



**HAL**  
open science

# Roland Dorgelès et la Première Guerre mondiale

Juliette Sauvage

► **To cite this version:**

Juliette Sauvage. Roland Dorgelès et la Première Guerre mondiale. Littératures. Université de Picardie Jules Verne, 2022. Français. NNT : 2022AMIE0013 . tel-04052187

**HAL Id: tel-04052187**

**<https://theses.hal.science/tel-04052187>**

Submitted on 30 Mar 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.



# Thèse de Doctorat

*Littérature et civilisation françaises*

présentée à l'École Doctorale en Sciences Humaines et Sociales (ED 586)

de l'Université de Picardie Jules Verne

par

**Juliette Sauvage**

pour obtenir le grade de Docteur de l'Université de Picardie Jules Verne

***Roland Dorgelès et la Première Guerre mondiale***

Sous la direction de Marie-Françoise Lemonnier-Delpy et Philippe Nivet

Soutenue le 21 novembre 2022, après avis des rapporteurs, devant le jury d'examen :

**M. X. BONIFACE, Professeur, Université de Picardie Jules Verne, président du jury**  
**M. N. BEAUPRÉ, Professeur, École Nationale Supérieure des Sciences de l'Information et des Bibliothèques, rapporteur**

**M<sup>me</sup> F. SIMONET-TENANT, Professeure, Sorbonne Université, rapporteuse**

**M<sup>me</sup> C. TRÉVISAN, Professeure, Université Paris Cité, examinatrice**

**M<sup>me</sup> M.-F. LEMONNIER-DELPY, Professeure, Université de Picardie Jules Verne, directrice de thèse**

**M. P. NIVET, Professeur, Université de Picardie Jules Verne, co-directeur de thèse**





# Remerciements

Je remercie chaleureusement Marie-Françoise Lemonnier-Delpy qui, dès notre rencontre, a eu confiance en moi et m'a toujours soutenue, ainsi que Philippe Nivet, qui a accepté de co-diriger ma recherche. Tous deux m'ont fait rencontrer Roland Dorgelès et les anciens combattants et m'ont accompagnée avec bienveillance pendant les années qu'a duré ce cheminement.

Je remercie la Région Hauts-de-France, qui a co-financé cette thèse et a ainsi contribué à la naissance d'un projet de recherche qui se veut aussi une valorisation du patrimoine régional.

Je remercie Xavier Boniface et Carine Trévisan, qui ont accepté de composer mon comité de suivi de thèse, pour leurs précieux conseils. Je remercie aussi mes laboratoires de rattachement, CERCLL et CHSSC.

Ma reconnaissance va également à toute l'équipe du Centre International de Recherche de l'Historial de la Grande Guerre de Péronne qui, dès 2018, m'a accueillie dans ses rangs à travers l'école d'été. Cette expérience a profondément influencé ma vision de la Grande Guerre, m'a beaucoup appris et m'a permis de rencontrer nombre de chercheur·se·s sans qui cette thèse aurait certainement été très différente. C'est également grâce à cette semaine passée en leur compagnie que j'ai pu me sentir chercheuse à mon tour, et entamer ce passionnant parcours. Je ne saurais assez remercier l'Historial pour son soutien, qui s'est encore manifesté le 11 novembre 2021 avec la remise de la bourse Gerda Henkel : cela a également été l'occasion privilégiée d'avoir un retour sur mon projet de thèse. Je remercie particulièrement Nicolas Beaupré, rapporteur de mon dossier, pour ses conseils.

Je remercie l'équipe de la section patrimoine des Bibliothèques d'Amiens Métropole, qui m'a accueillie et m'a donné accès au fonds Dorgelès. Merci plus particulièrement à Émeline Pipelier, qui m'a personnellement guidée dans ce fonds en 2019, et à Alexandre Leducq qui a joué un rôle important dans sa constitution et sa valorisation.

Plusieurs personnes m'ont apporté leur aide lors de cette recherche, et je les en remercie chaleureusement : Didier Béoutis, Philippe Blondeau, Thomas Cadiot, Benjamin Gilles, Franziska Heimburger, Catherine Renaux, Anaïs Rheims, Nicholas-Henri Zmelty...

J'aimerais également adresser une pensée particulière à Micheline Dupray, que j'ai connue quelques mois avant son décès, et à qui cette thèse doit beaucoup. Merci à Lionel Dupray, qui m'a généreusement accueillie pour étudier les archives conservées par son épouse.

Enfin, ces années ont été remplies d'obstacles, et je n'aurais jamais pu les surmonter sans le soutien sans faille et précieux de mes ami·e·s : May, Anaïs, Stathis, Flora, Amandine, Greg, Julien, Céline, Ana, Marielle, et toutes les héroïnes qui traversent ma vie... Merci d'être toujours là et d'avoir été patient·e·s avec moi. Je pense particulièrement à mes amies doctorantes Pauline et Oriane, avec qui j'ai pu parler de mes doutes et de mes joies, et à qui je souhaite le meilleur.

Merci à Wendy, Erin, Niviaq, Renée, Helen, Marcelle, Kiran, Sylvia, Rebecca, et tellement d'autres pour leurs mots et leurs énergies.

Merci enfin à ma mère et à Poppy, qui sont toujours présentes, aimantes, et les meilleurs des soutiens. C'est grâce à elles que cette recherche a pu être menée à bien.



# Sommaire

REMERCIEMENTS .....	3
SOMMAIRE .....	5
INTRODUCTION.....	7
1. ÉTUDIER ROLAND DORGELÈS.....	10
2. ENJEUX DE L'ÉTUDE .....	15
3. PRÉSENTATION DU CORPUS, DES SOURCES ET DE LA MÉTHODOLOGIE .....	18
4. EXPOSÉ DU PLAN .....	23
ÉDITIONS DE RÉFÉRENCE .....	27
CHAPITRE PREMIER - L'ÉCRIVAIN EN SON TEMPS .....	29
1. DE MONTMARTRE À L'ENGAGEMENT, DORGELÈS AVANT LA GUERRE .....	32
2. LA NAISSANCE DE L'ÉCRIVAIN-COMBATTANT : DORGELÈS AU FRONT .....	47
3. TÉMOIGNAGE ET ENGAGEMENT : DORGELÈS ET LE MILIEU ANCIEN COMBATTANT .....	85
4. L'ÉCRIVAIN-COMBATTANT APRÈS 14-18 .....	99
5. ROLAND DORGELÈS ET LA GRANDE GUERRE : UN ENGAGEMENT ? .....	109
6. CONCLUSION DU CHAPITRE .....	123
CHAPITRE DEUXIÈME - UNE ŒUVRE MULTIGÉNÉRIQUE ET HYBRIDE.....	125
1. L'ÉVOLUTION FORMELLE : TRAJECTOIRES GÉNÉTIQUES ET GÉNÉRIQUES D'UNE ŒUVRE.....	128
2. INTRATEXTUALITÉ ET AUTO-RÉÉCRITURE .....	254
3. ÉCRITURE DU « JE », ÉCRITURE DU « NOUS ».....	284
4. DORGELÈS ET LA LITTÉRATURE DE GUERRE CONTEMPORAINE.....	333
5. CONCLUSION DU CHAPITRE .....	367
CHAPITRE TROISIÈME - LES THÈMES DORGELÈSIENS .....	369
1. UNE <i>COMÉDIE HUMAINE</i> EN GUERRE.....	371
2. FRONTIÈRE OU PASSAGE : DE LA VIE À LA MORT .....	442
3. FACULTÉS RÉPARATRICES DE LA CRÉATION : DEUIL ET ŒUVRE MÉMORIELLE.....	465
4. CONCLUSION DU CHAPITRE .....	483
CHAPITRE QUATRIÈME - RÉCEPTION ET DEVENIR DE LA GRANDE GUERRE DORGELÈSIENNE .....	485
1. L'AFFAIRE JEAN NORTON CRU.....	489
2. L'ADAPTATION CINÉMATOGRAPHIQUE DE RAYMOND BERNARD.....	500
3. LES LIVRES ILLUSTRÉS.....	529
4. LA GUERRE DORGELÈSIENNE EN IMAGES.....	585
5. CONCLUSION DU CHAPITRE .....	593
CONCLUSION .....	595
ANNEXES .....	605
SOMMAIRE DES ANNEXES .....	607
ANNEXE 1 – LA JOURNÉE DU 3 NOVEMBRE 1914 AU BOIS DU LUXEMBOURG.....	608
ANNEXE 2 – PHOTOGRAPHIES DE NEUVILLE-SAINT-VAAST .....	609
ANNEXE 3 – CARTE DES LIEUX FREQUENTÉS PAR DORGELES .....	612
ANNEXE 4 – MANIFESTE DE L'ASSOCIATION DES ÉCRIVAINS COMBATTANTS (JUN 1919).....	613
ANNEXE 5 – <i>LE RÉVEIL DES MORTS</i> AU MUSÉE DE VASSOGNE .....	615

ANNEXE 6 – <i>LE RÊVE</i> PAR ÉDOUARD DETAILLE .....	616
ANNEXE 7 – NOTICE DE <i>TÉMOINS</i> CONSACRÉE À ROLAND DORGELÈS .....	617
ANNEXE 8 – DAVID GROSZ, <i>THE MASTER TO BE AFRAID OF</i> .....	621
ANNEXE 9 – REPRÉSENTATIONS DE LA SECONDE GUERRE MONDIALE .....	622
ANNEXE 10 – TABLE DES PLANCHES HORS-TEXTES DE <i>BLEU HORIZON</i> .....	623
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	<b>625</b>
ROLAND DORGELÈS .....	627
CONSACRÉ À ROLAND DORGELÈS.....	630
ŒUVRES ET RÉFLEXIONS LITTÉRAIRES .....	635
OUVRAGES ET ARTICLES CRITIQUES.....	637
SOURCES DOCUMENTAIRES .....	647
SOURCES ICONOGRAPHIQUES .....	649
<b>INDEX DES NOMS DE PERSONNES</b> .....	<b>651</b>
<b>TABLE DES ILLUSTRATIONS</b> .....	<b>657</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES</b> .....	<b>661</b>
<b>RÉSUMÉ</b> .....	<b>664</b>

# **INTRODUCTION**





Combien compterait-il des siens, dans les rangs de cette suprême relève, combien de parents, combien de camarades ? Il ne voulait en oublier aucun. Rien qu'en disant leur nom, il croyait les défendre, les arracher à l'horrible néant. Oui, s'en souvenir sans tristesse, comme s'ils étaient encore vivants et qu'on dût, le soir, arrivant au repos, retrouver leur sourire à l'entrée de la grange. Ils ne meurent pas tant qu'on les aime...

Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, 1923

Qui mieux que Dorgelès lui-même pour ouvrir cette thèse qui lui est consacrée ? Cette citation porte en elle tout ce qui nous occupera : l'inquiétude obsessionnelle face à la menace de l'oubli, l'importance de la Grande Guerre dans l'esprit de l'auteur, et surtout son désir, empreint de camaraderie, de garder à sa manière les morts en vie. Roland Dorgelès rêve une littérature qui permet de surmonter l'écueil même du décès, de briser la frontière entre vie et mort, de rendre possible la résurrection. À l'image de nombreux anciens combattants, il s'empare du récit de la guerre, en offre une représentation qui, bien que singulière, se veut aussi universelle. L'ambition est de taille et il l'assume, car il veut dire « la guerre<sup>1</sup> ». Mais qu'est-ce que la guerre ? N'y en a-t-il pas bien plus d'une, peut-être des milliers ou des millions – autant de guerres que de combattants ? Notre sujet, « Roland Dorgelès et la Première Guerre mondiale », peut paraître bien vaste, mais il interroge en réalité *une représentation* de la Grande Guerre, celle d'un homme qui, toute sa vie, se présente comme un « écrivain-combattant » : Roland Dorgelès (Amiens, 1885 – Paris, 1973), connu pour être l'auteur des *Croix de bois*, président de l'Association des Écrivains-Combattants, président de l'Académie Goncourt, mais toujours, au fond, un soldat mêlé d'un écrivain. Comment cet homme de lettres *se représente-t-il* et *représente-t-il* la guerre ? Thèse monographique, notre travail n'en est pas moins ouvert sur le monde qui entoure l'écrivain. Car pour comprendre qui est Roland Dorgelès, il faut regarder ce qui se trouve autour de lui : le suivre arpentant les rues de Montmartre avant la guerre, découvrir à ses côtés le dépôt de Rouen où il arrive en 1914, connaître son baptême du feu, identifier les combats qui ont su se frayer un chemin dans sa mémoire et qui ont, peut-être, donné naissance à des traumatismes... Petit à petit, nous singulariser avec l'auteur, deviner d'où viennent ses inquiétudes, comment elles s'expriment, de quelles manières elles construisent ensuite l'œuvre littéraire... Très vite après *Les Croix de bois*, son plus célèbre roman, il reprend la plume pour continuer à conter la guerre, pour en imaginer les effets sur la société. C'est pourquoi nous avons choisi une approche diachronique, réfléchissant à l'impact de la Grande Guerre sur l'écrivain, au long terme, et à ses résonances sur son œuvre. La Première Guerre

---

<sup>1</sup> Roland Dorgelès, *Souvenirs sur les Croix de bois*, Paris, À la Cité des Livres, 1929, p.33 et *Bleu horizon*, Paris, Albin Michel, 1949, p.22.

mondiale, événement que l'on voudrait naturellement circonscrire à 1914-1918, dépasse en réalité ces bornes chronologiques chez un écrivain comme Roland Dorgelès<sup>2</sup>. Le conflit s'inscrit dans son identité, le construisant en tant qu'auteur, et ainsi en tant qu'être social<sup>3</sup>.

## 1. Étudier Roland Dorgelès

Les travaux existants sur Roland Dorgelès et la Première Guerre mondiale se concentrent principalement sur *Les Croix de bois*, parfois sur *Le Réveil des morts*, plus rarement sur d'autres œuvres. La plupart du temps, l'approche en est synchronique, interrogeant assez peu les liens qui existent – l'intratextualité, l'auto-réécriture – entre les différentes œuvres. En optant pour une étude diachronique, nous montrerons que l'œuvre de Dorgelès, malgré son apparente simplicité stylistique, est en réalité un ensemble complexe et hétérogène auquel la Grande Guerre donne son unité. Auteur prolifique, Roland Dorgelès ne cesse de retravailler ses textes, d'en renouveler les thématiques et les perspectives. Comprendre la dynamique de cette œuvre nous permet de dessiner le portrait de l'un des écrivains-combattants les plus connus de la génération du feu – et dont, paradoxalement, on ne retient souvent qu'un livre, *Les Croix de bois* –, parfois élevé par ses camarades en modèle à suivre. L'œuvre témoigne d'une articulation entre l'individu et le collectif, cruciale dans notre réflexion, qui doit être mise en lien avec l'articulation entre les considérations historiques et littéraires. Cette question, que l'étude conjointe de nombreuses sources documentaires appartenant aux deux disciplines nous permet de mettre en évidence, ouvre sur une approche de l'écrivain à de multiples niveaux : en tant qu'homme, mais aussi en tant que soldat, écrivain, citoyen. Nous envisageons ici l'œuvre dorgelèsienne comme un fait littéraire, mais aussi comme un fait social.

Plusieurs ouvrages biographiques et travaux scientifiques sont consacrés à Roland Dorgelès, ensemble à partir duquel nous avons défini notre perspective. Évoquons d'abord la plus connue des biographies de l'écrivain, rédigée par Micheline Dupray, exécutrice testamentaire de Dorgelès et amie de sa dernière épouse et veuve. *Roland Dorgelès, un siècle de vie littéraire*<sup>4</sup> est un texte d'une grande utilité pour nous car il permet de rencontrer l'homme et l'écrivain. Toutefois, l'approche particulièrement subjective de l'autrice, qui n'hésite pas à

---

<sup>2</sup> Cette appréhension des bornes chronologiques de la Grande Guerre est d'ailleurs actée par de nombreux historiens aujourd'hui.

<sup>3</sup> Au sujet de l'imbrication de l'être social dans la notion d'auteur, voir Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l'auteur*, Genève, Éditions Slatkine, 2007 et *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Éditions Slatkine, 2011 ; Gisèle Sapiro, *La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.

<sup>4</sup> Micheline Dupray, *Roland Dorgelès. Un siècle de vie littéraire française* [1986], Paris, Albin Michel, 2000.

mettre en valeur Dorgelès tout en faisant de lui un personnage de fiction – le récit biographique peu sourcé étant entrecoupé de dialogues inventés –, peut poser certains problèmes dans le contexte d'une étude académique. Une autre biographie, cette fois écrite par Claude-Catherine Ragache, *Roland Dorgelès, combattant, écrivain, journaliste*<sup>5</sup>, s'appuyant en partie sur celle de Micheline Dupray, est un premier pas vers une appréhension plus rigoureuse de la vie de l'écrivain. Roland Dorgelès est un auteur qui, semble-t-il, est difficile à présenter en toute objectivité. Il suscite l'admiration, et son importance dans la vie littéraire de son époque peut pousser à faire d'une biographie – celle d'Albert Dubeux, sous-titrée *Document pour l'histoire de la littérature française*, en est un parfait exemple<sup>6</sup> – un objet publicitaire. Les chercheurs, néanmoins, se sont emparés du sujet dorgelèsien, en particulier à la faveur du Centenaire de la Première Guerre mondiale. Outre une thèse de Thabette Ouali consacrée aux *Croix de bois*<sup>7</sup>, une exposition organisée à la Bibliothèque nationale de France en 1978<sup>8</sup> et quelques articles ponctuels, la majeure partie des travaux consacrés à Dorgelès paraissent en effet à cette occasion. En tant qu'écrivain-combattant, l'auteur des *Croix de bois* a su bénéficier de la reconnaissance des institutions et de la curiosité du public. Les Bibliothèques d'Amiens Métropole, soutenues par la Mission Centenaire, ont ainsi réalisé, en la personne d'Alexandre Leducq et en partenariat avec Marie-Françoise Lemonnier-Delpy et Philippe Nivet de l'Université de Picardie Jules Verne, une exposition intitulée « Roland Dorgelès : au nom de tous mes camarades<sup>9</sup> ». Notre recherche elle-même doit beaucoup à ce contexte du Centenaire, même si elle lui succède d'une année. En effet, l'intérêt pour la littérature de guerre a été renouvelé, autant dans le domaine littéraire qu'historique : les numéros des revues *Romanesques*<sup>10</sup> et *nord'*<sup>11</sup> consacrés, en 2020 et 2022, à Roland Dorgelès, en témoignent.

---

<sup>5</sup> Claude-Catherine Ragache, *Roland Dorgelès. Combattant, écrivain, journaliste*, Paris, Economica, 2015, « Guerres et guerriers ».

<sup>6</sup> Albert Dubeux, *Roland Dorgelès, son œuvre, portrait et autographe : document pour l'histoire de la littérature française*, Paris, La Nouvelle Revue critique, 1930. Voir également Jean-Manuel Gabert, *Roland Dorgelès et sa bande : prince de bohème*, Paris, Éditions de la Belle Gabrielle, 2007.

<sup>7</sup> Thabette Ouali, *Humanisme et engagement : la Première Guerre mondiale dans Les Croix de Bois de Roland Dorgelès*, Tunis, Nirvana, 2012, « Collection Lumières ».

<sup>8</sup> Bibliothèque nationale de France, *Roland Dorgelès : de Montmartre à l'Académie Goncourt : exposition* (Bibliothèque de l'Arsenal, Paris, 20 avril – 24 juin 1978), catalogue par Françoise Py, Nicole Villa, Marie-Hélène Millot, préfaces de Georges Le Rider et Armand Lanoux, Paris, Bibliothèque nationale, 1978. Mentionnons également le colloque Roland Dorgelès à l'hôtel de Massa des lundi 13 et mardi 14 novembre 1978, dont les actes sont publiés par l'association « Les Amis de Roland Dorgelès » en 1980.

<sup>9</sup> Exposition, du 15 novembre 2016 au 15 février 2017 à la Bibliothèque Louis Aragon, Amiens Métropole. Exposition montée par Alexandre Leducq (Bibliothèques Amiens Métropole), en partenariat avec l'UFR d'Histoire (Philippe Nivet) et l'UFR des Lettres (Marie-Françoise Lemonnier-Delpy et les étudiants de Master Recherche 1 et 2) de l'Université de Picardie Jules Verne.

<sup>10</sup> Marie-Françoise Lemonnier-Delpy (dir.), *Romanesques, revue du CERCLL / Roman et Romanesque*, hors-série 2020 : Roland Dorgelès, Paris, Classiques Garnier, 2020.

<sup>11</sup> Bernard Alluin et Juliette Sauvage (dirs.), *nord', revue de critique et création littéraires des Hauts-de-France – Roland Dorgelès*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2022.

Évoquons encore, en 2017, l'article de Magali Domain consacré à *La Machine à finir la guerre*<sup>12</sup>, premier roman relativement méconnu de l'auteur, écrit en collaboration avec son ami Régis Gignoux, ou encore celui d'Angélique Ibáñez Aristondo, publié en août 2022, inscrivant cette fois Roland Dorgelès dans la perspective des études de genre en confrontant l'œuvre à la misogynie dont elle témoigne<sup>13</sup>. Le sujet du Goncourt 1919, qui marque le début d'une forme de désintérêt du public pour la littérature de guerre, joue également en faveur de Dorgelès en le ramenant sur le devant de la scène : c'est en effet pour *Les Croix de bois* que l'auteur est pressenti pour recevoir la récompense finalement délivrée à Marcel Proust pour *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*<sup>14</sup>.

À la croisée des champs de recherche, les travaux sur les écrivains-combattants réunissent historiens et littéraires, poussant les chercheurs à repousser les limites de leurs disciplines. Il n'est alors pas étonnant de trouver dans un hors-série consacré à la première reconstruction des Hauts-de-France un article sur *Le Réveil des morts*, roman qui se déroule dans l'Aisne dévastée de 1919 et met en scène un architecte<sup>15</sup>. De même, la littérature trouve toute sa place dans les travaux d'historiens tels que Nicolas Beaupré<sup>16</sup>, comme l'histoire s'invite dans ceux des chercheurs en littérature comme Laurence Campa<sup>17</sup>, Carine Trévisan<sup>18</sup>, Luc Rasson<sup>19</sup>, Léon Riegel<sup>20</sup> ou encore Maurice Rieuneau<sup>21</sup>. Chez ces chercheurs, Roland Dorgelès trouve souvent une place de choix. Événement *a priori* historique, la Grande Guerre est en

---

<sup>12</sup> Magali Domain, « Quand Roland Dorgelès inventait une machine à finir la guerre », *nord' – Amiens et la littérature*, 2017/2, n° 70, p.127-150. Nous avons également consacré un article à ce roman : Juliette Sauvage, « Rêver la paix en 1917 : *La Machine à finir la guerre*, fantaisie douce-amère de Roland Dorgelès et Régis Gignoux », dans Bernard Alavoine, Noëlle Benhamou, Marie-Françoise Lemonnier-Delpy (dirs.), *Les Écritures à quatre mains (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*, Artois Presses Université, à paraître en 2023.

<sup>13</sup> Angélique Ibáñez Aristondo, « "Si je t'étranglais ?" De la masculinité blessée au fantasme de féminicide chez Roland Dorgelès », *Modern & Contemporary France*, 2022.

<sup>14</sup> Philippe Chardin et Nathalie Mauriac Dyer (dirs.), *Proust écrivain de la Première Guerre mondiale*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2014, coll. « Écritures » ; Thierry Laget, *Proust, prix Goncourt*, Paris, Gallimard, 2019.

<sup>15</sup> Juliette Sauvage, « Une lecture du *Réveil des morts* », dans *Urbanisme, hors-série n°70 La Première Reconstruction dans les Hauts-de-France (1919-1939)*, 2019, p.72-73.

<sup>16</sup> Nicolas Beaupré, *Écrits de guerre, 1914-1918*, Paris, CNRS éditions, 2013, « Biblis » ; « De quoi la littérature de guerre est-elle la source ? Témoignages et fictions de la Grande Guerre sous le regard de l'historien » dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, dossier « Histoire et roman », n°112, oct.-déc. 2011, p. 41-56 ; « La Grande Guerre : du témoin à l'historien, de la mémoire à l'histoire ? », dans *Témoigner entre histoire et mémoire. Revue internationale de la Fondation Auschwitz*, n°118, sept. 2014, p. 54-60. Enfin, voir Nicolas Beaupré (dir.), *Écrivains en guerre, 14-18 : « Nous sommes des machines à oublier »*, Paris, Gallimard, 2016.

<sup>17</sup> Laurence Campa, *Poètes de la Grande Guerre. Expérience combattante et activité poétique*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010, « Études de littérature des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles ».

<sup>18</sup> Carine Trévisan, *Les fables du deuil. La Grande Guerre : mort et écriture*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, « Perspectives littéraires ».

<sup>19</sup> Luc Rasson, *Écrire contre la guerre : littérature et pacifismes, 1916-1938*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 1997.

<sup>20</sup> Léon Riegel, *Guerre et Littérature. Le bouleversement des consciences dans la littérature romanesque inspirée par la Grande Guerre, 1910-1930*, Paris, Klincksieck, 1978.

<sup>21</sup> Maurice Rieuneau, *Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1939*, Klincksieck, 1974.

réalité un phénomène qui impacte absolument toute la société française. Plusieurs de ces ouvrages ont également pour ambition d'étudier le groupe social des écrivains-combattants, de comprendre qui compose cet ensemble hétérogène qui semble pourtant vouloir se présenter comme un groupe uni. Roland Dorgelès, en tant qu'écrivain-combattant emblématique, est au rendez-vous de presque tous les travaux consacrés aux témoins de 14-18, et ce dès les années suivant la guerre, avec notamment le travail de l'ancien combattant Jean Norton Cru<sup>22</sup>, compilé dans son ouvrage *Témoins : essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*<sup>23</sup>. Interrogeant la notion problématique de « témoignage » et contestant du même coup la place laissée à la fiction par des écrivains tels que Roland Dorgelès, Henri Barbusse et René Benjamin, il inaugure par cette étude massive un questionnement durable sur l'existence d'un *bon* ou d'un *mauvais* témoignage. Le débat, qui prend de l'importance au fil du siècle, tend à inscrire les écrivains-combattants, parmi lesquels notre sujet d'étude, dans le temps long<sup>24</sup>.

Des ouvrages collectifs tels que *La Grande Guerre : un siècle de fictions romanesques*<sup>25</sup>, *Romanesque de la Grande Guerre*<sup>26</sup>, *Figurations épiques et contre-épiques de la Grande Guerre*<sup>27</sup>, ou encore *Esthétique de la guerre - Éthique de la paix. Un siècle de littérature sur la Grande Guerre*<sup>28</sup> posent tous la question suivante : pourquoi ces combattants, lorsqu'il s'agit de témoigner de leur expérience, décident-ils de se tourner vers la fiction ? Dans ces réflexions, Roland Dorgelès trouve toute sa place : son œuvre dialogue avec celles de ses contemporains, permettant petit à petit de définir la littérature de guerre, ou plutôt *les* littératures de guerre, tout en dégagant les spécificités propres à chaque auteur. Car il semblerait que cette production romanesque ne soit pas tout à fait autonome, que le champ littéraire de 14-18 soit aussi un champ social, politique, économique même. Les écrivains-combattants écrivent au sujet des soldats, pour eux, en leur nom, en leur hommage. Cette dimension d'hommage,

---

<sup>22</sup> À ce sujet, évoquons les articles de Carine Trévisan, « Cru Jean Norton » et « 14-18, écritures de soi », dans Françoise Simonet-Tenant (dir.), *Dictionnaire de l'autobiographie. Écritures de soi de langue française*, Paris, Honoré Champion, 2017.

<sup>23</sup> Jean Norton Cru, *Témoins : essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1993, « Témoins et témoignages ».

<sup>24</sup> Les travaux d'Annette Wieviorka montrent bien la vitalité de ces interrogations. Voir *L'Ère du témoin* [1998], Paris, Pluriel, 2013.

<sup>25</sup> Pierre Schoentjes (dir.), *La Grande Guerre : un siècle de fictions romanesques*, Genève, Droz, 2008.

<sup>26</sup> Collectif, *Romanesque de la Grande Guerre*, Actes du colloque de l'Université de Picardie, Le Bretteur / La Société des lecteurs de Mac Orlan, collection "Lectures de Mac Orlan", 2017.

<sup>27</sup> Aurélie Adler, Marie-Françoise Lemonnier-Delpy et Herta Luise Ott (dirs.), *Figurations épiques et contre-épiques de la Grande Guerre*, Actes du Colloque international (Amiens, novembre 2016), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2019.

<sup>28</sup> Jochen Mecke, Pierre Schoentjes, Anne-Sophie Donnarieix (dirs.), *Esthétique de la guerre - Éthique de la paix. Un siècle de littérature sur la Grande Guerre*, Paris, Classiques Garnier, 2021.

l'articulation entre le récit du passé et sa mémorialisation, est cruciale. Étudiée par Carine Trévisan dans *Les Fables du deuil*<sup>29</sup>, cette approche est aussi adoptée par Alexandre Leducq, responsable du service patrimoine des Bibliothèques d'Amiens Métropole entre 2013 et 2016, en charge du fonds Dorgelès dont il a notamment réalisé l'inventaire. Auteur des articles « Honorer les morts, réparer les survivants<sup>30</sup> » et « "Également disponible du même auteur". La pratique de l'auto-réécriture chez Roland Dorgelès<sup>31</sup> », Alexandre Leducq est le premier à formuler de manière aussi détaillée des hypothèses concernant la pratique de réécriture de l'auteur, fondées sur une étude de documents manuscrits.

