et le masculin. Le basculement dans un autre monde fait voler en éclats les codifications précédemment établies.

« Though, arguably, gender history is still often equated with the study of women (and implicitly femininity), masculinity has been named as an explicit subject of historical investigation in relation to wartime and militarism. »<sup>1289</sup>

Si l'homme est révélé dans toute sa vulnérabilité, la femme apparaît sous un jour nouveau et salvateur, et ainsi, crée un nouvel équilibre dans lequel le masculin n'est plus un paragon de virilité comme voulu auparavant, de manière anthropologique. Dans un décor très masculin, peuplé d'hommes, la femme se présente comme un être à part, protectrice et même mystérieuse. Nous pouvons d'ailleurs suggérer l'élaboration d'une femme virilisée.

En effet, dans *La Chambre des Officiers*, Marguerite, infirmière elle-même blessée faciale, intègre le groupe des gueules cassées, exclusivement masculin, formé par Adrien et ses deux compagnons, Weil et Penanster. Lorsqu'Adrien croise pour la première Marguerite dans l'un des couloirs de l'hôpital, il la reconnaît tout de suite comment étant l'une des leurs : « Nous nous sommes aperçus qu'il y manquait une femme. Voulez-vous en faire partie ? » Ainsi, ce groupe d'hommes accueille une femme parmi eux comme étant des leurs parce qu'elle possède le même type de blessure. Cela vise donc à annihiler tout sectarisme lié au sexe, la blessure devient plus importante que les questionnements sur le genre éventuel et l'acceptation ou non dans un groupe restreint de quelqu'un de l'autre sexe. « Nos blessures ne pouvaient qu'effrayer cette femme [...] elle ne se déroba point. »<sup>1290</sup> D'abord, la femme apparaît ici comme un spectre, une illusion, appartenant à un autre monde, bien éloigné du temps de la guerre. Bien qu'Adrien ne tarisse pas d'éloge sur sa beauté, elle n'est rapidement plus considérée comme une femme au sens premier du terme : « Du jour où elle nous croisa dans le couloir circulaire, elle ne reparut plus. [...] Cette femme préoccupait chacun d'entre

<sup>1288</sup> Condamine, Christine, Digeon, Caroline, Spoljar, Philippe, « La Grande Guerre et la déchéance du père », Groupe d'études de psychologie | *Bulletin de psychologie*, tome 66 (2) / 524 /mars-avril 2013.

<sup>1289</sup> Carden-Coyne, Ana, « Masculinity and the Wounds of the First World War: A Centenary Reflection », *Revue Française de Civilisation Britannique*, XX-1, 2015.

<sup>1290</sup> LCO., p. 87.

nous [...] qui nous avait entraînés chacun dans cette guerre. »<sup>1291</sup> Marguerite intrigue, fascine, par sa différence, tout en étant comme eux. Adrien fait également état de la femme dans sa globalité, comme étant finalement ce qui les passionne tout en entraînant leur chute. La femme est similaire en apparence à ces hommes blessés, défigurés. C'est donc tout naturellement ici que genre et sexe s'effacent et s'annulent au détriment de la blessure qui occupe toute la place, bien en amont des considérations genrées. Ce n'est plus le sexe des uns et des autres qui prime sur le reste et tente de leur assigner des rôles bien précis, et reconnaissables. Ici, la blessure devient l'unique objet de la mise en commun.

Ainsi, hommes aux virilités altérées et femmes restées intactes deviennent incompatibles. La relation homme-femme est biaisée et peut difficilement se réaliser. Tout d'abord, parce qu'il existe à partir du moment où la blessure est avérée cette horizontalité, à commencer par ce contraste entre soignant et blessé, ce qui pose déjà des limites, un frein, au relationnel, le reléguant à un rapport médical, de soignant à soigné, tout au plus platonique. Cette compromission dans la séduction est exploitée dans *La Chambre des Officiers* : « Ils ne tarderaient cependant pas à comprendre qu'ils n'avaient pas seulement perdu le goût, l'odorat, l'ouïe ou la vue, mais devaient en outre faire une croix sur le désir. »<sup>1292</sup> La perte de désir ou l'impossibilité à atteindre et retrouver celui-ci pour l'assouvir à la façon d'un besoin, surpasse la perte des autres sens comme une dépossession mortifère surpassant toute autre absence. Le non accès au désir revient à une forme d'isolement, à ne plus pouvoir entrer en contact avec l'autre sexe ici, et voue donc à une certaine privation qui devient une frustration. « - Mes amis, conclut Penanster, je me permets donc de vous proposer une virée au bordel le plus proche. Il s'agit là d'un devoir sacré, nous sommes bien d'accord ? »<sup>1293</sup> Ainsi, malgré le dysfonctionnement libidinal, les officiers tentent de retrouver ce besoin naturel en se rendant dans une maison close. Néanmoins, ils sont considérés là-bas comme des clients d'un genre à part. Aussi, la tenancière qu'ils rencontrent en premier lieu a tout d'un monstre selon leur description : « La mère maquerele qui ouvrit la porte était tout à fait conforme à ce que nous étions en droit d'attendre : une tête de poisson fardée pour le carnaval, la peau distendue au point de faire balcon à tous les étages. »<sup>1294</sup> Ainsi, celle qui est décrite semble avoir une allure grotesque et ne ressemble en rien à une femme lambda, tout comme eux ne peuvent prétendre paraître pour des hommes quelconques, aux traits classiques. Toutefois, les officiers sont ramenés à leur condition monstrueuse : « - Eh bien, mes pauvres garçons, dans quel état ils vous ont mis ! Je suis désolée, je n'ai plus de fille disponible. D'ailleurs je ne suis pas certaine

---

<sup>1291</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>1292</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>1293</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>1294</sup> *Ibid.*, p. 106.

qu'elles acceptent. »<sup>1295</sup> Même en relevant d'une prestation tarifée, les hommes ici ne parviennent à accéder aux femmes.

Si la femme semble être mise en avant comme étant une caution de douceur et de bienveillance au sein de la littérature du blessé de guerre dont nous traitons, elle n'est pas uniquement cela. Adrien fait la description suivante de l'infirmière en charge de ses soins : « Au petit matin, l'infirmière qui penche sa tête sur moi a de grands yeux bleu marine. Un léger duvet recouvre son menton. »<sup>1296</sup> La soignante, bien qu'ayant des yeux bleus qui semblent faire ressortir une certaine douceur féminisée, elle est décrite comme ayant un duvet au menton qui n'est pas sans se rapprocher de la barbe masculine. En outre, Elisabeth de Gramont (1875-1954) dans ses Mémoires n'est pas tendre avec la gente féminine durant la Grande Guerre : « il y eu une descente de rombières attirées par la chair fraîche ; elles se ruèrent sur ces jeunes hommes qu'elles pouvaient honnêtement tripoter à leur aise ! »<sup>1297</sup> Il y a là une sorte d'inversion des valeurs, des habitudes sociétales volontiers clichées, néanmoins, à des égards, naturellement vérifiées. L'homme semble être plus souvent la proie que le chasseur dans notre corpus de par sa vulnérabilité nouvelle.

### 2.3 – *Le blessé de guerre : nouveau paradigme masculin*

Le corps bien que devenu dissemblant demeure et perdure. La survie qui semblait autrefois être la seule possibilité cède la place à la vie puisqu'il n'est plus question de survivre, mais de recommencer à vivre. Le blessé de guerre est certain à présent de rester en vie, il doit donc entrevoir les possibilités qui s'offrent à lui malgré un corps ou un visage défaillant.

Nous sommes éprouvés tout au long de notre existence et notre corps en est un témoin périssable. Cette longue évolution est marquée par des étapes extrêmement importantes qui participent à la réalisation de l'être humain. Il suffit d'évoquer l'acquisition de la marche, la puberté, la première fois où l'on a aimé, la première fois où l'on a vu mourir, pour comprendre que l'évolution humaine n'est pas constante et linéaire. Un pouvoir nouveau donné à l'enfant grâce à la mobilité, une modification hormonale soudaine, des émotions vraies et violentes, sont autant d'événements qui modifient notre comportement futur, notre conscience et notre façon « d'être là ». Ces étapes nécessaires et nombreuses, ces prises de conscience successives, impriment « un nouveau départ » et jalonnent notre chemin de points lumineux. Nous les appelons « expériences », car elles nous révèlent la vie en nous révélant à nous-mêmes. Le cadre dans lequel se déroule notre existence nous impose de lourdes contraintes qui sont en réalité un vaste « champ d'expériences », par lesquelles nous pouvons tendre vers la maturité, à la recherche de notre réalisation. Le handicap lui-même participe à ce champ d'expériences forcées.<sup>1298</sup>

Finalement, l'expérience de vie passe par celle du corps de manière indéniable. Nos

---

<sup>1295</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>1296</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>1297</sup> De Gramont, Elisabeth, *Clair de lune et taxi* (1919), coll. « Les Cahiers rouges », Paris, Grasset, 2019, p. 85.

<sup>1298</sup> Besse-Saige, Bertrand, *Le Guerrier immobile*, 2014, Toulouse, éd. Erès, p. 75.

épreuves retentissent sur nos corps voués à la disparition, mais paradoxalement, confèrent au corporel un rôle de point névralgique, de centre autour duquel gravite nos existences. Il est synonyme de fin, puisque par définition, il n'est pas invincible ni intemporel, mais invite à la possible évolution tout au long de la vie. Puisqu'à chaque période, il permet un renouveau (petite enfance, adolescence, âge adulte, vieillesse...). Chaque étape de vie vient le modifier ou bien à l'inverse ce sont les modifications qu'il traverse de manière naturelle qui influe sur l'existence. Ainsi, si nous ne pouvons jamais nous départir de nos corps, celui-ci enferme et pose in fine certaines limites à l'existence. Les blessés dont la corporalité a été amplement abimée contournent cet aspect limitant pour en faire un corps résilient. Néanmoins, ils invitent, malgré ce tour de force, à reconsidérer la place de l'homme dans la société. C'est par la corps biaisé que se déploie un nouvel homme, vulnérable, fragilisé, qui entre dans une pleine remise en question. Toutefois, c'est dans ce questionnement, ce doute, que la reconstruction va s'opérer.

« E la voce che aveva chiamato Lazaro, quella medesima voce disse al misero che aveva gettato invano la sua rete nella corrente del martirio: "Non temere. Da ora innanzi tu sarai prenditore d'uomini vivi, o spirito." » (*NOTT.*, p. 304)<sup>1299</sup>

Cendrars demeure amputé toute sa vie, D'Annunzio ne retrouve pas l'usage de son œil, le grand père de Marc Dugain mourra en gueule cassée quand le personnage de Trumbo, Johnny, est condamné à rester en vie, privé de l'intégralité de son corps. Les situations qu'ils traversent ne se résoudront donc pas, néanmoins, pour reprendre les mots de D'Annunzio citant Lazare, ils ne craindront plus rien puisque le pire est derrière eux.

En effet, si la survie induit des difficultés d'anticipation d'un possible avenir, il n'en demeure pas moins que la vie en fait partie, et ce de manière définitive. Si la guerre est souvent mise en avant comme un élément apocalyptique, catalyseur de tous les maux des hommes, ces derniers, et particulièrement les condamnés à survivre devenus monstrueux sont malgré tout mis sur un piédestal, hissés à hauteur, en quelque sort, de héros définitif même s'ils n'en possèdent pas les qualités premières, classiquement attendues.

Mais l'expérience du feu, la brutalité du champ de bataille, la mort de masse ont profondément altéré les mythologies héroïques de la guerre et celles de la virilité. Cette expérience aurait conduit à durcir les stéréotypes du masculin guerrier, notamment au sein des courants politiques issus de la défaite, ou de ceux frustrés par une victoire « mutilée ». La tranchée y était célébrée tel le creuset où aurait été fondu l'homme nouveau [...] À l'opposé, surtout au sein des milieux vétérans des nations victorieuses, la guerre perçue comme un lieu d'anéantissement avait amené à réviser les stéréotypes du masculin en les dissociant de l'idéal combattant : le champ de bataille n'était plus l'espace de l'accomplissement du moi masculin mais un lieu de déshumanisation, où le guerrier n'était plus un héros mais

---

<sup>1299</sup> (Trad : Et la voix qui avait appelé Lazare, cette même voix dit au miséreux qui avait jeté en vain son filet dans le courant des martyres : « Vivant esprit. Ne crains plus rien à compter de ce jour. » *NOC.*, p. 96).

un homme ordinaire avec ses faiblesses, ses doutes, ses lâchetés.<sup>1300</sup>

Ainsi, le blessé de guerre ne se définit pas dans le posthumanisme mais amène plutôt à repenser l'humanisme et à en laisser entrevoir le renouveau. Cet humanisme d'un genre nouveau invite à repenser l'homme dans sa difficulté à exister en position de vulnérabilité.

---

<sup>1300</sup> Capdevila, Luc, « L'identité masculine et les fatigues de la guerre (1914-1945) », *op. cit.*

*Sarò sempre un po' meno di quello che sono,  
e anzi, molto meno. Polvere. Ho perso molto.  
Ciò che si perde è irrecuperabile, e se lo si recupera esso  
è ormai disperso, non rientra più nell'ordine prestabilito  
delle cose. Sono contento  
se di me non rimane che un lieve  
involucro. Ho perso  
molto. In questa levità,  
ciò che più importa è l'assenza di acuti,  
che tutto sia tondo e raccolto. Basta  
questo. Tutto ciò che è devastato può divenire  
rotondo,  
ancora rotondo. Come un vaso. È ancora  
possibile.<sup>1301</sup>*

## CONCLUSION

« La guerre, c'est simple : c'est faire entrer un morceau de fer dans un morceau de chair »<sup>1302</sup> Si cette phrase tirée de *Mourir à Madrid* (1963) semble dispenser ici une vision simpliste, et non moins synthétiser avec un certain génie le système belliciste, nous avons vu que pour les blessés à l'étude, morceau de fer et morceau de chair résonnent entre eux dans des représentations autrement plus complexes. Leur rencontre n'est pas, dans tous les cas, une fin en soi, et va bien au-delà.

En amont de notre recherche, nous envisagions bien entendu le corps blessé fruit de la violence ultime rattachée à la Grande Guerre, toutefois, nous avons dans notre approche du sujet énoncé, souhaité aller plus loin que le simple constat du corps devenu monstrueux et dissemblable de la norme attendue dans une société donnée.

Nous voulions, dans un paradigme à contrepied de la blessure en tant que malheur, aller chercher ce qui pourrait être un bénéfice, plutôt qu'une malédiction à tout prix. Ainsi, bien qu'insupportable, nous en avons conclu que la blessure grave et irrémédiable est aussi capable de constituer un quelconque avantage pour qui la reçoit à la manière d'un choc, puisqu'elle rebat les cartes existentielles et elle devient l'occasion de changements radicaux accompagnés de la redécouverte du moi pour les personnages à l'examen, par un biais littéraire très puissant : l'écriture. Ainsi, en dehors du corps détruit à la guerre, existait la

---

<sup>1301</sup> (Trad : « Je serai toujours un peu moins que celui que je suis, et même, beaucoup moins. Poussière. J'ai beaucoup perdu. Ce que l'on perd est irrécupérable, et si on le récupère il est désormais dispersé, il ne rentre plus dans l'ordre préétabli des choses. Je suis content si de moi ne reste qu'une légère enveloppe. J'ai perdu beaucoup. Dans cette légèreté, ce qui importe le plus est l'absence des aigus que tout soit rond et recueilli. Cela suffit. Tout ce qui est dévasté peut devenir rond, rond encore. Comme un vase. C'est encore possible. » Bordini, Carlo, *Poussière/Polvere*, suivi de *La simplicité*, tr. fr. Favier, Olivier, Evian, Alidades, 2008, p. 6-9).

<sup>1302</sup> Phrase extraite du documentaire *Mourir à Madrid* de Frédéric Rossif sur la guerre civile espagnole, pour lequel il a obtenu le Prix Jean-Vigo l'année de sa sortie, puis reprise dans le film *For Ever Mozart* (1996), de Jean-Luc Godard.

possibilité d'un renouveau, de se reconstruire en tant que produit direct du terrain guerrier certes, mais en transformant ce qui faisait souffrir en une esthétique rare retrouvée et exacerbée au moyen de l'écrit.

Nous avons essayé de faire ressortir au-delà du corps malmené l'envisageable continuité d'une existence, certes entravée, mais au rejaillissement fort. Ainsi, corps et esprit ont fonctionné de pairs, démontrant bien que ce dernier domine malgré tout le corps (cela apparaît de manière très significative dans *Johnny Got His Gun*, dans lequel nous ne cessons de suivre les pensées en forme de vagues, qui vont et viennent, du personnage), et permet une certaine transcendance faisant fi d'une situation physique complexifiée, là encore, passant par un biais concret et tangible : l'écriture. C'est pour cette raison que nous voulions parler d'éloge, il est bien question ici de mettre en lumière le handicap en tant que force, et non plus en tant que faiblesse, c'est-à-dire de l'aptitude à transformer ce qui manque en une complétude absolue et renouvelée, au prix d'un travail quotidien, à accepter d'habiter l'instant présent qui est aussi celui de la douleur intense.

La blessure n'est donc plus une fin en soi, mais devient le point de départ du changement, et de l'évolution du personnage qui se révèle pleinement dans son récit (ou pour les personnages fictifs, par le biais de l'auteur). La blessure est mythifiée, le survivant devient une légende. « He was the new messiah of the battlefields saying to people as I am so shall you be. » (*JGHG*, p. 240)<sup>1303</sup> La blessure et le survivant apparaissent de par leur rayonnement universaliste capables de toucher n'importe quel lecteur puisque parviennent à faire vibrer l'humanité et donc l'empathie rattachée à l'humain, plus considérable encore que la trace de l'évènement laissée dans l'histoire. Ce caractère empathique est omniprésent, occupant une place prépondérante dans la littérature dont nous traitons, devant l'aspect historiographique pour dépeindre un homme phénix, revenu d'entre les morts, Christ ressuscité, ou homme transcendantal miraculé, mais protagoniste neuf qui doit rompre courageusement avec sa vie antérieure.