C'est avec tous ces travaux à l'esprit que nous avons élaboré notre approche de la Grande Guerre dorgelèsienne. Ce sujet, naturellement à la frontière de la littérature et de l'histoire, fait se rencontrer en son sein fiction et réalité, deux notions difficiles à cloisonner, que l'on aimerait définir objectivement et qui, pourtant, surprennent par la subjectivité dont elles témoignent. Faire appel aux documents historiques sans dévaloriser la fiction, interpréter les textes romanesques sans être tentés de les juger à l'aune des faits, ne pas se laisser séduire par la beauté d'une anecdote que l'auteur dit vraie alors qu'elle ne l'est peut-être pas : tout cela est un jeu d'équilibriste. Car Roland Dorgelès lui-même s'est battu toute sa vie contre ces extrêmes, tiraillé entre son affection pour les outils du romanesque et sa volonté de *dire vrai*, de rendre compte de l'expérience vécue. Notre réflexion s'inscrit aussi bien dans la lignée de l'histoire culturelle portée par Nicolas Beaupré, historien, et par l'équipe du Centre de Recherche de l'Historial de la Grande Guerre, que de celle de Carine Trévisan, chercheuse en littérature, qui appréhende la littérature comme une production mémorielle aussi intime que collective. Si nous nous intéressons au but poursuivi par l'écrivain, à ses projets littéraires, au *pourquoi*, nous nous concentrons surtout sur le *comment*. Il ne s'agit donc pas tant de savoir si Dorgelès *dit vrai*, si la fiction est une *bonne* ou une *mauvaise* solution pour raconter la Grande Guerre, mais *comment* l'œuvre dorgelèsienne propose une représentation du conflit, *comment* elle donne naissance à des débats, *comment* elle participe de la construction d'une société.

---

<sup>29</sup> Carine Trévisan, *op. cit.*

<sup>30</sup> Alexandre Leducq, « Honorer les morts, réparer les survivants », *Quadrilobe, histoire et patrimoine de Picardie*, Vers-sur-Selle, Quadrilobe, 2019, p.111-128.

<sup>31</sup> Alexandre Leducq, « "Également disponible du même auteur", La pratique de l'auto-réécriture chez Roland Dorgelès », dans Marie-Françoise Lemonnier-Delpy (dir.), *op. cit.*, p.35-75.

## 2. Enjeux de l'étude

Notre thèse, intitulée « Roland Dorgelès et la Première Guerre mondiale », aborde la question de la permanence de la Grande Guerre dans l'œuvre de l'écrivain-combattant Roland Dorgelès, et entend replacer l'auteur dans un paysage culturel et dans une époque, en procédant à une étude de détail et en insérant nos analyses dans le contexte de la littérature combattante, et plus largement du milieu ancien combattant. Notre ambition est d'entamer une réflexion sur l'inscription de cette production dans une histoire culturelle interrogeant le rôle de la littérature dans l'inscription des faits historiques – ici ceux de la Grande Guerre – dans les mémoires. Nous chercherons à comprendre la manière dont la Première Guerre mondiale s'inscrit de façon obsessionnelle dans l'œuvre de Dorgelès et les raisons de cette omniprésence. Il s'agira alors de dégager les spécificités du recours à la fiction et plus largement à l'écriture littéraire et à la création pour raconter le conflit. Cette question de la permanence de la Grande Guerre est indissociable de l'effort de mémorialisation produit par les anciens combattants en particulier, ce qui conduit à examiner la dimension éthique, sociale, voire politique, de l'œuvre.

Nous l'avons vu, les textes de Roland Dorgelès sont souvent étudiés indépendamment les uns des autres, bien souvent sous la forme d'articles ou de réflexions ponctuelles abordant seulement quelques aspects de l'œuvre<sup>32</sup>. Assez peu de travaux peuvent témoigner d'une tentative d'approche globale de la production littéraire de Dorgelès, à l'exception peut-être des réflexions d'Alexandre Leducq sur la pratique d'auto-réécriture de l'écrivain. Notre thèse entend ainsi envisager l'œuvre de Dorgelès dans sa durée, et en étudier l'évolution<sup>33</sup> en nous focalisant sur le thème de la Grande Guerre, fil rouge de toute cette production à dominante littéraire. Il s'agit d'étudier de quelle manière est déployé dans cette œuvre tout un réseau d'échos et de connexions permettant de représenter la Grande Guerre comme la clé de lecture du XX<sup>ème</sup> siècle. Quelle place en effet occupe ce conflit dans l'œuvre ? Comment l'importance majeure qui lui est donnée se manifeste-t-elle, d'un point de vue littéraire et génétique ? L'œuvre dorgelèsienne est un objet d'étude passionnant lorsque l'on se confronte à la question de la forme littéraire : tout en restant relativement conventionnel et traditionnel, Roland Dorgelès semble toujours en quête de la bonne manière de raconter la guerre, ne cessant d'innover, tout en reprenant paradoxalement les mêmes thématiques et en retravaillant presque

---

<sup>32</sup> À l'exception notable de la thèse de Thabette Ouali, *op. cit.*

<sup>33</sup> Nous n'utilisons pas ici le terme « évolution » dans le sens généralement mélioratif de « progrès », mais bien dans celui d'un changement progressif de nature et de genre au sein de l'œuvre, terme rendant également compte de la pratique de réécriture et de retravail des textes par l'auteur.



indéfiniment ses textes. Nous interrogerons cette apparente contradiction, et la manière dont l'écrivain tente de la dépasser.

Ce sujet se propose d'étudier l'œuvre de l'écrivain avec précision tout en le replaçant dans un ensemble plus vaste, en s'interrogeant sur les liens entretenus par son œuvre avec la production littéraire sur la Grande Guerre. L'étude monographique permet de dégager *un* regard singulier, *un* engagement, *une* écriture de l'histoire. Il s'agit aussi plus largement de faire le portrait de l'écrivain dans le monde : comment suit-il le mouvement politique, culturel, littéraire, qui se dessine chez les Anciens Combattants ? S'engage-t-il, et si oui de quelle manière ? Fondée tant sur les archives et documents de genèse, que sur les œuvres publiées et l'analyse de leur réception collective, notre étude présente également un intérêt historique. L'œuvre de Roland Dorgelès permet en effet d'interroger la notion de témoignage et celle de la retranscription de l'expérience par la fiction. Il s'agit de se demander dans quelle mesure l'œuvre de Dorgelès est représentative des questionnements, nombreux, de son époque. Nous étudierons ainsi la manière dont l'œuvre porte la trace des préoccupations suivantes :

– la vie au front et les valeurs héritées de ces années de guerre, qui créent une connivence entre combattants puis anciens combattants, avec la question de la camaraderie ;

– les relations interpersonnelles bouleversées pendant et après la guerre : le fossé qui se creuse entre combattants et non-combattants, en particulier entre hommes et femmes ;

– le rôle de la littérature et de la création dans le processus de mémorialisation et de commémoration du conflit , qu'interrogent la plupart des écrivains et artistes de l'époque ;

– la « vérité » des représentations de la guerre : la parution de *Témoins* de Jean Norton Cru, par exemple, et les débats qui s'ensuivent sont révélateurs des interrogations qui entourent les discours sur le conflit et leur valeur ;

– les problématiques propres à l'après-guerre : la reconstruction et ses difficultés, le deuil et la commémoration, le devoir de mémoire sont autant de thèmes abordés par Dorgelès dans nombre de ses textes, et parfois de façon très fidèle à la réalité.

À chaque fois, le pouvoir de la littérature est questionné, problématique inhérente à l'œuvre de Dorgelès dont nous tâcherons de dessiner les contours.

Le lien entre littérature, histoire et mémoire apparaît à travers la représentation de la mort, de la perte, du traumatisme dans l'œuvre<sup>34</sup>. Ainsi, de quelle manière la lutte contre l'oubli se manifeste-t-elle ? Dans quelle mesure le choix des genres littéraires, qui évolue manifestement au cours de la vie de l'auteur, varie-t-il dans l'objectif bien précis de raviver la mémoire du conflit ? Cela soulève des interrogations quant à l'accord entre ce nécessaire renouvellement des formes et la permanence de la Grande Guerre, liées à la notion de réécriture impliquant répétitions et similitudes textuelles ou thématiques. Tous ces questionnements sont à mettre en relation avec le processus de mémorialisation du conflit dans lequel s'inscrit l'œuvre dorgelèsienne.

Enfin, si nous connaissons le but poursuivi par l'écrivain, il convient aussi d'étudier les résultats de son projet littéraire. Comment l'œuvre a-t-elle été reçue ? En voulant construire son œuvre d'hommage, Roland Dorgelès a-t-il eu un impact sur la production littéraire autour de lui, et dans quelle mesure a-t-il contribué à construire une représentation de 14-18 s'inscrivant durablement dans les mémoires ? Loin de nous contenter d'étudier la réception immédiate de l'œuvre, il convient aussi de considérer son évolution, et en particulier les tentatives de réactualisation de la Grande Guerre par l'écrivain. En produisant de nouvelles œuvres, Roland Dorgelès attire l'œil du public sur ses propres textes, mais aussi sur l'événement lui-même et la production littéraire à laquelle il a donné lieu.

Pour résumer, il s'agira pour nous de répondre à la question suivante : de quelle manière Dorgelès construit-il une œuvre dans l'objectif d'inscrire durablement sa représentation de la Grande Guerre en tant que représentation collective ? Cette approche conduit évidemment à mettre en lumière l'impact d'une telle ambition sur la société mais aussi sur l'auteur lui-même. Notons par ailleurs les limites de notre sujet : il ne s'agit pas d'interroger l'ensemble de la production des écrivains-combattants, qui se caractérise par sa masse et sa diversité. De même, il ne sera pas possible de dénouer les réflexions agitant depuis des décennies écrivains, historiens, critiques ou chercheurs, au sujet de l'engagement, du témoignage ou encore de la mémoire. Notre sujet, monographique, propose d'étudier un point de vue, un regard, une écriture, une œuvre, une trajectoire dans la société. En cela, bien que nous nous efforcions de décrire une époque, nous ne pourrons toujours le faire qu'à partir de notre point de repère que constitue Roland Dorgelès. L'écrivain, homme lettré, relativement privilégié dans son

---

<sup>34</sup> Nous fonderons notre réflexion essentiellement sur les travaux de Carine Trévisan, *op. cit.* ou encore Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli* [2000], Paris, Seuil, 2014, « Points essais ».

expérience de la guerre, romancier, a un parcours singulier, et il ne s'agit nullement de faire de lui un modèle ou un exemple.

### 3. Présentation du corpus, des sources et de la méthodologie

Pour étudier « Roland Dorgelès et la Première Guerre mondiale », il convient de mobiliser plusieurs sources : un corpus littéraire, des documents historiques, des dossiers génétiques... Chacune amène ses propres spécificités et son approche singulière. C'est pourquoi nous articulons ici l'exposé du corpus et des sources avec celui de la méthodologie. Notre corpus principal est composé d'œuvres publiées, c'est-à-dire de formes achevées des textes. Elles permettent d'appréhender le texte que l'auteur a souhaité ou a pu soumettre au public, et sont indispensables dans l'étude de la réception que nous envisagerons en marge de notre analyse. L'une de nos approches est générique et considère autant les spécificités des genres littéraires utilisés par Dorgelès que les raisons de ses choix et la cohérence globale de ce corpus hétérogène. Les œuvres publiées présentent également un intérêt certain dans l'approche génétique<sup>35</sup>, qui permet de voir l'écrivain au travail et de comprendre son processus de création. Si un dossier génétique se compose essentiellement de manuscrits, les œuvres publiées témoignent d'un état « définitif » du texte et permettent de comparer les différentes versions d'une œuvre jusqu'à sa forme finale. Des études comparatives permettent en effet de mettre au jour le texte en construction, avec les différentes étapes de son élaboration. Enfin, l'analyse est également poétique (stylistique, narratologie, fabrique du personnage...). Nous procéderons à une étude de détails, l'intérêt se portant sur le vocabulaire utilisé, les thématiques abordées, ou encore les procédés stylistiques... Ce sont autant d'éléments qui permettent d'identifier un style, une écriture propre à Roland Dorgelès, en nous attachant autant sur le caractère sémantique de l'œuvre que sur sa forme, sa structure. À partir des textes publiés, nous pouvons cerner les objectifs de l'écrivain à un stade éditorial, en préférant la version choisie pour publication. Voici donc le corpus principal sur lequel se concentre notre thèse, composé d'œuvres relatives à la Première Guerre mondiale<sup>36</sup> :

---

<sup>35</sup> Sur le plan méthodologique, nous nous référons principalement aux travaux suivants : Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique : lire les manuscrits modernes*, Paris, CNRS Éditions, 2016 et Pierre-Marc de Biasi, *Génétique des textes*, Paris, CNRS éditions, 2011.

<sup>36</sup> Notons que nous excluons de ce corpus principal le texte *Au beau temps de la Butte*, que nous citons néanmoins à de nombreuses reprises, car il s'agit d'un ouvrage autobiographique qui n'est consacré qu'en partie seulement à la Grande Guerre. C'est pourquoi nous l'insérons dans le corpus secondaire, exposé *infra*.

<b>Titre (éditeur, date)</b>	<b>Genre littéraire</b>
<i>La Machine à finir la Guerre</i> , avec Régis Gignoux (Albin Michel, 1917)	Roman à quatre mains appartenant à la catégorie du merveilleux-scientifique (science-fiction)
<i>Les Croix de bois</i> (Albin Michel, 1919)	Roman, « témoignage »
<i>Le Cabaret de la Belle Femme</i> (Albin Michel, 1919, édition définitive en 1928)	Recueil de chapitres de roman (nouvelles, contes <sup>37</sup> ?)
<i>Le Réveil des morts</i> (Albin Michel, 1923)	Roman
<i>Souvenirs sur les Croix de bois</i> (À la Cité des Livres, 1929)	Essai, réflexions métalittéraires
<i>Bleu horizon : pages de la Grande Guerre</i> (Albin Michel, 1949)	Recueil de textes et d'images hétérogènes (illustrations, photographies, documents...)
<i>Tombeau des poètes, 1914-1918</i> (Vialetay, 1954)	Anthologie, tombeau poétique
<i>Je t'écris de la tranchée, 1914-1917</i> (Albin Michel, 2003)	Correspondance (publication posthume)

Ce corpus, dont la parution – à l'exception des correspondances – s'étale sur trente-sept années, permet de dessiner une identité littéraire dorgelèsienne. Il nous offre la possibilité de questionner les notions d'intratextualité et d'auto-réécriture. Par ailleurs, afin d'avoir une approche la plus complète possible, une partie de notre travail sera également consacrée à l'étude d'éditions illustrées des *Croix de bois*, du *Cabaret de la belle femme* et du *Réveil des morts*, à partir des exemplaires conservés dans le fonds Dorgelès des Bibliothèques d'Amiens Métropole. Ces publications de l'écrivain, qui apprécie particulièrement l'art, permettent en effet d'appréhender le rapport entre texte et image, à travers une étude de l'illustration.

Si notre travail porte principalement sur les textes qui traitent directement de la Grande Guerre dans l'œuvre de Dorgelès, nous avons tout de même recours à des œuvres ne portant pas directement sur ce conflit mais dans lesquelles Dorgelès y fait référence de façon plus ou moins insistante, ou avec lesquelles notre corpus principal entretient un lien thématique fort. Ces œuvres, dont la plupart portent essentiellement mais non exclusivement sur la Seconde Guerre mondiale, nous permettent d'envisager la spécificité du regard ancien combattant sur les événements du XX<sup>ème</sup> siècle, et la manière dont Dorgelès continue à se considérer d'abord et avant tout comme un écrivain-combattant. L'auteur des *Croix de bois* fait en effet partie de

---

<sup>37</sup> L'interrogation générique, ici reportée, fera l'objet d'un développement dans le chapitre 2.

ceux qui considèrent la Grande Guerre comme « l'événement matriciel du XX<sup>ème</sup> siècle<sup>38</sup> », point de vue qu'il expose dans l'ensemble de son œuvre. Les références à ce corpus secondaire permettront de cerner cet enjeu de l'écriture dorgelèsienne :

<i>Vive la liberté</i> (1937)	<i>Au beau temps de la Butte</i> (1949)
<i>Frontières. Menaces sur l'Europe</i> (1938)	<i>Vacances forcées</i> (1956)
<i>Retour au front</i> (1940)	<i>Tout est à vendre</i> (1956)
<i>Carte d'identité. Récit de l'Occupation</i> (1945)	<i>À bas l'argent</i> (1965)

Ajoutons à ces œuvres littéraires imprimées de nombreux textes de diverse nature : articles, « contes », poèmes, réflexions, préfaces... Roland Dorgelès, journaliste avant d'être écrivain, reste très lié avec le monde de la presse et publie fréquemment dans les colonnes des journaux. Nous avons ainsi mené un travail de recherche afin d'identifier et de retrouver ces publications qui éclairent à la fois la technique de l'écrivain – avec des textes préfigurant parfois les œuvres publiées – et son engagement. Ces sources nous permettent d'interroger aussi bien la génétique de l'œuvre dorgelèsienne que les choix génériques de l'écrivain, tout en montrant la permanence du sujet guerrier. Tous ces textes annexes témoignent de la volonté de Dorgelès de s'impliquer dans le milieu ancien combattant, de faire exister la Grande Guerre au fil du siècle, mais aussi de sa volonté d'en réactiver le sens et la mémoire.

Il nous apparaît par ailleurs essentiel dans cette thèse de travailler surtout – mais pas exclusivement – sur des fonds régionaux, afin de mettre en avant les précieuses ressources que nous avons à notre disposition. En effet, un véritable effort d'acquisition et de conservation de documents relatifs à Dorgelès a été fait par différents acteurs du patrimoine en Hauts de France, et particulièrement par l'équipe des Bibliothèques d'Amiens Métropole. Ces sources, encore peu exploitées, sont riches en enseignements et méritent donc toute notre attention. Nos principales sources pour l'étude génétique sont réunies dans le fonds Roland Dorgelès constitué et conservé par les Bibliothèques d'Amiens Métropole<sup>39</sup>. Outre les éditions illustrées qui y sont réunies, le fonds comporte un nombre important de documents autographes et de dossiers photographiques. Comme le souligne Émeline Pipelier, conservatrice du fonds de 2017 à 2021, Dorgelès avait « l'habitude de disperser ses brouillons et de faire cadeau, à ceux qui recevaient ses envois, de quelques feuillets<sup>40</sup> ». Cette pratique est d'ailleurs parfaitement illustrée par l'exemplaire du *Tombeau des poètes* conservé dans le fonds, dans lequel se trouvent quatre

<sup>38</sup> Stéphane Audoin-Rouzeau et Annette Becker, *14-18, retrouver la guerre*, Paris, Gallimard, 2003, « Folio Histoire », p.17.

<sup>39</sup> Voir le descriptif de ce fonds par Émeline Pipelier, « Le fonds Roland Dorgelès des Bibliothèques d'Amiens Métropole », dans Marie-Françoise Lemonnier-Delpy (dir.), *op. cit.*, p. 23-34.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p.26.

feuilletts offerts par l'écrivain aux dédicataires Jean et Lucette Arrii-Blachette<sup>41</sup>. Cela explique la difficulté que nous rencontrons aujourd'hui dans la constitution d'ensembles génétiques complets. Toutefois, ce fonds a l'immense avantage de contenir une variété de documents qui permet d'appréhender la pratique auctoriale de Dorgelès et d'entrer dans l'atelier de l'écrivain. Le manuscrit de « Des morts vous parlent<sup>42</sup> », composé de 114 feuillets, est l'un des documents les plus intéressants de ce fonds, témoignant de la pratique de réécriture dorgelèsienne. Ce manuscrit de premier jet abondamment corrigé et consacré aux écrivains morts au combat dont il honore la mémoire est à l'origine de l'avant-dernier chapitre de *Bleu horizon : pages de la Grande Guerre*, et s'inscrit également dans la genèse du *Tombeau des poètes, 1914-1918*. Notons aussi la présence des épreuves corrigées de *Bleu horizon*, qui contient plusieurs corrections et annotations autographes et témoigne des réflexions de l'écrivain autour du choix des illustrations<sup>43</sup>. Ajoutons à cela quelques pièces (photographies, éléments de correspondance...) issues de dossiers composites<sup>44</sup>, ainsi que d'autres manuscrits tels que « Un chien, un âne, un censeur et moi<sup>45</sup> ». Dans notre souhait de valoriser ce patrimoine amiénois que constitue le fonds Dorgelès, les photographies trouveront aussi une place de choix dans cette thèse : ayant appartenu à l'écrivain, ces documents témoignent de l'imaginaire dorgelèsien de la Grande Guerre et d'une influence esthétique, tout en ayant un intérêt documentaire. Nous trouvons ainsi un ensemble d'environ 250 photographies de 1914-1918<sup>46</sup>, mais aussi 70 photographies représentant Dorgelès au fil de sa vie<sup>47</sup>. Certaines photographies contenues dans le fonds ont par ailleurs été utilisées pour illustrer *Bleu horizon : pages de la Grande Guerre*. Enfin, un autre dossier est composé de photographies du tournage du film *Les Croix de bois* de Raymond Bernard<sup>48</sup>, œuvre de 1932 dont nous proposons une analyse car elle permet de réactualiser le texte dorgelèsien et d'identifier les thèmes qui, à l'époque, ont marqué le public et semblent en cela constituer l'essence du roman de guerre dorgelèsien. Outre le fonds Dorgelès<sup>49</sup> particulièrement riche, nous avons également eu l'opportunité de travailler sur les archives privées de Micheline Dupray, avant le décès de cette dernière. Ce fonds, qui n'a

---

<sup>41</sup> Bibliothèques d'Amiens Métropole, Res 776 D.

<sup>42</sup> Bibliothèques d'Amiens Métropole, Ms 2734 B.

<sup>43</sup> Bibliothèques d'Amiens Métropole, Res 943 C.

<sup>44</sup> Bibliothèques d'Amiens Métropole, en particulier Ms 2732 B.

<sup>45</sup> Bibliothèques d'Amiens Métropole. Ms 2724 B.

<sup>46</sup> Bibliothèques d'Amiens Métropole, Ms 2549 C.

<sup>47</sup> Bibliothèques d'Amiens Métropole, Ms 2729 C.

<sup>48</sup> Bibliothèques d'Amiens Métropole, Ph 1598 B.

<sup>49</sup> Notons que quelques documents photographiques et manuscrits ont été numérisés sur l'Armarium, la bibliothèque numérique du patrimoine écrit, graphique et littéraire des Hauts-de-France : <https://www.armarium-hautsdefrance.fr/>.

malheureusement fait l'objet d'aucune classification, nous a permis d'avoir accès à certains documents révélateurs des pratiques d'écriture dorgelèsiennes.

Bien évidemment, inscrire Dorgelès dans le milieu ancien combattant, et plus précisément celui des écrivains-combattants ne peut se faire sans des références aux œuvres de ses contemporains : Henri Barbusse, René Benjamin, Pierre Chaine, Paul Flamant, Jean Galtier-Boissière, Pierre Mac Orlan ou encore Pierre Plessis et bien d'autres. Nous nous intéresserons également à Jean Norton Cru, auteur de *Témoins*. Ses annotations des *Croix de bois*, conservées dans le fonds des Bibliothèques Universitaires d'Aix-Marseille, sont riches en enseignements. Ardemment opposé à la représentation que donne Roland Dorgelès de la Grande Guerre, et particulièrement à son souhait d'en faire un récit universel, Jean Norton Cru remet en question la légitimité de l'écrivain-combattant ainsi que son choix de la fiction, soulevant ainsi un passionnant débat sur les liens entre littérature et histoire, entre témoignage et mémoire.

En complément de ce travail sur les sources littéraires, d'autres documents, cette fois davantage rattachés à une approche historique, nous aideront à comprendre le contexte dans lequel évolue l'écrivain, de dessiner son parcours, son expérience et la manière dont il la transforme ensuite pour créer sa guerre littéraire. Les registres matricules, sources administratives particulièrement précieuses, nous permettent de connaître la situation militaire de chaque ancien combattant, qu'il s'agisse de Dorgelès ou de ses contemporains. L'historique du 39<sup>e</sup> Régiment d'Infanterie<sup>50</sup> auquel est rattaché l'écrivain pendant la Grande Guerre ainsi que sa correspondance<sup>51</sup> sont également des documents indispensables à l'appréhension de son vécu de la guerre : lieux fréquentés, batailles menées, événements marquants... Ce sont autant d'éléments qui nous permettent de retrouver les traces d'une écriture de soi dans l'œuvre dorgelèsienne. Car si Dorgelès déclare « J'avais une ambition plus haute : ne pas raconter *ma* guerre, mais *la* guerre<sup>52</sup> », il raconte bel et bien sa guerre. L'articulation des considérations historiques et littéraires est absolument cruciale, et c'est pour cette raison que nous nous efforçons d'user de sources et de références se rattachant aux deux disciplines.

---

<sup>50</sup> *Journal des Marches et Opérations du 39<sup>e</sup> Régiment d'Infanterie*, numérisé sur le site Mémoire des hommes. L'ouvrage de Bruno Nion, *Un régiment normand dans la Grande Guerre : Historique du 39<sup>e</sup> RI, 1914-1918*, Louviers, Ysec Editions, 2010, est également une source très précieuse.

<sup>51</sup> Bibliothèque nationale de France, Ms 15219 et Ms 15220. Ces lettres sont réunies dans Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée : correspondance de guerre, 1914-1917*, préface de Micheline Dupray, introduction par Frédéric Rousseau, Paris, Albin Michel, 2003.

<sup>52</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon, op.cit.*, p.22.

#### 4. Exposé du plan

Notre sujet impose un préalable à toute étude de l'œuvre : une connaissance minutieuse de l'écrivain, de son parcours et particulièrement de son expérience de la guerre. Qui était Dorgelès avant la guerre et comment est-il devenu écrivain ? Quelles sont ainsi les racines de son œuvre ? Il est en effet difficile de cerner la représentation que Dorgelès donne de la Grande Guerre si l'on ne connaît pas son vécu. C'est pourquoi, dans un premier chapitre, nous reviendrons sur l'existence de Dorgelès, de sa jeunesse dans les rues de Montmartre aux tranchées. La perspective diachronique de notre travail nous amènera également à le suivre après-guerre, dans son engagement dans le milieu ancien combattant, implication qui lie étroitement sa production littéraire à son existence sociale. Il s'agit de comprendre comment est né l'écrivain-combattant et, surtout, comment Roland Dorgelès lui-même se définit par rapport à cette identité qui lui est chère, identité associant la littérature à l'expérience de la guerre. C'est précisément cette articulation qui constituera le fil rouge de notre démonstration. Ce premier chapitre essentiellement historique et biographique permettra de situer « l'écrivain dans son temps » et dans la société, de l'appréhender dans son rapport à la guerre, à autrui, à ses contemporains, aux autres écrivains également. Ce chapitre n'omettra toutefois pas l'approche littéraire, car il nous y mène au contraire directement, en étudiant la manière dont Roland Dorgelès façonne son éthos d'ancien combattant et d'écrivain-combattant, ainsi que les valeurs dont il l'investit.

Un second chapitre, consacré à « l'œuvre multigénérique et hybride » que constitue notre corpus, abordera la genèse de ces textes, ainsi que leurs spécificités formelles. Il s'agira de montrer comment s'est élaborée l'œuvre, en partant de chaque livre pour, progressivement, en dessiner une vision globale. Comment cette œuvre évolue-t-elle au fil des années ? Quelle est la place allouée à la fiction, au témoignage, à l'écriture de soi ? L'œuvre dorgelèsienne se caractérise par sa diversité générique, mais aussi par une certaine hybridité : la frontière entre les genres est loin d'être imperméable, elle est au contraire poreuse. L'écrivain joue avec les codes littéraires, mais il se laisse parfois prendre à leur piège, donnant à voir dans l'œuvre le débat qui agite la littérature de son époque : quelle place pour la fiction après une expérience aussi terrible que la Première Guerre mondiale ? Quelle est la meilleure forme à adopter pour dire la guerre ? Il semble que Roland Dorgelès, comme tant d'autres en son temps, cherche sa *voix* ou sa *voie*. Malgré la diversité générique inhérente à l'œuvre, cette dernière témoigne d'une grande unité. La place de l'intratextualité et de l'auto-réécriture seront interrogées, car elles donnent de la cohérence à cet ensemble apparemment hétérogène. Par ailleurs, avec le fil rouge



de la Grande Guerre toujours omniprésent, se dessine progressivement une œuvre de mémoire, une œuvre qui se veut collective. C'est dans ce chapitre que nous étudierons l'articulation entre l'écriture du « je » et l'écriture du « nous », approchant la capacité d'une littérature pourtant imprégnée du vécu personnel de l'écrivain à dire une expérience commune.

Notre troisième chapitre se concentrera sur les thèmes chers à l'imaginaire dorgelèsien, révélant ainsi les spécificités de la Grande Guerre représentée par l'écrivain. À travers les personnages qu'il crée, les scènes qu'il décrit, Roland Dorgelès livre à ses lecteurs une véritable *comédie humaine* en guerre : loin de penser seulement la société du front, il appréhende la société dans sa globalité, actant une division durable entre combattants et non-combattants, représentant la camaraderie combattante comme un idéal dont tous et toutes devraient s'inspirer. Les valeurs véhiculées par l'œuvre de l'auteur, que l'on peut définir comme engagé tant il est persuadé de la capacité performative de la littérature, sont étroitement liées à un idéal combattant dont Dorgelès reprend les motifs clés. Par ailleurs, il représente une « communauté des vivants et des morts<sup>53</sup> », un monde d'hommes en guerre uni au point d'effacer les limites entre la vie et la mort. Car la représentation de la guerre dorgelèsienne ne va pas sans certains paradoxes : il semblerait que le danger vienne moins de la guerre elle-même que de ceux qui ne la font pas, et que les combattants morts soient plus proches des survivants que ceux qui n'ont jamais combattu. Idéalisant ses camarades tout en leur rendant d'émouvants hommages, l'écrivain pense le sacrifice, le deuil, la mémoire et la reconstruction individuelle et sociale. Évidemment, une telle réflexion ne va pas sans une pensée du rôle de l'écrivain, et plus particulièrement de l'écrivain-combattant, qui fait le lien entre ceux que tout – l'expérience de la guerre, la mort, l'oubli – sépare.

Dans un dernier chapitre, nous questionnerons le devenir de l'œuvre, et plus largement celui de la représentation dorgelèsienne de la Grande Guerre. Comment l'écrivain ainsi que ses contemporains réactualisent-ils cette dernière ? Malgré les années qui passent et l'éloignement de la guerre, Roland Dorgelès reste toute sa vie un écrivain-combattant et essentiellement l'auteur des *Croix de bois*. Livre de guerre apprécié mais aussi vivement critiqué, *Les Croix de bois* place Dorgelès au cœur du débat qui, au début des années 30, anime la communauté littéraire et les anciens combattants : quelles sont les œuvres qui ont le mieux dit la guerre ? Qu'est-ce qu'un *bon* ou un *mauvais* témoignage ? Portée par Jean Norton Cru, l'évaluation est sévère envers l'écrivain, et amène ses contemporains à se prononcer, à réévaluer à leur tour l'œuvre.

---

<sup>53</sup> Nicolas Beaupré, *Écrits de guerre, op. cit.*, p.77.

En 1932, c'est au cinéma que Roland Dorgelès se fait une place, avec l'adaptation de son roman-phare par Raymond Bernard, faisant des *Croix de bois* le premier film de guerre du cinéma parlant français. Salué pour ses nombreuses innovations techniques, le film témoigne de la vitalité de la guerre dorgelèsienne, convoquée lorsqu'il s'agit d'avertir les esprits du danger des guerres, et encore de faire « œuvre de paix<sup>54</sup> », témoignage s'il en faut de la durabilité des valeurs défendues par les Écrivains Combattants, parmi lesquelles leur « volonté de paix<sup>55</sup> ». Enfin, le devenir de l'œuvre est également décidé par l'écrivain lui-même, à travers de nombreuses rééditions et éditions illustrées de son œuvre, témoignant de son désir de faire perdurer la camaraderie combattante.

---

<sup>54</sup> Raymond Bernard, *Échos de naguère*, texte reproduit dans le livret du DVD des *Croix de bois*, édition restaurée 4K, Pathé et ADAGP, 2014, p.4.

<sup>55</sup> Antoine Prost, *Les Anciens Combattants et la société française, 1914-1939, vol. 3 : Mentalités et idéologies*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1977, p.167.



## Éditions de référence

Nous avons choisi de nous référer, pour des raisons pratiques et afin de faciliter la navigation du lecteur dans l'œuvre dorgelèsienne, à l'édition suivante, réunissant six œuvres de Roland Dorgelès (*Les Croix de bois*, *Le Cabaret de la belle femme*, *Le Réveil des morts*, *La Drôle de guerre*, *Retour au front* et *Carte d'identité*) :

*D'une guerre à l'autre*, préface de Jean-Pierre Rioux, Paris, Omnibus, 2013

Pour les autres livres de l'écrivain, nous renvoyons aux éditions originales<sup>56</sup> :

*Souvenirs sur les Croix de bois*, Paris, À la Cité des Livres, 1929

*Bleu horizon*, Paris, Albin Michel, 1949

*Tombeau des poètes, 1914-1918*, illustrations de Dunoyer de Segonzac, Paris, Vialetay, 1956

La correspondance de l'écrivain a été compilée et publiée dans l'édition suivante :

*Je t'écris de la tranchée : correspondance de guerre, 1914-1917*, préface de Micheline Dupray, introduction de Frédéric Rousseau, Paris, Albin Michel, 2003

---

<sup>56</sup> Nous citons ici les œuvres de notre corpus principal. Pour les autres livres cités, se référer à la bibliographie.



**CHAPITRE PREMIER**  
**L'ÉCRIVAIN EN SON TEMPS**



Roland Dorgelès est un écrivain qui consacre à la Grande Guerre une grande partie de son œuvre et de son activité d'intellectuel. Mais comment en est-il arrivé à figurer parmi les plus célèbres représentants de la littérature de 14-18 ? Quel a été son parcours, de la bohème montmartroise qu'il a fréquentée dans sa jeunesse à l'Académie Goncourt dont il est le président à sa mort ? Pour comprendre la place qu'occupe la Première Guerre mondiale dans sa vie d'écrivain, il faut revenir à l'origine, à la trajectoire militaire de Roland Lécavelé, aux batailles qui l'ont marqué, à son long séjour dans l'aviation ou encore à son investissement dans l'Association des Écrivains Combattants. Bien que monographique, cette thèse entend replacer l'auteur dans un paysage culturel et dans une époque, montrant aussi bien sa singularité que ses points communs avec les intellectuels et les artistes de son temps. En raison de l'approche diachronique de notre travail, il nous semble essentiel de présenter la biographie de l'écrivain, en gardant toujours comme fil rouge la Grande Guerre. En montrant le contexte d'écriture des œuvres, il s'agira de comprendre comment et pourquoi celles-ci ont été produites. Dans ce premier chapitre, nous retracerons la vie de Dorgelès, dans ses petites comme dans ses grandes lignes, à partir de plusieurs sources. La première est sa correspondance de guerre, publiée en 2003 chez Albin Michel sous le titre *Je t'écris de la tranchée: correspondance de guerre, 1914-1917*<sup>57</sup>. Source problématique car parfois mensongère, les lettres sont toutefois de précieux indices sur le vécu de l'écrivain. Nous confrontons cette correspondance au *Journal des marches et opérations du 39<sup>e</sup> Régiment d'Infanterie*<sup>58</sup>, auquel est affecté l'écrivain alors journaliste et portant toujours son nom de naissance Roland Lécavelé, source issue d'archives historiques qui permet de connaître les mouvements de troupes, les lieux de cantonnement, ou encore les différentes actions commises par le régiment dont fait partie l'auteur. Il est alors possible de l'appréhender au travers du groupe, du corps d'armée, en tant que combattant. Les registres matricules conservés par les différentes archives départementales permettent également de recueillir des informations sur l'écrivain mais aussi sur les hommes qu'il a côtoyés. Les biographies consacrées à Roland Dorgelès<sup>59</sup> sont également d'un grand soutien dans notre travail de synthèse, bien que leur exactitude soit parfois à questionner. Micheline Dupray, autrice de *Roland Dorgelès. Un siècle de vie littéraire française*, paru d'abord en 1986 puis réédité en 2000, a en effet pu recevoir les confidences de la dernière épouse de l'écrivain, et a également eu, en tant qu'exécutrice testamentaire, accès à quelques archives de celui-ci. Cette proximité avec l'auteur qu'elle n'a toutefois jamais connu est précieuse, mais la

---

<sup>57</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, op. cit.

<sup>58</sup> *Journal des marches et opérations du 39<sup>e</sup> RI*, Service Historique de la Défense, Ministère des Armées.

<sup>59</sup> Micheline Dupray, op. cit. ; Claude-Catherine Ragache, op. cit.



biographie, en partie romancée et peu sourcée, peut parfois être problématique. C'est pourquoi nous essaierons de retracer le plus fidèlement possible la vie de Dorgelès, en faisant dialoguer avec précaution toutes ces sources, parmi lesquelles il faudra évidemment ajouter les textes de l'auteur mais aussi de ses contemporains : articles de journaux, lettres, mémoires, bulletins d'association... À la fin de ce chapitre, nous espérons que le lecteur pourra se représenter qui était Roland Dorgelès, en tant que combattant, en tant qu'écrivain, et enfin en tant qu'écrivain-combattant.

## **1. De Montmartre à l'engagement : Dorgelès avant la guerre**

### **1.1. L'enfance**

Quand il naît le 15 juin 1885<sup>60</sup> en la ville d'Amiens, Roland Dorgelès ne porte pas encore le nom qui figurera en couverture des *Croix de bois* trente-quatre ans plus tard. Il s'appelle alors Rolland Lécavelé. Si l'homme se plaît à dire qu'il est véritablement né en 1903, date de son installation définitive à Montmartre, c'est bien en Picardie qu'il voit le jour. Les sources concernant l'enfance amiénoise de l'écrivain sont extrêmement rares, et Dorgelès parle bien peu de ses origines picardes, si bien que la plupart des informations auxquelles nous avons accès proviennent de la biographie<sup>61</sup> rédigée par Micheline Dupray, exécutrice testamentaire de l'écrivain et amie proche de Madeleine, sa dernière épouse. Nous savons toutefois que Rolland Lécavelé est né chez sa grand-mère, à Amiens, quelques années après sa sœur Léontine<sup>62</sup>, née en 1881. La maison, située rue Vascosan, se trouve à quelques rues de celle de Jules Verne. Plusieurs fois, Dorgelès s'amuse à changer sa propre date de naissance, la décalant d'un an pour la situer en 1886 et se rajeunissant un peu. Il ne se prive pas de faire de même pour sa sœur, qu'il dit être née en 1882. Cela semble un détail, mais c'est toutefois révélateur du caractère de Dorgelès, qui n'hésite pas à se jouer de l'officiel et à réinventer – réécrire – sa propre histoire. Ses parents, Onésime Lécavelé et Laure Leclerc, sont tous deux originaires de la région mais habitent alors à Paris. Son père est représentant d'une fabrique de tissus, ce qui implique des déplacements réguliers, dans lesquels il emmène sa famille. Outre ces voyages, Micheline Dupray retrace aussi les multiples déménagements des Lécavelé :

---

<sup>60</sup> Acte de naissance n°1087 du 15 juin 1885, Archives de la Somme, État-civil, Amiens.

<sup>61</sup> Encore une fois, nous rappelons la vigilance dont il faut faire preuve concernant cette biographie romancée. Le recours régulier à la fiction, sans distinction nette avec le discours biographique, rend difficile l'appréhension de cette période de la vie de l'écrivain. Il est en effet compliqué de distinguer le vrai du faux, l'anecdote véridique de l'invention ou du fantasme.

<sup>62</sup> Surnommée Line ou Loulou, elle est aussi « la Loute » à laquelle Roland Dorgelès adresse plusieurs lettres dans sa correspondance de guerre.

De la rue Saint-Louis-en-l'Île, n°66, [la famille] se rendra à Enghien puis à La Garenne-Bezons. Plus tard, elle s'établira au 46 de la rue des Martyrs à Paris, non loin de Montmartre, après avoir séjourné plusieurs années Boulevard National à Clichy<sup>63</sup>.

Ainsi, bien que Dorgelès soit né à Amiens, c'est bien une enfance essentiellement parisienne qu'il connaît, se liant dès son plus jeune âge à la capitale.

Toujours est-il qu'avec cette famille constamment en mouvement et qu'il ne peut pas toujours suivre, le jeune Rolland Lécavelé est régulièrement confié à ses grands-parents, passant ainsi quelques précieux moments de son enfance dans la ville picarde. C'est lors de l'un de ces séjours que le futur écrivain rencontre, au détour d'une promenade avec son grand-père dans « les Petits Jardins d'Amiens<sup>64</sup> » situés à proximité de la maison de Jules Verne, le célèbre auteur de *Vingt-mille lieues sous les mers*. Dorgelès écrit à ce sujet, dans un numéro du *Courrier Picard* de décembre 1950 :

Je me souviens parfaitement de l'extraordinaire contrainte que s'imposa, ce jour-là, le petit garçon que j'étais. Timide, mais tendu, déterminé à tout, je reprochai à Jules Verne la mort jugée par moi lamentable du Capitaine Nemo. [...] Jules Verne entendit mon ire avec indulgence et intérêt. Somme toute je débutais ainsi dans la critique ! Je n'ai pas persévéré dans cette voie<sup>65</sup>.

Cette anecdote relatée par l'écrivain et rapportée par sa biographe est assez connue. Elle est régulièrement évoquée comme un signe révélateur de la destinée littéraire de Roland Dorgelès. Quoi qu'il en soit, il s'agit d'un événement marquant pour l'écrivain, qui témoigne en tout cas d'un intérêt certain pour les Lettres. Jules Verne, auteur célèbre pour ses récits d'aventure influencés par les progrès scientifiques de son époque, est très certainement une source d'inspiration de choix pour celui qui écrira, pendant la Première Guerre mondiale, un premier roman interrogeant à son tour les mêmes problématiques : *La Machine à finir la guerre*, fruit d'une collaboration avec Régis Gignoux.

Les parents de Dorgelès aimeraient le voir devenir architecte. C'est pour cette raison qu'ils le poussent à rejoindre l'école des Arts Décoratifs de Paris. Dorgelès n'y étudie pas plus d'une année. Il écrit, en 1961 :

J'ai eu raison de ne pas m'obstiner à devenir architecte : je n'avais pas la vocation. Toutes les leçons, tous les conseils des professeurs des Arts Décoratifs n'y auraient rien changé. Mes débuts, cependant, avaient été encourageants. Au Concours d'Admission, ayant à exécuter un projet de fontaine publique, j'en avais dessiné une charmante, toute simplette, dans une large niche de céramique blanche et bleue où l'eau s'écoulait dans une vasque rustique de même couleur<sup>66</sup>.

---

<sup>63</sup> Micheline Dupray, *op. cit.*, p.19.

<sup>64</sup> Ces jardins longent la voie ferrée qui relie les deux gares amiénoises : Saint-Roch et la gare du Nord.

<sup>65</sup> *Le Courrier Picard*, 5 décembre 1950, cité par Micheline Dupray, *op. cit.*, p.20.

<sup>66</sup> Roland Dorgelès, « Message à l'Association des Anciens Élèves de l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs », juin 1961. Archives privées de Micheline Dupray.

Bien que le projet parental soit avorté, cette expérience sera également utile à l'écrivain, en particulier quand viendra l'heure d'écrire *Le Réveil des morts*, dont le personnage principal est architecte<sup>67</sup> : « je suis quand même devenu architecte, mais sous le nom d'un autre : Jacques Le Vaudoier [...]. Je lui ai donné toutes les qualités que j'aurais voulu avoir si j'avais poursuivi ma carrière<sup>68</sup>. » De plus, cette étape dans son parcours lui permet d'approfondir ses connaissances artistiques et d'affirmer ses goûts esthétiques. Il y rencontre également des hommes qui deviennent ses amis, parmi lesquels André Warnod, qui confesse dans *Ceux de la Butte* : « L'école des Beaux-Arts où nous étions inscrits, [...] l'école des Arts Décoratifs où nous avons été reçus nous voyaient très peu<sup>69</sup>. » C'est sans regret que Rolland Lécavelé quitte les Arts Décoratifs, se laissant séduire, comme de nombreux artistes de son âge, par la Bohème montmartroise.

## 1.2. L'installation à Montmartre et le métier de journaliste

En 1903, Rolland Lécavelé s'installe dans le quartier de Montmartre, qu'il qualifie dans ses souvenirs de « village<sup>70</sup> ». Si, depuis le milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle, Montmartre est intégré à la ville de Paris, il n'en demeure pas moins un monde à part, aux yeux de ses habitants :

Montmartre, au début de ce siècle, était encore une espèce de village. On y trouvait des cours de ferme, de vieux puits, des poulaillers, des bornes-fontaines, des jeux de boules, des espaliers de couvent, des champs de pommes de terre, et je crois qu'en cherchant bien, on aurait découvert un abreuvoir. Il y avait également une laiterie où l'on voyait traire les vaches et dans les vergers de la rue Saint-Vincent se cachait une chaumière, la dernière de Paris. [...] Rien ne ressemblait moins à un quartier de Paris que cette paroisse attardée, peut-être respectée sur le plan d'Hausmann parce qu'il y avait la côte à grimper<sup>71</sup>.

Là-bas, le jeune Rolland Lécavelé s'intègre dans une communauté de peintres, de poètes, de romanciers, d'illustrateurs ou encore de sculpteurs. Dans son récit *Au beau temps de la Butte*, publié en 1949, il évoque notamment Guillaume Apollinaire, Émile Bernard, Francis Carco, Gaston Couté, André Derain, Max Jacob, Chas Laborde, Henri Le Fauconnier, Pierre Mac Orlan, Pablo Picasso, André Salmon, Kees Van Dongen, Maurice de Vlaminck... Toute cette population cosmopolite marche dans les pas de « Renoir qui habitait au Château des Brouillards, Courteline, logé rue Lepic, Léon Bloy, Forain, Rollinat, un rouquin barbu qui faisait du croquis – Van Gogh –, et parfois l'ancien maire de Montmartre : Georges Clemenceau<sup>72</sup> », ou encore Aristide Bruant. Sur le plan intellectuel et créatif, c'est une vie stimulante qui s'ouvre à Rolland

---

<sup>67</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, Paris, Albin Michel, 1923.

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> André Warnod, *Ceux de la Butte*, Paris, René Julliard, 1947, p.93.

<sup>70</sup> Roland Dorgelès, *Au beau temps de la Butte* [1949], Paris, Albin Michel, 1963, p.10.

<sup>71</sup> Roland Dorgelès, *Bouquet de bohème* [1947], Paris, Albin Michel, 1989, p.12-13.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p.21.

Lécavelé, qui confie s'essayer à la poésie : « Les jambes en compas, les mains dans les poches, le menton contre la poitrine, une longue mèche de cheveux rabattue sur l'œil gauche, je récitais mes vers dans les ateliers. Les gilets, je m'en souviens ; les vers, j'aime mieux les oublier<sup>73</sup>. » L'expérience est peu concluante, semble-t-il. Ce n'est pas à Montmartre que Dorgelès produit ses meilleures œuvres, et il en a conscience lorsqu'il retrace ses années dans le XVIII<sup>e</sup> arrondissement parisien. La Butte n'est pas le lieu de l'épanouissement du talent dorgelèsien, qui ne viendra qu'après la guerre. Il conte sa vie et ses aventures de l'époque, bien des années plus tard, dans plusieurs textes : *Montmartre, mon pays* (1925), *Bouquet de bohème* (1947), *Au beau temps de la Butte* (1949) et *Promenades montmartroises* (1960). Il y situe également ses romans *Le Château des brouillards* (1932), *Quand j'étais montmartrois* (1936) et *Le Marquis de la Dèche* (1971). Dans les récits consacrés à la Butte, l'auteur ne se focalise pas véritablement sur lui : à travers son vécu à Montmartre, il raconte les trajectoires d'autres hommes, d'artistes qu'il a appris à connaître et à admirer. Si Montmartre n'est pas le lieu d'un épanouissement littéraire pour Dorgelès, il est toutefois une source d'inspiration de choix pour l'écrivain, dans sa maturité. Même dans ses textes relatifs à la Grande Guerre, la vie de la bohème montmartroise est là, comme un idéal perdu, un souvenir chaleureux, l'époque ayant vu naître chez Dorgelès l'esprit de camaraderie, ce qu'il affirme avec fierté dans *Au beau temps de la Butte*, dont le titre témoigne de cette nostalgie : « Montmartre était la patrie de la camaraderie. Dans notre clan, tout se mettait en commun, à commencer par l'espoir. Nous étions fiers les uns des autres<sup>74</sup>. » Seule ombre au tableau : le service militaire, rendu universel en 1905, qui oblige les jeunes hommes à quitter, chacun leur tour, le fourmillement bienveillant de la Butte. Rolland Lécavelé se présente également, mais il est refusé à cause de sa santé fragile, commune à de nombreux Montmartrois. Il est réformé en 1906, en raison d'une affection pulmonaire l'ayant atteint l'année précédente, puis la décision est confirmée en 1907. Son registre de matricule indique alors un « état général très médiocre<sup>75</sup> ».

À Montmartre, Dorgelès essaie de trouver sa voie après avoir abandonné les études d'architecture. Comme de nombreux résidents de Montmartre en mal d'argent – l'activité artistique rémunère peu – Dorgelès se tourne vers le journalisme, profitant d'une opportunité : « mes parents étaient liés avec un journaliste, correspondant de quotidiens de province, qui, tombé sérieusement malade, eut besoin d'un remplaçant pas exigeant pour le salaire et je saisis

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p.16.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p.35.

<sup>75</sup> Rolland Maurice Lecavelé, Matricule 4534, Archives de la Seine, D4R1 1312.

cette occasion de quitter une carrière à quoi rien ne me destinait<sup>76</sup>. » En 1904, il trouve un emploi à l'agence Presse Nouvelle, au service télégraphique, puis de « fait-diversier » au *Journal*, avant de revenir à l'agence<sup>77</sup>. Dorgelès se lasse vite de ces emplois peu gratifiants, mais il sait désormais qu'il veut être journaliste. Et il y réussit bien, puisqu'il écrit, dans les années qui suivent, pour *Paris-Journal*, *Fantasio*, *Excelsior* ou encore *Le Rire* et *Le Sourire*, où il retrouve Pierre Mac Orlan. Son parcours de jeune journaliste ne le distingue guère des autres jeunes montmartrois, comme en témoignent ses propos concernant Apollinaire : « Sa vie, il la gagnait tant bien que mal dans les journaux : *L'Intransigeant*, *Excelsior*, *Paris-Journal*, enfin, où nous nous retrouvions tous<sup>78</sup>. » En effet, tous fréquentent les rédactions. Rien qu'à *Paris-Journal*, il côtoie des journalistes et des auteurs tels que Régis Gignoux, Charles Méré ou encore Guillaume Apollinaire, qu'il peint « écriva[n]t un article, son masque volontairement grave égayé malgré lui par la malice des petits yeux et le pli ironique de ses lèvres gourmandes<sup>79</sup>. » La rédaction de ce journal fourmille d'une belle communauté à laquelle s'attache l'écrivain : « Dans les salles voisines, on retrouvait chaque soir le doux Alain-Fournier, Olivier Hourcade, Georges Le Cardonnel, Henri Massis, André Salmon, Gaston Picard, Henry Jacques, André Warnod, tant d'autres<sup>80</sup>... »

Notons que c'est à partir de 1907 que le futur auteur des *Croix de bois* prend le pseudonyme Dorgelès et signe de ce nom la plupart de ses textes, mais il emploie également d'autres noms, tels que Monsieur Grinche<sup>81</sup> et Roland Catenoy<sup>82</sup>. Le premier lui sert surtout pendant la guerre, lui permettant de commenter anonymement l'actualité avec un ton satirique assumé qu'il hérite de ses années montmartroises. En effet, payé « deux sous la ligne<sup>83</sup> », Dorgelès réalise que seuls les textes humoristiques et satiriques lui valent une certaine reconnaissance. Pourtant il aspire à autre chose : « J'avais, en réalité, l'âme tourmentée de mon visage. Mais les quelques poèmes et les contes aigres doux que j'avais publiés dans les revues sans lecteurs étant passés inaperçus, j'avais changé rageusement de bord pour ne plus écrire que des histoires drôles<sup>84</sup>. » Il rêve même de créer son propre « journal d'informations fausses et d'opinions variables », auquel il donnerait le titre de « *Petit Aliéné*<sup>85</sup> ». Plus tard, il rencontre

---

<sup>76</sup> Roland Dorgelès, *Bouquet de bohème*, op. cit., p.248.

<sup>77</sup> Claude-Catherine Ragache, op. cit., p.9.

<sup>78</sup> Roland Dorgelès, *Bouquet de Bohème*, op. cit., p.80.

<sup>79</sup> Roland Dorgelès, « Littérature et journalisme », s.d. [archives Micheline Dupray].

<sup>80</sup> *Ibid.*

<sup>81</sup> Principalement utilisé dans *L'Heure* et *La Baïonnette* pendant la guerre.

<sup>82</sup> Particulièrement utilisé dans *Le Rire* et *Le Sourire*.

<sup>83</sup> Roland Dorgelès, *Bouquet de Bohème*, op. cit., p.80.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p.247.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p.248.

Gus Bofa, avec qui il collabore, dans le journal *Le Sourire*, dans le cadre de la rubrique satirique « La Petite Semaine ».

Cette dimension humoristique du travail journalistique est d'une grande importance pour la suite de la carrière de Dorgelès et de ses camarades montmartrois, ce que souligne bien Nicolas Bianchi dans son article « L'humour de guerre de Roland Dorgelès, 1910-1930 ». Il montre en effet que la veine satirique, profondément influencée par la figure de Courteline, est régulièrement réexploitée par l'auteur dans sa représentation de l'expérience de la Grande Guerre. Il écrit :

La petite presse humoristique, qui les rémunère, leur impose également ses codes esthétiques, qui seront pour beaucoup de ces dessinateurs et écrivains les premiers outils accessibles pour médiatiser, mettre en mots l'extraordinaire expérience traumatique qu'ils s'apprêtaient à vivre en première ligne comme simples soldats<sup>86</sup>.

Dans cette presse se déploient en effet un certain nombre de *topoi* que nous retrouvons dans les textes relatifs à la Grande Guerre, ce qui montre bien que l'expérience du journalisme humoristique joue un rôle essentiel dans l'appréhension dorgelèsienne de la guerre. Nous le constatons aisément à travers l'étude de la correspondance : Roland Dorgelès a régulièrement recours à l'humour pour dissimuler un vécu douloureux. Pour le journaliste montmartrois, en effet, la guerre de 14-18 ne marque pas une rupture totale, avec un passage de la légèreté au sérieux le plus grand. Il s'applique au contraire à

[...] maintenir tout ce qui faisait de lui un humoriste à la mode : sa correspondance avec ses collègues (il cherche à racheter le *Sourire*), son identité visuelle et spirituelle de bohème montmartrois que mettait en péril un uniforme bleu horizon annonciateur de terribles souffrances, mais aussi et surtout ses usages de lecture<sup>87</sup> [...].

Il est intéressant de constater que Dorgelès cherche à amener un peu de Montmartre, et surtout de l'esprit montmartrois de la bohème, dans les tranchées.

De 1908 à 1914, il travaille pour *Comœdia*, aux côtés d'André Warnod. C'est dans les couloirs de *Fantasio* que Roland Dorgelès rencontre Madeleine Borgeaud, qui devient sa compagne : c'est à elle qu'il adresse une grande partie de sa correspondance de guerre, et elle marque durablement de sa présence les personnages féminins de l'œuvre dorgelèsienne. Grâce à la popularité qu'il acquiert en collaborant dans tous ces journaux, il est repéré par Georges Clemenceau qui, en 1913, fonde un nouveau quotidien, *L'Homme libre*. Dorgelès fait alors partie des cautions divertissantes de ce journal politique. Malgré quelques désaccords

---

<sup>86</sup> Nicolas Bianchi, « L'humour de guerre de Roland Dorgelès, 1910-1930 », dans Marie-Françoise Lemonnier-Delpy (dir.), *op. cit.*, p.111.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p.113-114.

idéologiques, en partie dus à l'esprit antimilitariste montmartrois auquel Dorgelès est sensible<sup>88</sup>, les deux hommes collaborent plus d'une année durant, jusqu'à la mobilisation. C'est ainsi que, pendant près de dix ans, Dorgelès multiplie les collaborations et les expériences journalistiques :

Du *Journal* à *Excelsior*, de *Paris-Journal* à *l'Homme libre*, j'ai tenu successivement toutes les rubriques – interviews, faits-divers, Chambre des Députés, comptes rendus d'Assises, Mouvement ouvrier, courrier théâtral, échos, grandes enquêtes – cela m'a donné une vue d'ensemble. Comme un mousse qui a fait le tour du monde<sup>89</sup>.

Le futur auteur des *Croix de bois* s'éloigne petit à petit de Montmartre pour se rapprocher d'un autre milieu, moins artistique celui-là, bien qu'il se défende d'un quelconque éloignement affectif : « J'avais donc désormais un pied sur le boulevard et l'autre sur la Butte, mais de cœur et d'esprit je restais Montmartrois<sup>90</sup>. » Dans *La Légende de Montmartre racontée par Roland Dorgelès et sa bande*, Jean-Manuel Gabert écrit :

Roland n'était pas le plus pauvre, loin s'en faut : grâce aux journaux auxquels il collaborait, il gagnait correctement sa vie, et, de plus, rejoignait souvent le domicile familial de la rue des Martyrs. Cette aisance, qui lui donnait aux yeux de certains des airs de fils de famille, lui permettait d'inviter régulièrement à dîner des camarades affamés en leur faisant croire qu'il avait à fêter quelque chose<sup>91</sup>.

Ce comportement, Dorgelès le reproduit plus tard dans les tranchées quand, trop gâté par les colis de sa mère, il partage son butin avec ses camarades. Montmartre a véritablement été, pour Dorgelès, le lieu de la camaraderie naissante. Il s'est abreuvé de cette émulation intellectuelle, et a ainsi nourri ses ambitions littéraires. Roland Dorgelès quitte rapidement Montmartre, qu'il continue toutefois à visiter, pour s'installer rue Victor Massé, puis rue La Bruyère, dans le IX<sup>e</sup> arrondissement de Paris.

---

<sup>88</sup> En 1913, Roland Dorgelès participe à un défilé pacifiste.

<sup>89</sup> Roland Dorgelès, *Bouquet de bohème*, *op. cit.*, p.249-250.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p.254.

<sup>91</sup> Jean-Manuel Gabert, *op. cit.*, p.51.

### 1.3. « La guerre de l'âne<sup>92</sup> » : rire et polémique

L'épisode montmartrois de Dorgelès ne se limite toutefois pas à la découverte de sa vocation journalistique. La vie sur la Butte est haute en couleurs, fantasque, vivifiante, réunissant « rapins aux chapeaux cabossés, muses coiffées à la Joconde, chansons, éclats de rire<sup>93</sup> ». Le jeune Roland Dorgelès s'y illustre en tant qu'amuseur. Quelques-uns de ses canulars, dont on salue encore aujourd'hui l'audace, lui donnent une réputation bien méritée de comique. En 1910, Dorgelès est en effet à l'origine d'une blague qui bouscule le milieu de l'art :

Tout le monde maniait les pinceaux. [...] Gagné par l'exemple, je devais fatalement être amené à peindre, c'est ce qui s'est produit, et, sans fausse modestie, j'ai obtenu plus de succès avec un seul tableau que d'autres dans toute leur carrière. Il est vrai que je m'étais fait aider par un chef d'école dont le nom figure maintenant dans le dictionnaire... Mais prenons par le commencement<sup>94</sup>.