En outre, le panégyrique – puisqu'il en est un – ne peut avoir lieu qu'à travers l'écrit qui se fait seul élément susceptible de calmer, de temporiser, la situation, et au-delà de s'en défaire le temps de l'instant (puis par la suite avec la postérité), ou encore d'éclaircir la pensée absconse et brumeuse, toutefois, l'écriture de même que le geste scriptural deviennent des conditions indispensables au fait de supporter la situation. Les lettres se font biais de survie inévitable, incontournable, car comment se défaire de ses maux si ce n'est en le disant, en l'énonçant, en le gravant, quelle que soit la manière, la durée, le style ? Nous avons, presque dans un processus de mise en abîme, souhaité réécrire l'histoire de ces malheureux

---

<sup>1303</sup> (Trad : « Il était le nouveau messie des champs de bataille et il disait aux hommes vous serez ce que je suis. » *JSVG*, p. 302).

protagonistes pour en donner une version méliorative, revue et réinterprétée, à l'aune de la mise en valeur de la différence. Dans un paradoxe immense, il s'agissait pour nous de tirer de la joie et même une forme d'émancipation d'une période soumise à la violence excessive d'une part, puis au corps voué à la déchéance, à l'annihilation, à l'absence. Du vide, il nous a fallu défricher une sémantique, voire une esthétique, faire de ce blessé de guerre une œuvre d'art (comme certains artistes visuels s'y sont essayé à travers leurs disciplines respectives, notamment les peintres ou les cinéastes), et hisser cette figure meurtrie à un rang supérieur et inattendu.

Nous avons vu que l'itinéraire de ce personnage pouvait se raconter à la manière d'un récit, dirons-nous, contre initiatique, c'est-à-dire qu'il n'est pas dans un processus de quête dans un premier temps, mais plutôt aspiré vers une contre quête à laquelle il ne pourra échapper, et qui s'effectue en trois périodes : le temps de la blessure, le temps de la mise par écrit (pour les auteurs de leurs récits principalement), et enfin, le temps de l'accès à l'éloge, d'abord inenvisageable, de la dissemblance. Le chemin suivi est sensiblement similaire pour les protagonistes fictifs à l'étude, à l'exception que ce sont les romanciers qui s'emparent de leur destin (néanmoins les personnages ont toutes les caractéristiques de vrais soldats qui auraient pu vivre la même horreur).

Enfin, des champs de recherche pluridisciplinaires tels que l'animalité, le *care*, les *gender studies* ou encore les *disability studies*, entre autres, viennent enrichir nos théories et appuyer nos réflexions puisqu'il est question malgré la période historique précise (et datée), d'une réactualisation tout à fait possible et envisageable du blessé de guerre, car ce dernier incarne l'humanisme dans son sens le plus large, capable d'être relu encore aujourd'hui. L'apologie du dissemblant ouvre à la multiplicité des interprétations suivant les angles de recherche abordés qui, eux-mêmes, conduisent à bien des possibilités d'exploitation interdisciplinaires et plurilinguistiques.

Il nous paraîtra donc opportun de défendre un certain nombre de points au terme de cette étude, lesquels représentent une amorce aux questionnements soulevés tout au long de notre travail.

La littérature qui nous intéresse ici met en lumière les protagonistes d'une histoire personnelle, pour ne pas dire intimiste (puisque touche directement au corps qui est certes du domaine politique – surtout en temps de guerre – mais avant tout privé), en parallèle des apports historiques, politiques et sociaux, bien connus. « Paradoxalement, s'il n'est pas rigoureusement fidèle à l'Histoire, le roman historique en renvoie une image plus vraie et plus

facilement compréhensible pour le lecteur. »<sup>1304</sup> L'« homme de guerre » que nous avons théorisé parvient, de par sa puissance symbolique et son rayonnement universaliste, à générer une littérature puissante, agrégée à la littérature de guerre, que nous nommerons celle du « blessé de guerre<sup>1305</sup> ». La dichotomie entre la littérature de guerre et celle du blessé est définissable : si la première traite de la guerre de manière générale, souvent assortie du compte rendu d'une expérience personnelle, la seconde place en son sein à la fois l'humain et surtout la blessure qui finit par occuper tout l'espace littéraire.

Je m'arcoutais sur mon brancard pour arriver à faire planer mon corps dans tous ces cahots et ces secousses dont le moindre me précipitait dans un au-delà de souffrance vive qui n'avait plus rien d'humain et d'où je retombais, plongeant au fond de ma blessure comme dans un stupéfiant.<sup>1306</sup>

En outre, la littérature du blessé de guerre découle avant tout d'une béance. « Where his mouth and nose had been there must now be nothing but a hole covered with bandages. » (*JGHG*, p. 62)<sup>1307</sup> Ce trou est synthétisé par la blessure physique qui se grave sur les corps, sur les peaux, et dans les chairs. « Les corps toujours sur le départ, dans l'imminence d'un mouvement, d'une chute, d'un écart, d'une dislocation. »<sup>1308</sup> écrit Jean-Luc Nancy précisant bien que le corps en général est soumis à tous les dangers de la perte immédiate et irrémédiable (c'est ce qu'il nomme l'ex-peau-sition). Cela demeure d'autant plus le cas concernant les blessés dont nous traitons et dont la corporalité n'est plus que blessures démesurées et extraordinaires. « Yet the sight of him was probably so much worse than any description that she could do nothing for that first instant but stare. » (*JGHG*, p. 196)<sup>1309</sup>

Par conséquent, s'installe déjà un paradoxe déroutant, le corps blessé lors de la Grande Guerre l'est de manière souvent importante, l'étendue des blessures physiques est dense et large, et pourtant tout le propos de cette thèse a pour postulat de départ le *nihil* créé par la période particulièrement destructrice mais aussi par le manque laissé sur les corps et dans les esprits. Tandis que la notion de vide est intimement liée à la notion d'être, la béance provient de l'échec du corps. « Si l'Occident est une chute, comme le veut son nom, le corps est le dernier poids, l'extrémité du poids qui bascule dans cette chute. »<sup>1310</sup> Le corps représente donc l'acmé de la chute civilisationnelle et sociétale. Nous l'avons vu, l'élément mis en avant

---

<sup>1304</sup> Kerlouégan, François, *Le Roman*, Paris, Nathan, 2001, p. 58.

<sup>1305</sup> Autrement dit, cette forme d'écrits se situe quelque peu en marge de la littérature classique bien que certaines œuvres aient fait date et soient largement reconnues et même récompensées, comme *Civilisation* de Georges Duhamel en 1919 qui remporte le Goncourt. La littérature du blessé est donc une catégorie d'œuvres restreinte et singulière à classer à l'intérieur même de la littérature de guerre.

<sup>1306</sup> *JS.*, p. 40.

<sup>1307</sup> (Trad : « A l'endroit de la bouche et du nez il ne devait rien y avoir sinon un trou recouvert de pansements. » *JSVG*, p. 90).

<sup>1308</sup> Nancy, Jean-Luc, *Corpus*, Paris, Éditions Métailié, 2000, p. 31.

<sup>1309</sup> (Trad : « Cependant le spectacle qu'il offrait devait dépasser en horreur toute description qu'on lui en avait faite si bien qu'au premier moment elle ne put rien faire sinon braquer les yeux sur lui. » *JSVG*, p. 251).

<sup>1310</sup> Nancy, Jean-Luc, *Corpus*, *op. cit.*, p. 9.

dans les récits rapportés du front reste la corporalité soumise à toutes les déchirures possibles, comme en témoigne le médecin Louis Maufrais, présent dans les tranchées durant la totalité de la Grande Guerre :

J'ai conservé le carnet de mon caporal, qui mentionne la liste des blessés de ce jour-là. Dauville : fracture déchiquetée avec de nombreux fragments des os de la jambe droite, hémorragie importante ; sergent Baron, Gustave : plaie de la face ; Barthélémy, Jean-Baptiste : fracture du maxillaire inférieur ; lieutenant Didier, René : éclats d'obus dans l'omoplate droite ; Fournier, Francis : éclats d'obus dans l'aîne gauche ; Sergent Becker : plaie de poitrine par balle...<sup>1311</sup>

Si le vide est total, la béance est partielle et cherche à être comblée. Le corps, dernier rempart en résistance au *nihil*, s'effondre à son tour. Les écrivains à l'étude deviennent, par ce trou laissé, les artisans de leur propre destin par l'avènement de l'écriture puisque celle-ci se fait le *sine qua non* de la résilience et donc pour eux la possibilité de saturer l'absence par le mot, celui qui ne peut être émis vocalement, mais seulement par le biais scriptural. « Notre parole, nous l'embaumons, telle une momie pour la faire éternelle. Car il faut bien durer un peu plus que sa voix; il faut bien, par la comédie de l'écriture, s'insérer quelque part. »<sup>1312</sup> L'écrit est donc essentiel en ce qu'il permet la fixation de cette parole fuyante, vouée à l'achèvement, à l'évanescence, notamment lors d'épisodes traumatiques dans lesquels tout ne reste pas en mémoire, et ajoutons à cela, l'impossibilité mécanique de s'exprimer si ce n'est par des râles : « Les plus hardis se lancent – le plus souvent la nuit – mais le son qui sort d'eux ne dépasse pas celui de l'eau qui bout. »<sup>1313</sup> D'Annunzio et Cendrars, s'ils ont toujours la capacité de phonation (puisque la blessure les a touchés respectivement au niveau de l'œil et du bras), ne semblent pouvoir rendre compte de leur infortune que par l'écrit, comme si l'épisode consacré à la blessure relevait de ce qui ne peut être verbalisé (parce que les mots ne suffisent pas, et qu'ils ne seraient pas même conçus pour dire l'importance de l'affliction, en ce qu'elle est indicible à des égards).

Toute expérience ouvre à la littérature et toute littérature à l'expérience, et le chemin qui va de l'une à l'autre, que ce soit la création littéraire ou que ce soit la lecture, établit cette réaction entre le fragmentaire et le total, ce passage de l'anecdotique à l'historique, ce va et vient entre le général et le particulier, entre la sensibilité et la lucidité qui forme la trame même de notre conscience.<sup>1314</sup>

Selon Perce, le seul moyen de se raconter pour se libérer semble passer par les lettres en tant que réceptacle direct de la pensée. « Nous vivons dans un monde de parole, de langage, de récit. [...] La littérature est, indissolublement, liée à la vie, le prolongement

---

<sup>1311</sup> Maufrais, Louis, *J'étais médecin dans les tranchées*, Paris, Pocket, 2008, p. 14.

<sup>1312</sup> Barthes, Roland, *Le grain de la voix : entretiens entre 1962 et 1980*, Paris, Seuil, 1981, p. 26.

<sup>1313</sup> LCO., p. 67.

<sup>1314</sup> Perce, Georges, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », *Partisans*, Numéro 8, décembre 1962, pp 121-134.

nécessaire de l'expérience, son aboutissement évident, son complément indispensable. »<sup>1315</sup> Si la littérature du blessé de guerre telle que nous l'envisageons se fonde sur la béance, elle demeure encore une littérature de l'absence, or celle-ci n'est ni finitude ni totale, car elle peut être abreuvée par différents biais voire différentes personnes. Cendrars, par exemple, ne tarit pas d'éloges concernant son infirmière – de qui il devient d'ailleurs l'ami – qu'il tient en haute estime : « Son don d'elle-même était entier, sans aucune restriction, sans arrière-pensée, absolu. »<sup>1316</sup> De plus, l'absence est remédiable – notamment dans le temps – là où le vide ne l'est pas. En outre, l'absence telle que nous l'entendons provient justement du mouvement, mais de l'échec de celui-ci (rappelons-nous les premiers déplacements de l'« homme de guerre » hors de chez lui, qui en faisaient un exilé forcé dont l'échec était anticipé par l'action). Adrien Fournier déclare : « j'avais commencé à travailler à Paris au mois de mai, et [...] la guerre ne m'avait pas laissé le temps d'en connaître grand-chose. »<sup>1317</sup> Le sentiment d'exil favorisant la perte de tous repères se voit redoublé puisque le jeune officier vient à peine d'investir un nouveau lieu qu'il doit déjà le quitter pour un ailleurs.

Par conséquent, la notion de nihilisme est à repenser au prisme de la survie, puisque celle-ci devient nécessairement une volonté de combler ce qui manque. Là où le *nihil* pourrait s'avérer tragique et cruel, l'absence est beaucoup plus douce, et favorise, voire même promet, l'idée d'un espoir envisageable, réalisable dans un premier temps à travers l'écriture comme sauvegarde existentielle. Si le *nihil* semble immuable, l'absence n'est pas permanente, elle est au contraire évolutive et pourrait de fait cristalliser l'itinéraire du blessé de guerre.

La littérature du blessé de guerre telle que nous avons pu l'étudier à travers un corpus restreint possède donc différents aspects :

- Elle est une littérature de l'absence, ce qui n'en fait pas une littérature de la destruction, de l'annihilation et de la catastrophe, mais du moment, de l'instant et du mouvement, donc de l'évolution possible là où le nihilisme n'envisage rien. L'absence se retrouve aussi tout autour du blessé dans le décor qu'il intègre, absence de nature dans les tranchées, absence de famille une fois convalescent, et finalement, absence d'une partie plus ou moins vaste de son corps.

- La littérature du blessé de guerre ne peut se produire sans l'avènement d'un personnage bien particulier dont la blessure prend le pas sur tout ce qui l'environne. Elle devient centre de l'intrigue et catalyse les éléments qui l'entourent y compris les protagonistes puisqu'elle les devance pour devenir personnage elle-même à part entière, et dominer le récit très largement.

---

<sup>1315</sup> Perec, Georges, *L.G., une aventure des années soixante*, Paris, Seuil, 1992, p. 88-89.

<sup>1316</sup> *JS.*, p. 60.

<sup>1317</sup> *LCO.*, p. 13.

- Cette littérature est aussi, malgré ce qui se joue de drame, solaire en ce qu'elle permet de faire rayonner l'être humain, de mettre en valeur la différence qui passe par la dissemblance, soit l'apparence modifiée de manière, il faut bien le dire, monstrueuse pour la norme sociétale (prenons pour exemple les gueules cassées aux modifications faciales très impressionnantes pour ne pas dire choquantes). « Jusque-là, je n'avais jamais douté de cette guerre, de la nécessité de la faire et j'avais accepté d'en souffrir jusqu'à la perte de moi-même. »<sup>1318</sup> La littérature à l'examen génère alors une ouverture sur le monde et sur les concepts qui se rattachent au corps comme champ d'étude multiple.

[...] sans le sentiment de l'organe corporel, la vie serait la simple conscience de son existence, mais ne serait pas le sentiment du bien-être ou du malaise, c'est-à-dire le sentiment de la stimulation ou de l'inhibition des forces vitales. En effet, l'esprit n'est en lui-même que vie (...) dans le rapport avec son corps.<sup>1319</sup>

Cette littérature propre à la corporalité permet aussi de mettre en lumière dans un rappel constant et spontané toutes les qualités inhérentes à l'être humain, en situation de vulnérabilité. Celui-ci entouré d'autres comme lui, renoue avec l'abnégation, la générosité, le sacrifice, et le prendre soin, comme nous l'avons vu, notamment avec les infirmières ou encore avec les cercles que l'on se crée en tant que ressources qui permettent le premier pas vers la résilience – puisque nous rappelons que pour faire résilience, il faut deux éléments indispensables, à la fois le sens et le soutien, sinon des proches, celui plus largement rattaché à l'humain. « Le mot « résilience » a été mis au monde dans les pays latins où il signifiait « re-salire », qui a donné « ressaut » et « résilier ». Mais ce mot a mieux vécu dans les pays de langue anglo-saxonne où il signifiait « rebondir après un coup ». »<sup>1320</sup> L'officier Fournier illustre cette idée de l'existence d'une vie après l'épreuve, aussi difficile soit-elle à appréhender : « Car moi, le mutilé de la face, je ne vieillirai pas. La guerre m'a fait vieillir à vingt-quatre ans. Je n'ai pas eu le courage de me suicider. J'ai eu le courage de ne pas me suicider. La rancœur, l'aigreur menacent. Je fais face à l'ennemi intérieur. »<sup>1321</sup>

- Par extension à l'indicible, nous pouvons également avancer que cette littérature place en son centre le duel entre montrable et immontrable qui se côtoient avec beaucoup de facilité par la description de l'écrit. Gabriele D'Annunzio, par exemple, s'emploie à utiliser de manière constante l'image poétique ou la tournure emphatique pour, dans un oxymore déroutant, faire ressortir pour mieux les atténuer, à la fois la douleur et la vision horrifique : « Il mucchio sanguinoso era lontano ma pareva approssimarsi con uno

<sup>1318</sup> *Ibid.*, p. 114-115.

<sup>1319</sup> Kant, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger* (1790), Paris, Folio, 1985, p. 224.

<sup>1320</sup> Cyrulnik, Boris, Duval, Philippe, (dir), *Psychanalyse et résilience*, Paris, Odile Jacob, 2006, p. 7.

<sup>1321</sup> *LCO.*, p. 66.

strisciare di viscere. » (*NOTT.*, p. 278)<sup>1322</sup> Le montrable rejoint la question du corps humain devenu monstrueux, dégradé, et donc dissemblant du reste des hommes. Par le biais de l'écriture, il est plus aisé de dévoiler l'immontrable, à savoir ce qui ne peut être vu sans choquer ni atteindre la sensibilité, sans déranger ni interloquer. L'écriture n'a pas le même impact, permet un décentrage de l'aspect purement visuel des corps. Maurice Blanchot écrit : « Pour toucher vraiment l'illisibilité il faut accepter de la lire, mot à mot, l'éprouver par la fiction. »<sup>1323</sup> Ainsi, le roman permet l'atténuation du témoignage réel, favorise l'accès à des histoires toutes aussi tragiques, néanmoins le filtre de la fiction adoucit l'aspect humainement inconcevable ici. L'intermédialité par l'image, plus spectaculaire bien entendu, aurait forcément modifié la réception des œuvres, et le point de vue sur le corps monstrueux, nous avons donc fait le choix délibéré de ne faire appel à aucun moment aux adaptations cinématographiques, bien qu'elles existent<sup>1324</sup>. Mettre en avant l'aspect humain dans ce qu'il a de plus tragique fait écho en chacun d'entre nous, et l'injustice qui résulte de ces meurtrissures mises en avant est absolument insupportable dans la conception de la psychologie humaine.