Tout démarre évidemment à Montmartre, et plus précisément dans un cabaret, le Lapin Agile, situé 22 rue des Saules. Philippe Blondeau résume bien l'importance de « ce lieu central et emblématique<sup>95</sup> » dans son article « Montmartre, jeunesse et genèse d'une œuvre », pour le hors-série consacré à Roland Dorgelès dans la revue *Romanesques*. Des volets verts, quelques arbres et buissons, une façade orange et un mur blanc sur laquelle s'étale en lettres capitales le nom du « cabaret artistique » : « AU LAPIN AGILE ». Le décor est planté. Le lieu existe depuis 1860, véritable institution dans le quartier : il a vu passer entre ses murs Picasso, Toulouse Lautrec, Mac Orlan, Cendrars, Apollinaire, et bien d'autres. Dorgelès en est un client fidèle, et le considère comme un lieu de rassemblement, car tout Montmartre s'y retrouve bien volontiers, laissant de côté les oppositions et les différences :

Les révolutionnaires du Bateau-Lavoir déjeunaient aux Enfants de la Butte, les traditionalistes chez Bouscarat, place du Tertre. « Dis-moi où tu manges, je te dirai comment tu peins. » Les uns prenaient l'apéritif rue des Abbesses, au bar Fauvet où mugissait l'orgue mécanique, les autres chez Catherine, le tabac de la place du Tertre, et les humoristes rue Caulaincourt, chez Manière, où coulait le Vouvray. Pourtant il existait un cabaret où, le soir venu, ces frères ennemis se retrouvaient en terrain neutre, moins pour boire que pour brailler : le Lapin Agile<sup>96</sup>.

Le tenancier du cabaret, « le père Frédé, de son vrai nom Frédéric Gérard, possède beaucoup d'animaux : un chien, un singe, des souris, et un âne. Lorsque le chansonnier Aristide Bruant rachète le Lapin Agile, il permet à Frédé de continuer à s'occuper de l'établissement :

D'abord simple locataire de la bicoque, il en devint bientôt le propriétaire, grâce à la générosité de son ami Aristide Bruant. Celui-ci ne voulait pas que ce caboulot rustique, témoin de ses meilleures

---

<sup>92</sup> Cette expression est empruntée au titre du chapitre XI de *Bouquet de bohème*.

<sup>93</sup> Roland Dorgelès, *Au beau temps de la Butte*, op. cit., p.13.

<sup>94</sup> Roland Dorgelès, *Bouquet de bohème*, op. cit., p.228.

<sup>95</sup> Philippe Blondeau, « Montmartre, jeunesse et genèse d'une œuvre », dans Marie-Françoise Lemonnier-Delpy (dir.), op. cit., p.93.

<sup>96</sup> Roland Dorgelès, *Bouquet de bohème*, op. cit., p.17.



années, tombât sous la pioche des démolisseurs. Il habitait maintenant le mauvais Montmartre, celui d'en bas, à l'ombre du dôme de Dufayel, mais il remontait souvent là-haut en pèlerinage<sup>97</sup>.

Le Lapin Agile apparaît comme le témoin d'une époque, du Montmartre d'avant, qui a vu défiler Renoir, Van Gogh ou encore Courteline. C'est avec le souhait de le préserver que le cabaret est confié à Frédé, qui décide de lui éviter le destin de nombreux établissements de l'époque, celui de devenir un lieu de mauvaise vie ou d'être détruit. Le Lapin Agile reste ainsi un cœur culturel.

Dans ce cabaret, Roland Dorgelès retrouve de nombreux peintres, écrivains, poètes, chanteurs, danseurs, le tout dans une ambiance festive et alcoolisée<sup>98</sup>. Le cosmopolitisme de la clientèle ne va pas sans quelques accrochages et désaccords. Dorgelès évoque les « révolutionnaires » et les « traditionalistes » qui, malgré leurs différences, se retrouvent dans ce Cabaret pour « brailler<sup>99</sup> ». Il y a beaucoup de débats, opposant d'une part les avant-gardistes qui comptent dans leurs rangs des artistes tels que Picasso, et les traditionalistes parmi lesquels figure Dorgelès. Ce dernier se montre très critique envers le cubisme, qu'il qualifie de « jeu de massacre<sup>100</sup> » qui enthousiasme dangereusement la jeunesse montmartroise. À leurs côtés, les « futuristes » et les « pseudo-réalistes » précipitent également le déclin de l'art. C'est « enragé<sup>101</sup> », selon ses propres termes, que Dorgelès décide de mettre en scène une mascarade, afin de « dénonc[er] les méfaits de certaine peinture qui déshonorait la bonne<sup>102</sup> ». Les seules personnes dans la confiance sont le père Frédé, un huissier de justice, et André Warnod, son « ami le plus sûr<sup>103</sup> ».

---

<sup>97</sup> *Ibid.*, p.19.

<sup>98</sup> Notons que cette communauté sera saluée par la parution des *Veillées du Lapin Agile*, prévue en 1917 mais reportée en 1919, un recueil d'« histoires montmartroises racontées par des montmartrois » à savoir, entre autres : Apollinaire, Carco, Curnonsky, Depaquit, Dorgelès, Jacob, Mac Orlan, Salmon ou encore Warnod.

<sup>99</sup> Roland Dorgelès, *Bouquet de bohème*, *op. cit.*, p.19.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p.229.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p.231.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p.234.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p.233.

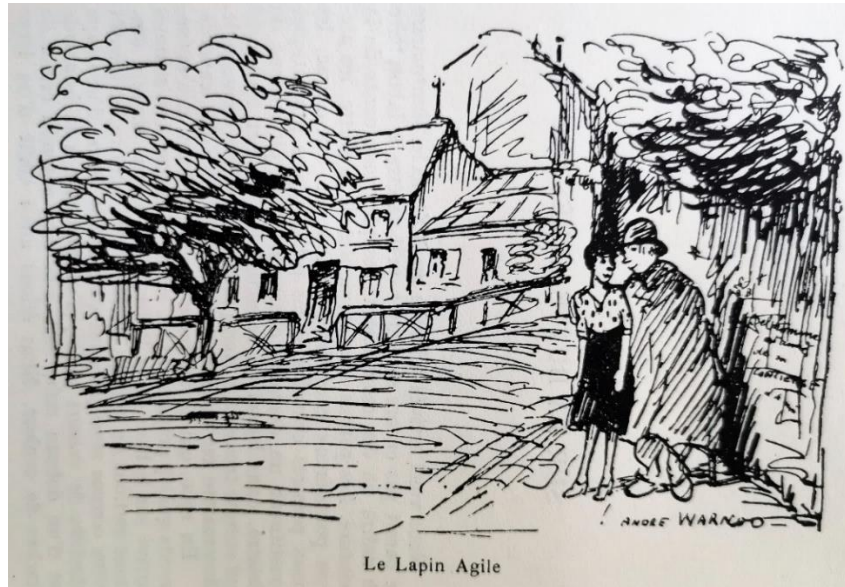


Figure 1 - Le Lapin Agile, par André Warnod<sup>104</sup>

En quoi consiste cette mascarade ? Un jour, une toile, intitulée *Et le soleil s'endormit sur l'Adriatique*, fait son apparition. Elle est signée d'un peintre jusqu'ici totalement inconnu, un certain Joachim-Raphaël Boronali. Le nom fait sérieux, et il n'est pas sans évoquer les futuristes italiens, mouvement dont le manifeste, rédigé par Marinetti, a été publié un an auparavant, en 1909, dans le *Figaro*. Le public découvre Boronali grâce à cette toile, qui est exposée au Salon des Indépendants. Le peintre est aussi l'auteur d'un manifeste qui marque la création d'un mouvement artistique nommé l'excessivisme. On peut y lire :

Holà ! grands peintres excessifs, mes frères, holà, pinceaux sublimes et rénovateurs, brisons les ancestrales palettes et posons les grands principes de la peinture de demain. Sa formule est l'Excessivisme. L'excès en tout est un défaut, a dit un âne. Tout au contraire, nous proclamons que l'excès en tout est une force, la seule force...<sup>105</sup>

Mais, en réalité, Boronali est une pure invention : le peintre n'existe pas. Le nom est en réalité l'anagramme d'Aliboron. Quel meilleur nom, en effet, pour incarner un homme fictif, que celui de l'âne des *Fables* de La Fontaine ? Et c'est bel et bien un âne qui est l'auteur de cette peinture. Il s'agit plus précisément de l'âne Lolo, bien connu des habitués du Lapin Agile, car il est l'un des animaux de Frédé : « L'excès en tout est un défaut, a dit un âne » est l'un des indices de la mascarade glissés dans le manifeste. La toile a donc été peinte par l'animal, ou plutôt par Dorgelès et Warnod qui, complices, changent les couleurs, déplacent la toile et nourrissent l'âne pour lui donner cœur à l'ouvrage. Le tout a été fait devant un huissier de justice, maître Brionne, pour certifier l'authenticité de l'œuvre : « La seule façon de convaincre les incrédules serait de

<sup>104</sup> André Warnod, *Ceux de la Butte*, op. cit., p.92.

<sup>105</sup> *Fantasio*, 1er avril 1910. Voir également Roland Dorgelès, *Bouquet de bohème*, op. cit., p.232-233.

leur mettre sous les yeux une pièce officielle<sup>106</sup>. » La peinture, intitulée *Et le soleil s'endormit sur l'Adriatique* fait beaucoup parler d'elle et est rapidement renommée, dans la presse, *Coucher de soleil sur l'Adriatique*.

L'imposture est d'abord révélée dans *Le Matin*, puis le détail de la mystification est donné par Roland Dorgelès dans le numéro de *Fantasio* du 1<sup>er</sup> avril 1910, dans lequel est également produite une copie du certificat d'huissier. Traditionaliste, l'ancien étudiant des Arts Décoratifs ne supporte plus de voir l'évolution de l'art, et rejette les avant-gardes. Le canular fonctionne étonnamment bien, puisque les modernistes accueillent cette œuvre avec enthousiasme, et les critiques d'art en saluent la qualité. L'objectif de Dorgelès était, bien entendu, de se moquer des artistes de son époque en montrant que, finalement, même un âne pouvait faire aussi bien qu'eux. Ce que nous donne à voir cette anecdote, c'est une réalité de la bohème montmartroise : son espièglerie, sa camaraderie, sa légèreté, mais aussi la diversité de sa population aux avis bien tranchés. Ces farces longuement élaborées et particulièrement complexes sont devenues une tradition dans le Montmartre d'avant-guerre. Preuve de la pérennité de ce canular : l'œuvre a été présentée, en 2016, au Grand Palais, lors de l'exposition intitulée « Carambolages », qui rassemblait des œuvres poussant les visiteurs à interroger les frontières et les définitions de l'art. Aujourd'hui, la toile est visible dans l'Essonne, à Milly-la-Forêt, à environ une heure de Paris.

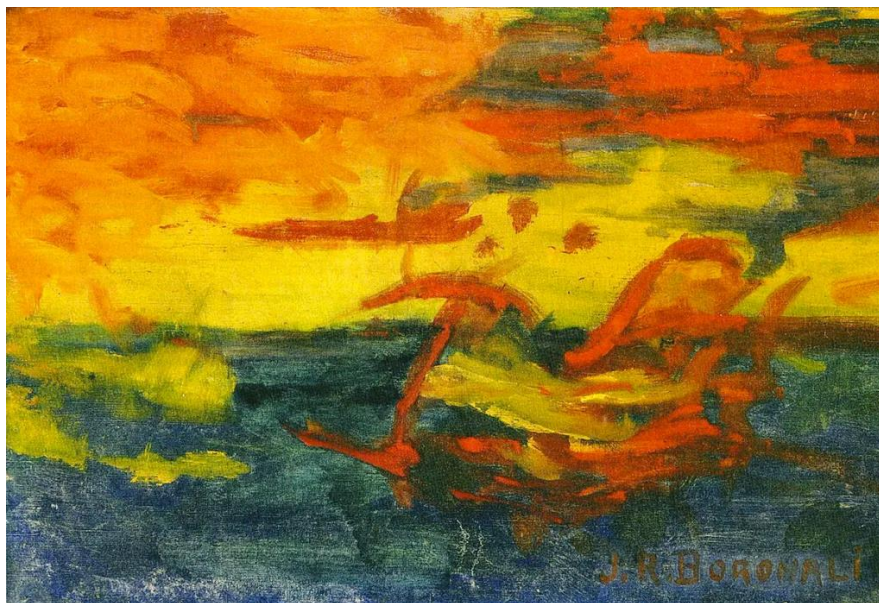


Figure 2 - Boronali, *Et le soleil s'endormit sur l'Adriatique*, 1910

---

<sup>106</sup> Roland Dorgelès, *Bouquet de bohème*, op. cit., p.233.



Figure 3 - Sur la terrasse du Lapin Agile, le jour où la toile a été peinte<sup>107</sup>

Deux ans plus tôt, Dorgelès avait mené une autre mystification à bien. Comme celle de l'âne, il la relate dans *Bouquet de bohème*. Il s'agit d'un canular cette fois lié au Musée du Louvre. Il décide de prendre à son ami Buzon un buste qu'il a sculpté et dont il ne veut rien faire, et de l'introduire au Louvre, en y apposant une étiquette :

N°401  
Tête de divinité  
(Fouilles de Délos)<sup>108</sup>

La mystification est toutefois bien moins efficace que celle entourant la toile de Boronali. Personne ne remarque ce nouvel objet exposé. C'est un mois plus tard que Dorgelès est obligé de se rendre au Louvre, convoquant la presse afin de dénoncer ce qu'il considère comme un manque de sérieux de la part du personnel. Son but était autant de dénoncer l'absence d'œuvres d'artistes vivants exposées au Louvre, que la politique du musée. Dorgelès, lors de sa révélation, se serait écrié : « Messieurs, vous êtes des ânes, et je viens de le prouver ! », démontrant encore une fois son affection humoristique pour l'animal<sup>109</sup>. Selon la légende que Dorgelès s'est appliqué à construire, le buste se trouverait encore aujourd'hui dans les réserves du Musée du Louvre. Il écrit, dans *Bouquet de bohème* : « Un jour, un fonctionnaire inattentif la retrouvera et, trompé par mon étiquette, lui donnera sa place aux antiquités grecques. Ainsi, grâce à moi, à moi seul, Montmartre entrera pour toujours au Louvre, représenté par une gigolette qui perdit

<sup>107</sup> Avec l'âne Lolo : Roland Dorgelès entouré d'André Warnod, Charles Gentil, Girieud, Denèfle-Castelno, Coccinelle, le père Frédé et un enfant (Georges Auric, futur compositeur).

<sup>108</sup> Roland Dorgelès, *Bouquet de bohème*, *op. cit.*, p.267.

<sup>109</sup> Notons qu'il revient à cet animal pendant la guerre, comme en témoigne son article « Un chien, un âne, un censeur et moi » paru dans *L'Œuvre* du 20 décembre 1928.

son nez dans le Maquis<sup>110</sup>. » Si Dorgelès n'était pas artiste lui-même, il avait très certainement des opinions bien tranchées sur l'art, et un goût pour la mise en scène et la provocation.

Voilà donc, esquissé en quelques pages, le Montmartre qui a vu disparaître Rolland Lécavelé et naître Roland Dorgelès, journaliste, humoriste et futur écrivain : « C'est ici que j'ai vu le jour, entre le Moulin et le Sacré-Cœur, vingt ans plus tard que ne l'indique mon bulletin de naissance<sup>111</sup>. » Après une enfance sans ancrage, c'est en effet dans les rues de ce quartier parisien que Dorgelès s'épanouit, noue ses relations les plus durables, et affirme sa personnalité contestataire. C'est surtout là qu'il développe un idéal de la camaraderie, comme d'autres : « Montmartre est ce pays de la plus libre fantaisie et de la pire détresse, mais c'est d'abord, avant tout, celui de l'amitié<sup>112</sup> », écrit Francis Carco. Cet idéal sera régulièrement convoqué, dans l'œuvre dorgelèsienne, à travers le prisme de la nostalgie, et trouvera toute sa force d'évocation dans l'expérience de la Première Guerre mondiale.

#### 1.4. L'aventure de l'engagement

Pendant l'été 1914, Roland Dorgelès est donc un journaliste et un humoriste apprécié qui, après avoir profité de la gaieté montmartroise, se fait une place de plus en plus confortable dans le milieu de la presse parisienne. Il a alors vingt-neuf ans et travaille aux côtés de Georges Clemenceau dans *L'Homme Libre*. Il écrit, dans *Au beau temps de la Butte* :

Cet été torride de 1914 marquait la fin d'un monde ; pourtant, sur le moment, nul ne l'a pressenti. On ne pouvait supposer que l'assassinat d'un archiduc entraînerait une telle catastrophe. Comme le disait Carco, ce n'était qu'un fait divers. Cependant Clemenceau, jugeant de plus haut, entrevit aussitôt les pires conséquences<sup>113</sup>.

Déjà, la légèreté montmartroise vacille face à la rationalité politique. Dorgelès relate l'assassinat de Jean Jaurès, puis la déclaration de guerre et la mobilisation. Dans le récit qu'il fait de cette journée, l'écrivain court en tous sens, allant retrouver ses amis, ses collègues : « À *l'Homme libre*, où j'ai couru ensuite, j'ai embrassé Charles Muller, son éternel sourire aux lèvres, et Adrien Bertrand que ses cheveux d'un blond roux coiffaient de flammes<sup>114</sup>. » Il note l'enthousiasme qui entoure la mobilisation, et notamment celui de Clemenceau, qui y voit l'opportunité de reprendre l'Alsace et la Lorraine. Toute la journée, pour Dorgelès, c'est une

---

<sup>110</sup> Roland Dorgelès, *Bouquet de bohème*, op. cit., p.270. L'auteur utilise ici le vocabulaire de Montmartre, avec le terme argotique « gigolette » qui désigne une fille de joie, et la référence au « Maquis », sorte de bidonville montmartrois qui disparaît au fur et à mesure de la modernisation du quartier.

<sup>111</sup> Roland Dorgelès, *Au beau temps de la Butte*, op. cit., p.10.

<sup>112</sup> Francis Carco, cité dans Jean-Manuel Gabert, op. cit., p.61.

<sup>113</sup> Roland Dorgelès, *Au beau temps de la Butte*, op. cit., p.237.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p.241.

cavalcade dans les rues de Paris, entre les boulevards et Montmartre. Il voit donc ses camarades de la Butte, ainsi que ceux des journaux, et toutes ses connaissances, se préparer à partir au combat : « Montmartre pavoisé saluait le départ de ses enfants. Partout, on nouait des baluchons, deux jours de vivre dans la musette<sup>115</sup>. » Réformé pour raisons de santé et n'ayant jamais pu faire son service militaire, Roland Dorgelès n'est pas mobilisé. C'est en contemplant ce spectacle d'une France sur le départ, que le journaliste décide de partir à son tour : « Je m'engage demain<sup>116</sup> », annonce-t-il à Madeleine, sa compagne. Cette dernière exprime sa franche désapprobation. Roland Dorgelès, quant à lui, n'imagine pas un seul instant la difficulté que représente l'engagement volontaire. Il s'en confie dans *Au beau temps de la Butte* : « Mon engagement fut d'ailleurs moins facile que j'aurais cru. [...] Nous étions des centaines à assiéger les bureaux, nous bousculant pour gagner une place et hurlant de colère quand les factionnaires nous repoussaient<sup>117</sup>. » Aux côtés de Chas Laborde, il prend d'assaut, jour après jour, les bureaux de recrutement. Ces jours d'acharnement, qui sont à l'origine de quelques anecdotes relatées dans *Le Cabaret de la Belle Femme*, montrent bien la détermination du journaliste. Il continue alors à travailler à *L'Homme libre*, et va jusqu'à demander à son patron, Georges Clemenceau, un « mot de recommandation<sup>118</sup> » qui lui permettrait de s'engager plus rapidement, et ainsi de rejoindre le front dans les plus brefs délais. Cette recommandation n'aura pourtant pas le moindre succès, l'obligeant à suivre le parcours initialement prévu.

Mais pourquoi Dorgelès fait-il preuve d'une telle obstination ? Dans ses rêves les plus fous, il s'imagine constituer un « bataillon rassemblé<sup>119</sup> » d'écrivains et de poètes, prolongeant la camaraderie montmartroise au front : « On m'avait assuré que les engagés avaient le droit de choisir leur régiment et je me promettais de rejoindre Mac Orlan ou Warnod<sup>120</sup> ». Pourtant, ce projet est mis en échec, car les régiments affectés à l'Est de la France sont complets, et Roland Dorgelès est forcé de revoir ses ambitions. Il demande alors à rejoindre un régiment à Rouen. Souffrant, il se voit forcé de repousser de quelques jours son arrivée. Les premiers pas dans la guerre sont, pour Dorgelès, très maladroits : « je trouvai tout naturel d'adresser un télégramme au colonel du sept-quatre pour lui annoncer que je n'arriverais que le surlendemain [...], cette dépêche incongrue se perdit en route ; cela valait mieux pour mon avancement<sup>121</sup>. » Dans ses

---

<sup>115</sup> Roland Dorgelès, *Bouquet de bohème*, op. cit., p.337.

<sup>116</sup> Roland Dorgelès, *Au beau temps de la Butte*, op. cit., p.245.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p.247.

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

<sup>119</sup> Manifeste de l'Association des Écrivains Combattants, reproduit dans Nicolas Beaupré, *Écrits de guerre*, op. cit., p.392 et en annexe 4 de cette thèse.

<sup>120</sup> Roland Dorgelès, *Au beau temps de la Butte*, op. cit., p.250.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p.250.

récits de l'engagement, l'écrivain insiste sur sa naïveté, sur les attentes qui étaient alors les siennes, constamment déçues :

Dans ma touchante ignorance des usages militaires, je m'étais imaginé que les engagés seraient accueillis à la caserne par un officier qui nous serrerait les mains. Or j'ai dû me contenter d'un sergent assis au milieu de la cour, qui regarda mon livret militaire avec indifférence et me désigna ma compagnie sans même me dire où je la trouverais<sup>122</sup>.

C'est ainsi que commence la guerre de Dorgelès : l'engagement, dans un « emballement<sup>123</sup> », et le départ sans aucune connaissance préalable sur la guerre et les combats.



Figure 4 - Edmond Lajoux, illustration de seuil du chapitre « Pour la durée de la guerre » du *Cabaret de la belle femme* : la file d'attente pour l'engagement volontaire

---

<sup>122</sup> *Ibid.*, p.251.

<sup>123</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de Bois* [1919], dans *D'une guerre à l'autre*, préface de Jean-Pierre Rioux, Paris, Omnibus, 2013, p.113.

## 2. La naissance de l'écrivain-combattant : Dorgelès au front

### 2.1. Entre Paris et le front : Dorgelès à Rouen

C'est le 21 août que Dorgelès est affecté au 74<sup>e</sup> RI à Rouen, à la 27<sup>e</sup> compagnie<sup>124</sup>. Il passe quelque temps à la caserne Péliissier, « un immense bâtiment triste dans un quartier pouilleux<sup>125</sup> » de la capitale normande. Il décrit à sa mère un quotidien assez tranquille, bien loin des préoccupations de la guerre : « Tu sais, je n'ai pas du tout, oh mais pas du tout, l'impression d'être soldat. [...] Je n'ai rien à faire, rien : on m'apporte mon café au lit. » Ce quotidien est tout au plus rythmé par les chahuts enthousiastes d'une jeunesse qui ne connaît pas encore le front. Dorgelès décrit, pêle-mêle, les « poursuites bruyantes dans les couloirs et les escaliers, bien avant l'extinction des feux, coups de polochon, lits en bascule, quarts d'eau jetés à la figure et ailleurs. Ah ! on ne pense pas beaucoup à la guerre ici<sup>126</sup>. » Mais l'expérience de la caserne n'est pas toujours plaisante pour le jeune Dorgelès, qui en retient surtout le caractère « monotone<sup>127</sup> » : « Cela sent mauvais, la carne est dure et l'on s'ennuie<sup>128</sup>. » La guerre se laisse deviner, parfois, comme le 1<sup>er</sup> septembre 1914 : « Ici tout le monde se sauve. On se bat presque à la gare. C'est la panique<sup>129</sup>. » Mais, globalement, Roland Dorgelès est encore, à ce moment-là, totalement ignorant de la réalité de la guerre. Il raconte avec légèreté et parfois avec un peu d'ironie<sup>130</sup> ses premières semaines dans l'armée :

J'apprends le « métier » avec entrain. Nous sommes allés, l'autre soir, prendre les avant-postes – bien amusant : alerte ! aux armes ! On croyait les Allemands à 100 mètres... Non, on avait pris pour une fusillade le bruit que faisaient des hommes en cassant du bois<sup>131</sup>...

Son apprentissage de la guerre ne se fait évidemment pas à la caserne, où il apprend tout juste à « mettre l'arme sur l'épaule<sup>132</sup> », mais bien au front. Dans le début de sa correspondance, Dorgelès apparaît comme un jeune engagé sensible, peu habitué aux conditions de vie plus rudes et au confort moindre de la caserne. L'odeur de la chambrée le dérange, confie-t-il à son père dans sa lettre du 4 septembre.

---

<sup>124</sup> Les lieux fréquentés par Dorgelès en guerre sont situés sur une carte à trouver en annexe 3.

<sup>125</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, op. cit., lettre à sa mère, 30 août, p.74.

<sup>126</sup> *Ibid.*, lettre à sa mère, 31 août 1914, p.75.

<sup>127</sup> *Ibid.*, lettre à son père, 4 septembre 1914, p.77.

<sup>128</sup> *Ibid.*

<sup>129</sup> *Ibid.*, lettre à sa mère, 1<sup>er</sup> septembre 1914, p.76.

<sup>130</sup> Notons que la correspondance est une source riche en enseignements mais qu'il faut manier avec prudence, car l'autocensure est courante, et Dorgelès dissimule souvent les difficultés de son séjour au front derrière l'humour et l'ironie. Voir *infra* : chapitre 2, partie 1.1.

<sup>131</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, op. cit., lettre à son père, 4 septembre 1914, p.78.

<sup>132</sup> *Ibid.*, lettre à sa mère, septembre 1914, p.80.



Pendant ce temps, le 39<sup>e</sup> Régiment d'Infanterie, dont Dorgelès fera bientôt partie même s'il l'ignore encore, subit de grandes pertes. D'abord, avec la bataille de Charleroi : le régiment perd 154 soldats. À Rouen, Dorgelès voit « arrive[r] des éclopés qui ont combattu à Charleroi<sup>133</sup> ». Il s'agit de son premier contact avec le 39<sup>e</sup>, bien avant qu'il n'apprenne son transfert. À partir du 24 août, c'est la grande retraite, que ce régiment est chargé de couvrir<sup>134</sup>. Du 5 au 12 septembre, la bataille de la Marne bat son plein : le 39<sup>e</sup> RI y perd 970 hommes, tués, blessés ou disparus<sup>135</sup>. Dorgelès, lui, fait encore « la guerre pour rire<sup>136</sup> ». Son état d'esprit est plutôt positif, il semble particulièrement sensible à l'idée que cette guerre n'est pas faite pour durer et que la victoire sera rapide, idée probablement exacerbée par sa distance du front : « La situation de notre armée semble meilleure : tant mieux, la victoire plus vite, et l'on se retrouvera peut-être plus tôt. Tu vois, on rappelle les réformés, n'ai-je pas eu raison de m'engager<sup>137</sup> ? ». Fier d'avoir pris les devants, Dorgelès a demandé à rejoindre l'armée, de lui-même, car il avait le sentiment d'avoir une responsabilité envers sa patrie et refusait l'inaction. Il veut maintenant faire « son bonhomme de devoir<sup>138</sup> ». C'est ce sentiment qui le pousse, le 10 septembre, à demander à rejoindre le front, comme il le confie à sa sœur Loulou : « Je pars au feu. On demande des volontaires, j'en suis<sup>139</sup>. » Comme son personnage Gilbert dans *Les Croix de bois*, Dorgelès fait preuve d'initiative. Il rejoint ainsi son régiment le 22 septembre 1914. Il est alors affecté à la section de mitrailleuses, en tant que remplaçant à la compagnie hors rang.

## 2.2. L'arrivée au front

Le 26 septembre, Dorgelès intègre le 39<sup>e</sup> RI : « On m'a changé de régiment. Voici ma nouvelle adresse : 39<sup>e</sup> d'infanterie, 3<sup>e</sup> compagnie, 2<sup>e</sup> section par Rouen (faire suivre)<sup>140</sup> », écrit-il à Madeleine. Dorgelès passe ses premières nuits au front, à Saint-Thierry, village voisin de Reims, dans la Marne. Les conditions ne sont pas les mêmes qu'à la caserne : la vie est plus rude. Dorgelès commence son initiation à la guerre. La nouveauté de cette expérience transparaît dans ses lettres à sa mère et à Madeleine. Le journaliste parisien a du mal à s'habituer au froid et au confort limité. Pourtant, il demande aux deux femmes d'éviter de lui envoyer trop de colis, même s'ils contiennent des vêtements chauds : il se rend compte qu'il fait partie des

---

<sup>133</sup> *Ibid.*, lettre à son père, 4 septembre 1914, p.78.