- Nous pouvons enfin avancer que c'est l'hybridité qui sans cesse renouvelle la littérarité du blessé de guerre, à savoir l'équilibre de deux littératures, l'une globalisante qui met en scène un cadre, une atmosphère, l'autre intimiste frôlant régulièrement l'hommage aux victimes d'une époque donnée. L'une nourrissant l'autre et lui apportant une forme de crédibilité tandis que le lecteur est en attente d'un témoignage de vie ou d'une fiction ayant vocation à retracer une existence probable, le tout dans un contexte précis. Dans les années 1920 et 1930, le sujet principal des œuvres de fiction mettant en scène la Grande Guerre était les conséquences psychologiques et sociales du conflit, notamment les troubles comportementaux hérités du quotidien dans les tranchées. Enfin, les récits mettant en scène la blessure sont légion, pendant, au sortir de la Première Guerre mondiale, et même encore de nos jours. L'un des enjeux des fictions contemporaines qui s'y consacrent – ou de celles plus anciennes lues aujourd'hui – en matière de conflits armés, est de faire revivre l'horreur dans un langage rénové et réactualisé. De plus, des centaines d'œuvres concernant cet événement de l'histoire sont éditées régulièrement, le plus souvent sous la forme fictionnelle (bien que des carnets de guerre et autres témoignages soient régulièrement republiés)<sup>1325</sup>. Par-delà leurs qualités littéraires bien réelles, l'intérêt de ces textes – pour le lectorat actuel – réside en leur accessibilité. À travers un registre de langue courant et une narration plaçant souvent le

---

<sup>1322</sup> (Trad : « La masse sanglante était loin, mais paraissait se rapprocher dans un glissement de viscères. » *NOC.*, p. 69).

<sup>1323</sup> Blanchot, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 54.

<sup>1324</sup> L'adaptation de *La Chambre des Officiers* est réalisée par François Dupeyron (2001) et celle de *Johnny Got His Gun* (1971) par Dalton Trumbo lui-même.

<sup>1325</sup> Voir annexe A.

lecteur dans une proximité avec les personnages, ces fictions offrent une prise solide et instantanée sur la matière. Toutefois, les récits de soi – s'ils connaissent une trajectoire différente, puisqu'émanant d'un locuteur en train de vivre la guerre ou l'ayant directement vécue – unis à un réseau fictionnel, donnent aussi parfois naissance à ce que nous tenterons de définir comme étant des « fictions de soi ».

Nous percevons la fiction de soi comme une illusion réalisable à travers l'avènement du roman (comme nous avons pu le démontrer à travers *Johnny Got His Gun* ou encore *La Chambre des Officiers*). En effet, ce genre permet par le biais d'artifices certains la mise en exergue d'un destin ayant un potentiel réaliste et réalisable.<sup>1326</sup> Les auteurs des fictions de soi s'inspirent de faits réels la plupart du temps (rappelons que Trumbo prend appui sur un fait divers tandis que Dugain retrace l'histoire personnelle de son aïeul), ce qui constitue un support documentaire non négligeable conférant à un dérivé de la réalité qu'on ne peut nier, tout en ramenant le sujet narratif à un soi précis souvent mis en avant par un « je ». Nous avons choisi de sélectionner ces deux romans car ils nous ont semblé faire écho aux récits de soi que sont *Notturmo* et *J'ai saigné*, et pratiquement pouvoir se lire de la même façon. En effet, si les histoires racontées par Trumbo et Dugain sont l'apanage de romans, à la lecture difficile d'en être persuadé tant ils relèvent d'un caractère concret et vraisemblable, aux détails foisonnants rattachés bien entendu à la période mise en exergue. A partir de 1967, dans son séminaire « Le discours de l'histoire », Roland Barthes pointait une pulsion propre à notre civilisation : journaux intimes, faits divers ou ego-document étaient autant de tentatives d'une volonté de rendre compte du réel comme d'un besoin<sup>1327</sup>. En outre, dans *Pourquoi la fiction ?* (1999), Jean-Marie Schaeffer déclare que la fiction est une compétence psychologique que l'enfant acquiert dès ses premières années. Elle devient alors ce avec quoi « on peut jouer sans s'y abîmer. »<sup>1328</sup> Ainsi, si la fiction est depuis toujours formatrice, elle semble présente aussi pour donner un aperçu atténué du réel. Elle favorise par son aspect simplement plausible un détachement essentiel par rapport à l'indicible et à l'immontrable qui offrent aussi des moments sensibles, notamment dans les interactions avec autrui, accentuant la proximité d'avec le réel par le biais de l'humanité rémanente que génère d'ailleurs la blessure :

« Et tandis que tout le monde s'affairait autour de lui, Mme P..., folle de joie, me sautait au cou :

---

<sup>1326</sup> De nombreux auteurs se sont inspirés de leur propre vécu à la guerre pour en faire une fiction. Citons-en ici quelques-uns qui ont fait date et que nous n'avons pas encore abordés. Ils proviennent d'aires linguistiques différentes : René Benjamin, *Gaspard* (1915), E.E. Cummings, *The Enormous Room* (*L'Énorme Chambrée*) (1922), Ludwig Renn, *Krieg* (*Guerre*) (1928), Emilio Lussu, *Un anno sull'altipiano* (*Les Hommes contre*) (1937).

<sup>1327</sup> Nous puisons cette idée dans l'ouvrage suivant : Barthes, Roland, « Le discours de l'histoire » (1967), *Œuvres complètes*, t. II, 1966-1973, Paris, Seuil, 1994.

<sup>1328</sup> <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intSchaeffer.html>

- C'est le plus beau jour de ma vie. Blaise ! Il a parlé. Maintenant, il est sauvé. Merci, merci. »<sup>1329</sup>

En traitant du devenir des autres blessés autour de lui, Cendrars met en avant l'aspect humain de son infortune. « La figure de cet adolescent disparaissait presque dans les oreillers. Ses traits étaient crispés par la souffrance et quand la douleur lui faisait pousser un hurlement je voyais ses lèvres se tendre. »<sup>1330</sup> Evidemment, si toutes les œuvres de notre corpus autant qu'elles sont peuvent-être lues de manière séparées, la frontière entre elles nous semble tenue si bien qu'il est possible de considérer qu'elles ne forment qu'une malgré les genres qui les séparent et les forcent à une compartimentation. Selon nous, nous pourrions voir évoluer au cœur de la même fiction ou du même récit de soi les quatre personnages, qu'ils existent ou soient de papier, puisque tous ces hommes connaissent des destins si proches. Si les personnages mis en lumière ne sont pas identiques dans la personnalité, l'expérience, la nationalité, ou encore l'âge, nous pouvons considérer qu'ils viennent se superposer les uns aux autres pour former *in fine* un seul anti-héros tout à fait déchu, un homme passant par plusieurs étapes, à rebours du destin auquel il aspirait. « Give me back my life. » (*JGHG*, p. 118)<sup>1331</sup> Chacun de nos personnages traverse ainsi une reconquête de lui-même – ou devrait-on dire qu'il en est traversé puisque perd le contrôle de la situation – en trois étapes clairement établies : le départ, la blessure, la résilience.

La fiction de soi tout autant que le récit autobiographique mène à une mythification certaine qui se révèle par le biais du blessé, et plus spécifiquement à travers sa cicatrice insoutenable, pour ne pas dire inenvisageable. Le caractère extrêmement violent de la situation fait par conséquent du personnage blessé un mythe comme nous l'avancions dans le troisième chapitre de notre thèse. En premier lieu, nous nous basons sur la définition du mythe donnée par Philippe Sellier : « Plus précisément, le mythe et le mythe littéraire reposent sur des organisations symboliques, qui font vibrer des cordes sensibles chez tous les êtres humains, ou chez beaucoup d'entre eux. »<sup>1332</sup> C'est la blessure qui permet l'accès du protagoniste au rang mythique de par son caractère hors du commun, capable de le faire dévier de son existence, et plus encore, de le changer de manière définitive.

En somme, le mythe littéraire implique non seulement un héros, mais une situation complexe, de type dramatique, où le héros se trouve pris. Si la situation est trop simple, réduite à un épisode, on en reste à l'emblème; si elle est trop chargée, la structure se dégrade en sérialité.<sup>1333</sup>

Le blessé parce qu'il est résolument humain au cheminement complexe favorise

---

<sup>1329</sup> *JS.*, p. 98-99.

<sup>1330</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>1331</sup> (Trad : « Rendez-moi ma vie. » *JSVG*, p. 160).

<sup>1332</sup> Sellier Philippe. « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? » *Littérature*, n°55, 1984. La farcissure. Intertextualités au XVI<sup>e</sup> siècle. p. 112-126.

<sup>1333</sup> *Ibid.*

l'allocentrisme à la réception. Yves Ansel théorise le récepteur littéraire ainsi : « *le* » *lecteur n'existe pas* ; n'existent que des lecteurs « singuliers », avec des perceptions différentes, largement déterminées cependant par une armada de conditionnements collectifs, inconscients le plus souvent. »<sup>1334</sup> Toutefois, nous pouvons imaginer que les caractéristiques humaines relatives à la souffrance du corps puissent atteindre chacun des lecteurs, quel qu'il soit, puisque celle-ci n'épargne personne, et chaque corps sent peser sur lui la menace d'y être soumis un jour. Le corps parce qu'il est commun à tous, et plus largement, au vivant, ramène à sa finitude et à la douleur possiblement atteignable par tous. Toutefois, si les descriptions spectaculaires sont très répandues à l'intérieur du corpus, il n'en demeure pas moins que ce sont souvent les pensées qui sont mises en avant avec des allers retours dans un espace-temps confus, entre passé idéalisé et futur espéré, le présent demeurant le temps de l'horreur traversée. « It was like a bad dream where someone is chasing you and you're scared to death only there's nothing to do about it because you can't run. » (*JGHG*, p. 58)<sup>1335</sup> *Hic et nunc* sont investis avec misère et appréhension.

D'autre part, il est finalement question tant du point de vue de la production scripturale que de la réception ensuite, d'un éloge de la dissemblance exploitée. Nous choisissons donc au terme de notre étude de réviser la terminologie du *monstre* pour en donner une version méliorative. Selon Georges Bataille : « *informe* n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. »<sup>1336</sup> Or, ici, le monstre, soit « celui qui n'a pas de forme » signe la fin d'un monde avec l'espoir d'une époque inédite à vivre. Il est le représentant direct d'une certaine *tabula rasa*, qui fait de lui un être à part, à rebâtir au même titre que le monde dans lequel il doit reprendre place. De cette reconstruction découle un avenir envisageable comme c'est le cas de celui d'Adrien qui finira par se marier et avoir une fille : « Nous avons en commun de vouloir vivre le présent avec intensité et de le vivre ensemble, entre défigurés, entourés de ces familles inespérées, en de grandes tablées qui finissaient toujours par des parties de cartes. »<sup>1337</sup> Ainsi, habiter le présent devient enfin une donnée réalisable et supportable. Certains poètes, de Baudelaire à Hugo, ont fabriqué à partir de ce qui nous rebute, et de ce que nous rejetons, une vraisemblable esthétique. André Gide écrivait d'ailleurs dans *Les Nouvelles Nourritures* (1935) : « Il est bien peu de monstres qui

---

<sup>1334</sup> Ansel, Yves, « Pour une socio-politique de la réception », *Littérature*, 2010/1, (n°57), p. 93-105.

<sup>1335</sup> (Trad : « C'était comme un mauvais rêve où l'on est poursuivi mais où il n'y a rien à faire parce qu'on ne peut pas courir. » *JSVG*, p. 85).

<sup>1336</sup> Bataille, Georges, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, 1970, p. 217.

<sup>1337</sup> *LCO.*, p. 161.

méritent la peur que nous en avons.» Par extension à l'idée d'une esthétisation du monstrueux, nous aimerions parler d'une forme de beauté, en prenant position. En effet, les auteurs que nous avons abordés se racontent à l'aide d'un lexique abominable, conférant à l'épouvante, toutefois leurs propos au-delà de toute considération d'une politique décadente et destructrice, est de montrer la rémanence de l'être humain à travers sa dimension corporelle déformée mais aussi psychique, dans une vision réhabilitant l'homme dépossédé de sa propriété première : son corps. C'est donc la célébration corporelle dans sa capacité régénérative (dépassant bien la cicatrisation physique) qui est, avant tout, donnée à voir à travers ces portraits multiples. « Le monstre n'est désordre qu'en apparence et contribue, d'une manière qui nous est parfois obscure, à l'harmonie de l'univers. »<sup>1338</sup> La notion de monstruosité reste donc à discuter tant elle est paradoxale, car c'est aussi cette figure de l'extrême qui peut renverser les codes obsolètes d'un monde en train de sombrer, et faire émerger sur ses cendres un humanisme aussi bien rénové qu'inattendu.

Enfin, il est question aussi du recul pris entre le vécu guerrier – et donc le moment de la blessure – et le temps de la rédaction finale, qui diffèrent, pour certains auteurs, comme Cendrars – pour n'en citer qu'un – et qui influe sur la composition finale de l'œuvre, puis sur sa réception en conséquence, avec l'idée suivante : « Le texte postule la coopération du lecteur comme condition d'actualisation »<sup>1339</sup> Isabelle Guillaume a particulièrement bien défini l'enjeu auquel les auteurs sont confrontés lorsqu'ils écrivent des fictions sur 14-18 à l'attention des jeunes :

« Depuis ses origines, l'écriture de la Grande Guerre se place sous le signe contradictoire de l'indicible et de l'exigence de transmettre. Les écrivains qui racontent la Première Guerre mondiale aux jeunes lecteurs d'aujourd'hui héritent de cette difficulté et de cette exigence. »<sup>1340</sup>

D'un autre côté, l'auteur possède sans nul doute une volonté frôlant un certain mysticisme, biais narratif d'une histoire à conserver, à ne pas passer sous silence, tout en fascination pour une période lointaine et révolue dans laquelle l'ordinaire s'est greffé à l'extraordinaire, dans laquelle l'appréhension de la violence n'avait jamais été écrite et délivrée de la sorte. Rappelons cependant que D'Annunzio écrit au lendemain de sa blessure, puis fait état de sa convalescence les jours passant à la façon d'un diariste. Il n'a donc pas du tout la même perception de ce qui lui arrive, ni le même souhait d'écrivain que Cendrars. Nous constatons cette différence à travers la nébuleuse de souvenirs ou d'émotions qui s'emparent parfois du poète italien, rendant à des moments le texte presque fouillis, fait de

---

<sup>1338</sup> Kappler, Claude-Claire, « Le monstre médiéval » *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, 58e année n°3, 1978, p. 253-264.

<sup>1339</sup> Eco, Umberto, *Lector in Fabula*, Paris, Le Livre de Poche, 1985, p. 65.

<sup>1340</sup> Guillaume, Isabelle, « Écrire la Grande Guerre aujourd'hui », *Parole*, Association romande de littérature pour l'enfance et la jeunesse., 2010, 3, p. 10-11.

ruptures et de changements de sujets soudains qui s'expliquent aussi par les difficultés motrices à exécuter l'acte d'écriture, et le fil des pensées difficile à retrouver avec clarté. Cela vient évidemment rompre avec *J'ai saigné*, si l'on ose dire, plus soigné, et à la narration suivie, et même, doit-on le confesser, agencé consciemment grâce à la rupture temporelle qu'il choisit de mettre entre celui qu'il est au moment de la blessure et celui qu'il est bien des années plus tard.

C'est donc bien ici l'humain qui est mis en lumière et non plus l'histoire en elle-même qui devient cadre secondaire, décor d'appui, justification de la peine endurée, puisque les hommes une fois blessés, sortent de l'univers guerrier, et cela survient pour chacun de nos récits à l'étude de manière très rapide, dès le préambule des textes. Enfin, la littérature de guerre a cela de particulier qu'elle permet à n'importe quel quidam de laisser une trace de son passage à la guerre (souvent sans savoir que ces récits, épistolaires, carnets ou journaux, deviendraient des œuvres majeures de cette littérature). Nous en déduisons que ces écrits ont *in fine* pour vocation, probablement malgré eux, de révéler une littérature précisément axée sur la souffrance humaine, capable de s'insérer dans un patrimoine littéraire commun puissant, avec le pouvoir de dépasser le XX<sup>e</sup> siècle, et trouvant écho en un lectorat sidéré par le détail offert à travers ces fictions de soi.

Nous achèverons le retour sur cette étude par les mots quasi prophétiques du poète D'Annunzio concernant la blessure et la souffrance du convalescent qui nous paraissent particulièrement à propos :

La convalescenza è una purificazione e un rinascimento. Non mai il senso della vita è soave come dopo l'angoscia del male; e non mai l'anima umana più inclina alla bontà e alla fede come dopo aver guardato negli abissi della morte. Comprende l'uomo, nel guarire, che il pensiero, il desiderio, la volontà, la coscienza della vita non sono la vita. Qualche cosa è in lui più vigile del pensiero, più continua del desiderio, più potente della volontà, più profonda anche della coscienza; ed è la sostanza, la natura dell'essere suo. Comprende egli che la sua vita reale è quella, dirò così, non vissuta da lui; è il complesso delle sensazioni involontarie, spontanee, incoscienti, istintive; è l'attività armoniosa e misteriosa della vegetazione animale; è l'impercettibile sviluppo di tutte le metamorfosi e di tutte le rinnovellazioni. Quella vita appunto in lui compie i miracoli della convalescenza: richiude le piaghe, ripara le perdite, riallaccia le trame infrante, rammenda i tessuti lacerati, ristaura i congegni degli organi, rinfonde nelle vene la ricchezza del sangue, riannoda su gli occhi la benda dell'amore, rintreccia d'intorno al capo la corona de' sogni, riaccende nel cuore la fiamma della speranza, riapre le ali alle chimere della fantasia. »<sup>1341</sup>

---

<sup>1341</sup> D'Annunzio, Gabriele, *Il Piacere* (1889), Roma, Newton Compton Editori, 2021, p. 80. (Trad : La convalescence est une purification et une renaissance. Le sentiment de la vie n'est jamais aussi suave qu'après l'angoisse de la maladie ; Et jamais l'âme humaine n'est plus encline à la bonté et à la confiance qu'après avoir sondé les abîmes de la mort. En guérissant, l'homme comprend que la pensée, le désir, la volonté, la conscience de la vie ne sont pas la vie. Il y a en lui quelque chose de plus vigilant que la pensée, de plus durable que le désir, de plus puissant que la volonté et aussi de plus profond que la science : et c'est la substance, la nature de son être. Il comprend que sa vie réelle et, pour ainsi dire, celle qui n'a pas été vécue par lui ; qu'elle est l'ensemble des sensations involontaires, spontanées, inconscientes, instinctives; qu'elle est l'activité harmonieuse et mystérieuse de la végétation animale; le développement imperceptible de toutes les métamorphoses et de tous les

Néanmoins, c'est de ce corps sur le point de lâcher que jaillit la possibilité de création comme en témoigne l'auteur italien dans ces ultimes mots teintés pourtant d'incomplétude. Car l'œuvre qui consiste à raconter la blessure ne peut jamais être vraiment complète, et l'énigme résiliente tout à fait résolue, bien que l'une se nourrisse de l'autre. L'inachevé est même au cœur de nos récits puisqu'il est l'un des fondements de l'écriture de soi. Par conséquent, les fictions de soi qui ne sont autres que des dérivés autobiographiques romancés et inventés s'affichent à travers la notion d'incomplétude. En effet, concernant les personnages, il est impossible de dire qu'ils vont tout raconter sans passer sous silence un seul épisode de leur infortune. Ainsi, nous pouvons nous interroger sur cet inachèvement qui reste à définir mais qui rejoint néanmoins l'absence puisqu'il est toujours question de celle-ci à travers ce qui manque. Encore, ce qui fait défaut interroge dans le même temps l'écriture par le biais des corps désormais incomplets. En effet, c'est à partir de ce qu'il manque de ce corps à présent épars qu'il est possible de recréer quelque chose. L'incomplétude se fait donc promesse de la réécriture de soi et, par extension, du monde. Ce qui est incomplet n'est pas nécessairement à compléter mais invite à reconsidérer l'absence comme un tout.

Le corps dans toute sa complexité et son rapport à ce dernier, entre attirance et répulsion, demeure objet d'interrogations inépuisables rattaché à l'ego-document qui se déroule souvent dans une recherche de sens inépuisée – mais féconde. Car le corps, et encore plus s'il diffère de l'apparence classique et ordonnée à laquelle l'œil humain est habitué – est une matière abondante et incroyablement complexe dont l'exploration artistique et littéraire, en particulier, ne se tarit pas. Nous concluons par ces mots ultimes de Gabriele D'Annunzio qui fait l'éloge du verbe au point de lui offrir sa chair et son sang.

« O arte, arte inseguita con tanta passione e intraveduta con tanto desiderio  
! Disperato amore della parola incisa per i secoli ! Mistica ebrietà che talvolta della  
mia stessa carne e del mio sangue stesso faceva il verbo ! »<sup>1342</sup>

Le « Der des ders » condamné à survivre gagne donc ses lettres de noblesse, capable de produire une littérature qui lui est propre, et reste à définir complètement tant ses ramifications sont nombreuses et parfois absconses. Prendre à revers ce corps meurtri, mutilé, et abîmé à l'extrême, ouvre le champ des possibles et invite à une célébration artistique et littéraire essentielles de la dissemblance en tant que nouvelle étude des problématiques liées à

---

renouvellements. C'est cette vie-là justement qui accomplit en lui les miracles de la convalescence : elle referme les plaies, répare les pertes, rattrape les mailles détruites, raccommode les tissus déchirés, répare les structures des organes, renouvelle dans les veines la richesse du sang, renoue sur les yeux le bandeau de l'amour, tresse de nouveaux autour de la tête la couronne des songes, rallume dans le cœur la flamme de l'espérance, redonne des ailes aux chimères de l'imagination. D'Annunzio, Gabriele, *L'Enfant de la volupté* (1895), Le Livre de Poche, 1991, p. 56.

<sup>1342</sup> (Trad : « Art poursuivi avec tant de passion et entretenu avec tant de désir ! Amour désespéré du mot gravé pour des siècles. Mystique ivresse qui, parfois, de ma propre chair et de mon propre sang faisait le verbe. » *NOC.*, p. 14-15).

la corporéité et ses représentations, à l'aune de l'humaniste repensé qui en découle. Le monstre se réinvente donc, non plus en tant qu'erreur, mais en tant que nouvel être passionnant au vécu différent qui tend à être approfondi dans toute les aspérités qui composent sa dissemblance. Cette littérature dense, mais néanmoins intimiste, invite à reconsidérer l'homme déchu mené vers une forme de métamorphose, en faisant un mythe inédit, vestige d'un monde en ruines, d'une catastrophe ayant laissé une trace indélébile dans la mémoire commune, mais entamant dans le même temps une reconstruction fascinante, et ouvrant la possibilité d'une étude à entreprendre à la manière d'une absoluité exceptionnelle. « Si parcourue qu'elle ait été, la voie des monstres est [...] encore neuve. »<sup>1343</sup>

---

<sup>1343</sup> Huysmans, Joris-Karl, *Certains*, Paris, Tresse et Stock, 1889, p. 146.

## **ANNEXES**

## ANNEXE A

### Répertoire indicatif d'œuvres artistiques francophones et étrangères traitant du blessé lors de la Première Guerre mondiale

Ce document liminaire est destiné à recenser un certain nombre d'œuvres dont les problématiques résonnent avec notre travail d'une façon ou d'une autre (en effet, des thématiques récurrentes telles que l'autobiographie, la place des femmes, ou encore la correspondance, persistent en tant qu'éléments rattachés à la période), certaines d'entre elles apparaissent d'ailleurs dans le développement de notre thèse où elles sont parfois citées et analysées. Il ne s'agit évidemment en rien d'une liste exhaustive tant la production littéraire sur la Grande Guerre est vaste. L'objectif ici est de fournir quelques pistes potentielles en vue de travaux futurs. Aux romans, nouvelles, et films, s'ajoutent les œuvres plastiques ou musicales visant à élargir la réflexion. Les références, en nombre restreint, tendent à souligner différentes modalités d'interrogations transmédiales du blessé de guerre devenu dissemblant au fil des cent dernières années.

#### 1 – ROMANS

##### **Angélique Villeneuve, *Les Fleurs d'Hiver* (2017), France**

Jeanne et Toussaint, jeune couple d'ouvriers parisiens voit son quotidien déchiré par la déclaration de guerre de 1914. Toussaint part au front tandis que Jeanne, ouvrière fleuriste, élève seule leur fille dans un climat de pénurie. L'absence est combattue par des lettres qui ouvrent sur une forme de communication jusque-là inconnue. Fin 1916, Toussaint est blessé à Verdun et sera hospitalisé au Val-de-Grâce pendant presque deux ans. L'homme que Jeanne retrouve est changé, retiré en lui-même, le visage dissimulé sous un bandeau : Toussaint est devenu gueule cassée.

##### **Pierre Lemaître, *Au-revoir là-haut* (2013), France**

Au sortir de la Première Guerre mondiale, deux anciens Poilus, Édouard Péricourt (fils de la haute bourgeoisie) et Albert Maillard, comptable, font face à l'incapacité de la société française à leur faire une place. Leur relation naît le 9 novembre 1918, juste avant la fin de la Grande Guerre. Édouard sauve Albert d'une mort atroce au prix de sa défiguration par un éclat d'obus, faisant de lui une gueule cassée, alors qu'Albert, traumatisé, devient paranoïaque. Ces deux laissés-pour-compte se vengent de l'ingratitude de l'État en mettant au point une escroquerie qui prend appui sur le patriotisme issu de la guerre. Ils vendent aux municipalités des monuments aux morts fictifs.

##### **Thierry Bourcy, *Le Château d'Amberville*, (2009), France**

En juin 1916, les soldats savent que la guerre va durer. Célestin Louise, jusque-là miraculeusement passé entre les balles, est grièvement blessé, puis évacué à l'arrière dans une vieille demeure reconverte en hôpital de campagne. Le château d'Amberville est un endroit étrangement calme et irréel après l'horreur des combats. Laure, la jeune propriétaire des lieux, apporte aux blessés le réconfort dont ils ont besoin. Tous, brisés par la violence du front, ils tombent tour à tour amoureux d'elle et se sentent redevables de son implication envers eux. Célestin n'y échappe pas. Mais une malédiction s'abat sur le château.

**Bénédicte Des Mazery, *La Vie tranchée* (2008) France**

En août 1917, Louis, vingt-trois ans, est amputé des orteils et se retrouve lecteur dans une commission de contrôle postal. Lui qui a subi la boue, les poux, le froid et la faim, est assigné à un bureau dont la fonction est d'ouvrir plusieurs centaines de lettres par jour.

**Virginie Ollagnier, *Toutes ces vies qu'on abandonne*, (2006) France**

Annecy, 1918. La guerre est terminée, mais les trains continuent de ramener du front des hommes à jamais marqués dans leur chair. Certains sont défigurés, amputés. D'autres paraissent indemnes, mais n'en sont pas moins touchés au plus profond d'eux-mêmes. Ce sont ceux-là que Claire, infirmière débutante, tente de ramener vers la vie dans le service du Dr. Tournier.

**Laurent Gaudé, *Cris* (2001), France**

L'auteur fait entendre les monologues intérieurs d'une dizaine d'hommes engagés sur la ligne de front durant la Première Guerre mondiale. Tandis que l'un, blessé, s'efforce de se souvenir de ce qu'il doit faire pour survivre, un second, devenu fou, erre entre les lignes en poussant des cris de bête. Un troisième, permissionnaire, dresse à l'entrée des villages des statues de boue à la mémoire de ses compagnons de tranchée.

**Nicole Caligaris, *La Scie patriotique* (1997), France**

La Ultime C, une escouade affamée, perdue sur une terre inconnue, hostile, peu à peu va sombrer dans la violence la plus primaire. Hilaire, Rigodon, Septime Sévère – autant de soldats désemparés, abandonnés, qui, face à l'abysse, se mettent à massacrer et à violer tout ce qui leur tombe sous la main. Ce roman peut être apparenté à un récit de la catastrophe aux accents dystopiques.

**William Boyd, *An Ice-Scream War* (1982), Royaume-Uni**

L'histoire se concentre sur la campagne d'Afrique de l'Est menée entre les forces britanniques et allemandes pendant la Première Guerre mondiale, et comment elle affecte plusieurs personnes dont les chemins convergent. Gabriel est affecté en Afrique, où il se lie d'amitié avec un camarade soldat psychotique Bilderbeck, il est blessé lors de la bataille de Tanga. Pendant sa convalescence dans un hôpital pour prisonniers de guerre, il développe un engouement pour la femme d'Erich von Bishop, Liesl, qui y travaille comme infirmière. Le roman pourrait être considéré comme une satire de l'incompétence de l'autorité en temps de guerre.

**Heinz G. Konsalik, *Das geschenkte Gesicht* (1962), Allemagne**

Dans la Maison des Visages perdus, le professeur Rusch et la docteur Lisa Mainetti, réalisent des miracles et permettent à des êtres humains mutilés de redevenir des hommes. L'un d'eux, Erich Schwabe, a obtenu l'autorisation de retrouver sa femme Ursula. Ce premier contact avec la vie normale bouleverse le blessé, mais Rusch et Mainetti parviennent à lui faire reprendre conscience de sa dignité d'homme. Libéré, il quitte le château pour tenter de reprendre son existence ancienne, ce qui révèle une atroce épreuve. Le doute, la jalousie, l'angoisse s'infiltrèrent dans le cœur et empoisonnent les rapports.

**Emilio Lussu, *Un Anno sull'Altipiano* (1938), Italie**

Le récit se déroule sur le plateau d'Asiago, pendant la Première Guerre mondiale. Il s'agit d'une des principales œuvres de la littérature italienne sur la Grande Guerre. Il raconte l'irrationalité et l'absurdité de la guerre, de la hiérarchie et de la discipline militaire de l'époque.

**William March, *Company K*, (1933) Etats-Unis**

Décembre 1917. Une compagnie de Marines est envoyée au front, en France. Pour la première fois, les hommes de la Compagnie K découvrent la guerre : balles qui sifflent, ordres absurdes, la pluie, le froid, la boue, la tentation de désertier. Les cent treize soldats qui composent cette compagnie prennent tour à tour la parole pour raconter leur guerre, décrire près d'un an de combats, puis le retour au pays pour les traumatisés, les blessés, ceux à jamais hantés.

**Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, (1930-1932) Autriche**

Musil participe à la Première Guerre mondiale, notamment sur le front italien. Démobilisé en 1916 pour neurasthénie, il fait la connaissance de Franz Kafka lors d'un séjour dans un hôpital de Prague. Il finit ensuite la guerre dans le service de presse de l'armée. C'est à partir de notes prises entre 1915 et 1917 dans des carnets qu'il écrit son roman.

**Gabriel Chevallier, *La Peur* (1930) France**

L'auteur brosse le portrait de soldats résignés et pressés d'en finir pour sauver leur peau. Parmi les passages les plus marquants, nous retrouvons la description de son séjour à l'hôpital pour une légère blessure, le narrateur y fait scandale en avouant aux infirmières que dans les tranchées, on éprouve seulement un sentiment de peur, à l'opposé du discours patriotique orchestré par la propagande.

**Erich Maria Remarque, *Im Westen nichts Neues* (1929) Allemagne**

À travers le témoignage d'un soldat allemand de la Première Guerre mondiale se dresse une dénonciation de la monstruosité rattachée à cette guerre. Paul Bäumer, le narrateur, enrôlé avec six autres réservistes (Tjaden, Müller, Stanislas Katczinsky, Albert Kropp, Leer et Haie Westhus), raconte la mort de ses amis un à un, jusqu'à la sienne.

**Roland Dorgelès, *Les Croix de bois* (1919) France**

L'auteur s'inspire de sa propre expérience de guerre mais publie son roman sous un pseudonyme. À travers une succession de tableaux sans véritables liens entre eux, il dépeint le quotidien des soldats, au front comme à l'arrière. Le titre fait référence aux croix de bois plantées le long des chemins pour les soldats morts au combat.

**2 – POÉSIE**

**Guillaume Apollinaire, *Calligrammes, Poèmes de la paix et de la guerre* (1918) ; *Poèmes à Lou* (1947) France**

En novembre 1914, Apollinaire est engagé volontaire. Blessé à la tête en 1915, il meurt en 1918 de la grippe espagnole après avoir publié ses *Calligrammes* qu'il dédie à un camarade mort au champ d'honneur en 1917. En 1914, le poète fait également la rencontre de Lou, avec qui il passe une semaine à Nîmes. Apollinaire lui écrit tous les jours, entre 1914 et 1916, des lettres et des poèmes qui seront publiés à titre posthume, en 1947.

### **Nicolai Gumilëv, « L'ouvrier », (1918) Russie**

Homme de lettres et historien russe, Nicolai Gumilëv est le chef de file de la Guilde des poètes. Engagé dans le corps expéditionnaire russe en France, en 1914, il s'oppose ouvertement au régime bolchevique et sera exécuté en 1921.

### **Wilfred Owen, « Dulce et decorum est », (1917) Royaume-Uni**

Dans ce poème écrit en octobre 1917 et publié à titre posthume en 1920, ce jeune Britannique dénonce l'exaltation guerrière d'un célèbre vers du poète latin Horace : « Il est doux et honorable de mourir pour la patrie. » Il meurt à vingt-cinq ans, sept jours avant l'Armistice.

## **3 – BANDES DESSINÉES**

### **Dave McKean, *Black Dog* (2016) Royaume-Uni**

Ceci est une biographie fantasmée, sous forme de roman graphique, qui se plonge dans les cauchemars du peintre revenu de la guerre. Y rôde un mystérieux chien noir, dont la couleur tranche avec le gris du ciel et le marron de la boue, au sol.

### **Eric Corbeyran et Etienne Le Roux, *14-18* (2014-2018) France**

Bande dessinée en dix volumes qui retrace les mésaventures d'un groupe d'amis d'enfance mobilisés dans le même régiment tout en narrant largement les pans de l'histoire guerrière de l'époque.

### **Jacques Tardi, *Adieu Brindavoine suivi de La Fleur au fusil* (1974) France**

En 1914, Lucien Brindavoine est un photographe amateur, qui vit de l'héritage de son père, officier de carrière. Il est entraîné dans une aventure dangereuse par l'obsession du milliardaire américain Otto Lindenberg, sans enfant, de trouver un héritier pour son empire financier. Lucien est un des deux héritiers potentiels sélectionnés, bien qu'il ne soit pas du tout candidat à ces responsabilités. Ne s'étant pas présenté spontanément à la mobilisation générale, il est traité en déserteur et envoyé sur le front. Ne s'estimant pas concerné par la folie meurtrière généralisée, il se blesse délibérément et attrape la gangrène. Évacué sur un hôpital de l'arrière, il est sauvé par le chirurgien militaire qui lui ampute le bras avant que l'infection ne gagne tout le corps.

## **4 – FILMS**

Les productions filmiques entre le moment du début de la guerre (1915) et les années 2020 représentent une vaste industrie qui ne semble pas connaître d'essoufflement. Qu'elles soient françaises ou étrangères, ces œuvres visent à mettre en lumière la destinée du soldat perdu dans un chaos infernal, et tout comme la littérature, leur but est souvent à la fois testimonial et antimilitariste.

**Wilbur Durborough et Irving G. Ries, *On the Firing Line with the Germans* (1915) Etats-Unis**

Ceci est un film documentaire se déroulant durant la Première Guerre mondiale, nous suivons le quotidien de l'Armée Impériale allemande dans sa progression vers l'est à travers la Pologne. On retrouve ainsi des images non censurées de batailles réelles ainsi que des scènes de la vie dans les camps militaires, des soldats en convalescence, de la logistique, de personnalité du régime et des prisonniers de guerre capturés qu'ils soient anglais, français ou russes.

**Abel Gance, *J'accuse* (1919) France**

Ce film muet qui représente la mort de masse est l'un des tout premiers longs métrages pacifistes. Les morts y sont joués par des soldats permissionnaires qui retourneront au combat après le tournage. Le réalisateur y fait aussi figurer des gueules cassées. Le film retrace un amour interdit empêché par la Première Guerre mondiale. Deux hommes qui convoitent la même femme apprennent à se connaître pendant la guerre.