<sup>134</sup> Ces jours de retraite sont relatés en détails dans le *Journal des marches et opérations du 39<sup>e</sup> RI*, SHD, 26 N 618 / 1, 24 août – 4 septembre 1914.

<sup>135</sup> Bruno Nion, *op. cit.*, p.77.

<sup>136</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, *op. cit.*, lettre à sa mère, septembre 1914, p.79.

<sup>137</sup> *Ibid.*

<sup>138</sup> *Ibid.*, lettre à Madeleine, 26 septembre 1914, p.82.

<sup>139</sup> *Ibid.*, lettre à sa sœur, vers le 10 septembre 1914, p.80.

<sup>140</sup> *Ibid.*, lettre à Madeleine, 26 septembre 1914, p.81.

privilegiés du front, mais aussi que l'on ne peut pas se permettre d'y avoir trop d'objets personnels.

L'arrivée au front est aussi, pour Dorgelès, l'occasion des premiers contacts avec la mort liée à la guerre. Le 14 octobre, il apprend que Paul, son cousin, est porté disparu. Il se rassure toutefois en s'imaginant qu'il est simplement prisonnier<sup>141</sup>. La pensée de la mort a encore du mal à s'imposer. Quelques jours plus tard, il apprend, « désolé<sup>142</sup> », le décès de son ami Charles Müller<sup>143</sup>, journaliste et écrivain qu'il a côtoyé dans les colonnes du journal de Clemenceau, *L'Homme libre*, devenu depuis *L'Homme enchaîné*. Il connaît ainsi l'un de ses premiers deuils de guerre : la réalité de la guerre devient un peu plus palpable. Le frère de Charles Müller meurt quant à lui peu après, laissant une famille profondément meurtrie, ce qui touche Dorgelès. Mais ce contact avec la mort n'est que le premier d'une longue série.

Le 24 octobre, le 39<sup>e</sup> RI cantonne à Gueux, où se trouve Dorgelès, et à Vrigny<sup>144</sup>. Il évoque dans sa correspondance le pèlerinage sur les champs de bataille de Thillois, où le 39<sup>e</sup> RI a combattu le 12 septembre. Cela témoigne d'une pratique qui a cours dès le début de la guerre : bien avant l'arrivée des premiers pèlerins civils et des touristes sur les champs de bataille<sup>145</sup>, les soldats eux-mêmes y vont afin de rendre hommage à leurs morts. À ce moment-là, malgré tout, la guerre ne reste qu'un décor pour Dorgelès :

La guerre, d'ailleurs, a laissé peu de traces dans cette région. Quelques murs écornés par les balles, c'est tout. Il faut monter jusqu'à Merfy (où nous étions hier), pour voir les maisons éventrées, les toits crevés, les murs abattus, un spectacle de ruines<sup>146</sup>.

La violence de la guerre n'est perceptible que par les traces qu'elle a laissées. Dans une lettre du 17 octobre 1914, Dorgelès témoigne de la position du 39<sup>e</sup> RI, qui se trouve alors à Courlandon, un village à proximité de Fismes, entre Reims et Soissons. Selon le *Journal des marches et opérations (J.M.O.)*, il s'y trouve encore le 26 octobre<sup>147</sup>. Là encore, la guerre se laisse deviner, toujours par les ruines, de plus en plus présentes : « Au bout de la ruelle où je suis, la petite église dresse sa façade crevée par les obus<sup>148</sup>. » Chaque pas rapprochant Dorgelès

---

<sup>141</sup> En réalité, Paul est mort, mais Roland Dorgelès et sa famille l'ignorent encore. La dédicace du *Réveil des morts*, publié en 1923, lui rend hommage, ainsi qu'à Raoul, son autre cousin mort au combat.

<sup>142</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, op. cit., lettre à sa mère, 17 octobre 1914, p.84.

<sup>143</sup> Mort le 1<sup>er</sup> octobre 1914 des suites de ses blessures, Charles Müller est enterré au Cimetière de la Madeleine à Amiens.

<sup>144</sup> *Journal des marches et opérations du 39<sup>e</sup> RI*, SHD, 26 N 618 / 2, 24 octobre 1914.

<sup>145</sup> Le premier *Guide Michelin* des champs de bataille a été publié dès 1917, en l'honneur des employés de la firme morts au combat, preuve de la généralisation de cette pratique de visite des champs de bataille.

<sup>146</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, op. cit., lettre à sa mère, 25 octobre 1914, p.88.

<sup>147</sup> *Journal des marches et d'opérations du 39<sup>e</sup> RI*, SHD, 26 N 618 / 2, 26 octobre 1914.

<sup>148</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, op. cit., lettre à sa mère, 27 octobre 1914, p.91.

de la ligne de front constitue une initiation très progressive à la puissance destructrice de la guerre, qui s'insinue d'abord par des détails : bien avant de prendre part aux combats, il est confronté aux ruines, aux tombes, mais aussi aux nouvelles dans les lettres et les journaux ; aux traces de la guerre et non à la guerre elle-même.

### 2.3. Le secteur du bois du Luxembourg

Le 1<sup>er</sup> novembre, le 39<sup>e</sup> RI arrive au cantonnement d'Hermonville et s'installe dans les tranchées à l'est du bois du Luxembourg, relevant ainsi le 119<sup>e</sup> RI qui a connu de grandes pertes lors d'une récente bataille. Le 39<sup>e</sup> reste dans ce secteur jusqu'en avril 1915. En se basant sur le *Journal des marches et opérations* du régiment, Bruno Nion résume ainsi la situation :

Le 1<sup>er</sup> et le 3<sup>e</sup> bataillons occupent les tranchées situées devant le bois du Luxembourg, au bord de la route 44, le 2<sup>e</sup> bataillon va cantonner à Hermonville. Le colonel Gibon Guilhem a établi son poste de commandement au moulin de Cauroy. [...] Les bataillons se relèvent successivement et vont cantonner à Hermonville<sup>149</sup>.

C'est dans ce secteur que le futur écrivain va passer la majorité de son séjour au front. Marcel Ricois, camarade de Roland Dorgelès, livre dans son carnet de route une description du paysage que les soldats du 39<sup>e</sup> RI ont face à eux :

Dominant l'ennemi et à quelques centaines de mètres de la route, un petit bois nous appartient encore, formant redoute, mais imparfaitement organisé, défendu seulement par une compagnie, isolé, et inaccessible pendant le jour. C'est le bois Carré. Les mitrailleurs s'y installent également avec deux pièces.

De cet endroit on domine tout le champ de bataille, spectacle lugubre auquel il faut vite s'accoutumer. Le terrain qui sépare les lignes adverses est jonché de cadavres dans les positions les plus diverses. Il y en a jusqu'aux abords de la ferme. [...]

[...] Le petit cimetière s'élargit et les croix de bois se groupent plus nombreuses<sup>150</sup>.

Ce ne sont plus les ruines ou les tombes que rencontrent les soldats du 39<sup>e</sup> RI, dont Dorgelès fait partie, mais bien les cadavres eux-mêmes : les traces prennent forme humaine. Dans ce secteur, les morts sont nombreux et la proximité entre les lignes françaises et allemandes rend la récupération des cadavres et les inhumations délicates. La route nationale 44 traverse le secteur, et le canal de l'Aisne est tout proche. Aussi le lieu, stratégique, est-il le théâtre de nombreux affrontements. Le *Journal des marches et opérations* pour les premiers jours du mois de novembre en témoigne : le Colonel Gibon Guilhem y détaille les tirs d'artillerie, les travaux de renforcement des positions, mais aussi les tentatives de sabotage de l'un et l'autre camps<sup>151</sup>.

---

<sup>149</sup> Bruno Nion, *op. cit.*, p.89.

<sup>150</sup> Carnet de route de Marcel Ricois, cité par Bruno Nion, *ibid.*, p.90-91.

<sup>151</sup> Voir annexe 1, « La journée du 3 novembre 1914 au bois du Luxembourg ».

Le 11 novembre 1914, Dorgelès écrit à sa sœur : « Alerte ! Il paraît qu'à onze heures du soir, nous faisons attaque générale. Ce bois est à nous, a dit le général Mangin en désignant le boqueteau qu'occupaient les Allemands. Soit ! Et nous allons le prendre<sup>152</sup>. » Il va jusqu'à lui adresser, en accompagnement de cette missive, un billet à destination de sa mère dans l'éventualité où il perdrait la vie<sup>153</sup>. Dorgelès connaît ainsi son baptême du feu le 11 novembre 1914. Heureusement pour lui, la bataille n'est pas aussi importante qu'il se l'imagine alors. Le *J.M.O.* de son régiment n'en fait d'ailleurs pas grand cas, puisqu'aucune mention de cette attaque n'y figure :

Dans la matinée continuation des travaux de défense.  
Les hommes de la patrouille, qui avaient été blessés hier n'ont pu être ramenés dans la nuit.  
Vers 15<sup>h</sup> Les tranchées du petit bois carré sont l'objet d'une violente canonnade qui dure environ 1<sup>h</sup>.

Ordre Général n°68 (extrait)

À la date du 11 novembre 1914, le Général Franchet d'Espèrey com<sup>l</sup> la V<sup>e</sup> Armée cite à l'ordre de l'Armée.

L'Adjudant Granier du 39<sup>e</sup> Régiment d'Infanterie :

Belle attitude, le 6 septembre, a chargé à la baïonnette à la tête de sa section et a fait 60 prisonniers<sup>154</sup>.

À cette bataille succèdent plusieurs mois d'attente, ponctués de quelques affrontements ponctuels<sup>155</sup>. Dorgelès déplore cette guerre dont il ne voit pas la fin. Il écrit à sa mère, le 27 novembre : « Rien à faire. Les Allemands se tiennent tranquilles et ils bombardent moins souvent<sup>156</sup>. ». Il confirme cet état de fait dans sa lettre à Mado, datant du même jour : « Situation calme. Attendons avec impatience de reprendre l'offensive. Une grande bataille, une longue lutte aurait certainement raison de mon ennui<sup>157</sup>. ». Son attente de l'affrontement est grande et il espère, comme de nombreux soldats, que cela sonnera le recul des Allemands et peut-être le début d'un enchaînement de victoires menant à la fin de la guerre. Pour le moment, il déplore « cette guerre de prudence<sup>158</sup> » qui n'apporte aucune avancée. Cet enthousiasme à l'idée de la bataille est exprimé dans de nombreuses lettres, en particulier celle du 7 décembre 1914 : « Ah !

---

<sup>152</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, op. cit., lettre à sa sœur, 11 novembre 1914.

<sup>153</sup> Voir *infra* : chapitre 2, partie 1.1.

<sup>154</sup> *Journal des marches et opérations du 39<sup>e</sup> RI*, SHD, 26 N 618 / 2, 11 novembre 1914.

<sup>155</sup> Par exemple, la nuit du 22 au 23 novembre : « Vers minuit, des coups de fusils suivis de quelques feux de salve ont été tirés en avant de notre front sur des patrouilles allemandes. Depuis ce moment une mitrailleuse allemande a tiré presque sans discontinuer, coup par coup sur nos tranchées, elle paraissait installée au coin S.O. du bois du Luxembourg, 2 coups de 75 furent tirés sur elle sans pouvoir l'arrêter. À la pointe du jour, vers 6 heures du matin, une très vive fusillade a éclaté au milieu de la brume en avant du bois Carré. On distinguait une ligne de tirailleurs à environ 600 mètres de nos tranchées, le feu a été ouvert dessus. », *Journal des marches et d'opérations du 39<sup>e</sup> RI*, SHD, 26 N 618 / 2, 22 novembre 1914.

<sup>156</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, op. cit., lettre à sa mère, 27 novembre 1914, p.116.

<sup>157</sup> *Ibid.*, lettre à Madeleine, 27 novembre 1914, p.117.

<sup>158</sup> *Ibid.*, lettre à Madeleine, 4 décembre 1914, p.128.

vite, la bataille, vite la victoire, vite la paix<sup>159</sup> ! ». Ici, aucune envie de se battre et de tuer, en réalité, mais seulement l'expression d'un puissant désir de rentrer à la maison : « Oh, ce retour, avec quelle violence je le désire, comme toute l'armée d'ailleurs. Vite le printemps que nous rossions ces rosses d'Allemands<sup>160</sup>. ». Dorgelès, engagé volontaire, exprime déjà sa profonde lassitude. Le *J.M.O.* du 39<sup>e</sup> Régiment d'Infanterie témoigne également de cette absence d'affrontement majeur, avec de nombreuses occurrences de la formule « Sans changement<sup>161</sup> », qui permet de résumer en deux mots les journées lors desquelles ne se déroule aucun événement notable pour le régiment. La situation n'évolue pas, et il n'y a donc aucun pas supplémentaire vers la victoire. Dans ces conditions, nulle surprise que les soldats aient le sentiment que la guerre ne finira jamais.

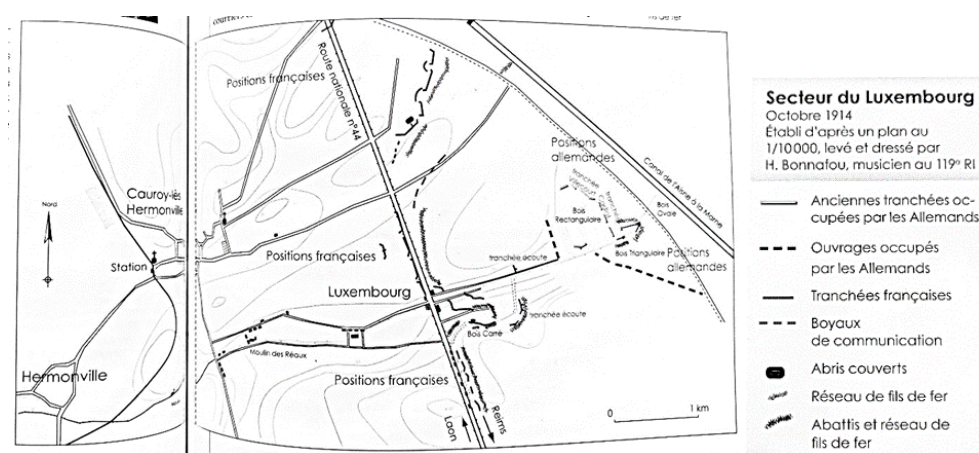


Figure 5 - Secteur du bois du Luxembourg<sup>162</sup>

Une période assez longue s'écoule donc sans affrontement majeur, mais avec une tension assez constante. Le *J.M.O.* montre que le début de l'année 1915 est, pour le 39<sup>e</sup> RI, une période calme. Rien que sur le seul mois de janvier, 18 journées portent la mention « Sans changement<sup>163</sup> », soit plus de la moitié du mois sans événement notable. Le même *J.M.O.* permet tout de même de se rendre compte que cette période d'accalmie est ponctuée de bombardements, ce que confirme Dorgelès. Le 5 janvier, il écrit à Madeleine : « Cet après-midi encore, ai passé au travers. Un gros éclat à mes pieds. On me voyait déjà "évacué pour le Luxembourg" comme on dit ici avec une gaieté sinistre<sup>164</sup>. ». Ce fameux bois du Luxembourg,

<sup>159</sup> *Ibid.*, lettre à Madeleine, 7 décembre 1914, p.131.

<sup>160</sup> *Ibid.*, lettre à sa mère, 12 février 1915, p.199.

<sup>161</sup> Par exemple, les journées suivantes : 23, 24 et 29 novembre, 1<sup>er</sup>, 3, 13, 17, 22, 23, 25, 26, 27, 29 et 31 décembre 1914.

<sup>162</sup> Bruno Nion, *op. cit.*, p.91.

<sup>163</sup> Les journées suivantes portent la mention « Sans changement. » : 3, 4, 5, 6, 7, 9, 11, 12, 14, 15, 18, 19, 20, 23, 24, 26, 28 et 30 janvier 1915.

<sup>164</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, *op. cit.*, lettre à Madeleine, 5 janvier 1915, p.171.

pour lequel tant d'hommes donnent leur vie, et qui laissera une empreinte durable sur l'esprit de Dorgelès, devient un symbole de la mort. Le 10 février, le soldat évoque encore les bombardements : « Hier soir, un pauvre camarade a été tué, haché par un obus qui l'a projeté à 50 mètres de là ! Quelles visions épouvantables ! Le poste est très dur à tenir. Obus nuit et jour. Et nous ne sommes plus que 12 à la section<sup>165</sup>. ». Mais, en réalité, ces brèves évocations du danger sont sporadiques. La majeure partie de la correspondance porte sur des banalités, reflétant volontiers un quotidien fait d'attente, d'ennui, occasionnellement de divertissements. Le 21 janvier, Dorgelès écrit à sa mère : « Ici, nous nous amusons, nous nous portons bien<sup>166</sup>. ».

Samedi 13 et dimanche 14 février 1915, Roland Dorgelès se trouve au moulin de Cauroy, une ferme située à proximité de la ligne de front, à quelques centaines de mètres du bois du Luxembourg et des bombardements : « Les obus tombent sur la crête, à 300 mètres d'ici<sup>167</sup> », écrit-il. « La seule ferme de la région que les obus aient épargnée<sup>168</sup> » est un endroit important pour Dorgelès. Sans être un lieu de repos, car trop proche des combats, le moulin de Cauroy représente une enclave paisible en plein enfer :

Je t'écris devant la fenêtre, au pied de laquelle coule le ru bourbeux. Devant moi, la plaine, la grande plaine marécageuse, trouée d'obus. Triste décor, haché d'une pluie terrible que le vent chasse par paquets. Et cependant, je suis presque heureux. Pense donc, je suis dans une maison, assis sur une chaise, avec une porte qui ferme, un poêle qui ronfle ! Être dans une maison c'est à cela que rêvent tous les hommes dans la boue de leurs gourbis. Ceux-ci sont inhabitables, l'eau y tombe à torrent. Et pourtant on y vit<sup>169</sup>...

Mais, comme nous l'avons vu précédemment, cette absence d'évocations de la guerre ne doit pas laisser supposer une absence totale de danger pour l'écrivain : la propension du soldat à l'autocensure est un facteur à prendre en compte. Le temps passé dans ce refuge qu'est le moulin est de courte durée. Roland Dorgelès, qui « désire l'offensive générale » et espère encore que « la guerre sera terminée en 6 mois de campagne violente<sup>170</sup> », ne va pas tarder à retourner en première ligne. Il décrit ainsi sa mission du samedi soir à Madeleine : « Ce soir aux tranchées, il paraît que nous aurons du "sport". Le jeu consisterait à couper les fils de fer allemands avec les mitrailleuses tirant au tir rapide, de bas en haut<sup>171</sup>. ». Le champ lexical utilisé par Dorgelès est assez révélateur de sa manière de voir la guerre jusqu'ici. Sans la considérer littéralement comme un jeu, car il est conscient de la gravité des événements, Dorgelès applique tout de

---

<sup>165</sup> *Ibid.*, lettre à Madeleine, 10 février 1915, p.198.

<sup>166</sup> *Ibid.*, lettre à sa mère, 21 janvier 1915, p.184.

<sup>167</sup> *Ibid.*, lettre à Madeleine, 13 février 1915, p.201.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p.200.

<sup>169</sup> *Ibid.*

<sup>170</sup> *Ibid.*, p.201.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p.201.

même sur son vécu de la guerre un regard teinté d'une certaine distance comique voire ironique. Il opère ainsi un renversement : sa proximité avec le danger et la mort devient un motif de plaisanterie, afin de rassurer ses proches, mais aussi peut-être afin de conjurer le sort.



Figure 6 - Le moulin de Cauroy en février 1915<sup>172</sup>

#### 2.4. « L'affaire du seize<sup>173</sup> »

Néanmoins, le mardi 16 février 1915, une grande bataille a lieu, à laquelle participe Roland Dorgelès. Il s'agit probablement, avec la bataille de Neuville-Saint-Vaast qui interviendra quelques mois plus tard, de l'un des moments les plus marquants de son passage au front. La bataille du bois du Luxembourg vise à « enlever le centre de résistance constitué par les bois allemands du Luxembourg et les ouvrages adjacents, en vue de rejeter l'ennemi au-delà du Canal<sup>174</sup> ». Il s'agit donc d'une action décisive dans ce secteur qui, si elle réussit, permettra à l'armée française de retrouver le contrôle du canal reliant l'Aisne à la Marne. Cette bataille, Marcel Ricois, camarade de Dorgelès au 39<sup>e</sup> RI, la raconte dans son carnet :

11 heures. Le feu d'artifice se déclenche. Promis. Inimaginable. Sifflements d'obus dans toutes les directions, éclatements saccadés, détonations sèches, puis sourdes ; fumées ; c'est assourdissant. La batterie de Cauroy devant nous crache sans interruption. On distingue le feu sortant de la gueule de toutes ces pièces. Elle est repérée, et d'énormes marmites arrivent dans sa direction. Ce sont des obus de marine, qui dégagent de véritables nuages de fumée dense et verdâtre qui ne se dissipe pas. Plusieurs fois, on se croit anéanti, mais à travers la fumée âcre on distingue toujours ses flammes, elle tire encore<sup>175</sup>.

Dorgelès, de son côté, ne fait aucun récit de l'attaque du 16 février dans sa correspondance immédiatement postérieure à l'événement. Il se contente d'un bref billet adressé à sa mère, dans

<sup>172</sup> Bibliothèques d'Amiens Métropole, Ms 2549 (10) C, page 012, « Moulin de Cauroy février 1915 », *L'Armarium*, consulté le 16 mars 2021, <https://www.armarium-hautsdefrance.fr/document/20033>.

<sup>173</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, *op. cit.*, p.92.

<sup>174</sup> *Journal des marches et opérations du 39<sup>e</sup> RI*, SHD, 26 N 618 / 2, 16 février 1915.

<sup>175</sup> Carnet de route de Marcel Ricois, cité par Bruno Nion, *op. cit.*, cité p.102.

lequel il écrit : « Pas drôle le mardi gras ici. Je vais très bien et je t'aime<sup>176</sup>. ». Le *Journal des marches et opérations du 39<sup>e</sup> RI* garde trace de ces combats menés par le 1<sup>er</sup> bataillon, dont les pertes « s'élèvent à 642 hommes dont deux cents blessés ont pu être recueillis. Le reste a disparu, tué ou prisonnier. ». Le Colonel Gibon Guilhem y souligne l'ampleur du sacrifice :

Le Colonel salue pieusement la dépouille de ceux qui sont tombés pour la France et il adresse ses plus chaudes félicitations à ceux qui sont revenus de cette lutte sanglante. Il ne cite personne, car il serait obligé de citer tous les officiers, tous les sous-officiers, et tous les soldats du 1<sup>er</sup> bataillon. Ils ont bien mérité de la Patrie<sup>177</sup>.

Bien que les citations à l'ordre soient en quelque sorte une tradition à la suite de combats de cette ampleur, le Colonel préfère ici s'en abstenir. Ainsi, aucun homme ne voit ses mérites individuellement distingués. C'est un groupe, dans sa totalité, qui est salué. La fin des combats au bois du Luxembourg est marquée, pour ces soldats, par un retour au moulin de Cauroy : « Nous reprenons notre coin aux jours de repos, au moulin. Là, nous avons déjà contracté des habitudes ! Pendant le dernier combat, toutes les pièces ont été garnies de blessés. Quelques-uns sont morts<sup>178</sup> », écrit Marcel Ricois dans son carnet de route, le 17 février. Le refuge des soldats est contaminé par l'horreur des combats.



Figure 7 - Rassemblement des morts après les combats du bois du Luxembourg<sup>179</sup>

Dorgelès ne dit donc rien de cette « affaire » à sa mère. Sans doute ne veut-il pas l'inquiéter. Nous avons vu que l'écrivain a tendance à ne pas aborder les aspects les plus sombres de sa vie au front dans les lettres qu'il envoie à ses proches, surtout lorsque celles-ci

<sup>176</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, op. cit., lettre à sa mère, 16 février 1915, p.203.

<sup>177</sup> *Journal des marches et d'opérations du 39<sup>e</sup> RI*, SHD, 26 N 618 / 2, 16 et 17 février 1915.

<sup>178</sup> Carnet de route de Marcel Ricois, cité par Bruno Nion, op. cit., p.105.

<sup>179</sup> Bibliothèques d'Amiens Métropole, Ms 2549 (10) C, page 002, « Morts réunis pour être identifiés près d'un calvaire », *L'Armarium*, consulté le 16 mars 2021, <https://www.armarium-hautsdefrance.fr/document/20056>.



sont destinées à sa « mère chérie<sup>180</sup> ». Pour l'attaque du 11 novembre 1914, c'est à sa sœur Loulou, et surtout à son mari Ansbert, qu'il avait raconté les événements. Il en fait de même ici, certes brièvement, avec la bataille du 16 février 1915 au bois du Luxembourg :

Ici, nous avons eu (le mardi gras, ironie !) un terrible coup dur. Nous avons attaqué, avec 2 autres régiments, les positions allemandes en plein midi ! Chose admirable !

Le résultat n'a pas été aussi bon qu'on pouvait l'espérer, et le 1<sup>er</sup> bataillon compte aujourd'hui 200 hommes... J'y ai laissé plus d'un camarade. Et je m'en suis tiré sans une écorchure ! J'ai vécu là des heures inoubliables : l'affaire la plus dure à laquelle j'ai assisté depuis le début de la campagne. Un petit bois plein de corps hachés : capotes bleues et dos gris. Enfin, nous avons courageusement travaillé.

Bien entendu, j'ai laissé croire à mère et à ma bonne Loute, future maman, que j'étais à deux lieux du feu. Le croient-elles ? Alors, je serai oncle ? Dieu que je suis vieux !! À vous, mon cher Ansbert, de tout cœur<sup>181</sup>.

En effet, Dorgelès livre à sa mère le récit d'une « guerre virtuelle<sup>182</sup> », niant jusqu'à l'existence des combats. Le 21 février, il lui dit : « Dans ta lettre reçue hier soir 9 heures, tu te plains de n'avoir rien reçu de moi et m'avoues tes craintes sous prétexte qu'on se bat dans la région. Je n'ai pourtant rien vu dans les journaux. Et je t'ai écrit tous les jours<sup>183</sup>. ». Ces mots écrits, Dorgelès passe très vite à autre chose, revenant à sa représentation d'une guerre tranquille, à tel point que le mot « guerre » pourrait sembler moins adapté que celui de « vacances » : « On attend l'heure de se coucher en parlant de Paris, de la paix, du retour<sup>184</sup>... », « Aujourd'hui, nous avons eu une radieuse journée de printemps. Et dans la salle où je t'écris, au tic-tac de l'horloge, au ronron de la soupe aux choux, bavardent les amis<sup>185</sup> ». Seuls quelques indices laissent deviner la gravité de la bataille du 16 février : « Hermonville se vide. Émus par les derniers "coups durs", les habitants f... le camp. 200 sont partis, dont la plupart des commerçants. Tas d'idiots<sup>186</sup> !! ». La tendance à l'euphémisation de Dorgelès ne doit pas nous tromper : ses mois au front n'ont pas été de tout repos, et « l'affaire du seize » est pour lui un véritable traumatisme.

---

<sup>180</sup> Nous reviendrons sur cette question de l'autocensure *infra* (chapitre 2, partie 1.1.), mais nous souhaitons d'ores et déjà signaler cette lettre que Dorgelès adresse à sa mère le 5 novembre 1914 : « Surtout ne m'en veux pas de mon mensonge : si j'ai quelque peu "arrangé" la vérité c'était pour t'épargner une inquiétude que rien ne justifie, je te le jure. » Voir Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, *op. cit.*, p.93.

<sup>181</sup> *Ibid.*, lettre à Ansbert, fin février – début mars 1915, p.213.

<sup>182</sup> Frédéric Rousseau, *La Guerre censurée*, Paris, Seuil, 2003, « Points histoire », *op. cit.*, p.60.

<sup>183</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, *op. cit.*, lettre à sa mère, 21 février 1915, p.208.

<sup>184</sup> *Ibid.*

<sup>185</sup> *Ibid.*, lettre à sa mère, 24 février 1915, p.210.

<sup>186</sup> *Ibid.*

## 2.5. Le calme entre deux tempêtes

Il est vrai toutefois qu'à cet épisode du 16 février succède une période relativement calme allant jusqu'au 12 avril 1915, rythmée par des scènes de camaraderie : « Belles journées<sup>187</sup> », écrit Ricois. La correspondance de Dorgelès en témoigne également : il passe du temps « au moulin, à l'abri des crapouillots », commande de la lecture à sa mère et s'attelle à son travail d'écrivain :

Peux-tu m'envoyer dans les petits bouquins à 2 sous (Fayard éditeur), *Manon Lescaut*, de l'abbé Prévost, *Le Songe d'une nuit d'été* (Shakespeare), *Le Père Goriot* (Balzac), *Adolphe* (Benjamin Constant), *Les Liaisons dangereuses* (Choderlos de Laclos). Ce sera assez pour quelque temps.

Je travaille un peu à mon bouquin. Mais je travaillerai 1000 fois mieux assis dans mon vieux fauteuil, devant ma grande table, au tic tac de l'horloge<sup>188</sup>.

Le mois de mars ressemble assez sensiblement aux mois de décembre et de janvier : une période calme, ponctuée de bombardements. Chaque bataillon occupe les tranchées du secteur du Luxembourg, avant d'être relevé pour retourner à Hermonville, puis d'être lui-même la relève d'un autre bataillon, et ainsi de suite, selon un roulement régulier. Le 12 mars, Dorgelès est heureux de faire parvenir à sa mère une pellicule permettant de faire tirer plusieurs exemplaires d'un portrait de lui réalisé au front. Selon les indications qu'il donne<sup>189</sup>, il est possible de déduire qu'il s'agit de la photographie reproduite ci-après. Ces photographies des combattants sont des éléments essentiels de la communication entre l'avant et l'arrière, car elles représentent une preuve de la bonne santé du soldat au front. Elles permettent également de voir l'homme en uniforme, preuve supplémentaire de l'engagement du combattant, destinée à circuler au sein de la famille et de l'entourage proche : « N'oublie pas d'en donner une à ma tante, une à Ansbert, d'autres à qui tu veux. Et de m'en envoyer quatre<sup>190</sup>. ». Ces quelques semaines de repos sont également l'occasion pour les soldats de nouer des liens plus étroits entre eux, autour de moments favorisant l'expérience de la camaraderie : « Hier, nous avons passé une soirée charmante. Nous avons fait un concert ! Et l'on a tellement ri, mais ri comme des gosses, que ce matin, à 9h. nous dormions encore<sup>191</sup>. ». Néanmoins, si le carnet de route de Marcel Ricois et le *J.M.O.* du 39<sup>e</sup> RI semblent confirmer cette période de relative tranquillité, il est tout de même important de rappeler le doute qui doit être le nôtre. La correspondance est un lieu de

---

<sup>187</sup> Carnet de route de Marcel Ricois, dans Bruno Nion, *op. cit.*, p.108.

<sup>188</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, *op. cit.*, lettre à sa mère, 26 février 1915, p.211.

<sup>189</sup> *Ibid.*, lettre à sa mère, 12 mars 1915, p.218. « Il y a un tout petit défaut à la joue (une tache) mais ce n'est rien. D'ailleurs le photographe n'aurait qu'à ajouter au pinceau une goutte de je ne sais quoi pour faire disparaître, mais c'est inutile. »

<sup>190</sup> *Ibid.*

<sup>191</sup> *Ibid.*, lettre à sa mère, 15 mars 1915, p.219.

fictionalisation, comme le souligne Frédéric Rousseau dans *La Guerre censurée* : « Tout ne peut pas s'écrire ; les hommes ont conscience que certaines horreurs ne peuvent pas être communiquées par la parole ou l'écriture<sup>192</sup>. ». En effet, la correspondance est « le seul lien qui relie deux mondes qui se mentent largement l'un l'autre<sup>193</sup>. ». Ainsi, lorsque Dorgelès écrit à sa mère de ne pas s'inquiéter et la rassure constamment sur sa sécurité, il est important de garder à l'esprit que, même s'il se trouve en effet dans un lieu assez préservé des combats, cela n'est que temporaire :

Mais, mère chérie il n'y a pas grand-chose à craindre pour moi, sois-en sûre. Il ne faut pas craindre, il ne faut pas te tourmenter. Quand je pense qu'en ce moment, je t'écris bien installé dans mon moulin, au chaud, et qu'à cette heure précise tu te tourmentes peut-être pour moi<sup>194</sup> !!

Les lettres à Madeleine sont en cela assez révélatrices, puisqu'elles montrent que Dorgelès, contrairement à ce qu'il affirme à sa mère, ne passe pas tout son temps au moulin : « Nous partons dans 5 minutes aux tranchées<sup>195</sup>. » Non seulement il va aux tranchées, ce qu'il élude quand il s'adresse à sa mère, mais le calme prétendu s'avère de courte durée.



Figure 8 - Portrait de Roland Dorgelès dans la tranchée<sup>196</sup>

---

<sup>192</sup> Frédéric Rousseau, *La Guerre censurée*, op. cit., p.60.

<sup>193</sup> *Ibid.*

<sup>194</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, op. cit., lettre à sa mère, 15 mars 1915, p.220.

<sup>195</sup> *Ibid.*, lettre à Madeleine, avril 1915, p.237.

<sup>196</sup> Bibliothèques d'Amiens Métropole, Ms 2549 (7) C, page 020, « Roland Dorgelès, dans la tranchée », *L'Armarium*, consulté le 17 mars 2021, <https://www.armarium-hautsdefrance.fr/document/20016>.

## 2.6. Autour de Pontavert et Berry-au-Bac

Le parcours de Dorgelès au front n'est pas toujours évident à retracer, tant les mouvements de troupe sont parfois inconnus au soldat lui-même. Souvent, les rumeurs devançant les déplacements. Le 11 avril 1915, Dorgelès écrit ainsi à sa mère : « En voilà une sale blague ! Il paraît que nous allons quitter notre Moulin ! Nous irions, dit-on, à quelques kilomètres d'ici, remplacer les territoriaux fatigués. Nous qui étions si tranquilles ici<sup>197</sup>. ». Cette fois, la rumeur se vérifie, comme en témoigne le *J.M.O.* du même jour, qui indique que le 39<sup>e</sup> RI a jusqu'au 13 avril pour prendre place dans « le secteur des Bois – mont Doyen », aux côtés d'un autre régiment normand que Dorgelès a très brièvement connu, le 74<sup>e</sup> RI, qui rejoint quant à lui « le secteur Miette – Choléra<sup>198</sup> ».



Figure 9 - Roland Dorgelès aux avant-postes, dans la Miette<sup>199</sup>

Bien évidemment, Dorgelès s'applique toujours à décrire à sa mère un environnement des plus plaisants et un cadre bucolique. Le secteur des Bois apparaît presque comme une simple étape d'un charmant voyage : « Assis sur un parapet qui borde la place tranquille d'un village, je te griffonne ces quelques mots<sup>200</sup>. », « Eh bien, tu sais, je crois bien que je ne regretterai pas mon moulin. Nous sommes installés dans un délicieux petit pays, à 4 km de

<sup>197</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, op. cit., lettre à sa mère, 11 avril 1915, p.239-240.

<sup>198</sup> *Journal des marches et opérations du 39<sup>e</sup> RI*, SHD, 26 N 618 / 2, 11 avril 1915.

<sup>199</sup> Bibliothèques d'Amiens Métropole, Ms 2549 (5) C, page 004, « Roland Dorgelès aux avant-postes, dans la Miette, affluent de l'Aisne », *L'Armarium*, consulté le 17 mars 2021, <https://www.armarium-hautsdefrance.fr/document/20018>.

<sup>200</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, op. cit., lettre à sa mère, 14 avril 1915, p.242.

l'Aisne (rive gauche), et cantonnons dans des maisons, des vraies maisons avec des fenêtres<sup>201</sup> !! ». Dorgelès va même jusqu'à évoquer, « de l'autre côté de l'Aisne, de beaux bois fleuris avec des gourbis souterrains meublés. Bref, tout le monde est content<sup>202</sup>... ». La guerre de Dorgelès prend, dans sa correspondance, des allures de vacances à la campagne. Le 14 avril, tandis qu'il parle à sa mère de ces confortables habitations souterraines et des maisons encore debout dans lesquelles il cantonne, il écrit à Madeleine qu'il s'apprête à rejoindre son « nouveau poste de combat<sup>203</sup> ». Dans cette lettre, il évoque également un événement très important pour son amante et lui : leur mariage par procuration, qu'il entend préparer. En effet, depuis le 4 avril 1915, il est désormais possible de s'unir à distance. Comme l'explique l'historienne Clémentine Vidal-Naquet, il s'agit là d'une réponse du gouvernement à une situation critique :

L'histoire du couple en guerre est donc le plus souvent assimilée à la douleur procurée par la séparation, l'attente insupportable, la perte. La guerre correspond en fait à une double rupture dans le domaine conjugal. Elle brise d'une part les relations intimes, interpersonnelles et bouleverse souvent les « histoires d'amour ». [...]

Elle met d'autre part en danger l'institution familiale, puisque la séparation empêche les couples de s'unir par le mariage et de faire des enfants pour la République en danger<sup>204</sup>.

L'article 1 de cette loi, qui répond à une forte demande de l'opinion publique, rend possible « la célébration du mariage des militaires et des marins sans que le futur époux, s'il est présent sous les drapeaux, soit obligé de comparaître en personne et à la condition qu'il soit représenté par un fondé de procuration spéciale<sup>205</sup>. ». La correspondance nous permet ainsi de constater que, seulement 10 jours après l'entrée en vigueur de cette loi, Dorgelès souhaite officialiser son union avec Madeleine. Ce mariage peut apparaître comme une volonté, pour le soldat, de se rassurer, alors qu'il doute de sa fidélité. Cette inquiétude, consécutive aux retards et au faible nombre des courriers de Madeleine, est renforcée par une rencontre jugée suspecte, au mois de janvier 1915 : « Tu me parles du soldat belge, que tu défends avec une chaleur admirable. Mais, dis-moi, où et comment as-tu fait sa connaissance ? Cela m'intrigue<sup>206</sup>. ». Dorgelès a raison de s'inquiéter, puisque ce soldat belge, Henri Anspach, deviendra par la suite l'époux de Madeleine, alors enceinte de lui<sup>207</sup>. Ces soupçons, de plus en plus présents, peuvent être

---

<sup>201</sup> *Ibid.*, lettre à sa mère, 14 avril 1915, p.242-243.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p.243.

<sup>203</sup> *Ibid.*, lettre à Madeleine, 14 avril 1915, p.243.

<sup>204</sup> Clémentine Vidal-Naquet, « "S'épouser à distance". Le mariage à l'épreuve de la Grande Guerre », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, Belin, 2006, n°53-3, p.142-143 [en ligne : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2006-3-page-142.htm#re5no5>].

<sup>205</sup> Cité par Clémentine Vidal-Naquet, *ibid.*, p.143.

<sup>206</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, op. cit., lettre à Madeleine, 5 janvier 1915, p.171.

<sup>207</sup> Voir *infra* : chapitre 2, partie 3 et chapitre 3, partie 1.2.2.

considérés comme l'une des motivations de Dorgelès à recourir au mariage par procuration, afin d'entériner une union mise en péril par la guerre et l'éloignement qu'elle induit<sup>208</sup>.

Le contraste entre les lettres à Madeleine et celles à sa mère est très frappant. Alors qu'il confie à son amante que les Allemands sont « à 15 mètres [des] premières tranchées » et qu'il se trouve « en plein bois, à 10 km de toute maison<sup>209</sup> », il affirme le lendemain à sa mère être « dans un véritable pays de cocagne », où « rien ne [lui] manque pour être heureux » : « Nous avons derrière notre grande maison, un super jardin où nous mangeons. Et tout près, une petite cascade, sous laquelle nous prendrons notre douche<sup>210</sup>. ». Si l'on se fie à ses indications, Dorgelès se trouve alors à Roucy, dans l'Aisne, village voisin de Pontavert<sup>211</sup>, qui est en effet l'un des cantonnements du 39<sup>e</sup> RI dans ce secteur. Puis il indique dans sa lettre du 19 avril 1915 prendre la route avec son régiment vers le sud, vers Prouilly<sup>212</sup>. Là encore, ce sont les rumeurs qui dominent quant à la destination finale, *a priori* « dans le Nord<sup>213</sup> », probablement rejoint par le train. Le 22 avril, il semble toujours se trouver dans le même secteur, puisqu'il entend « tout au loin, sur Craonne, le canon<sup>214</sup> ». Le village de Craonne se trouve à une quinzaine de kilomètres à vol d'oiseau de Prouilly, ce qui rend cette affirmation crédible. Il faut noter que le *J.M.O.* ne garde pas de traces de tels déplacements aux dates indiquées par Dorgelès. Dans sa correspondance, il montre que les rumeurs les plus folles continuent :

Un ordre arrive : nous partons cette nuit.

Où ??? Les officiers n'en savent rien.

Tout près, disent les uns. En Turquie, disent les autres !!

Mille bruits circulent. Au mess des officiers de mon ancienne compagnie où je déjeunais chacun sa version :

– Nous allons au repos avant de donner un coup dur.

– Nous allons à X reprendre une tranchée perdue par le...

– Nous allons former une colonne d'attaque pour la grande offensive.

– Nous allons en Italie... en Serbie... en Turquie...

Enfin, nous serons bientôt fixés<sup>215</sup>.

---

<sup>208</sup> Le projet mentionné ici n'aboutit pas, puisque Dorgelès découvre, à la fin de l'année 1915, l'infidélité de Madeleine, ce qui mène à la séparation du couple.

<sup>209</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, *op. cit.*, lettre à Madeleine, 15 avril 1915, p.245.

<sup>210</sup> *Ibid.*, lettre à sa mère, 16 avril 1915, p.245.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p.246.

<sup>212</sup> *Ibid.*, lettre à sa mère, 19 avril 1915, p.248.

<sup>213</sup> *Ibid.*

<sup>214</sup> *Ibid.*, lettre à sa mère, 22 avril 1915, p.249.

<sup>215</sup> *Ibid.*, lettre à Madeleine, 23 avril 1915, p.250-251.

Le 25 avril 1915, Dorgelès déplore l'absurdité de ces allers-retours : « Bref, après deux ½ nuits de marches et de contremarches nous avons pris possession de notre nouveau cantonnement... à 3 kilomètres de l'ancien !!! Nous sommes à Ventelay<sup>216</sup>. ». Cette fois, le *J.M.O.* garde bien la trace d'un tel déplacement, coïncidant ainsi avec le récit tenu par Dorgelès :

Le 39<sup>e</sup> Régiment d'Infanterie est désigné pour faire partie de la réserve de Corps d'Armée. Il cantonnera à Ventelay [...] qu'il gagnera dans la nuit du 23 au 24. Le 39<sup>e</sup> alternera avec le 74<sup>e</sup> chaque semaine entre la première ligne et les cantonnements<sup>217</sup>.

Enfin, pas de Turquie pour Dorgelès, mais simplement un retour au point de départ. Dorgelès se réjouit de cette remontée vers le Nord : « Enfin, je vais voir une grande bataille, en rase campagne<sup>218</sup>. ». Le 27 avril, il semblerait que la section de Dorgelès soit séparée du reste du régiment, état de fait dont le *J.M.O.* ne garde en revanche aucune trace : « Nous sommes ici, dans la forêt, 2 sections de mitrailleuses laissées "en carafe" avec un autre régiment pour garder un secteur difficile<sup>219</sup>. ». Là encore, Dorgelès développe dans sa correspondance les mêmes stratégies d'évitement, en ne gardant pour sa mère que les anecdotes relatives à la sociabilité du front ainsi que les descriptions plaisantes, et réservant à Madeleine ses inquiétudes et les évocations de la réalité de la guerre<sup>220</sup>.

## 2.7. Le bois de la Mine

C'est justement à Madeleine que Dorgelès signale l'accélération des événements au mois de mai. « Ça chauffe<sup>221</sup> », écrit-il : « Du matin au soir et du soir au matin des obus, des minenwerfer, des grenades. C'est abrutissant<sup>222</sup>. ». En effet les bois sont régulièrement le lieu de bombardements assez nourris, notamment les 6 et 7 mai : « une trentaine de 150 tombent sur le bois Franco-Allemand occupé par le secteur voisin où se trouvent le 2<sup>e</sup> bataillon et deux sections de mitrailleuses, 2 obus tombent sur des abris d'hommes en tuant 3 et en blessant grièvement 4 et 3 légèrement<sup>223</sup>. ». Le 8 mai, Dorgelès raconte à Madeleine :

Avons passé une journée très dure. Bombardement terrible, et les torpilles, grenades, pétards de picrite pour venir en aide aux 150. Les tranchées bouleversées, gourbis défoncés. Les hommes entassés sous les abris, tués... Vilains moments, tu sais. Et ces sales pétards, leurs saucisses, qu'on voit arriver, tomber. On a le temps de compter jusqu'à quatre, et ils éclatent plus violemment qu'un

---

<sup>216</sup> *Ibid.*, lettre à sa mère, 25 avril 1915, p.252.

<sup>217</sup> *Journal des marches et opérations du 39<sup>e</sup> RI*, SHD, 26 N 618 / 2, 22 avril 1915.

<sup>218</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, *op. cit.*, lettre à Madeleine, 25 avril 1915, p.255.

<sup>219</sup> *Ibid.*, lettre à Madeleine, 28 avril 1915, p.257.

<sup>220</sup> On peut supposer que ce choix est lié aux suspicions de Dorgelès vis-à-vis de Madeleine, et surtout à son amertume : il a le sentiment qu'elle l'oublie, tandis qu'il affronte le danger. En insistant sur la violence de sa vie au front, il entend probablement la faire culpabiliser.

<sup>221</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, *op. cit.*, lettre à Madeleine, mai 1915, p.268.

<sup>222</sup> *Ibid.*, lettre à Madeleine, 6 mai 1915, p.267.

<sup>223</sup> *Journal des marches et opérations du 39<sup>e</sup> RI*, SHD, 26 N 618 / 2, 7 mai 1915.

obus. Une heure de ce régime et le cou te fait mal, tant la tête est ébranlée par les explosions, les tempes sont serrées, serrées.

2 mitrailleurs blessés, et parmi les morts le frère d'un camarade de ma pièce. Il l'a enterré là, sur les bords de l'Aisne, avec les autres... Et ce matin il recevait de ses parents un colis de friandises, pour que lui et son frère passent un bon dimanche. Oui, le joli dimanche... La femme d'un autre tué est à la veille d'avoir un bébé<sup>224</sup>.

L'écrivain évoque également cet épisode, dans le chapitre de *Bleu horizon* intitulé « À la table du Bectorium », dans lequel il fait le récit de ses retrouvailles avec les anciens du 39<sup>e</sup> RI. La rencontre avec ses camarades de guerre fait remonter des souvenirs :

Je songe à un camarade qui fut tué à l'entrée de son abri, le matin où les Allemands tentèrent d'enlever le bois de la Mine. Son frère était caporal dans la section : nous fûmes chargés de lui apprendre la nouvelle. Sale mission. Personne n'osait<sup>225</sup>.

La camaraderie crée de nouveaux liens sociaux entre les hommes engagés, et ces nouvelles relations sont autant de risques de côtoyer la mort et de connaître le deuil.

Enfin, le 10 mai 1915 a lieu l'attaque du bois de la Mine, qui est ainsi relatée dans le *Journal des Marches et Opérations* :

Vers 6<sup>H</sup>45 plusieurs obus de 150 tombent sur le bois de la mine blessant assez grièvement le <sup>s</sup>/<sub>s</sub> Lieutenant Chéron et 6 hommes de la 8<sup>e</sup> C<sup>ie</sup>.

Dans le sous-secteur du bois, dès 7<sup>H</sup> du matin des torpilles tombent sur les tranchées du bois de la Mine occupée par la 6<sup>e</sup> C<sup>ie</sup>. Comme le bombardement continue les troupes du 2<sup>e</sup> Btn. dont une partie était en réserve dans le bois Marteau sont alertées prêtes à tout événement.

L'artillerie Française répond sur les tranchées du bois des boches et plus en arrière. Entre 11<sup>H</sup> et 11<sup>H</sup>15 le bombardement ennemi redouble d'intensité et à 11<sup>H</sup>30 une assez forte<sup>226</sup> colonne se précipite dans l'entonnoir du bois de la Mine et de là dans les tranchées de ce même bois et les occupent, les défenseurs ayant été presque complètement anéantis par les minenwerfers et les torpilles. L'ennemi pousse plus en avant du bois faisant reculer la 2<sup>e</sup> ligne occupée par le 35<sup>e</sup> T. Deux sections de la 8<sup>e</sup> C<sup>ie</sup> en réserve au bois Marteau sont envoyés en renfort, elles arrêtent le recul de la ligne et permettent même de reprendre une partie du terrain perdu. On s'organise sur la n<sup>elle</sup> position.

Dans le courant de l'après-midi un btn. du 36 appelé part à la contre-attaque et reprend un peu de terrain. Les 2 C<sup>ies</sup> du 2<sup>e</sup> Btn. (6<sup>e</sup> et 8<sup>e</sup>) sont alors portées en réserve au bois Marteau. La 6<sup>e</sup>, qui est au bois Franco-Allemand avait peu souffert, la 6<sup>e</sup> placée au M<sup>t</sup> Doyen avait subi un fort bombardement et dû évacuer une petite partie de la tranchée réunissant le bois de la Mine au M<sup>t</sup> Doyen. La 2<sup>e</sup> Cie qui se trouvait en réserve au Pont de la Miette et la 10<sup>e</sup> placée aux carrières en arrière du M<sup>t</sup> Doyen avaient été envoyées dès le début de l'action en renfort de la 5<sup>e</sup> C<sup>ie</sup><sup>227</sup>.

Ces lignes du *J.M.O.* nous permettent de constater l'ampleur de l'attaque, tandis que Dorgelès, comme à son habitude, noie l'information de la bataille au milieu de quelques lignes de

---

<sup>224</sup> *Ibid.*, lettre à Madeleine, 8 mai 1915, p.269.

<sup>225</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, chapitre « À la table du Bectorium », p.106.

<sup>226</sup> *Journal des marches et opérations du 39<sup>e</sup> RI*, SHD, 26 N 618 / 2, 10 mai 1915. Ce cahier du J.M.O. prend fin et le récit de la bataille du 10 mai continue dans le cahier suivant.

<sup>227</sup> *Journal des marches et opérations du 39<sup>e</sup> RI*, SHD, 26 N 618 / 3, 10 mai 1915.



banalités. « M'as-tu envoyé mon deuxième caleçon ?? » et la commande d'une nouvelle musette sont ainsi des questions de premier ordre, là où la mention du 10 mai reste anecdotique : « Pendant 2 jours et 2 nuits on s'est battu de l'autre côté de l'Aisne. Maintenant, cela s'est apaisé. [...] Quel bruit ! J'aime mieux celui des autobus<sup>228</sup>. ». Là encore, l'événement est tourné en dérision. Le récit de ces quelques jours d'affrontements autour du bois de la Mine est plus détaillé dans sa lettre à Madeleine :

Pendant leurs trois attaques, les Allemands ont perdu beaucoup de monde, par le 75 et nous – les pourceaux ont attaqué sans fusils, armés de revolvers, de grenades, et de couteaux à cran d'arrêt. Une boucherie dans les boyaux. Ils ont tout d'abord enlevé une partie d'un des bois, que nous avons repris à la baïonnette. Pendant ce temps-là nous fauchions au tir rapide leurs réserves qui arrivaient<sup>229</sup>.

La proximité avec les cadavres est l'un des éléments qui caractérise cette attaque, dans le récit qu'en fait Dorgelès : « Je t'écris de ma pièce, dans une sorte de trou où l'on ne peut se tenir à genoux, et par mon créneau, entre les boches et nous (250 mètres) j'aperçois les morts étendus : les nôtres et les leurs. Spectacle déchirant qui n'émeut même plus<sup>230</sup>. ». Ce contact avec la mort<sup>231</sup> prend ici plusieurs formes : la vision des cadavres mais aussi la menace de sa propre mort, liée à la distance particulièrement réduite entre l'ennemi et lui. À cela s'ajoutent les cris des blessés, qui contemplant l'imminence de leur propre mort tout en étant mêlés aux cadavres, dans l'attente qu'on vienne les chercher :

Hier, toute la nuit, on entendait les blessés appeler : "Un tel, tel régiment... Ne me laissez pas... Je suis blessé... Je vais mourir..." Et les autres qui râlaient "Maman". Atroce ! Et impossible d'y aller : les fusées et les projecteurs donnaient, et les balles sifflaient dru. Enfin, on a pu aller les chercher hier au soir, quel soulagement !! Ils avaient passé 40 heures dehors, entre les cadavres, sous les obus<sup>232</sup>.

Dans cette même lettre, Dorgelès évoque « la fameuse destination inconnue<sup>233</sup> » qui sera celle de son régiment après l'étape du secteur des Bois. Cet oxymore permet de mettre en évidence l'ironie du soldat pour qui l'avenir est synonyme d'ignorance.

---

<sup>228</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, op. cit., lettre à sa mère, 13 mai 1915, p.271.

<sup>229</sup> *Ibid.*, lettre à Madeleine, 13 mai 1915, p.272.

<sup>230</sup> *Ibid.*

<sup>231</sup> Ce sujet est développé *infra* : chapitre 3, parties 2. et 3.

<sup>232</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, op. cit., lettre à Madeleine, 13 mai 1915, p.273.

<sup>233</sup> *Ibid.*

## 2.8. Neuville-Saint-Vaast, « ce petit coin d'enfer<sup>234</sup> »

Pendant que Dorgelès participe aux combats du bois de la Mine, une vaste offensive est menée en Artois, à partir du 9 mai 1915. L'écrivain y fait référence dans sa lettre du 14 mai : « Si notre victoire près d'Arras pouvait avancer un peu les choses<sup>235</sup>. ». Il ne s'imagine pas alors qu'il prendra part à cette offensive. C'est en effet en Artois que se trouve Neuville-Saint-Vaast, la « fameuse destination inconnue » de Dorgelès et de son régiment. Il s'agit d'un lieu stratégique, occupé par les Allemands dès octobre 1914 et protégé par « quatre lignes de tranchées successives<sup>236</sup> ». Bruno Nion décrit ainsi le théâtre des opérations :

Les habitations (environ 150) ont été organisées de manière à interdire toute investigation : les murs percés de créneaux de tirs ; pas un soupirail qui ne braque le canon d'une mitrailleuse. Les caves servent d'abris aux défenseurs qui les ont étagées et matelassées, les rez-de-chaussée ont été barricadés et bétonnés, le tout renforcé par du gros fil de fer barbelé. Une voie de chemin de fer à écartement réduit a été posée dans la rue principale et pousse ses ramifications jusqu'aux avancées. La défense de ce formidable point d'appui a été confiée au 1<sup>er</sup> corps bavarois<sup>237</sup>.

Au printemps 1915, l'armée française mène une offensive afin de reprendre le contrôle de la crête de Vimy. La conquête de Neuville-Saint-Vaast devient vite indispensable. Le 23 mai, le 39<sup>e</sup> RI quitte la Marne. Les 1<sup>er</sup> et 3<sup>e</sup> bataillons embarquent à Muizon<sup>238</sup> et débarquent à Doullens<sup>239</sup>, le 2<sup>e</sup> embarque à Jonchery et débarque à Frévent<sup>240</sup>. Le 24 mai est marqué par l'arrivée du régiment en Artois : le 39<sup>e</sup> va cantonner à Ivergny, village se trouvant à la limite de la Picardie et du Pas-de-Calais. Le 25 mai, Dorgelès écrit à sa mère une lettre dans la tradition des précédentes, vantant les mérites de sa nouvelle étape de guerre :

Je suis dans le plus joli village qu'on puisse rêver. C'est là que je veux m'installer après la guerre. Décidément, rien ne vaut le pays natal... Un beurre exquis : on me l'a fait devant moi, et vendu aussitôt. Si tu mangeais le pareil, tu ne voudrais plus en accepter d'autre.

Ici le cidre est presque pour rien, et une omelette de 10 œufs coûte 20 sous. Vive la Picardie<sup>241</sup> !!

---

<sup>234</sup> *Ibid.*, lettre à Madeleine, 6 juin 1915, p.292.

<sup>235</sup> *Ibid.*, lettre à sa mère, 14 mai 1915, p.274.

<sup>236</sup> Bruno Nion, *op. cit.*, p.121.

<sup>237</sup> *Ibid.*

<sup>238</sup> « Dans ½ heure nous nous embarquons en gare de Muizon... pour je ne sais où. », dans Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, *op. cit.*, lettre à Madeleine, 22 mai 1915, p.280. La date retenue dans l'édition *Je t'écris de la tranchée* est le 22 mai. Or, le *J.M.O.* du 39<sup>e</sup> RI inscrit le départ des troupes depuis Muizon et Jonchery le 23 mai 1915 entre 14h et 17h.

<sup>239</sup> « Je passe à Doullens ! Ce matin, vers 4h., j'ai traversé Boves, Amiens, Vignacourt. », *ibid.*, lettre à sa mère, 23 ou 24 mai 1915, p.281.

<sup>240</sup> *Journal des marches et opérations du 39<sup>e</sup> Régiment d'Infanterie*, SHD, 26 N 618 / 3, 23 et 24 mai 1915.

<sup>241</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, *op. cit.*, lettre à sa mère, 25 mai 1915, p.281.

Le 27 mai, il est toujours à Ivergny et profite encore de ses spécialités culinaires : « Tu ne saurais croire combien les omelettes y sont bonnes, combien le lait est frais et le cidre agréable<sup>242</sup>. ». Une troisième lettre, en date du 28 mai 1915, porte encore sur le même sujet :

Je me trouve fort bien dans ce nouveau coin. Ma chambre à coucher (une grange aux murs de terre battue) donne sur la prairie ombragée de pommiers, et l'on a l'impression, fort agréable par ces beaux jours, de coucher en plein air. Ah ! moi qui adore la campagne, depuis huit mois je suis servi ! Mais en ce moment je suis vraiment content. Et l'omelette picarde (avec de l'oseille) me plaît follement. Si seulement j'étais civil et si vous étiez près de moi !

Cette redondance n'est pas anodine. En effet, le changement de secteur implique quelques aléas. Dorgelès fait part dans ses lettres de l'absence de vagemestre. Les lettres partent sans que les soldats sachent comment, mais aucune n'arrive pendant quelques jours. Loin d'attester d'une obsession pour l'omelette picarde – bien que l'évocation de ce petit plaisir culinaire soit intensément liée au désir de rassurer sa mère sur ses conditions de vie au front –, cette insistance montre surtout la volonté du soldat de préserver le lien avec sa famille : il s'inquiète de l'éventualité que ses lettres n'arrivent pas, puisque personne ne lui en accuse réception, si bien qu'il préfère, dans le doute, se répéter.

Lorsque Dorgelès se trouve au cœur des combats, il n'en dit rien à sa mère, se contentant des détours habituels. En revanche, ses lettres à Madeleine, en date du 28 mai et du 1<sup>er</sup> juin, nous apparaissent bien plus éclairantes :

Mais vraiment je ne peux pas t'écrire, je ne peux pas. Suis enfoncé dans un trou creusé par moi cette nuit, seul abri contre les obus qui pleuvent sur nous jour et nuit, nous descendent beaucoup de monde. Les boches se vengent d'avoir perdu 4 lignes de tranchées. T'écrire dans ces conditions est impossible<sup>243</sup>.