**John Ford, *Four Sons* (1928) Etats-Unis**

Ceci est un film muet. Une veuve bavaroise a quatre fils, qui se trouvent engagés durant la guerre. Trois d'entre eux sont tués ; seul reste Joseph. Ayant émigré aux États-Unis, il se marie, ouvre une pâtisserie, et survit à la guerre en se battant du côté des Alliés.

**Howard Hughes, *Hell's Angels* (1930) Etats-Unis**

Trois amis, deux frères américains et un Allemand, se sont rencontrés lors de leurs études mais quand éclate la Première Guerre mondiale, ils se retrouvent dans des camps opposés.

**Arnold Franck, *Ein Robinson* (1940), Allemagne**

Le film raconte l'histoire d'un Robinson Crusoé moderne, un homme tellement en colère sur la situation dans l'Allemagne de Weimar (après la Première Guerre mondiale) qu'il va volontairement vivre sur une île déserte.

**Lionello de Felice, *Senza Bandiera* (1951), Italie**

Pendant la Première Guerre mondiale, la marine italienne a subi de graves pertes dues à divers sabotages. Le contre-espionnage ordonne à un commandant de la marine et à trois de ses subordonnés d'enquêter; en peu de temps il découvre un dangereux réseau d'espions venus de Suisse, leur chef est le consul autrichien de Zurich, assisté de deux complices, un homme et une femme, qui se font passer pour un baron et une infirmière.

**Stanley Kubrick, *Les Sentiers de la Gloire* (1957) Etats-Unis**

Ce long-métrage est une dénonciation de l'absurdité de la Grande guerre et les ravages du militarisme.

**Simon Wincer, *The Lighthorsemen* (1987) Australie**

Le film, basé sur une histoire vraie, suit les péripéties d'hommes d'une unité de cheval-légers engagés dans la bataille de Beer-Sheva au cours de la Première Guerre mondiale.

**William Boyd, *The Trench* (1999) Royaume-Uni, France**

Le film brosse un portrait de la vie des soldats anglais dans les tranchées de la Première

Guerre mondiale. Ce film peint la gestion de l'ennui, la peur, la panique et l'agitation. Billy MacFarlane, 17 ans, avec son frère aîné, Eddie, se sont portés volontaires. Billy ne devait pas s'engager mais ayant su que son frère s'était engagé, il décide de le suivre.

**Christian Carion, *Joyeux Noël* (2005) France**

Un film sur les fraternisations entre les camps ennemis dans les tranchées et leur répression lors de Noël 1914.

**Gabriel Le Bomin, *Les Fragments d'Antonin* (2006) France**

La Grande guerre a laissé des êtres humains dans le désarroi psychologique et dans l'impossibilité de se reconstruire mentalement après tant d'horreurs vécues. Antonin Verset fait partie de ces cas extrêmes des blessés de l'âme, il est incapable de s'exprimer par la parole, il ne lui reste plus que quelques gestes obsessionnels. En 1919, le professeur Labrousse, pionnier dans le traitement des chocs traumatiques de guerre, se passionne pour son cas.

**Steven Spielberg, *War Horse* (2011) Etats-Unis**

Un long métrage en forme d'hommage aux huit millions de chevaux sacrifiés durant le conflit.

**Sam Mendes, *1917* (2019) Royaume-Uni, Etats-Unis**

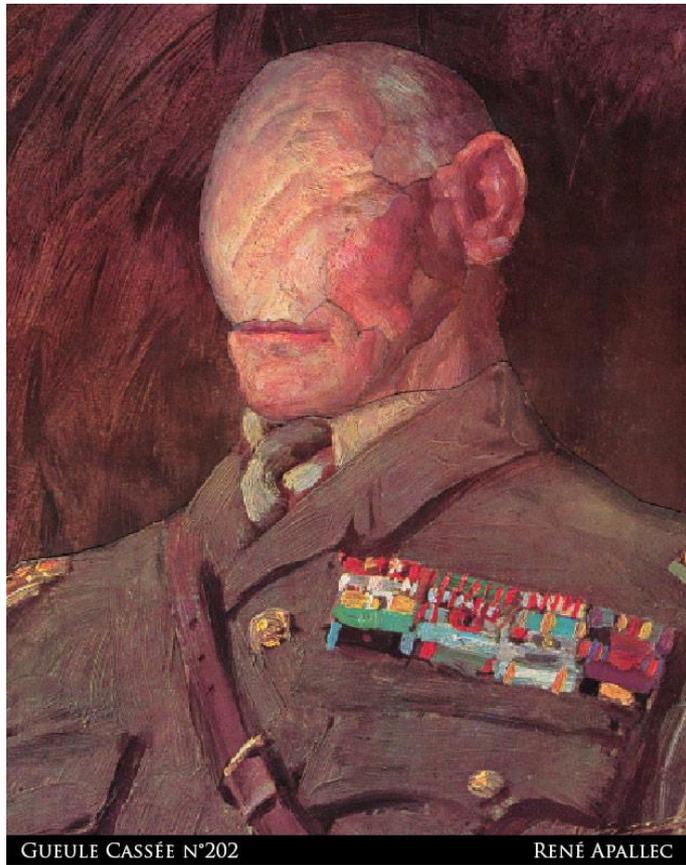
Pendant la Première Guerre mondiale, deux soldats britanniques, les caporaux suppléants Schofield et Blake, reçoivent une mission qui semble impossible : traverser les lignes ennemies pour délivrer un message.

**J.P. Watts, *The War Below* (2021) Etats-Unis**

Juillet 1916, la guerre des tranchées fait rage. En quelques heures à peine, plus de 20000 soldats britanniques sont tués dans la bataille de la Somme. Dans l'impasse, ils élaborent l'un des plans les plus audacieux de la première guerre mondiale : creuser un tunnel sous les tranchées allemandes et y déposer la plus grosse charge explosive jamais créée. Une équipe de mineurs est réquisitionnée pour l'occasion. Ils ne disposent que de quatre semaines pour accomplir cette périlleuse mission.

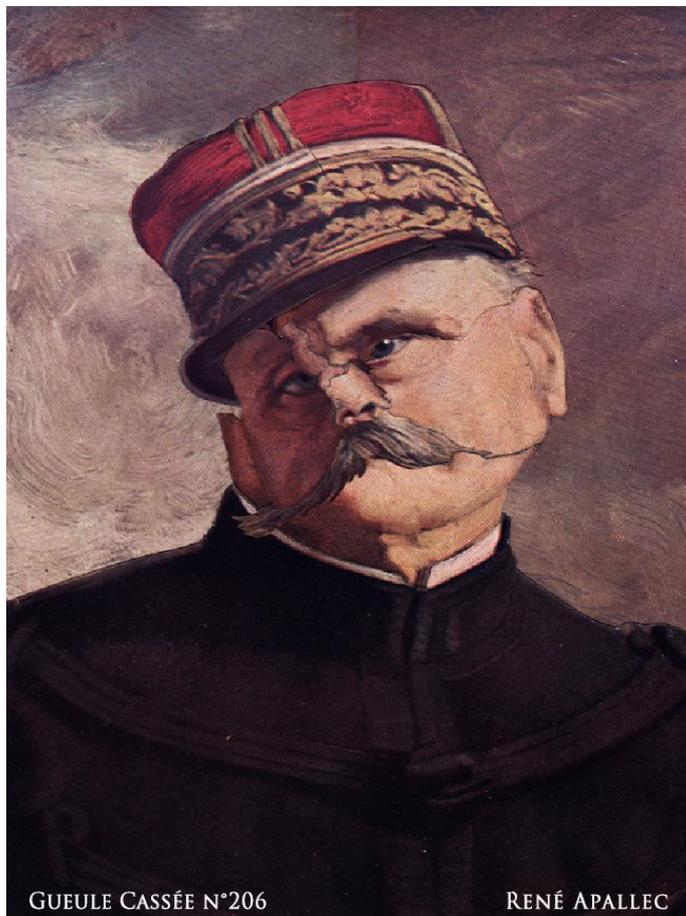
## 5 – OEUVRES PLASTIQUES

Des artistes des différents pays belligérants, enrôlés dans leurs armées respectives, ont vécu de près les combats, certains comme combattants, d'autres dans les services de santé. Des dessins croqués au fond de la tranchée, des peintures réalisées à leur retour dans la vie civile, témoignent des expériences vécues. Plus globalement, ces artistes ont traduit aussi les peurs, les privations, les souffrances, l'omniprésence de la mort. Encore une fois, les artistes ayant choisi de représenter la guerre, souvent à la manière d'une thérapie, sont nombreux. Nous en choisissons seulement deux que nous souhaitons mettre en lumière : René Apostal (France) et Otto Dix (Allemagne).



GUEULE CASSÉE N°202

RENÉ APALLEC



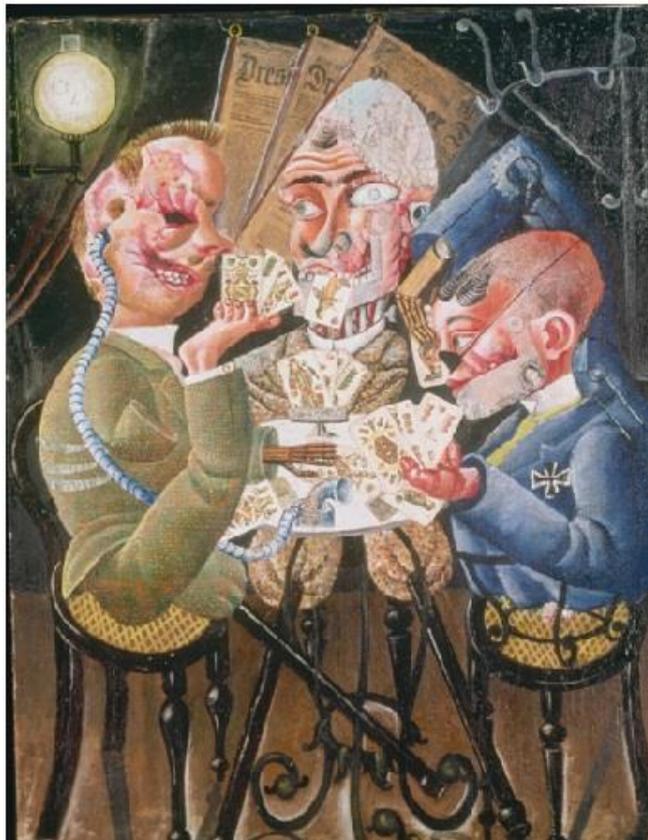
GUEULE CASSÉE N°206

RENÉ APALLEC

René Apallec (1898-1968), artiste plasticien, qui « se présentait comme un « chirurgien-plasticien (sur le papier) » » a représenté des portraits officiels de généraux et maréchaux devenus gueules cassées, publiés dans la revue *L'Illustration* (voir les deux œuvres ci-dessus).

Riche de plusieurs centaines de collages (400, 500, peut-être davantage) organisés en séries, son œuvre aborde différents domaines et champs d'expression dont le cinéma, la poésie, la mythologie, la politique et, essentiellement la guerre.

Source : <https://www.reneapallec.com/serie/gueules-cassees/>



Otto Dix, *Die Skatspieler*, 1920, Huile et collages sur toile, peinture et collages, 110x87, Neue Nationalgalerie, Berlin (Allemagne)

À la fin de la guerre, 1 500 000 soldats allemands étaient mutilés, dont 800 000 amputés. Otto Dix avait aperçu trois mutilés de guerre jouant aux cartes dans l'arrière salle d'un café de Dresde. Il en a fait aussitôt un dessin préparatoire.



Otto Dix, *Soldat blessé*, (automne 1916, Bapaume), 1924, eau-forte, 19,7 x 29 cm, National Gallery Ottawa (Canada)

Ce soldat de toute évidence désarmé ressemble à un squelette, il apparaît comme déjà mort bien que vivant.

## 6 - MUSIQUE

Nous le constatons, la variété populaire française et d'outre-manche a fait une place de choix à cette période historique dont l'engouement ne semble pas faiblir au cœur de cet art non plus. Les artistes, par l'urgence des mots mis en musique (parfois tirés de poèmes) et dans une perspective volontiers engagée, s'en sont emparés pour aborder des thématiques relatives à la Grande Guerre, en voici un florilège **non exhaustif** qui, là encore, couvre le XX<sup>e</sup> siècle à nos jours.

Léo Ferré – Tu n'en reviendras pas (1961)

Maxime le forestier les lettres (1975)

Jacques Brel – Jaurès (1977)

Sardou – Verdun (1979)

Renaud – La butte rouge (1981)

Miossec – La Guerre (1997)

Juliette - Une lettre oubliée (2005)

Florent Pagny – Le soldat (2013)

Coldplay – All your friends (2014)

## ANNEXE B



Départ en train des recrues lors de la mobilisation le 2 août 1914

Nous choisissons cette photographie (dont l'auteur est anonyme) pour illustrer le voyage en train des recrues vers le front et démontrer tout le paradoxe entre le départ et la désillusion qui attend les soldats par la suite, point de départ de notre étude.

# ANNEXE C



Cartographie Entente/Alliance

## ANNEXE D



Photogramme tiré de l'adaptation cinématographique d'*Au revoir là-haut* (2017) par Albert Dupontel.

## ANNEXE E



Pieter Bruegel l'Ancien, *Le Triomphe de la mort*, 1562, Huile sur bois, 117x162, Musée du Prado, Madrid (Espagne).

Cette œuvre donne à voir une allégorie mettant en scène diverses formes relatives à la mort : crime, exécution, maladie, combat, suicide.

## ANNEXE F

### **D'autres auteurs français, francophones ou étrangers ayant perdu des parties de leurs corps en prenant les armes :**

- **Les auteurs blessés eux-mêmes ayant raconté leur propre destin**

Les nationalistes dont les plaidoyers encouragent l'esprit guerrier, comme l'auteur italien Gabriele D'Annunzio à travers *Notturmo*, sont nombreux au début de la guerre. Néanmoins, ces derniers ont souvent révisé leur vision de la guerre après y avoir participé, et étant devenus eux-mêmes blessés, plus ou moins grave, mais entraînant un traumatisme évident commun à tous.

Henry de Montherlant (1895-1972) qui, en février 1918, se porte volontaire pour être versé dans un régiment d'infanterie de première ligne. Il revient du front « grièvement blessé », selon ses propos, par sept éclats d'obus dans les reins, dont un seul put être extrait. Il souffrira toute sa vie de cette blessure, qui à l'époque, fut considérée comme superficielle.

C. S. Lewis (1898-1963), l'auteur irlandais est appelé sous les drapeaux, au Somerset Light Infantry de la British Army. Il prend donc part au combat dans les tranchées, en France, où il est blessé par des éclats d'obus en 1917, au cours de la Bataille d'Arras (9 avril – 16 mai), le faisant ensuite détester la guerre. Août 1915. Sidney Lewis est en vacances. La guerre bat son plein depuis un an et le Royaume-Uni a désespérément besoin d'hommes pour son armée composée à l'époque de volontaires. En dépit de son âge - il n'a que douze ans -, le jeune Sidney tente sa chance.

Jean Giono (1895-1970), légèrement touché par les gaz de combat, deviendra par la suite pacifiste à son tour. En 1916, présent dans les tranchées, il voit sa compagnie décimée, et il est commotionné par l'explosion d'un obus tout proche. Il reste choqué par l'horreur des massacres, la barbarie, l'atrocité, l'injustice, de ce qu'il a vécu.

Nous constatons à travers les exemples donnés précédemment que c'est la blessure qui détermine les convictions politiques de chacun de ces auteurs, dans un paradigme souvent évolutif en fonction de l'expérience vécue. Après avoir subi ce qu'on qualifiera de « shell shock », en français « choc de l'obus », les plus fervents patriotes engagés avec fureur et passion dans la guerre deviennent pacifistes convaincus :

Ernest Hemingway (1899-1961), blessé par des éclats de mortier, est alors engagé comme ambulancier. Son expérience a servi de fondations à son roman *A Farewell to Arms* (1929, *L'Adieu aux Armes*, 1938). Il est soigné à Milan. Un séjour et une histoire d'amour – il

s'éprend d'une de ses infirmières Agnès von Kurowski – qui inspireront son roman.

Erich Maria Remarque (1898-1970) qui est incorporé dans l'armée en 1916, et envoyé sur le front Ouest en juin 1917, où il est blessé rapidement par des éclats de grenade, au cou et aux membres. Il tirera de son expérience *Im Westen nichts Neues* (1929, *A l'Ouest, rien de nouveau*). Après avoir passé ses examens dans l'urgence, il est incorporé dans l'armée en 1916 et envoyé sur le front de l'Ouest en juin 1917, où il est blessé dès la fin juillet par des éclats de grenade, au cou et aux membres. Bien que dans son célèbre roman *À l'Ouest, rien de nouveau*, le héros Paul Bäumer soit un engagé volontaire, Remarque est mobilisé et non pas volontaire. À la fin de la guerre, en 1918, il se retrouve à l'hôpital militaire de Duisbourg. Le 5 janvier 1919, il est démobilisé et renonce officiellement à toute médaille ou décoration.

Louis-Ferdinand Céline (1894-1961), après avoir accompli une liaison risquée dans le secteur de Poelkapelle (commune Belge) au cours de laquelle il se trouve blessé au bras de manière importante, devient pacifiste radical. Il raconte son expérience à travers le personnage de Bardamu, double de l'auteur, dans *Voyage au bout de la nuit* (1932). Il n'est pas touché à la tête, contrairement à une légende tenace qu'il avait lui-même répandue, affirmant avoir été trépané — Il est successivement cité à l'ordre du régiment le 29 octobre 1914, à l'ordre de la 7e DC le 25 octobre 1914.

Blaise Cendrars (1887-1961) et ses récits autobiographiques qui retracent son parcours déchu dans les tranchées, tels que *L'homme foudroyé* (1945), ou *La Main coupée* (1946). Ainsi, l'écriture postérieure à l'expérience de la guerre avec la prise de recul que cela favorise mène à une vision critique, mais aussi à un souhait pacifique et volontiers utopique de ne plus avoir à envisager un tel conflit dans la société future.