Il est alors à Neuville-Saint-Vaast. Les « 4 lignes de tranchées » sont celles qui protègent la ville occupée par les Allemands. Du 26 au 30 mai, les bombardements sont presque permanents, l'affrontement bat son plein, comme en témoigne le *Journal des marches et opérations* du régiment<sup>244</sup>. Dorgelès, s'il échappe de peu à la blessure lors des combats, est au cœur de ce déploiement de violence : « Mon pauvre Lieutenant, un bon ami, blessé sérieusement, ainsi qu'un de mes meilleurs camarades, à côté de moi. Un éclat m'a fouetté la jambe : pas voulu entrer<sup>245</sup>. », écrit-il à Madeleine. Le 30 mai, le régiment est relevé par le 114<sup>e</sup> et part en cantonnement à Givenchy-le-Noble, comme en témoigne Dorgelès : « Journées au repos à

---

<sup>242</sup> *Ibid.*, lettre à sa mère, 27 mai 1915, p.282.

<sup>243</sup> *Ibid.*, lettre à Madeleine, 28 mai 1915, p.284.

<sup>244</sup> *Journal des marches et opérations du 39<sup>e</sup> RI*, SHD, 26 N 618 / 3, 26 mai – 30 mai 1915.

<sup>245</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, op. cit., lettre à Madeleine, 28 mai 1915, p.285.

Givenchy (20 km du front)<sup>246</sup>. ». C'est à cette occasion que l'écrivain peut enfin trouver le temps d'écrire des lettres plus détaillées. Il fait ainsi à Madeleine quelques confidences quant à ces jours passés au front :

Je ne te parlerai pas des 8 jours que nous venons de passer, c'est trop dur. Je veux les oublier. Du sang partout, des capotes éclaboussées de cervelle, un seul obus qui tue 12 hommes et en blesse 10, des centaines de blessés qui se traînent, des morts vite enterrés par un autre obus de terre.

[...]

Si je reviens de cette guerre (je l'espère toujours), je n'oublierai jamais Arras ! Oh ! les sales, les terribles heures ! Zut, je ne voulais même pas en parler<sup>247</sup>.

S'il donne peu de détails, Dorgelès dit en réalité l'essentiel : ces quelques lignes permettent de prendre la mesure du traumatisme engendré par ces jours passés en Artois. Il raconte la proximité avec la mort, laisse deviner les visions d'horreur qui ont été les siennes et celles de ses camarades, et la peur transparaît. L'on est bien loin de l'euphémisation caractéristique des lettres adressées à sa mère, dans lesquelles, comme toujours, les événements se résument à « quelques journées mouvementées<sup>248</sup> », dont il ne retient ici que les nombreux Allemands faits prisonniers par l'armée française. Dorgelès, qui n'a jamais été autant en danger que depuis son arrivée en Artois, n'en dit rien à la femme qu'il aime le plus au monde.

L'ouvrage de Bruno Nion, regroupant de précieux témoignages, nous permet d'en savoir plus sur ces jours passés dans les tranchées près de Neuville-Saint-Vaast. Quand le 39<sup>e</sup> rejoint le village, les combats pour parvenir à récupérer la ville sont loin d'être finis. Le sous-lieutenant Cauchy écrit :

À droite, il y a le village de Neuville-Saint-Vaast, dont la moitié environ est occupée par l'ennemi, de sorte que des mitrailleuses ou des tireurs placés dans les maisons peuvent nous prendre de flanc, bien que nous soyons à plus de mille mètres d'eux<sup>249</sup>.

La situation est très délicate, et les soldats français sont particulièrement vulnérables. La description que fait le sous-lieutenant Cauchy nous permet de prendre la mesure de la violence de l'affrontement :

Tout à coup, des rafales subites, violentes, passent au-dessus de nous<sup>250</sup>. [...]

Lorsque le vacarme fut terminé et que, couvert de terre, suffocant, je me levai pour regarder l'emplacement bombardé, je constatai que tous les hommes de la section la plus proche avaient été

---

<sup>246</sup> *Ibid.*, lettre à Madeleine, 1<sup>er</sup> juin 1915, p.287.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p.286-287.

<sup>248</sup> *Ibid.*, lettre à sa mère, 2 juin 1915, p.288.

<sup>249</sup> Témoignage du sous-lieutenant Cauchy, cité par Bruno Nion, *op. cit.*, p.122.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p.125.

tués, blessés, ou enterrés par le bombardement. [...] À ce moment, le soldat B qui se trouvait à l'entrée du boyau et tout près de moi, me prévient que son frère, couché devant lui, ne répond plus à ses appels. Je lui recommande de le secouer par les pieds, car il n'est pas rare que des hommes s'endorment pendant un bombardement. Mais ce fut en vain ; il était mort. Chose terrible, cet homme dut rester jusqu'au soir abrité derrière le cadavre de son frère<sup>251</sup>.

Le chef de bataillon Dicharry écrit le 30 mai :

Situation : matinée très agitée. [...] J'attire l'attention du commandement sur la fatigue physique et morale des hommes – pas de munitions (insuffisantes), pas de sommeil et dépression nerveuse par suite du bombardement de ces derniers jours, surtout cet après-midi où ils ont été sous le feu de l'artillerie allemande et de l'artillerie française<sup>252</sup>.

Malheureusement, l'horreur du passage de Dorgelès en Artois ne prend pas fin avec ses quelques jours de repos à Givenchy-le-Noble. Très vite, il faut retourner à Neuville-Saint-Vaast : « Il paraît que nous allons "mettre ça" au labyrinthe, près de Neuville. D'autres parlent de Carency, de Notre-Dame de Lorette, de Souchez, bref, des tas de villégiatures charmantes<sup>253</sup>. ». L'ironie de Dorgelès ne saurait dissimuler son inquiétude. Neuville-Saint-Vaast, aux mains des Allemands, ce sont donc quatre lignes de tranchées, le village de la Targette, et enfin le « labyrinthe », que Bruno Nion décrit comme « un imbroglio de tranchées dont le centre a reçu le curieux vocable de "salle des Fêtes" [...], des kilomètres de boyaux, des ouvrages bétonnés, des canons sans coupoles, des mitrailleuses en caponnières installées tous les 25 mètres<sup>254</sup>. ». Les quatre lignes de tranchées étant acquises aux Français, l'offensive continue pour reprendre Neuville-Saint-Vaast aux Allemands. Le 4 juin 1915, Dorgelès écrit à Madeleine qu'il se trouve dans le cimetière de la ville :

Domage que je ne puisse t'envoyer un fusil boche dans un colis : les tranchées conquises en sont pleines. Devant moi, à moins d'un mètre – est-ce horrible – un pied botté sort du parapet : un Allemand est enterré là. Des cadavres partout : les nôtres, les leurs. Un charnier. Et une odeur, la nuit ! On se bat à coups de grenade. Dieu que tout cela est donc laid. On fait toujours des prisonniers<sup>255</sup>.

Cette lettre témoigne de l'importance de ce combat au cimetière pour Dorgelès : la cohabitation forcée avec la mort est accentuée par la symbolique d'un combat se déroulant au milieu des dernières demeures des défunts. Pendant toute la journée du 4 juin, la zone est bombardée, et cela continue le lendemain. Les blessés sont nombreux, et une dizaine d'hommes de troupes du 39<sup>e</sup> RI meurent pendant ces deux jours.

---

<sup>251</sup> *Ibid.*, p.126.

<sup>252</sup> Témoignage du chef de bataillon Dicharry, cité par Bruno Nion, *op. cit.*, p.126.

<sup>253</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, *op. cit.*, lettre à Madeleine, 2 juin 1915, p.289.

<sup>254</sup> Bruno Nion, *op. cit.*, p.121.

<sup>255</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, *op. cit.*, lettre à Madeleine, 4 juin 1915, p.291.

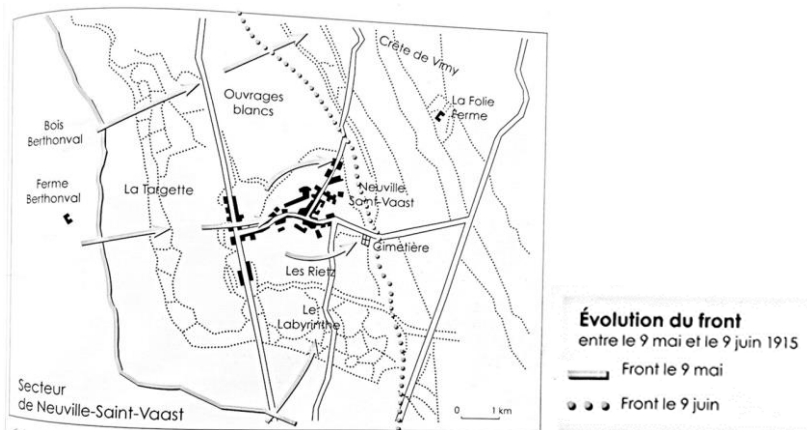


Figure 10 - Le secteur de Neuville-Saint-Vaast entre mai et juin 1915<sup>256</sup>

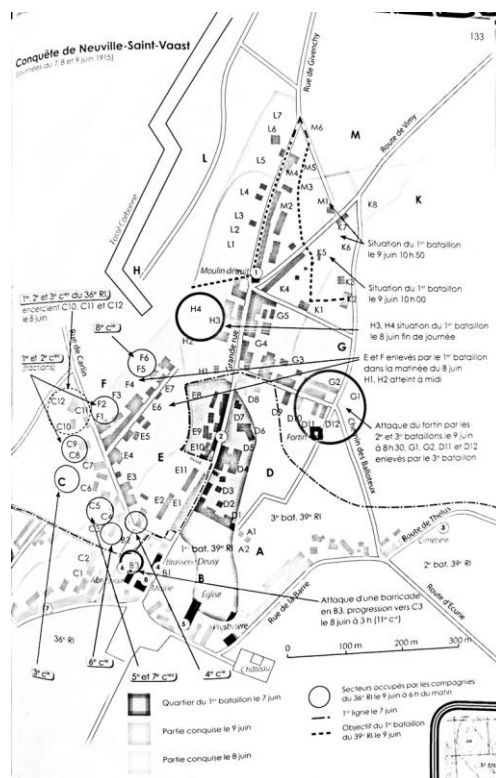


Figure 11 - Les journées du 7, 8 et 9 juin à Neuville-Saint-Vaast<sup>257</sup>

Neuville-Saint-Vaast est un « petit coin d'enfer<sup>258</sup> » que Dorgelès quitterait bien volontiers. D'autres témoignages permettent de se rendre compte de l'atmosphère morbide qui y règne. Le caporal Schnellbach raconte :

Ceux des camarades qui avaient été à La Neuville dans le cimetière ont côtoyé, marché sur des cadavres qui empestent l'air. Les Allemands avaient fait du cimetière une véritable forteresse. Les caveaux de famille leur servaient d'abris et ils les avaient aménagés à la moderne. C'est nous maintenant qui les occupons. Mais dans le jour on ne peut rester dans cet endroit. Les obus y tombent de trop. Quiconque se montre est fichu. Les explosions des obus ont tout bouleversé et les os des

<sup>256</sup> Bruno Nion, *op. cit.*, p.127.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p.133.

<sup>258</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée, op. cit.*, lettre à Madeleine, 5 juin 1915, p.292.

morts sont sortis de terre. Qui nous sauvera de tout cela ? Et quand ? Serait-ce un homme ou un messie<sup>259</sup> ?

Si Dorgelès évoque également cette proximité avec les morts dans sa correspondance, celle-ci reste elliptique. Les combats dans le cimetière amènent la cohabitation des vivants avec les morts dûment enterrés, appartenant à un passé qui ressurgit alors brutalement, et avec les morts récents, ceux de la guerre, et leurs cadavres en putréfaction. Outre cette omniprésence de la mort, le témoignage du caporal Schnellbach nous permet également d'en apprendre plus sur les conditions de la prise de Neuville-Saint-Vaast par le 39<sup>e</sup> RI, et sur la difficulté de celle-ci : la cause paraît perdue. Le *Journal des marches et opérations* nous révèle le plan d'action de l'état-major, qui explique l'intensité des bombardements :

Les instructions données par le commandement sont de harceler l'ennemi jour et nuit, d'avoir toujours une section par compagnie occupée à attaquer devant elle et d'exercer une pression constante grâce à un roulement continu entre les unités de tête et les unités de 2<sup>e</sup> ligne, sections ou compagnies, les unes sur la brèche, les autres reprenant haleine<sup>260</sup>.

Il faut « constamment essayer de prendre l'ennemi en flagrant délit de mauvaise surveillance ou de démoralisation et le lui faire payer cher, sans même attendre les effets de l'artillerie. ». L'aboutissement de ce plan est l'attaque du Fortin, qui commence le 8 juin 1915. Le soir, la ville est presque entièrement récupérée. Le 9 juin, le Fortin est de nouveau ciblé par une attaque, poussant les Allemands à la fuite<sup>261</sup>. Neuville-Saint-Vaast est redevenue une position française<sup>262</sup>. Le Général Mangin se félicite de cette victoire :

Soldats de la 5<sup>e</sup> Division,

Votre superbe élan et votre inlassable ténacité ont réalisé mes prévisions : Vous vous êtes emparés de Neuville S' Vaast, village puissamment organisé et défendu, et vous avez démontré qu'il n'est pas d'obstacle à la vaillance française.

Le Général Com<sup>l</sup>. l'Armée, les Généraux Com<sup>l</sup>. les 20<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> Corps vous félicitent.

Je vous remercie.

Je salue les morts pour la Patrie, et entre tous ces braves le Colonel Denis-Laroque, tombé à la tête de son magnifique 129<sup>e</sup> Régiment.

Vous allez reformer vos rangs éclaircis, où de nouveaux soldats vont s'enflammer au récit de vos exploits, et vous préparer à d'autres combats qui seront décisifs.

P.C. le 10 juin 1915  
Le Général Mangin de la 5<sup>e</sup> DI  
Signé : Mangin<sup>263</sup>

---

<sup>259</sup> Témoignage du caporal Schnellbach, cité par Bruno Nion, *op. cit.*, p.128.

<sup>260</sup> *Journal des marches et opérations du 39<sup>e</sup> RI*, SHD, 26 N 618 / 3, 7 juin 1915.

<sup>261</sup> *Ibid.*, 8 et 9 juin 1915.

<sup>262</sup> Voir les photographies de Neuville-Saint-Vaast conservées dans le fonds Dorgelès des Bibliothèques d'Amiens Métropole en annexe 2.

<sup>263</sup> *Ibid.*, 10 juin 1915.

Les pertes du régiment sont importantes : « 117 tués, 361 blessés et 39 disparus, soit un total de 517 hommes<sup>264</sup> ». Bien que ces combats se soldent par une victoire, celle-ci est donc particulièrement amère pour les soldats, comme en témoigne Dorgelès :

Avons enlevé presque toutes les maisons de Saint-Vaast. Ils en tiennent encore 3, où ils sont cernés, une centaine. [...] Plusieurs mitrailleurs descendus. On se croyait du nombre. Avec leur artillerie, c'est dur, très dur<sup>265</sup>. [...]

Avons enlevé Neuville et le Fortin hier mais cela nous a coûté cher. La moitié du régiment y est restée. À ma pièce, sur 9, 7 blessés, 2 tués. Ai eu doigt gauche coupé jusqu'à l'os par éclat d'obus. Je t'écris de l'ambulance divisionnaire. Mais ce n'est rien. La tête surtout me fait mal : des caisses de munitions arrachées par un obus sur la tête. Un ami à côté de moi tête broyée. [...] Adjudant tué. On marchait sur les cadavres dont beaucoup d'Allemands. Les boches se sauvaient<sup>266</sup>.

Le futur auteur des *Croix de bois* est en effet blessé durant l'attaque de Neuville-Saint-Vaast. Malgré sa blessure à la main, il est resté à son poste, ce qui lui vaut d'obtenir le grade de caporal<sup>267</sup>, la Croix de guerre, ainsi qu'une citation à l'ordre du régiment :

« D'une valeur morale remarquable, a sous un bombardement intense et malgré la mise hors de combat de tous les servants de sa mitrailleuse, assuré seul le fonctionnement de sa pièce, blessé lui-même, a refusé de se laisser évacuer et a continué à tirer<sup>268</sup>. »

Dorgelès se réjouit de son nouveau grade dans une lettre à sa mère : « Mes galons de caporal sont à peine cousus et l'on parle déjà de me nommer sergent<sup>269</sup> ! ». Malgré sa blessure, l'écrivain reste encore quelques semaines au front, et s'apprête à participer à d'autres combats. Il attend également avec impatience sa première permission.



Figure 12 - Roland Dorgelès (au centre), blessé à la main, avec des camarades<sup>270</sup>

<sup>264</sup> Bruno Nion, *op. cit.*, p.138.

<sup>265</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, *op. cit.*, lettre à Madeleine, 6 juin 1915, p.292.

<sup>266</sup> *Ibid.*, lettre à Madeleine, 11 juin 1915, p.292.

<sup>267</sup> Voir le *Journal des marches et opérations du 39<sup>e</sup> RI*, SHD, 26 N 618 / 3, 13 juin 1915.

<sup>268</sup> *Ibid.*, citation à l'ordre de régiment n°225, 28 juin 1915.

<sup>269</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, *op. cit.*, lettre à sa mère, 15 juin 1915, p.294.

<sup>270</sup> Bibliothèques d'Amiens Métropole, Ms 2549 (12) C, page 002, « R. Dorgelès blessé, la main bandée et des camarades », *L'Armarium*, consulté le 25 mars 2021, <https://www.armarium-hautsdefrance.fr/document/20041>. L'homme à droite est probablement Marcel Ricois. Cette photo est évoquée par Dorgelès dans une lettre à sa mère du 6 septembre 1915.



## 2.9. Dernières semaines au front

Le 16 juin, Dorgelès se trouve en cantonnement à Wanquetin, dans les environs d'Avesnes-le-Comte, à proximité d'Arras<sup>271</sup>, position notée dans le *J.M.O.* à la date du 15 juin. Le régiment reprend la route le même jour et bivouaque au nord du village d'Acq, toujours dans le Pas-de-Calais<sup>272</sup>, où est établi le cantonnement. Le 21 juin, le 39<sup>e</sup> RI retourne dans les environs de Neuville-Saint-Vaast pour relever le 114<sup>e</sup> : « Le "feu d'artifice" qu'on nous promet nous console de retourner si vite aux tranchées<sup>273</sup>. ». Dorgelès espère que le régiment va « donner le grand coup<sup>274</sup> ». Il remarque les signes d'épuisement de l'ennemi, qui ne parvient plus à tenir ses positions autour d'Arras : de nombreux Allemands se rendent ou sont faits prisonniers. L'écrivain espère encore qu'une action décisive pourra être menée : « On les a bien eus à Neuville-St-Vaast, et Dieu si c'était dur !! Ah ! vite qu'on franchisse les lignes et se batte en plaine<sup>275</sup> », écrit-il à Madeleine à la fin du mois de juin 1915. Le 24 juin, le régiment cantonne dans les environs de Flers, juste au-dessus de Frévent. Le 27 juin, le Colonel passe le 39<sup>e</sup> RI en revue, à Blangerval<sup>276</sup>. Durant la fin du mois de juin et le début du mois de juillet, le régiment se trouve dans le Pas-de-Calais, cantonnant dans différents villages<sup>277</sup> autour de Saint-Pol-sur-Ternoise, à l'ouest d'Arras. À partir du 8 juillet 1915, le 39<sup>e</sup> RI ne fait plus partie de la 5<sup>e</sup> Division d'Infanterie dirigée par le général Mangin. Il rejoint la 130<sup>e</sup> D.I. fraîchement créée.

Le 15 juillet, le 39<sup>e</sup> RI relève le 119<sup>e</sup> RI aux tranchées entre Neuville-Saint-Vaast et la cote 123<sup>278</sup>. S'ensuit une série de bombardements, entre le 16 et le 23 juillet. Ces épisodes sont particulièrement éprouvants pour les soldats, comme en témoigne brièvement Dorgelès dans une lettre à Madeleine du 22 juillet : « Secteur très dur ; très. Grenades, obus, torpilles. Encore camarade tué, le ventre ouvert. Et rien à faire : on attend<sup>279</sup>... ». Non seulement subir les bombardements est physiquement et moralement éprouvant, mais l'impuissance apporte également son lot de lassitude. Dorgelès ne supporte la situation qu'à la perspective de sa permission à venir :

---

<sup>271</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, *op. cit.*, lettre à sa mère, 16 juin 1915, p.294.

<sup>272</sup> *Journal des marches et opérations du 39<sup>e</sup> RI*, SHD, 26 N 618 / 3, 16 juin 1915.

<sup>273</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, *op. cit.*, lettre à Madeleine, juin 1915, p.300.

<sup>274</sup> *Ibid.*, lettre à Madeleine, fin juin 1915, p.301.

<sup>275</sup> *Ibid.*

<sup>276</sup> *Journal des marches et opérations du 39<sup>e</sup> RI*, SHD, 26 N 618 / 3, 27 juin 1915.

<sup>277</sup> Pour n'en citer que quelques-uns : Croisette, Wignacourt, Guinecourt, Berlette, Monchel, Berles, Gouy-en-Ternois, Monts-en-Ternoy, Neuville-au-Cornet...

<sup>278</sup> *Journal des marches et opérations du 39<sup>e</sup> RI*, SHD, 26 N 618 / 3, 15 juillet 1915.

<sup>279</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, *op. cit.*, lettre à Madeleine, 22 juillet 1915, p.302.

Dans la tranchée, transi, dégoûtant, plein de boue, sous la pluie et vidé par la dysenterie. Enfin, tout va bien.

La pensée de mon départ en "perme" (peut-être dans 15 jours !!) me fait tout voir en rose<sup>280</sup>.

Il évoque dans cette lettre à Madeleine les difficiles conditions de vie dans les tranchées, mais également l'espoir qui l'anime : celui de la permission, qui n'advient en réalité qu'en septembre, mais également celui d'une éventuelle mutation dans l'aviation. Le 25 juillet, le régiment est relevé, ce qui permet à Dorgelès de prendre un peu de repos. Il subit les aléas des permissions, avec les annulations, les reports, et toujours l'attente : « Quand ma permission ? Je n'ose plus rien dire... J'espérais, l'autre jour, te faire une surprise, et vlan, c'est encore retardé de plusieurs, plusieurs, plusieurs jours<sup>281</sup> ! », « Et l'on attend : tranchée ou permission<sup>282</sup> ??? ». Le mois d'août se déroule, pour le 39<sup>e</sup> RI, sans événement notable. Entre séjours au cantonnement et dans les tranchées, les soldats attendent. C'est à la fin du mois d'août que Dorgelès peut enfin se réjouir du retour à l'arrière :

Tu me dis dans ta lettre « je voudrais bien aller te voir... » Mon pauvre bibi il te faudrait marcher des heures dans nos boyaux, des tranchées, des sapes, des parallèles... et il y fait tellement froid.

Heureusement, au retour, il y a la permission qui m'attend. 6 jours avec Mad ! comme je vais penser à ce bonheur, en comptant les jours qui m'en séparent<sup>283</sup>.

L'angoisse se fait moins pesante, l'attente plus facile avec cet horizon de la permission<sup>284</sup> : « La "perme" s'approche, donc mon cafard diminue, malgré ce sale temps<sup>285</sup>. ». Toutefois, le *Journal des marches et opérations* du régiment témoigne d'une activité militaire relativement importante : « Bombardement assez fréquent<sup>286</sup> », « violent bombardement<sup>287</sup> », « assez grande activités des minenwerfers<sup>288</sup> », « échange de grenades<sup>289</sup> », « échange continu de grenades<sup>290</sup> », « envoi de torpilles<sup>291</sup> », etc. Ce sont les derniers jours de l'écrivain au front. La biographe Micheline Dupray date le début de sa permission au 6 septembre 1915<sup>292</sup>. Or, le même jour, il envoie une lettre à sa mère expliquant qu'il espère être à Paris aux environs du

---

<sup>280</sup> *Ibid.*, lettre à Madeleine, 16 juillet 1915, p.301.

<sup>281</sup> *Ibid.*, lettre à Madeleine, juillet 1915, p.303.

<sup>282</sup> *Ibid.*, lettre à Madeleine, fin août 1915, p.305.

<sup>283</sup> *Ibid.*

<sup>284</sup> Au sujet de l'attente de la permission, voir les travaux d'Emmanuelle Cronier, en particulier : *Permissionnaires dans la Grande Guerre*, Paris, Belin, 2013, « Histoire ».

<sup>285</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, *op. cit.*, lettre à sa mère, 6 septembre 1915, p.306.

<sup>286</sup> *Journal des marches et opérations*, SHD, 26 N 618 / 3, 31 août 1915.

<sup>287</sup> *Ibid.*, 31 août et 1<sup>er</sup> septembre 1915.

<sup>288</sup> *Ibid.*, 1<sup>er</sup> septembre 1915.

<sup>289</sup> *Ibid.*, 2 septembre 1915.

<sup>290</sup> *Ibid.*, 3 septembre 1915.

<sup>291</sup> *Ibid.*, 4 septembre 1915.

<sup>292</sup> Micheline Dupray, *op. cit.*, p.161.

15 septembre. La date de son départ du front est donc assez floue. Nous savons en tout cas qu'il intervient pendant la première moitié du mois de septembre. Après sa permission, Dorgelès ne retourne pas au front : il est versé dans l'aviation.

## 2.10. Trois années dans l'aviation

Il nous est bien plus difficile de connaître les détails des quelques années passées par Dorgelès dans l'aviation que de ses quelques mois dans l'infanterie. En effet, l'écrivain n'a jamais pris part aux combats dans l'aviation, si bien que nous ne pouvons pas fonder notre travail sur une source aussi précise que le *Journal des marches et opérations du 39<sup>e</sup> RI*. Et, puisqu'il ne se trouve plus au front, il ne vit plus d'événements guerriers majeurs, sa vie étant alors rythmée par les cours – qu'il suit puis qu'il donne lui-même – et par l'écriture de ses deux premiers romans. Nous allons donc nous efforcer de retracer les grandes lignes de son parcours, en ayant conscience de l'importance relative de ce passage dans l'aviation pour l'écrivain, ses mois passés dans les tranchées constituant la principale inspiration de son œuvre littéraire concernant la Grande Guerre.



Figure 13 - Roland Dorgelès dans un avion<sup>293</sup>

Les modalités de l'arrivée de Dorgelès dans l'aviation sont assez vagues. Dans une lettre en date du 12 août 1915, Dorgelès s'adresse à Jacques Mortane, écrivain et journaliste spécialiste de l'aviation<sup>294</sup>. Il lui raconte ses mois de guerre, depuis « les heures fiévreuses au

---

<sup>293</sup> Bibliothèques d'Amiens Métropole, Ms 2549/11, p.21.

<sup>294</sup> Jacques Mortane (1883-1939), d'abord professeur d'histoire, devient journaliste sportif puis se spécialise dans l'aviation, qui en est alors à ses débuts. Il s'illustre notamment par l'écriture de nombreux ouvrages consacrés aux aviateurs, dont certains paraissent pendant la guerre, par exemple *Les Vols émouvants de la guerre* (éd. Pierre Lafitte, 1917), *Les As peints par eux-mêmes* (éd. Lemerre, 1917), *La Guerre des nues racontée par ses morts* (avec Jean Daçay, Édition française illustrée, 1918), *L'As des As au combat : Guynemer* (Édition française illustrée, 1919), pour n'en citer que quelques-uns. Il est également le fondateur de *La guerre aérienne illustrée* (1916-1919). Il participe ainsi activement à la construction de l'aura mythique et héroïque qui entoure les as. Nous ignorons où

bureau de recrutement<sup>295</sup> » jusqu'aux regrets : « Me voici avec deux galons de laine, la croix de guerre... et le cafard. Et quel cafard, à en crever. Pourquoi : parce que je suis seul au milieu de tant d'hommes, seul. J'avais quelques rares camarades : tués ou blessés, tous<sup>296</sup>. ». Dorgelès se refuse à revivre le même hiver que le précédent, dans les tranchées, avec le froid, l'attente interminable, et la frustration de ne pas pouvoir affronter l'ennemi lors d'une bataille décisive : « Je ne peux pas, je ne veux pas – cette guerre-là n'est pas la mienne<sup>297</sup>. ». Pour toutes ces raisons, Dorgelès ne s'imagine plus rejoindre le front après sa permission. C'est pourquoi il formule une demande à Jacques Mortane:

Je viens donc vous demander un service, ne doutant pas de votre amitié – pouvez-vous (avec votre autorité dans le milieu, cela vous sera facile) me faire entrer dans l'aviation comme bombardier, comme mitrailleur ? Je suis depuis dix mois à la compagnie des mitrailleuses et suis maintenant chef de pièce, j'ai donc des qualités. Ma conduite au feu : je vous jure que je n'ai pas volé mon ruban, et ma citation est si louangeuse que je n'ose la copier. Je vous jure – d'ailleurs vous me connaissez – que je serai pour l'aviation une bonne recrue. J'ajoute que j'ai fait plusieurs ascensions en aéro et m'y tiens bien. Mon rêve : descendre un Aviatik comme l'imbécile qui, tous les matins vers quatre heures, vient ronfler au-dessus de ma tranchée.

Si vous pouviez me tirer de l'enfer où je me trouve pour entrer dans l'aviation, vous me rendriez un grand, un inoubliable service. Au moins, c'est une vie ardente, passionnante. Et l'on se trouve avec des gens de mêmes goûts, de mêmes idées, avec qui l'on peut vivre. Et puis, entre deux pieds de nez à la mort, on vit. Nous c'est toujours la boue, les trous infects, l'eau croupie, le rata froid. Au secours, mon cher ami, sortez-moi de là ! Vous le pouvez certainement<sup>298</sup>.