- **Les observateurs engagés politiquement désireux de raconter un pan incompréhensible de l'histoire des hommes**

Nous trouvons, par opposition aux bellicistes, les antimilitaristes farouches de la première heure dans des récits non autobiographiques, mais plutôt des romans, souvent écrits ultérieurement à la guerre comme celui de Dalton Trumbo avec *Johnny Got His Gun* (1939) dans lequel le personnage est porteur de la parole politique de l'auteur, et qui à titre personnel n'a pas participé à la guerre.

- **Les romanciers contemporains, très éloignés du temps de la guerre**

Sous la forme d'hommages à peine dissimulés, ces écrivains, souvent romanciers,

choisissent de raconter, avec toute la distance que cela suppose et comporte, l'histoire d'un proche à la guerre, comme c'est le cas de Marc Dugain. Ce dernier narre le parcours malheureux d'un officier de province, blessé au visage, inspirée de l'histoire personnelle de son grand-père, Eugène. Notons que *La Chambre des Officiers* demeure le roman de notre corpus le plus éloigné du temps de la guerre puisqu'il est publié en 1998. Toutefois, Dugain s'inspire d'un récit de soi authentifié (par le biais du témoignage familial oral), celui de son propre aïeul. Ainsi, expérience personnelle, ou pour aller plus loin, écriture de l'intériorité morale, spirituelle, et psychologique, sont une condition à la possibilité d'accéder aux arcanes de la Grande Guerre, en apparence inaccessibles au lecteur d'aujourd'hui, et qui parvient pourtant à s'en emparer, grâce à la dimension pathétique poussée à l'extrême qui fait vibrer l'humanité de chacun.

Davantage éloigné de la guerre, d'un point de vue temporel mais aussi personnel, Pierre Lemaître écrit *Au-revoir là-haut !* (2013), roman contemporain, (s'inspirant là encore d'un fait divers). Le romancier met en scène l'histoire d'amitié entre deux poilus : Albert Maillard, devenu paranoïaque à cause du traumatisme de la guerre, et d'Edouard Péricourt, revenu du front à présent gueule cassée. Cette œuvre recevra le prix Goncourt l'année de sa parution.

Nous le constatons, la blessure, si elle est appréhendée, est aussi instrumentalisée politiquement, s'opposant à la violence guerrière pour en démontrer toute l'absurdité au prisme de la fiction et de la distance rendu possible par l'écoulement du temps. C'est le corps en souffrance qui permet encore de toucher le lecteur du XXI<sup>e</sup> siècle, par un levier universaliste évident.

# BIBLIOGRAPHIE

## I - CORPUS PRINCIPAL

- **Romans**

DUGAIN, Marc, *La Chambre des Officiers*, Paris, Pocket, 1998.

TRUMBO, Dalton, *Johnny Got His Gun* (1939), New York, Bantam, 1984.

TRUMBO, Dalton, *Johnny s'en va-t'en guerre*, tr. fr. Picard, Andrée, Arles, Babel, 1987.

- **Récits autobiographiques**

CENDRARS, Blaise, *J'ai tué suivi de J'ai saigné*, Genève, Éditions ZOE, 2015.

D'ANNUNZIO, Gabriele, *Notturmo*, Milan, BUR Biblioteca Univ. Rizzoli, coll. « Classici moderni », 2011.

D'ANNUNZIO, Gabriele, *Nocturne*, (1916), tr. fr. Bory, Jean-François, Paris, Seuil, coll. « L'école des lettres », 1996.

## II – AUTRES ŒUVRES ÉVOQUÉES

- **Romans**

BARBUSSE, Henri, *Le Feu* (1916), Paris, Folio plus, 2007.

BRETON, André, *Nadja* (1964), Paris, Folio, 1997.

DAENINCKX, Didier, *Le Der des ders* (1984), Paris, Folio, coll. « Policier », 1999.

D'ANNUNZIO, Gabriele, *L'Enfant de la volupté* (1895), Paris, Le Livre de Poche, 1991.  
ECHENOZ, Jean, *14*, Paris, Les Editions de Minuit, 2012.  
GIONO, Jean, *Le Grand troupeau* (1931), Paris, Folio, 1977.  
HUGO, Victor, *L'Homme qui rit* (1869), Paris, Folio, 2002.  
LEMAITRE, Pierre, *Au revoir là-haut*, Paris, Le Livre de Poche, 2017.  
MAUPASSANT (de), Guy, *Notre Cœur* (1890), Paris, Pocket, 1996.  
REMARQUE, Erich-Maria, *A l'Ouest rien de nouveau* (1928), Paris, Le Livre de Poche, 1973.  
WERTH, Léon, *Clavel soldat* (1917), Paris, éd. Viviane Hamy, 1993.

- **Essais**

BRETON, André, *Manifeste du surréalisme* (1924), Paris, Gallimard, 1985.  
HUYSMANS, Joris-Karl, *Certains*, Paris, Tresse et Stock, 1889.  
MONTAIGNE (de), Michel, *Les Essais*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2004.  
ZOLA, Émile, *Le Roman expérimental* (1880), Paris, éd. Charpentier, 1880.

- **Nouvelles**

DRIEU LA ROCHELLE, Pierre, *La Comédie de Charleroi* (1934), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1996.

- **Biographies, récits autobiographiques, journaux**

AMIÉL, Henri Frédéric, *Journal intime*, Genève, Georg éd., 1886.  
BORDEAUX, Henry, *Vie héroïque de Guynemer* (1919), Paris, Plon, 1946.  
CENDRARS, Blaise, *Œuvres autobiographiques complètes*, t. I, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2013.  
CENDRARS, Blaise, *L'Homme foudroyé* (1945), Paris, Folio, 2019.  
CENDRARS, Blaise, *La Main coupée et autres récits de guerre*, Paris, Denoël, 2013.  
DOUBROVSKY, Serge, *Le Livre brisé*, Paris, Grasset, 1989.  
GENEVOIX, Maurice, *Sous Verdun, août-octobre 1914*, Paris, Hachette et Cie, 1918.  
GENEVOIX, Maurice, *Ceux de 14* (1949), Librio, 2013.  
JÜNGER, Ernst, *Le Cœur aventureux* (1929), Paris, Gallimard, 1995.  
JÜNGER, Ernst, *Journaux de guerre*, vol. 1, Paris, Gallimard, 2008.  
KRAMER, Jeffrey, S., (éd), *I to Myself, An annotated selection from the Journal of Henry*

Thoreau, April 23, 1859, Yale University Press, 2007.

LEVI, Primo, *Si c'est un homme* (1947), Paris, Julliard, 1987.

MAUFRAIS, Louis, *J'étais médecin dans les tranchées*, Paris, Pocket, 2008.

NORTON CRU, Jean, *Témoins*, Paris, Gallimard, 1941.

POINCARÉ, Raymond, *Au service de la France. Neuf années de souvenirs*, t. 4 : L'Union sacrée 1914, Paris, Plon, 1927.

SARTRE, Jean-Paul, *Baudelaire* (1947), Paris, Folio, coll. « essais », 1988.

SARTRE, Jean-Paul, *Les Mots* (1964), Paris, Folio, 2006.

- **Poésie, épistolaire**

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Michel Lévy frères, 1869.

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal* (1861), Paris, Folio, 2006.

BOASSON, Marc, *Au soir d'un monde. Lettres de guerre (16 avril 1915-27 avril 1918)*, Paris, Plon, 1926.

BORDINI, Carlo, *Poussière/Polvere*, suivi de *La simplicité*, tr. fr. Favier, Olivier, Evian, Alidades, 2008.

BOSSHARD, Antoine, Madeleine, *Marthe, Joseph, Lucien, Marcel Papillon*. « Si je reviens comme je l'espère ». *Lettres du front et de l'Arrière, 1914-1918*, Paris, Grasset, 2003.

DRIEU LA ROCHELLE, Pierre, *Interrogation* (1917), Lavis, éd. La Finestra, 2015.

HOMER, *L'Odyssée*, tr. fr. Eugène Baret, Paris, Lavigne Editeur, 1842, p. 225.

HUGO, Victor, *Les Contemplations* (1856), Arvensa Editions, 2014, [en ligne].

JAMMES, Francis, *De L'Angelus de l'aube à l'angelus du soir* (1898), Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1971.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Correspondance générale*, Classiques Reprint, 2012, [en ligne].

### III – RÉFÉRENCES CRITIQUES

#### A. GÉNÉRALITÉS

##### 1 – Philosophie

ADORNO, Theodor, *Minima Moralia. Réflexions de la vie mutilée*, Paris, Payot, 2003.

ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Le Livre de poche, 1990.

BACHELARD, Gaston, *L'Intuition de l'instant* (1931), Paris, Le Livre de Poche, 1992.

BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves — Essai sur l'imagination de la matière* (1942), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio Essais », 1993.

BACHELARD, Gaston, *La Dialectique de la durée* (1950), Paris, PUF, 1963.

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, (1958), Paris, PUF, 2012.

BACHELARD, Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Folio, coll. « essais », 1985.

BATAILLE, Georges, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 1970.

BIRNBAUM, Jean, (dir), *Qui sont les animaux ?*, Paris, Folio, coll. « essais », 2010.

BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

BOURIAU, Christophe, *Schopenhauer*, Paris, Les Belles Lettres, 2013.

BURGAT, Florence, *Liberté et inquiétude de la vie animale*, Paris, éd. Kimé, 2006.

CANGUILHEM, Georges, *La Connaissance de la vie* (1952), Paris, Vrin, 2006.

COULOMBE, Maxime, *Petite Philosophie du zombie*, Paris, PUF, 2012.

CUGNO, Alain, *L'Existence du mal*, Paris, Points, coll. « Essais », 2002.

DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969.

DERRIDA, Jacques, ROUDINESCO, Elisabeth, *De quoi demain... Dialogue*, Paris, Fayard & Galilée, 2001.

ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe* (1963), Paris, Folio, 1988.

FINK, Eugen, *Le Jeu comme symbole du monde* (1966), Paris, Les Éditions de Minuit, 1993.

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir* (1975), Paris, Gallimard, coll. « TEL », 2014.

GINESTOUS, Thierry, *L'Amour de la solitude, généalogie de la solitude en Occident*, t.1, Paris, L'Harmattan, 2011.

GRONDIN, Jean, *Du sens de la vie : essai philosophique*, Montréal, éd. Bellarmin, 2003.

HUME, David, *Traité de la nature humaine*, Livre I, Paris, Flammarion, 1995.

JANKELEVITCH, Vladimir, *L'Aventure, l'Ennui et le Sérieux* (1963), Paris, Flammarion, coll. « Champs-essais », 2017.

JANKELEVITCH, Vladimir, *La Mort* (1977), Paris, Flammarion, 2007.

KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure* (1787), Paris, Folio, coll. « essais », 1990.

KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Folio, 1985.

KERZBERG, Pierre, *L'Ombre de la nature*, Paris, éd. Cerf, 2009.

LAVELLE, Louis, *La conscience de soi*, Paris, Grasset, 1951.

PIGEAUD, Jackie, (dir), *Miroirs*, Rennes, PUR, 2011.

LEFEBVRE, Henri, *Critique de la vie quotidienne*, Paris, L'Arche, 1958.

- LEVINAS, Emmanuel, *Éthique et infini*, Paris, Paris, Fayard, 1982.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception* (1945), Paris, Gallimard, coll. « TEL », 2005.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, 1996.
- NANCY, Jean-Luc, *La Communauté désœuvrée* (1986), Paris, éd. Christian Bourgois, 2004.
- NANCY, Jean-Luc, *La Communauté affrontée*, Paris, Galilée, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Œuvres*, vol. 1, *Considérations inactuelles II* (1874), Paris, Robert Laffont-Bouquins, 1993.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Humain, trop humain I* (1878), Paris, Folio « essais », 1988.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Par-delà le bien et le mal* (1886), Paris, Mercure de France, vol. 10, 1913.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Le Nihilisme européen*, Paris, Fayard, coll. « Mille-et-une-nuits », 2001.
- PASCAL, *Pensées* (1670), Paris, éd. Delagrave, 1887.
- POLIN, Raymond., *Du laid, du mal, du faux*, Paris, PUF, 1948.
- RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit 3*, Paris, Seuil, coll. « essais », 1991.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755), Paris, GF Flammarion, 2008.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Œuvres complètes*, vol. IV, Paris, éd. Lefèvre, 1839.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'Existentialisme est un humanisme* (1946), Paris, Folio, coll. « essais », 1996.
- SCHNIEWIND, Alexandrine, *La Mort*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2016.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, PUF, 2004.
- SENEQUE, *De La Brièveté de la vie*, éd. et trad. fr. Bourgery, Abel, Paris, Les Belles-Lettres, coll. « C.U.F », 1923.
- SERVIER, Jean, *L'Utopie*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1993.
- SURYA, Michel, *Georges Bataille : la mort à l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1992.
- VERNEAUX, Roger, *Textes des grands philosophes*, « Aristote, De l'âme », Paris, éd. Beauchesne et ses fils, 1962.

## **2 – Anthropologie, Sociologie, Mythologie, Histoire des religions**

- BEAUPRE, Nicolas, *Écrits de guerre 1914-1918* (2006), Paris, CNRS Éditions, coll. « Biblis », 2013.

BECKER, Annette, « La spécificité du sort des femmes lors de l'occupation allemande du Nord de la France, 1914-1918 », Bellavitis, Anna, Edelman, Nicole, (dir), *Genre, femmes, histoire en Europe : France, Italie, Espagne, Autriche*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2011.

BECKER, Jean-Jacques, *La Première Guerre mondiale*, Paris, Solar, coll. « Le Monde de... », 1985.

BECKER, Jean-Jacques, *La France en guerre : 1914-1918*, Bruxelles, éd. Complexe, 1988.

BECKER, Jean-Jacques, « Du témoignage à l'histoire », préf. à Maurice Genevoix, *Ceux de 14, Jeanne Robelin, La Joie, La Mort de près*, Paris, Omnibus, 1998.

CAZALS, Rémi, BIRNSTIEL, Eckart (dir), *Ennemis Fraternelles (1914-1915)*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2002.

COTIN, Martine, *Scripturalité, écritures et pratiques culturelles*, Paris, L'Harmattan, 2009.

DUNAND, Françoise, LITCHENBERG, Roger, *Les Momies, un voyage dans l'éternité* (1991), Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard / Archéologie », 1991.

DUPRONT, Alphonse, *Du Sacré*, Paris, Gallimard, 1987.

ELIAS, Norbert, *La Société des individus* (1939), Paris, Fayard, 1991.

FILLIEULE, Olivier, MATHIEU, Lilian, PECHU, Cécile, (dir) *Dictionnaire des mouvements sociaux*, Paris, Presses de Sciences Po, 2009.

GUIONNET, Christine, NEVEU, Erik, *Féminins/Masculins, Sociologie du genre*, Paris, Armand Colin, 2021.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Phénoménologie de l'esprit* (1807), t. I., Paris, GF Flammarion, 2012.

KAUFMANN, Jean-Claude, *L'Invention de soi. Une théorie de l'identité* (2004), Paris, Fayard, coll. « Pluriel », 2010.

KERZBERG, Pierre, *L'Ombre de la nature*, Paris, Cerf, 2009.

LE BRETON, David, *La Saveur du monde*, Paris, éd. Métailié, 2006.

METRAUX, Alfred, *Le Vaudou haïtien*, Paris, Gallimard, coll. « L'espèce humaine », 1958.

RAVAISSON, Félix, *L'art et les mystères grecs*, Paris, L'Herne, 1985.

### **3 – Histoire, Histoire de l'art, Esthétique**

ANTIER, Chantal, *Les Femmes dans la Grande Guerre*, Paris, éd. Soteca, 2011.

ARIES, Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1974.

ARIES, Philippe, *L'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 2014.

AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane, *Les Combattants des tranchées*, extrait du journal « Le

Bochofage », 26 mars 1917, Paris, Armand Colin, 1986.

AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane, BECKER, Annette, *14-18 Retrouver la guerre*, Paris, Folio, coll. « Histoire », 2000.

BELLAVITIS, Anna, EDELMAN, Nicole, (dir), *Genre, femmes, histoire en Europe : France, Italie, Espagne, Autriche*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2011.

DERIBERE, Maurice, *La Couleur*, (1964), Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2014.

FERRO, Marc, *La Grande Guerre* (1969), Paris, Folio, coll. « Histoire », 2006.

FUREIX, Emmanuel, *La France des larmes. Deuils politiques à l'âge romantique (1814-1840)*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2009.

GAVIGNAUD, Geneviève, *Les Campagnes en France au XX<sup>e</sup> siècle*, vol. 2, Paris, Ophrys, 2002.

GUILLEMAIN, Hervé, GUIGNARD, Laurence, TISON, Stéphane, *Expériences de la folie, Criminels, soldats, patients en psychiatrie. XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

HARTER, Helen, *Les États-Unis dans la Grande Guerre*, Paris, Tallandier, 2017.

LECOUTRE, Matthieu, (dir), *L'ivresse entre le bien et le mal, de l'antiquité à nos jours*, Berne, éd. Peter Lang, 2018.

LEGRAND, Jacques, LEGRAND, Catherine, *Mussolini, Chroniques de l'histoire*, Bassillac, Éd. Chronique, 1997.

LEGUAY, Jean-Pierre, *Le Feu au Moyen-Âge*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.

LOEZ, André, *La Grande Guerre*, Paris, éd. La Découverte, 2014.

MAHUAULT, Jean-Paul, *E.V.D.G. Engagés Volontaires pour la Durée de la Guerre à la Légion étrangère*, Paris, éd. Grancher, 2013.

MENISSIER, Patricia, *Etre mère XVIII<sup>e</sup> – XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, CNRS Editions, 2016.

MOSSE, George L., *De la Grande Guerre au totalitarisme*, Paris, Fayard, 2015.

PASTOUREAU, Michel, *Bleu, Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2000.

PASTRE, Gaston, *Trois ans de front. Belgique, Aisne et Champagne, Verdun, Argonne, Lorraine*, Texte présenté par Gérard Canini, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, coll. « Témoins et Témoignages », 1991.

PROST, Antoine, WINTER, Jay, *Penser la Grande Guerre*, Paris, Points, 2004.

ROUSSEAU, Frédéric, *Le Procès des témoins de la Grande Guerre : l'affaire Norton Cru*, Paris, Seuil, 2003.

SIRINELLI, Jean-François (dir), *La France de 1914 à nos jours* (1993), Paris, PUF, 2004.

VERSTRAETE, Pieter, VAN EVERBROECK, Christine, *Le Silence mutilé*, Namur, Presses Universitaires de Namur, 2014.

VON STEIN, Lorenz, *Le Concept de Société*, Grenoble, UGA éd., 2017.

ZIEGLER, Jean, *Les vivants et la mort. Essai de sociologie*, Paris, Seuil, 1975.

#### 4 – Théorie de la littérature

ABASTADO, Claude, *Mythes et Rituels de l'écriture*, Paris, Complexe, 1979.

ARTINIAN, Robert Willard, *La Technique descriptive chez Guy de Maupassant*, Paris, éd. Lettera Amorosa, 1973.

BARTHES, Roland, *Le grain de la voix : entretiens entre 1962 et 1980*, Paris, Seuil, 1981.

BARTHES, Roland, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Seuil, 1994.

BARTHES, Roland, *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Seuil, 1995.

BERGONZI, Bernard, *Heroes Twilight*, Manchester, Carcanet Press, 1996.

BERTHELOT, Francis, *La Métamorphose généralisée, du poème mythologique à la science-fiction*, Paris, Nathan, 1993.

CHIRPAZ, François, *Le Tragique*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1998.

DELON, Michel (dir), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Seuil, 1997.

DOUBROVSKY, Serge, LECARME, Jacques, LEJEUNE, Philippe, *Autofictions et C<sup>ie</sup>*, Cahiers RITM, Paris, Université de Paris X, n°6, 1993.

DUMEZIL, Georges, *Mythe et épopée, L'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens*, Paris, Gallimard, 1968.

DURAS, Marguerite, Porte, Michelle, *Les lieux de Marguerite Duras*, Paris, Les Editions de Minuit, 1987.

ECO, Umberto, *Lector in Fabula*, Paris, Librairie générale de France, 1985.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

GUYAUX, André, *Baudelaire: un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal, 1855-1905*, Paris, Presses Universitaires Paris Sorbonne, 2007.

HUET-BRICHARD, Marie-Catherine, *Littérature et mythe*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Contours littéraires », 2001.

JÜNGER, Ernst, HERVIER, Julien, PONCET, François, *Journaux de guerre*, vol. 1, Paris, Gallimard, 2008, p. 232.

KERLOUEGAN, François, *Le Roman*, Paris, Nathan, 2001.

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

LEOPARDI, Giacomo, *Théorie des arts et des lettres*, Paris, éd. Allia, 1996.

MIRAUX, Jean-Philippe, *Le Personnage de roman*, Paris, Nathan, « coll. 128 », 1997.

MONTIN, Sarah, *Contourner l'abîme, Les poètes-combattants britanniques à l'épreuve de la*

- Grande Guerre*, Paris, Sorbonne Université Presses, coll. « Mondes Anglophones », 2018.
- PARENTEAU, Olivier, *Quatre poètes dans la Grande Guerre*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2014.
- PEREC, Georges, *L.G., une aventure des années soixante*, Paris, Seuil, 1992.
- REVERDY, Pierre, *Le Livre de mon bord*, « recueils de notes écrites entre 1930 et 1936 », Paris, Mercure de France, 1948.
- RUBINO, Gianfranco, VIART, Dominique (dir), *Le Roman français contemporain face à l'histoire*, Quodlibet editore, 2014, [en ligne].
- SAÏD, Edward, *Réflexions sur l'exil et autres essais*, Arles, Actes Sud, 2008.
- SCHOENTJES, Pierre, *Fictions de la Grande Guerre – variations littéraires sur 14-18*, Paris, Classiques Garnier, 2009.
- SIMENON, Georges, *L'Âge du roman*, Bruxelles, éd. Complexe, 1988.
- TADIE, Jean-Yves, *Le Roman d'aventures*, Paris, PUF, 1982.

## **5 – Psychologie, psychanalyse, médecine**

- BURLOUD, Albert, *Principes d'une psychologie des tendances*, Paris, éd. Alcan, 1938.
- CALLAHAN, Stacey, *Risques psychosociaux et Qualité de Vie au Travail*, Paris, Dunod, 2018.
- CROCQ, Louis, *Les Traumatismes psychiques de guerre*, Paris, Odile Jacob, 1999.
- CYRULNIK, Boris, *Ces enfants qui tiennent le coup*, Paris, éd. Desclée De Brouwer, 1998.
- CYRULNIK, Boris, *Les Vilains petits canards*, Paris, Odile Jacob, 2001.
- CYRULNIK, Boris, DUVAL, Philippe (dir), *Psychanalyse et résilience*, Paris, Odile Jacob, 2006.
- FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais* (1973), Paris, Gallimard, 1985.
- JUNG, C.S., *Sur l'interprétation des rêves* (1998), Paris, Le Livre de poche, 2000.
- LACAN, Jacques, *L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986.
- MACQUERON, Gérard, *Psychologie de la solitude*, Paris, Odile Jacob, 2009.

## **6 – Revues et articles**

- **Théorie et critique littéraire, linguistique**

- ANSEL, Yves, « Pour une socio-politique de la réception », *Littérature*, 2010/1, (n°57), p. 93-105.

- BOBLET, Marie-Hélène, « Écriture et souci de soi : les journaux de Jean-Luc Lagarce », *Europe's World*, 2010, 969-970, p. 39-52.
- BUTOR, Michel, « Individu et groupe dans le roman » in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1962, n°14. p. 115-131.
- COHEN, Marcel (entretien), « Écrire les faits, l'aventure de la non-fiction », L'École de la Cause freudienne, *La Cause Du Désir*, 2014/2 N° 87 | pages 63 à 68.
- DAUTREY, Philippe, « Écrire sa guerre. Analyse d'un carnet de guerre. », *Histoire & Mesure*, 1992 volume 7 - n°3-4. Varia. p. 249-280.
- DELFOUR, Jean-Jacques, « Plus tard, ailleurs – Sur l'utopie », *Le Portique*, 1-2005, Varia.
- FRANCOIS, Jérôme, « La constitution d'un mythe littéraire : La Célestine à l'époque contemporaine », *Littératures*, 74 | 2016, 149-158.
- GALICHON, Isabelle, *Le récit de soi comme écriture de résistance face au nazisme : du sentiment à l'acte : définition d'une poétique du récit de soi en résistance*, Thèse de l'Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 17 mai 2013.
- GUILLAUME, Isabelle, « Écrire la Grande Guerre aujourd'hui », *Parole*, Association romande de littérature pour l'enfance et la jeunesse., 2010, 3, p. 10-11.
- GREVE (de), Marcel, « L'Autobiographie, genre littéraire ? », Klincksieck | *Revue de littérature comparée*, 2008/1 n° 325 | pages 23 à 31.
- JOLY, Maud, « Corps en guerre. Imaginaires, idéologies, destructions », *Quasimodo*, n°8 et n°9, Printemps 2005. », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 30 | 2009.
- KUMAR, Krishan, *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*, Oxford, Basil Blackwell, 1987, p. 109-110.
- LADITAN, Affin O., « De l'oralité à la littérature : métamorphoses de la parole chez les Yorubas », *Semen*, 18 | 2004.
- LECONTE, Cécile, PASSARD, Cédric, « Avant-propos : Retour vers le futur ? La dystopie aujourd'hui », *Quaderni*, 102 | Hiver 2020-2021, p. 9-12.
- LEGER, Fernand, « Une correspondance de guerre », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, Hors-série/archives, centre Georges Pompidou, 1997.
- MICHAUD, Guy, « Le thème du miroir dans le symbolisme français », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1959, n°11. p. 199-216.
- NOGUEZ, Dominique, « Le Poète en souffrance », *Études Françaises*, 35 (2-3), 1999, 13–24.
- OCHS, Elinor, « Ce que les récits nous apprennent », *Semen*, 37 | 2014.
- PEREC, Georges, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », *Partisans*, Numéro 8, décembre 1962, pp 121-134.
- RICHARDSON, Bill, « Mapping the Literary Text: Spatio-Cultural Theory and Practice », *Philosophy and Literature*, Volume 42, Number 1, April 2018, p. 67-80).

ROYNETTE, Odile, SIOUFFI, Gilles, SMADJA, Stéphanie, STEUCKARDTS, Agnès, « Langue écrite et langue parlée pendant la Première Guerre mondiale : enjeux et perspectives », *Romanistisches Jahrbuch*, 2014, 64 (106-126).

SCHOENTJES, Pierre, « Images de la nature dans les romans de la Grande Guerre : esquisse d'une typologie », *Études littéraires*, 42 (2), 2011, p. 123–138.

SELLIER, Philippe, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, n°55, 1984. La farcissure. Intertextualités au XVI<sup>e</sup> siècle. p.112-126.

SOME, Isabelle, « L'écriture autofictionnelle : une odyssée libératrice », *Cliniques méditerranéennes* 2015/1 (n° 91), pages 229 à 242.

STEUCKARDT, Agnès, *De l'écrit vers la parole. Enquête sur les correspondances peu lettrées de la Grande Guerre*, Congrès Mondial de Linguistique Française, 2014.

TOURRET, Marc, « Qu'est-ce qu'un héros ? », *Inflexions* 2011/1 (N° 16), pages 95 à 103.

TREVISAN, Carine, « Lettres de guerre », *Revue d'histoire littéraire de la France*, Presses Universitaires de France, 2003/2 vol. 103 | pages 331 à 341.

VICARI, Stefano, *Vous allez dire que ma lettre n'est pas encourageante. Que voulez-vous, je suis franc et j'ai tenu à vous dire tout cela... Ou comment les poilus réduisent la « distance » dans leurs lettres*, Congrès Mondial de Linguistique Française, 2014, p. 2197-2211.

VOLSIK, Paul, “But the happy future is a thing of the past” *Cataclysm, apocalypses and impossible millennium? British war poetry in the early twentieth century*, “Klincksieck” | *Études anglaises*, 2001/1 Tome 54 | pages 55 à 68.

- **Philosophie**

BACHELARD, Gaston, « La poésie de l'eau », *Causeries* (1952-54), Genova, Il Nuovo Melangolo, 2005.

BANCAUD, Florence, « L'Esthétique du laid, de Hegel à Rosenkranz, une « esthétique de la résistance » ou de la résignation aux « arts qui ne sont plus beaux » ? », *Études Germaniques*, 2009/4 n° 256 | pages 899 à 917.

BIANCHI, Olivia, « Penser l'exil pour penser l'être », *Le Portique*, 1-2005 | Varia.

BONICCO, Céline, « La ville comme forme de la vie moderne. L'étranger et le passant dans la philosophie de Georg Simmel », *Cahiers philosophiques*, no. 11, 2009, p. 48-58.

BRAHAMI, Frédéric, « La généalogie du moi dans la philosophie de Hume », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 2001/2 (Tome 126), pages 169 à 190.

BRASSAT, Eric, « Les Incertitudes de l'émancipation », *Le Télémaque*, Presses Universitaires Caen, 2013/1 n° 43, pages 45 à 58.

CHEN, Jiaying, « Cerner la notion de temps », *Rue Descartes* 2011/2 (n° 72), pages 30 à 51.

COLIN, Robert. C., « La Violence nihiliste », *L'Esprit du temps* | « Topique », 2007/2 n° 99 | pages 139 à 171.

DE PETRA, Fausto, « Georges Bataille et Jean-Luc Nancy, Le « retracement » du politique. Communauté, communication, commun », *Lignes* 2005/2 (n° 17), pages 157 à 171.

FONTENAY (de), Elisabeth, « L'Homme et l'animal : anthropocentrisme, altérité et abaissement de l'animal », *Pouvoirs*, 2009/4 (n° 131), pages 19 à 27.

GIL, Roger, « L'homme est-il maître de sa vie et de sa mort : gouvernance de fin de vie et libre arbitre », *Études sur la mort*, 2009/1 (n° 135), pages 41 à 49.

HANIQUE, Thomas, Dubois-Costes, Isabelle, « Du cadavre au défunt, une sémantique professionnelle au service de l'éthique », *Études sur la mort*, 2006/1 (no 129), pages 115 à 122.

NANCY, Jean-Luc, « Nietzsche. Mais où sont les yeux pour le voir ? », *Esprit*, mars 1968.

PLASSE, Christine, « Les écritures du moi : conscience de soi et représentations sociales », *Sociologie de l'Art*, 2004/1 (OPuS 3), pages 103 à 130.

TILLIETTE, Xavier, « Euphorie, liesse, gaillardise... », in « Le Rire », S.E.R. | *Études*, 2003/3 Tome 398 | pages 383 à 394.

WOODROW, Alain, « L'humour n'est pas forcément drôle », in « Le Rire », S.E.R. | *Études* 2003/3 Tome 398 | pages 383 à 394.

- **Histoire, Politique, Armée, Religion**

ANIZAN, Anne-Laure, « 1914-1918, le gouvernement de guerre » *Histoire@Politique*. Politique, culture, société, n° 22, janvier-avril 2014.

AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane, « La Violence des champs de bataille en 1914-1918 », Mémorial de la Shoah, *Revue d'Histoire de la Shoah*, 2008/2, N° 189, pages 247 à 265.

BEAUPRE, Nicolas, « Comment dire la violence interpersonnelle en 1914-1918 ? Deux exemples tirés de l'ouvrage de Friedrich Loofs, *Der Hauptmann* (1916) », Mémorial de la Shoah | *Revue d'Histoire de la Shoah*, 2008/2 N° 189 | pages 267 à 276.

BEAUPRE, Nicolas, « De quoi l'écriture de guerre est-elle la source ? » Presses de Sciences Po | *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2011/4 n° 112 | pages 41 à 55.

BECKER, Annette, « L'Histoire religieuse de la guerre 1914-1918 », in *Revue d'Histoire de l'Église de France*, Tome 86, n°217, 2000.

BECKER, Jean-Jacques, « L'évolution de l'historiographie de la Première Guerre mondiale », *Revue historique des armées*, 242 | 2006.

BOUDAS, Emmanuel, *L'Italie et les Alliés de 1914 à 1919 : indépendance ou subordination*

? Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 16 décembre 2009.

BOULANGER, Philippe, « Les conscrits de 1914 : la contribution de la jeunesse française à la formation d'une armée de masse », *Annales de démographie historique* 2002/1 (no 103), pages 11 à 34.

CAPDEVILA, Luc, « L'identité masculine et les fatigues de la guerre (1914-1945) », *Vingtième Siècle, Revue d'histoire* 2002/3 (no 75), pages 97 à 108.

CAPPELLANO, Filippo, « Les relations entre les armées italienne et française pendant la Grande Guerre », *Revue historique des armées*, 250 | 2008.

CLOONAN, William, “Expressing the Inexpressible: World War I and the Challenge to Art”, *The French Review*, Vol. 87, No. 4.

CRONIER, Emmanuelle, « Les permissionnaires du front face aux cheminots pendant la Première Guerre mondiale », *Revue d'histoire des chemins de fer*, 36-37 | 2007.

DAVID, Charles-Philippe, « Repenser la guerre et la paix au XXI<sup>e</sup> siècle », *Politique étrangère*, 2013/3 (Automne), pages 27 à 38.

DEMM, Eberhard, « Barbusse et son *Feu* : la dernière cartouche de la propagande de guerre française », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, No. 197, (Mars 2000), p. 43-63.

GAUTHIER, Jean-Marc, « Violence, souffrance, mort et croix... rédemptrices ? Questions de sens et de foi. » *Théologiques*, 13 (2), 2005, p. 21-44.

GILLES, Benjamin « Mises en récit collective de l'expérience combattante. Les premières anthologies de guerre en France et en Allemagne de 1914 à 1940 », *Histoire@politique*, n° 28, janvier-avril 2016.

GIVSAN, Hassan, *La Première guerre mondiale, ou comment la mort fit son entrée en philosophie*, Vrin, « Le Philosophoire », 2013/1, n° 39 | pages 191 à 230.

GUGELOT, Frédéric, « Guerre de foi ou guerre sans foi. 1914-1918 », *Archives de sciences sociales des religions*, n°168, 2014.

HAMON, Philippe, « Le tocsin de la révolte : comment l'entendre ? (France, XIV<sup>e</sup>-début XIX<sup>e</sup> siècle) », *Histoire, économie & société* 2019/1 (38<sup>e</sup> année), pages 101 à 117.

ISHERWOOD, Ian, “The British publishing industry and commercial memories of the First World War”, in *War in History*, vol. 23, No. 3 (July 2016), p. 323-340.

KAMIENSKI, Lukasz, « Les drogues et la guerre », *Mouvements*, 2016/2 (n° 86), pages 100 à 111.

LAROSE-HEBERT, Katharine, MOREAU, Nicolas, (dir), *La Souffrance à l'épreuve de la pensée*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2013, p. 7.

LE BRAS, Stéphane, « L'ivresse dans l'armée française pendant la Grande Guerre. Un mal pour un bien ? » in Lecoutre, Matthieu, (dir), *L'Ivresse entre le bien et le mal, de l'antiquité à nos jours*, Berne, éd. Peter Lang, 2018, p. 167-186.

MARIOT, Nicolas, « Comment faire une histoire populaire des tranchées ? », *Agone*, 2014/1 n° 53, pages 157 à 192.

OUERD, Michèle, « Les moyen âge romanesques du XXème siècle », *Médiévales*, n°3, 1983. Trajectoire du sens. p. 89-96.

POOL, Jeff B., *God's Wounds, Hermeneutic of the christian symbol of devine suffering*, vol. 2, Pickwick Publications, 2010, p. 23-24.

SIMON, Alexandre, « L'Histoire naturelle de la religion et les Dialogues sur la religion naturelle », *Philosophique 2009 - Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté*, 2009, p. 93-122.

THEBAUD, Françoise, « Penser la guerre à partir des femmes et du genre : l'exemple de la Grande Guerre », *Astérion*, 2/2004.

TODOROV, Tzvetan, « La Beauté sauvera le monde », Institut protestant de théologie, *Études théologiques et religieuses*, 2007/3 Tome 82 | pages 321 à 335.

VENARD, Marc, « L'histoire religieuse dans l'histoire de la France au XX<sup>e</sup> siècle. Les curiosités et les attentes d'un public », *Revue d'histoire de l'Église de France*, Tome 86, n°217, 2000, p. 327-339.

VENAYRE, Sylvain, « La Belle époque de l'aventure (1890-1920) », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 24 | 2002.

ZOHAR, Noam J., "Collective war and individualistic ethics against the conscription of self-defense", *Political Theory*, vol. 21, No. 4 (Nov. 1993), Sage publications, p. 606-622.

- **Psychologie, psychanalyse, médecine**

ANSERMET, François, « L'Envers du miroir », *La Cause du Désir*, 2019/2 (N° 102), pages 79 à 84.

ANZIEU-PREMMEREUR, Christine, « Fondements maternels de la vie psychique », *Revue française de psychanalyse*, 2011/5 (Vol. 75), pages 1449 à 1488.

BRUN, Anne, « Historique de la médiation artistique dans la psychothérapie psychanalytique », *Psychologie clinique et projective*, 2005/1 (n°11), pages 323-344.

CASTELLAN, Yvonne, « Le Sentiment de solitude », *Le Journal des psychologues*, 2009/10, n°273, pages 54-57.

CONDAMIN, Christine, DINGEON, Caroline, SPOLJAR, Philippe, « La Grande Guerre et la déchéance du Père », *Bulletin de psychologie*, 2013/2, n°524, pages 149-158.

CYRULNIK, Boris, « Traumatisme et résilience », *Rhizome*, 2018/3-4 (N° 69-70), pages 28 à 29.

DEMEULE, Caroline, « Le monstre à visage découvert », *Champ psychosomatique*, 2004/3

(no 35), pages 23 à 39.

DOUVILLE, Olivier, « Des psychanalystes sous la première guerre mondiale : de la névrose traumatique à la folie traumatique », *Bulletin de psychologie*, 2014, N°531, pages 237 à 251.

GIL, Roger, « L'homme est-il maître de sa vie et de sa mort : Gouvernance de fin de vie et libre arbitre », *Études sur la mort*, 2009/1 (n° 135), pages 41 à 49.

KLINE, L. W., « The Psychology of Humor », *The American Journal of Psychology*, vol. 18, No. 4 (Oct., 1907), p. 421-441.

LAMBRICHS, Louise, « La Littérature est-elle thérapeutique ? », *Les Tribunes de la santé*, 2009/2 (n° 23), pages 43 à 50.

LE BRETON, David, « Entre douleur et souffrance : approche anthropologique », *L'information psychiatrique*, 2009/4 (Volume 85), pages 323 à 328.

LEVILLAIN-DANJOU, Annette, « Quel possible destin pour les deuils-non-faits ? », *Dialogue*, 2008/2 (n° 180), pages 51 à 62.

LOMBARD, Marjorie, « Du compromis au sacrifice : le concept du deuil au fil du siècle », *Études sur la mort*, 2010/2 (n° 138), pages 53 à 72.

MORALES, Bibiana, « Virginia Woolf entre la maladie et l'écriture », *Psychanalyse*, 2008/2, n°12, pages 35-40.

MORVILLERS, Jean-Manuel, « Le care, le caring, le cure et le soignant », *Recherche en soins infirmiers*, 2015/3 (N° 122), pages 77 à 81.

PAYAN, Ségolène, « Du déplacement au sentiment d'exil », *Association Recherches en psychanalyse*, « Recherches en psychanalyse » 2010/1 n° 9, pages 171 à 182.

THEBAUD, Françoise, « Penser la guerre à partir des femmes et du genre : l'exemple de la Grande Guerre », *Astéris*, 2/2004.

TISSERON, Serge, « Résilience et empathie : la cause commune des soignants et des soignés. » *Développement Humain, Handicap et Changement Social / Human Development, Disability, and Social Change*, 19(1), 2011, 43–50.

VAN DAMME, Pierre, « Dépression et régression », *Gestalt* 2002/2 (no 23), pages 109 à 126.

ZARETSKY, Eli, « Psychanalyse, vulnérabilité et guerre », *Le Coq-héron*, 2010/2 (n° 201), pages 143 à 162.

- **Histoire de l'art, Esthétique, Sociologie**

ANAUT, Marie, « La relation de soin dans le cadre de la résilience », *Informations sociales* 2009/6 (n° 156), pages 70 à 78.

BERGUIT, Jean-Louis, « L'histoire de l'homme à travers la nuit », *VST - Vie sociale et traitements*, 2004/2 (no 82), pages 23 à 28.

- BERT, Jean-François, « Éléments pour une généalogie du Mort-vivant », *Chimères*, 2008/1-2 (n° 66-67), pages 93 à 104.
- LALOË, Denis, VERRIER, Etienne, « Les animaux convoqués dans la propagande de guerre : dessins de presse, affiches et cartes postales en 1914-1918 », *Ethnozootechnie* 98, p. 65-76, 2005.
- MAINGON, Claire, « Main coupée, main errante, main absente », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, 123-3, 2016.
- MOLINIER, Jean, « L'Évolution de la population agricole du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours », *Économie et statistique*, n°91, Juillet-Août 1977. p. 79-84.
- ROBLIN, Ronald E., "Of beauty and ugliness in art", *Journal of Thought*, Vol. 11, No. 2 (APRIL, 1976), p. 101-109.

## B. CORPS, VISAGE, SENSORIEL & MONSTRUEUX

### 1 – Ouvrages théoriques

- AGAMBEN, Giorgio, *Nudités* (2009), Paris, Rivages, 2019.
- ANCET, Pierre, *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, PUF, 2006.
- ANZIEU, Didier, *Le Moi-peau* (1985), Paris, Dunod, 1995.
- BARTHE-DELOIZY, Francine, *Géographie de la nudité*, Paris, Bréal, 2003.
- BERNARD, Michel, *Le Corps*, Paris, Seuil, 1995.
- BERTRAND, Régis, CAROL, Anne (dir), *Le « Monstre » humain*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2005.
- BROHM, Jean-Marie, *Ontologies du corps*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2017.
- BUTNARU, Denisa, LE BRETON, David (dir), *Corps abîmés*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2013.
- CAVALLARO, Dani, "Hybrid and Grotesque bodies" in *The Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror, and Fear*, New York, Continuum, 2002.
- CHAUVAUD, Frédéric, MELLIER, Denis, (dir), *Les Êtres contrefaits*, Rennes, PUR, 2019.
- CLAUDEL, Paul, *Bestiaire spirituel*, Lausanne, Mermod, 1949.
- COURMONT, Juliette, *L'Odeur de l'ennemi 1914-1918*, Paris, Armand Colin, 2010.

- COURTINE, Jean-Jacques, HAROCHE, Claudine, *Histoire du visage, exprimer et taire ses émotions (XVIe – début XIXe siècle)*, Paris, Payot, 2007.
- DUERR, Hans Peter, *Nudité et pudeur. Le mythe du processus de civilisation* (1988), Paris, M.S.H., 1998.
- DURIF-BRUCKERT, Christine, *La Nourriture et nous : corps imaginaire et normes sociales*, Paris, Armand Colin, 2007.
- FERLAMPIN-ACHER, Christine, « Le monstre dans les romans des XIIIe et XIVe siècles », in Harf-Lancner, Laurence, Boutet, Dominique, (dir), *Ecriture et modes de pensée au Moyen Age (VIIIe-XVe siècles)*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1993.
- FOCILLON, Henri, *Vie des formes*, Paris, PUF, 1988.
- HOUSSET, Emmanuel, *Husserl et l'énigme du monde*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2000.
- LECOUTEUX, Claude, *Les monstres dans la pensée médiévale européenne*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999.
- LEONARD-ROQUES, Véronique, « *Figures mythiques : fabrique et métamorphoses* », Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008.
- MARZANO, Michela, *Dictionnaire du corps*, Paris, PUF, 2007.
- MARZANO, Michela, *La Philosophie du corps*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2007.
- MEIDANI, Anastasia, *Les Fabriques du corps*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et l'esprit* (1964), Paris, Folio, 1985.
- NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Paris, Éditions Métailié, 2000.
- SCHILDER, Paul, *L'Image du corps*, Paris, Gallimard, 1968.
- VINCENT-BUFFAULT, Anne, *Histoire sensible du toucher*, Paris, L'Harmattan, 2017.

## 2 – Revues et articles

- ANCET, Pierre, « L'ombre du corps », *Handicap : l'éthique dans les pratiques cliniques*, 2008, pages 29 à 41.
- BANCAUD, Florence, « L'esthétique du laid, de Hegel à Rosenkranz. Une « esthétique de la résistance » ou de la résignation aux « arts qui ne sont plus beaux » ? », *Études Germaniques*, 2009/4 (n° 256), pages 899 à 917.
- BARRA, Edoarda, « Les couleurs du Corpus Hippocraticum », *Corps*, 2007/2 (n° 3), pages 25 à 32.
- BLANCHARD, Emile, « La voix chez l'homme et chez les animaux », *Revue des Deux Mondes*, t. 15, 1876.
- BOUTAUD, Jean-Jacques, CHAUMIER, Serge (dir), « Scènes et scénographies

alimentaires », *Culture & Musées*, n°13, 2009., p. 13-25.

CHAUVIN, Frédéric, FISCHER, Louis Paul, FERRANDIS, Jean-Jacques, CHAUVIN, Edouard, GUNEPIN, François-Xavier, « L'évolution de la chirurgie des plaies de guerre des membres en 1914-1918 », *Société Française d'Histoire de la Médecine Histoires des sciences médicales* Tome XXVI n°2 2002 p. 157-173.

COHEN-LEVINAS, Danielle, « Une disparition. Plus intime que le visage, le visage », *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg*, 42 | 2017.

DEROO, Éric, CHEVE, Dominique, « Des corps dans l'espace et le discours militaire. Petit glossaire... », CNRS Éditions, *Corps*, 2014/1 N° 12.

DIAMOND, Cora, « Le Cas du soldat nu », *Cités*, 2001/1 (n° 5), pages 113 à 125.

FERVEUR, Christophe, ATTIGUI, Patricia, « Origines de la voix, voix des origines : éléments de réflexion pour une métapsychologie de la phonation », *L'Esprit du temps*, « Champ psychosomatique » 2007/4 n° 48 | pages 23 à 51.

FOUCART, Jean, « Monstruosité et transversalité. Figures contemporaines du monstrueux », De Boeck Supérieur | *Pensée plurielle*, 2010/2 n° 24 | pages 45 à 61.

GHEDIGHIAN-COURIER, Josy-Jeanne, « Le toucher, un sens aux multiples avatars », *Cahiers jungiens de psychanalyse*, 2006/2 (n° 118), pages 17 à 28.

GUEGUEN, Nicolas, GAIL (de), Marie-Agnès, « Le toucher : un indicateur culturel implicite du statut et du rôle », *Communication et organisation*, 18 | 2000.

HERTZ, Géraldine, « L'ouïe, « ce sens aveugle » : le statut de l'ouïe dans la vie pratique et religieuse chez Philon d'Alexandrie », *Pallas*, 98 | 2015, 155-181.

JOLY, Maud, « « Corps en guerre. Imaginaires, idéologies, destructions », *Quasimodo*, n°8 et n°9, Printemps 2005. », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 30 | 2009.

KAPPLER, Claude-Claire, « Le monstre médiéval » *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, 58e année n°3, 1978. p. 253-264.

MARTIN-LAUAUD, Virginie, « Le monstre : une altération esthétique pour penser l'humain », *Topique* 2013/1 (n° 122), pages 83 à 91.

NANCY, Jean-Luc, « Vox clamans in Deserto », *Furor*, 19/20, octobre 1990, p. 4-17.

RENUCCI, France, « La Construction des gueules cassées », *Les cahiers de médiologie*, Gallimard, 2003/1 N° 15, pages 103 à 111.

RINGEL, Diana, « Le corps dans l'espace », *Insistance* 2015/1 (n° 9), pages 107 à 110.

ROLLOT, Jérémie, « Soigner le membre fantôme ? », *Corps*, Dilecta, 2006/1 n° 1 | pages 107 à 110.

ROZE-PELLAT, Marie-Andrée, « La Réparation des gueules cassées », C.N.R.S. Éditions | *Corps*, 2014/1 N° 12 | pages 41 à 48.

SIGNOLI, Michel, DESFOSSÉS, Yves, « Des corps en guerre : archives biologiques,

archéologiques, historiques et sensibles », *Corps* 2014/1 (N° 12), pages 9 à 14.

SMITH, Leonard V., CHOSSAT, Michèle, « Le corps et la survie d'une identité dans les écrits de guerre français », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 55<sup>e</sup> année, N. 1, 2000. p. 111-133.

VASSE, Denis, « Un monde sans pudeur ? », S.E.R. *Études*, 2002/2 (Tome 396), pages 197 à 205.

### 3 – Études par auteurs

- **BLAISE CENDRARS**

BOZON-SCALZITTI, Yvette, *Blaise Cendrars ou la passion de l'écriture*, Lausanne, éd. L'Âge d'homme, 1977.

LEROY, Claude, *La Main de Cendrars*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1996.

LEROY, Claude, « Chronologie », in Cendrars (Blaise), *Poésies complètes avec 41 poèmes inédits*, Paris, Denoël, 2005.

LEROY, Claude (dir), *Blaise Cendrars vous parle* suivi de *Qui êtes-vous ?* Paris, Denoël, 2006.

LEROY, Claude, « Mort et renaissance de Blaise Cendrars 1915-1917 », *Revue italienne d'études françaises*, 5 | 2015.

- **GABRIELE D'ANNUNZIO**

BONADEO, Alfredo, *D'Annunzio and the great war*, Fairleigh Dickinson University Press, 1995.

DE WYZEWA, Théodore, « Les « Impressions de guerre » de Gabriele d'Annunzio », *Revue des Deux Mondes*, t. 38, 1917.

DORNIS, Jean, « La Vigile du poète – Gabriele D'Annunzio et la guerre », *Revue des Deux Mondes*, t. 34, 1916.

HUGHES-HALLETT, Lucy, *The Pike*, London, Fourth Estate, 2013.

LEFEVRE, Raymonde, *Un prince de l'esprit, D'Annunzio*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1951.

LORMIER, Dominique, *Gabriele D'Annunzio ou le roman de la Belle Epoque*, Clamecy, éd. du Rocher, 2014.

SERRA, Maurizio, *D'Annunzio le magnifique*, Paris, Grasset, 2018.

TOSSERI, Olivier, *La Folie D'Annunzio : L'affaire de Fiume (1919-1920)*, Paris, Buchet Chastel, 2019.

- **MARC DUGAIN**

DUGAIN, Marc, ABDERHAÏM, Hélène, CANIARD, Etienne, « La société impose à tous d'être beau et en bonne santé », *Les Tribunes de la santé*, 2007/1 (n° 14), pages 117 à 121.

DUGAIN, Marc, « Nous avons perdu le sens du réel », *Hermès, La Revue*, 2019/3 (n° 85), pages 46 à 48.

GALINAT, Elodie, « La « presque-mort » dans *La Chambre des Officiers* (Marc Dugain) : la tranchée, le lit et le sacré », *Essais*, 17 | 2021, p. 147-157.

- **DALTON TRUMBO**

BAUREZ, Thomas, « Dalton Trumbo - Dans l'enfer du décor », *Studio Ciné Live*, avril 2016, n°78.

CEPLAIR, Larry, TRUMBO, Christopher, *Dalton Trumbo: Blacklisted Hollywood Radical*, The University Press of Kentucky, 2015.

## C. TRANSMÉDIALITÉ

- **Arts plastiques**

<https://www.reneapallec.com/serie/gueules-cassees/>

- **Sitographie**

<https://histoirebnf.hypotheses.org/8700>

<http://www.vox-poetica.org/entretiens/intSchaeffer.html>

Dictionnaire du CNRS :

<https://www.cnrtl.fr/>

Fond documentaire 14-18 de la bibliothèque numérique de Lyon (contient un nombre d'archives très important de correspondances, cartes postales, affiches, journaux, photographies, datant de la Grande Guerre) :

[https://numelyo.bm-lyon.fr/f\\_view/BML:BML\\_00GOO01001THM0001guerre14](https://numelyo.bm-lyon.fr/f_view/BML:BML_00GOO01001THM0001guerre14)

Lettre en date du 22 février 1915 par Maurice Antoine Martin-Laval, vingt-trois ans, médecin auxiliaire au 58e RI tandis qu'il allait avec les brancardiers ramasser les blessés sur le champ de bataille :

<http://www.cndp.fr/crdp-reims/enseigner14-18/carte/ac11/fic2.pdf>

- **Magazine**

« Ecrire la guerre de Homère à Edward Bond », *Le Magazine Littéraire*, Juillet-août 1999, n°378.

**TABLEAU RÉCAPITULATIF DES ŒUVRES RETENUES**

<b>Titre/auteur Nationalité</b>	<b>Personnage</b>	<b>Âge au moment de la blessure</b>	<b>Confession/ opinion politique</b>	<b>Typologie de la ou des blessure(s)</b>	<b>Genre du texte</b>	<b>Séquelles laissées par la ou les blessure(s)</b>	<b>Particularités (pratique d'écriture)</b>
<i>Johnny Got His Gun</i> , Dalton Trumbo/ Américain	Johnny Bonham	21	Catholique	Amputé des quatre membres, perte de tous les sens mais sensible au toucher d'autrui	roman	Séquelles à vie, pas d'opérations	Fiction engagée, pamphlétaire et antimilitariste
<i>La Chambre des Officiers</i> , Marc Dugain/ Français	Adrien Fournier (homme jeune)	24	Athée	Défiguré suite à l'explosion d'un obus	roman	Séquelles à vie, opérations qui n'aboutissent à rien	Fiction inspirée de faits réels
<i>J'ai saigné</i> , Blaise Cendrars/ Suisse	L'auteur lui- même	26	Athée	Perte de son bras droit dans une tranchée	Récit de soi (écriture différée)	Séquelles à vie, pas d'opération	Écriture ultérieure au moment de la guerre et à la blessure
<i>Notturmo</i> , Gabriele D'Annunzio/Italien	L'auteur lui- même	52	Catholique/nationaliste	Perte d'un œil lors d'un vol aérien	Récit de soi instantané	Séquelles partielles	Écriture durant la convalescence au lendemain de la blessure