Il est difficile d'évaluer le rôle précis joué par Jacques Mortane dans le transfert de Dorgelès mais, quoi qu'il en soit, cette lettre nous donne de précieuses indications sur l'état d'esprit de l'écrivain. Il veut prouver sa valeur dans un corps d'armée plus prestigieux et qu'il idéalise. Il est également conscient que la diversité sociale du front ne sera plus la même dans l'aviation, et il semble considérer ce changement comme bénéfique<sup>299</sup>. De son côté, Madeleine s'efforce également d'obtenir le transfert de Dorgelès dans l'aviation. Pour cela, elle contacte Georges Huisman, critique dramatique et sergent secrétaire à la Direction de l'Aviation<sup>300</sup>. C'est

---

se sont connus Roland Dorgelès et Jacques Mortane, mais nous supposons que leur rencontre s'est faite dans le milieu journalistique, qu'ils fréquentent tous deux avant la guerre. Ils collaborent l'un comme l'autre à de nombreux titres, et les rédactions de journaux s'avèrent des lieux idéaux pour constituer un réseau, dont Roland Dorgelès a su profiter. Par ailleurs, Jacques Mortane rejoint, en 1929, l'Association des Écrivains Combattants, dont est membre Roland Dorgelès depuis la première heure.

<sup>295</sup> Jean Bastier, « Roland Dorgelès : de l'infanterie à l'aviation, 1914-1915 », dans Bernard Giovanangeli (dir.), *Écrivains combattants de la Grande Guerre*, Bernard Giovanangeli / Ministère de la Défense, 2004, p.224.

<sup>296</sup> *Ibid.*

<sup>297</sup> *Ibid.*, p.225

<sup>298</sup> *Ibid.*, p.225. La totalité de cette lettre est retranscrite par Jean Bastier dans *Écrivains combattants de la Grande Guerre*, *op. cit.*, p.224-225. Dans une note, l'auteur précise que « cette lettre a été publiée par Simone Pesquiès-Courbier (en fac simulé et transcription) dans *Icare, revue de l'aviation française*, n°85, 1978, p.110-111 ».

<sup>299</sup> On observe ici un discours différent de celui que Dorgelès tient habituellement, sur la beauté du mélange qui s'opère au front, élément constitutif de la camaraderie combattante. Ici, il souhaite, comme au début de la guerre, rejoindre des gens qui lui sont semblables.

<sup>300</sup> Micheline Dupray, *op. cit.*, p.165.

finalement à ce dernier, et non à Jacques Mortane, que Dorgelès voue une éternelle reconnaissance, comme en témoigne la dédicace du *Cabaret de la belle femme* : « À Georges Huisman qui me tira de ce borbier. Son vieux caporal d'ami, Dorgelès. » Cette reconnaissance est étroitement liée au fait que c'est en étant en poste dans l'aviation que Dorgelès peut enfin trouver le temps de commencer la rédaction des *Croix de bois*. Que le transfert soit dû à Jacques Mortane ou à Georges Huisman, ou aux deux, il est certain que c'est grâce à son réseau et à celui de Madeleine que Dorgelès a pu se sortir des tranchées. Le soldat est un homme qui soigne ses relations.



Figure 14 - Roland Dorgelès (à gauche) à Longvic<sup>301</sup>

Une chose est sûre : d'après sa carte de matricule, Dorgelès intègre officiellement le 1<sup>er</sup> Groupe d'Aviation, dont le dépôt est basé à Dijon-Longvic, le 15 septembre 1915<sup>302</sup>, ce qui correspond approximativement à sa première permission. Philippe Nivet, historien, souligne la symbolique de ce changement de corps d'armée pour Dorgelès, qu'il relie à une dynamique générale relevant de la stratégie militaire :

Ce changement d'affectation de Dorgelès correspond à l'importance croissante de l'aviation en 1914-1918 : en août 1914 l'armée française était entrée en guerre avec 29 escadrilles, soit à peine 150 appareils ; en novembre 1918, elle dispose de 3700 appareils opérationnels répartis en 288 escadrilles. Trois missions sont confiées à l'aviation. L'observation est la principale, avec le développement de la photographie aérienne. S'y ajoutent le bombardement des lignes arrières de l'ennemi, situées hors de portée de l'artillerie, et le soutien aux offensives terrestres. Enfin, l'aviation de combat, la chasse, résultant initialement de la nécessité d'assurer la protection des avions d'observation et des ballons contre les attaques des avions de l'adversaire, est la plus médiatiquement valorisée, avec la mise en avant de grandes figures comme celle de Guynemer à laquelle Dorgelès consacre des pages à la fin de *Bleu horizon*. L'aviation joua un rôle capital dans toutes les batailles de la dernière année de la guerre<sup>303</sup>.

<sup>301</sup> Bibliothèques d'Amiens Métropole, Ms 2549/11, p.11.

<sup>302</sup> Rolland Maurice Lecavelé, Matricule 4534, Archives de la Seine, D4R1 1312.

<sup>303</sup> Philippe Nivet, « L'aviation, nouvelle arme de guerre », dans *Roland Dorgelès, au nom de tous mes camarades : catalogue d'exposition (15 novembre 2016 – 15 février 2017)*, Bibliothèques Amiens Métropole, p.12 [En ligne, consulté le 25 mars 2021 : <http://bibliotheques.amiens.fr/userfiles/DORGELES.pdf>].

Cette explication fait écho à la lettre adressée à Jacques Mortane : Dorgelès veut vivre une autre guerre. Il ne veut plus participer à la guerre des tranchées et subir une attente dont il ne voit pas la fin. L'aviation apparaît comme une alternative lui permettant de sortir de l'inaction. Entrecoupée de moments de danger (associé à la bravoure et à la gloire), la vie de l'aviateur lui semble enviable, car elle se joue au dépôt, situé à distance du front, permettant ainsi une proximité avec l'arrière. Se conjuguent donc dans l'esprit de Dorgelès un besoin de retrouver un semblant de vie normale et une idéalisation de l'aviation qui pourrait être à l'origine d'un changement crucial dans le déroulement de la guerre.

Dorgelès est d'abord engagé comme mécanicien, mais il ne souhaite pas rester loin des combats : il aimerait continuer à parfaire sa connaissance du front pour son roman. Il cherche donc à devenir élève-pilote. Sa demande étant acceptée, Dorgelès choisit de rejoindre l'école de Buc, dans les Yvelines, où il commence sa formation. C'est là qu'il passe la journée anniversaire du fameux « mardi gras » qui provoque en lui un grand « cafard<sup>304</sup> ». Étant à proximité immédiate de Versailles, et donc de Paris, il est en mesure de rendre régulièrement visite à ses proches. Pour cette raison, la correspondance se raréfie particulièrement. Mais cela n'est pas la seule conséquence de cette proximité avec Paris. En effet, cette situation géographique avantageuse pousse le caporal Lécavelé à manquer à ses obligations. Sa biographe Micheline Dupray explique ainsi qu'un soir, l'élève-pilote est pris en flagrant délit de sortie clandestine, en compagnie d'autres camarades<sup>305</sup>. Quitter son camp sans autorisation est passible d'une sanction. En l'occurrence, le 18 mars 1916, Dorgelès est dirigé vers l'école d'aviation d'Ambérieu, dans l'Ain<sup>306</sup>. Il s'agit de l'un des autres centres de formation du 1<sup>er</sup> Groupe d'Aviation de Longvic. Le futur auteur des *Croix de bois* est ainsi éloigné de force de la capitale. La correspondance de Dorgelès témoigne de ses inquiétudes quant à sa relation avec Madeleine, qui se dégrade de plus en plus, et pourrait bien ne pas résister à une telle distance. C'est pourquoi il décide de redoubler d'efforts afin de rendre la destination attractive aux yeux de son amante, afin qu'elle vienne le voir. En avril 1916, il lui explique ainsi avoir loué une chambre à Dijon, pour qu'elle puisse le rejoindre :

Eh bien voilà, je t'attends... Réjouis-toi : je n'ai pas loué à Ouches, mais à Dijon. Au moment de signer pour Ouches je me suis dit : « Mon bon ami, réfléchis cinq minutes avant de faire une sottise... »

---

<sup>304</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, op. cit., lettre à Madeleine, février 1916, p.308.

<sup>305</sup> Micheline Dupray, op. cit., p.169.

<sup>306</sup> Rolland Maurice Lecavelé, Matricule 4534, Archives de la Seine, D4R1 1312.

Et, ayant réfléchi, je me suis aperçu qu'à Ouches : 1° tu serais morte de peur, 2° que tu serais morte d'ennui, 3° que tu serais morte de froid. [...]

Mais comme je ne suis pas égoïste et t'aime plus que moi j'ai, ce soir, retenu une chambre chez M. Frilley, 10 rue des Bluets. Longvic.

On dit « Longvic », mais en réalité c'est Dijon, à 20 minutes à pied de la gare, et à 100 mètres du Parc, bois de Boulogne des Dijonnais. [...]

En bécane (j'en ai demandé une chez moi et l'aurai après-demain), j'arrive en 20 minutes. Et je serai avec toi tous les jours, de 6h. moins ¼ à 8h. 3/4<sup>307</sup>.

Dorgelès ne se réjouit pas de sa situation à Longvic, car elle le garde éloigné de Madeleine. Ses lettres en témoignent : « Es-tu seulement peinée de mon départ ? Penses-tu seulement à moi<sup>308</sup> ? ». L'expérience que vit Dorgelès à Longvic, celle de l'éloignement amoureux, est une expérience fondatrice pour l'écrivain, car elle constitue l'un des terrains de son œuvre<sup>309</sup>. Son seul réconfort est de pouvoir écrire et accueillir régulièrement son amoureuse chez lui. Alors, quand il apprend qu'il ne pourra plus loger dans une chambre louée, il montre sa contrariété : « Un désastre : l'ordre est venu de faire coucher toute la Cie au centre !! On déménage aujourd'hui ou demain. Tous dans les baraquements. [...] Coucher au Centre, c'est ne plus travailler, ne plus te voir<sup>310</sup>. ». Ce changement contraint devient vite réalité : « Je quitte, bien forcé hélas, la rue des Bluets. Ici, nous sommes plus tenus que les prisonniers boches<sup>311</sup>. ». Dorgelès compte encore sur ses relations pour pouvoir se sortir de cette situation. Aussi demande-t-il à Madeleine de prendre contact avec Régis Gignoux, afin que celui-ci l'aide à obtenir le droit d'avoir son propre logement<sup>312</sup>. Peu après, il reçoit l'« autorisation provisoire de coucher en ville », qu'il espère rendre définitive par l'entremise de son ami journaliste : « J'espère qu'après le coup de téléphone du capitaine Fassin, que connaît Gignoux, le provisoire deviendra définitif<sup>313</sup>. ». Il est assez évident que Dorgelès compte beaucoup sur son réseau parisien pour préserver ses conditions de vie. L'écrivain ne semble plus vouloir tout partager avec ses camarades : son régime d'exception lui convient très bien.

---

<sup>307</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, op. cit., lettre à Madeleine, avril 1916, p.310.

<sup>308</sup> *Ibid.*, lettre à Madeleine, 17 ou 18 mai 1916, p.314.

<sup>309</sup> Voir *infra* : chapitre 2, partie 3. et chapitre 3, partie 1.2.2.

<sup>310</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, op. cit., lettre à Madeleine, sans date (1916), p.313.

<sup>311</sup> *Ibid.*, lettre à Madeleine, sans date (1916), p.315.

<sup>312</sup> *Ibid.*, lettre à Madeleine, avant Pâques 1916, p.315-316.

<sup>313</sup> *Ibid.*, lettre à Madeleine, printemps 1916, p.316.

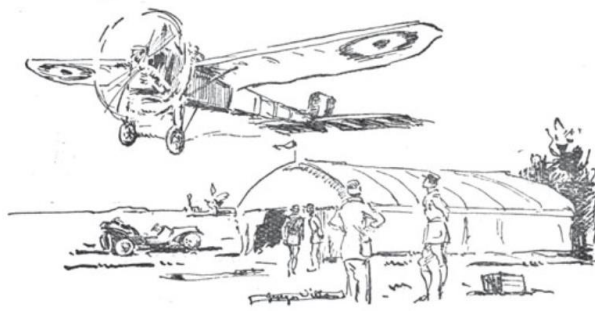


Figure 15 - Dessin de Georges Villa illustrant la « Vie de Guynemer » écrite par Dorgelès<sup>314</sup>

Dorgelès ne prend aucun plaisir à apprendre à piloter. Il a hâte d’obtenir son brevet de pilote pour enfin retourner au combat : « Je voudrais bien être plus vieux de 3 semaines pour être breveté, que tout cela soit fini<sup>315</sup>. ». Le soldat se sent particulièrement mal, et son humeur est fortement teintée de pessimisme. La distance avec Madeleine se fait de plus en plus grande, et elle n’est pas seulement physique. Sa lettre du 7 juin en témoigne :

Ma chère Mad,

Un mot de toi m’apprend que tu es toujours à St-Germain. Avec qui vas-tu là-bas ? Je pense bien que tu n’y restes pas seule.

Je m’ennuie à crever, ce qui n’a d’intérêt que pour moi. [...]

Rien à t’apprendre qui soit susceptible de t’intéresser. Ai par moments des étourdissements là-haut qui commencent à m’embêter. La chaleur ? Le cœur ?

« Tu ne m’as jamais senti si loin », m’écris-tu. Moi je ne me suis jamais senti si seul.

C’est d’ailleurs mon cas et je suis convaincu que si je faisais le grand saut, ma mère serait seule à me pleurer.

Rien de plus naturel d’ailleurs. « Ça ne peut pas durer toute la vie » dit le dicton.

[...]

L’an dernier, jour pour jour, je me battais au cimetière de Neuville, je n’ai pas le droit de trouver la vie mauvaise.

Au revoir, ton Roland<sup>316</sup>.

« Le grand saut », Dorgelès va en quelque sorte le faire, mais il y survit. Son examen pour l’obtention du brevet de pilote se déroule les 20 et 21 juin 1916. Le premier jour, il fait « [s]a hauteur<sup>317</sup> », et parvient à faire monter son avion à 2400 mètres. Le lendemain, Dorgelès a un accident d’avion. Il en informe Madeleine le 23 juin :

<sup>314</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.235.

<sup>315</sup> Roland Dorgelès, *Je t’écris de la tranchée*, *op. cit.*, lettre à Madeleine, fin mai – début juin 1916, p.319.

<sup>316</sup> *Ibid.*, lettre à Madeleine, 7 juin 1916, p.320-321.

<sup>317</sup> *Ibid.*, lettre à Madeleine, 23 juin 1916, p.323.



Pas de veine.

Suis depuis avant-hier à l'hôpital de Tournus. Un moteur qui me plaque au départ, un arbre qui m'accroche, et boum. On me relève à 30 mètres de là. Mon appareil en miettes. J'ai eu une veine insensée de ne pas me tuer.

Surtout n'en dis rien à personne. Je ne veux pas que ça se sache, surtout chez moi. Je compte absolument sur ta discrétion, que je connais.

Il part ensuite « au dépôt de convalescents de Bourg<sup>318</sup> », c'est-à-dire Bourg-en-Bresse, toujours dans l'Ain. Il donne à Madeleine l'adresse du Café Français, un établissement de la ville, afin qu'elle puisse lui écrire. Sa frustration est grande : l'élève-pilote ne peut plus voler, le jeune écrivain ne peut plus écrire. La guerre de Dorgelès ne se passe décidément pas comme il l'aurait souhaité. Il réfléchit à son avenir. Il compte encore une fois sur Gignoux pour lui trouver une position. Celui-ci a un ami commandant à Saint-Cyr, qui n'est malheureusement pas bien vu au ministère et n'est donc pas en mesure d'aider Dorgelès : « Resterai sans doute ici comme mécano<sup>319</sup> ». Fin août 1916, l'écrivain est rétabli et peut rentrer à Ambérieu, où il espère reprendre son entraînement. Parallèlement, le soldat commence sa carrière d'écrivain, avec l'écriture d'un roman, *La Machine à finir la Guerre*, en collaboration avec son ami Régis Gignoux. Selon Dorgelès, la rédaction a duré à peine « quinze jours<sup>320</sup> », à la suite de la convalescence liée à son accident d'avion.



Figure 16 - Dorgelès instructeur à Longvic<sup>321</sup>

À l'automne 1916, Dorgelès devient instructeur d'aviation à Longvic. Selon la version des faits qu'il livre en 1929 dans *Souvenirs sur les Croix de bois*, il doit cette opportunité à une

---

<sup>318</sup> *Ibid.*, lettre à Madeleine, juillet 1916, p.324.

<sup>319</sup> *Ibid.*, lettre à Madeleine, 20 août 1916, p.326.

<sup>320</sup> Roland Dorgelès, *Souvenirs sur les Croix de bois*, *op. cit.*, p.41.

<sup>321</sup> Bibliothèques d'Amiens Métropole, Ms 2549 (11) C, page 012, « Roland Dorgelès instructeur d'aviation », *L'Armarium*, consulté le 29 mars 2021, <https://www.armarium-hautsdefrance.fr/document/20038>.

rencontre, étroitement liée à la publication du roman écrit à quatre mains. Un lieutenant du 1<sup>er</sup> groupe d'aviation, amateur de son œuvre, discute avec lui des meilleures options et lui confie finalement le rôle d'instructeur : « Sans le savoir, cet officier venait de me permettre d'écrire *les Croix de bois*<sup>322</sup>. » En octobre 1916, il est envoyé quelques jours à La Teste-de-Buch, pour une inspection. Il passe aussi par Marseille, Cazaux, Miramas. Il profite ainsi de l'apaisant décor du bassin d'Arcachon, dont il vante les mérites à Madeleine<sup>323</sup>. Peu après, il profite d'une nouvelle permission automnale pour rejoindre Paris. Il passe l'hiver 1916-1917 à Longvic, profitant pleinement de ce cadre favorable à l'écriture. À l'exception de quelques problèmes dentaires<sup>324</sup> et de sa jalousie grandissante envers Madeleine, Dorgelès ne connaît pas d'événement notable durant l'année 1917. Alors qu'il est à Longvic, l'écrivain retrouve l'espoir : « Il fait beau, sec, soleil... et la guerre finira dans quelques mois<sup>325</sup>. » ; « Heureusement la fin approche<sup>326</sup>. ». Dorgelès n'a qu'une hâte, que la guerre s'achève, afin de retrouver ce qu'il a laissé derrière lui en s'engageant : Madeleine, l'amour, la paix. En attendant, il écrit, il remplit sa charge d'instructeur, et il enchaîne autant que possible les allers-retours à Paris, dans l'espoir de voir Mado qui, malheureusement, n'est presque jamais là.



Figure 17 - Roland Dorgelès et Madeleine Pouchet<sup>327</sup>

<sup>322</sup> *Ibid.*, p.44.

<sup>323</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, *op. cit.*, lettre à Madeleine, automne 1916, p.328-329.

<sup>324</sup> *Ibid.*, lettres à Madeleine, avril 1917 et Pâques 1917, p.334 et p.335.

<sup>325</sup> *Ibid.*, lettre à sa mère, 27-28 février 1917, p.332.

<sup>326</sup> *Ibid.*, lettre à Madeleine, mai 1917, p.336.

<sup>327</sup> Bibliothèques d'Amiens Métropole, Ms 2729 C, p.002 et p.006.

La fin de l'année 1917 est marquée par sa douloureuse rupture avec Madeleine, dont il apprend qu'elle le trompe et qu'elle est enceinte<sup>328</sup> : l'enfant n'est pas de lui. Dans sa dernière lettre à Madeleine, Roland Dorgelès passe au vouvoiement, instaurant ainsi entre son ancienne amante et lui une distance implacable :

Sans même attendre de lire vos lettres, je vous préviens qu'il est inutile que vous vous dérangiez ! je n'irai pas à ce rendez-vous, désirant absolument ne jamais vous revoir.

[...]

Je vous demande en insistant de ne pas m'écrire, d'éviter de me rencontrer : cela ne pourrait m'être qu'infiniment désagréable.

Je n'ai plus pour vous qu'un peu de haine, et beaucoup de mépris<sup>329</sup>.

Tous deux se reverront quelques années plus tard, après la deuxième tentative de suicide de Madeleine, à Paris. Elle lui confie alors souhaiter être enterrée avec ses lettres de guerre, ce que sa lettre d'adieu confirme<sup>330</sup>. En effet, le 28 avril 1933, alors que son mariage est un échec et que la famille de son époux lui a pris ses enfants, Madeleine se donne la mort. Ce n'est qu'en 1973 que Dorgelès récupère les lettres de Mado, trois mois avant son propre décès.



Figure 18 - *Bleu horizon*, planche XX : « L'Armistice. La foule place de l'opéra<sup>331</sup> »

La carte de matricule de Roland Dorgelès nous informe qu'il a été nommé sergent durant l'année 1918. Il est alors affecté à l'école d'aviation d'Avord, dans le Cher, où il reste jusqu'au 27 avril de la même année : il est nommé inspecteur des écoles d'aviation. Le jour de

<sup>328</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, *op. cit.*, lettre à Madeleine, sans date (1917), p.342. Madeleine aura deux enfants avec Henri Anspach, qu'elle épouse en 1918 : Colette (1918-1943) et Gilles (1920-2002).

<sup>329</sup> *Ibid.*, lettre à Madeleine, sans date (1917), p.343.

<sup>330</sup> Micheline Dupray, *op. cit.*, p.185.

<sup>331</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, planche XX hors-texte.

l'Armistice, 11 novembre, l'écrivain se trouve à Paris. Il est alors le témoin de la liesse collective :

Un jour de fête...

Une fête délirante, unique, dans notre Histoire. Toutes les cloches qui sonnaient, tous les hommes qui hurlaient, et, sur les boulevards éblouis de lumière, Paris torrentueux qui traînait des canons<sup>332</sup>.

La foule, les cris et les canons de l'Armistice font écho à ceux de la mobilisation, et ce qui devrait représenter une fin marque un recommencement. Pour Dorgelès, c'est le début d'une nouvelle carrière.

En effet, le temps passé dans l'aviation a été pour Dorgelès l'occasion d'écrire. C'est ainsi la période durant laquelle il publie le plus dans les journaux (contes, articles, billets d'humeur...), notamment sous le pseudonyme Monsieur Grinche. Il évoque, dans « Un chien, un âne, un censeur et moi », ces « articles anodins signés Monsieur Grinche, où l'auteur glissait astucieusement, entre deux balivernes, les réflexions les plus subversives<sup>333</sup>. » Le pseudonyme apparaît comme un « masque de guerre » lui permettant de ne pas associer son nom de plume – sous lequel il était connu dans l'armée – à ces textes. Malgré cette activité journalistique, Roland Dorgelès profite surtout de l'opportunité offerte par ces années dans l'aviation pour commencer son œuvre littéraire. Nous avons évoqué la publication de *La Machine à finir la Guerre*, écrit avec Régis Gignoux, qui permet à Dorgelès de prendre confiance en lui et en ses capacités d'écrivain. Le succès du roman pousse Flammarion à vouloir en acquérir les droits<sup>334</sup>, alors qu'il est déjà promis à un autre éditeur : Albin Michel. Dorgelès consacre une partie de son mois de février 1917 à la « retouche<sup>335</sup> » de son roman *La Machine à finir la Guerre* en vue de l'édition en volume. La parution de ce petit roman satirique à quatre mains offre à Dorgelès une situation financière confortable lui permettant de s'adonner à l'écriture. En effet, Albin Michel, séduit par son style et sur les recommandations de Gignoux, accorde à Dorgelès une avance pour *Les Croix de bois*, en plus des droits liés à la publication de *La Machine à finir la Guerre*. Dorgelès évoque également, en avril 1917, un roman dont il envoie le manuscrit à Madeleine : « Je t'envoie le roman *Amour d'artiste*. Renvoie-moi le manuscrit avec les copies S.V.P. pour les corrections. Cela me gêne de t'embêter avec ça, mais à qui m'adresser<sup>336</sup> ? » ; « As-tu reçu mon manuscrit ? Je te donne du travail, pauvre Mad aimée. Dès que tu me l'auras

---

<sup>332</sup> *Ibid.*, p.143.

<sup>333</sup> Roland Dorgelès, « Un chien, un âne, un censeur et moi », *L'Œuvre*, 20 décembre 1928.

<sup>334</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, lettre à sa mère, 27-28 février 1917, p.332.

<sup>335</sup> *Ibid.*, lettre à sa mère, 28 février 1917, p.333.

<sup>336</sup> *Ibid.*, lettre à Madeleine, avril 1917, p.334.

retourné je l'enverrai à Ferenczy pour avoir des sous<sup>337</sup>. ». Il s'agit des éditions Ferenczi, devenu ensuite Ferenczi et fils, maison d'édition spécialisée dans le roman populaire et le roman illustré<sup>338</sup>. Néanmoins, ce projet ne semble pas avoir abouti puisque nous n'en trouvons aucune trace aujourd'hui.

Dorgelès prend très vite conscience que son véritable projet littéraire, le plus important, est la rédaction de son roman *Les Croix de bois*. Il profite ainsi des années passées dans l'aviation pour en écrire les premières pages. À Longvic, Dorgelès rencontre un homme qui devient son ami, mais aussi l'une des premières personnes à entendre des extraits des *Croix de bois*. Ce « confident<sup>339</sup> » s'appelle Maurice Martin du Gard. Il se souvient de sa rencontre avec Roland Dorgelès, et des quelques semaines passées à Longvic, et nous présente l'homme sous un aspect inédit : en tant que caporal exemplaire, un homme capable d'emporter l'adhésion de toute son escouade. Le soldat semble avoir une certaine aura, étroitement liée à sa nouvelle activité d'écrivain, d'autant qu'à l'époque où Maurice Martin du Gard écrit ces lignes, Dorgelès est célèbre et cette période de sa vie connue comme celle qui a vu naître *Les Croix de bois* :

La première fois que je le vis, il me fit mettre au pas et à l'alignement : le hasard me l'avait donné comme caporal. Charmant gradé, et peu sévère, et dont la voix, ce soir-là, son escouade lâchée sous la pluie aux quatre coins du cantonnement, appelait en vain Madelon. Ceci se passait, il y a déjà quelques dix ans, au camp de Longvic, que les aviateurs qui n'avaient pas de ficelles d'or sur la manche ont tous connu. On y donnait, un ou deux mois, une instruction technique aux élèves pilotes, et ils recevaient là leur affectation à telle ou telle école, qui en principe, devait être de leur choix ; à vrai dire, on hésitait longtemps avant de choisir, car, par une faveur spéciale de la Providence, le nombre des permissions (vraies ou fausses) dont on pouvait bénéficier pour Paris était souvent le plus élevé à l'école où la statistique des accidents mortels oubliait de diminuer ; on finissait par s'en remettre au destin, représenté par un secrétaire plus ou moins myope, heureux d'être dans l'aviation à si bon compte. Toujours est-il que, pour nous enlever toute velléité de voler au-dessus des règlements et l'illusion de réveiller en nous un sens de l'individualité que des stages dans d'autres armes avaient bien compromis, on nous donnait des caporaux. Les meilleurs caporaux du monde, les plus célèbres comme vous voyez<sup>340</sup>.

L'un des premiers lecteurs des *Croix de bois* – après Ricois qui, selon ses propres dires, a pu entendre des fragments au front<sup>341</sup> – est donc encore un camarade, écrivain et journaliste : « l'élève-pilote Maurice Martin du Gard s'est bien souvent assis dans mon fauteuil à franges,

---

<sup>337</sup> *Ibid.*, lettre à Madeleine, Pâques 1917, p.335.

<sup>338</sup> Fondée à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, elle existe jusqu'en 1966. Cette maison d'édition propose de courts récits à petits prix, s'adressant à un très large public. L'une des rééditions du roman de Dorgelès *Sous le casque blanc*, d'abord publié en 1941 chez Les Éditions de France, se fera dans la collection « Le livre moderne illustré » de Ferenczi en 1953.

<sup>339</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.30.

<sup>340</sup> Maurice Martin du Gard, « Roland Dorgelès, mon caporal » (extrait de *Vérités du moment*), *Le combattant du Lot*, 1<sup>er</sup> janvier 1929.

<sup>341</sup> Marcel Ricois, « Les vrais témoins », *Journal des mutilés, réformés et blessés de guerre*, 12 janvier 1930 : « dans les tranchées, au fond d'un gourbi, sous une caponnière, entre deux créneaux, Dorgelès m'a lu des notes, des fragments qui devaient paraître plus tard, s'il en revenait. »

pour écouter quelque fragment du *Mont-Calvaire* ou de *Notre-Dame des Biffins*<sup>342</sup>. » C'est dans l'aviation que le roman prend forme : « J'ai battu dans ma journée 20 pages de mon livre. Je suis très content<sup>343</sup>. » « Je travaille dur pour mes *Croix de bois* », écrit-il encore le 28 février 1917. Peu après la fin de la guerre, Dorgelès finit ce roman qui le rendra célèbre. Il paraît le 1<sup>er</sup> avril 1919, jour de la démobilisation du soldat. Alors que sa vie de combattant s'achève, sa vie de romancier à succès commence. Mais, toujours, Dorgelès tient à conserver les deux identités, et à les lier l'une à l'autre : l'écrivain-combattant est né.

### 3. Témoignage et engagement : Dorgelès et le milieu ancien combattant

#### 3.1. Création de l'Association des Écrivains Combattants

Après la guerre, Roland Dorgelès, devenu auteur à succès des *Croix de bois*, ne rompt jamais avec le milieu ancien combattant, qu'il soit littéraire ou non, s'attachant à entretenir d'étroites relations avec lui. En mai 1919, il rejoint le mouvement *Clarté*, fondé par Henri Barbusse, Raymond Lefebvre et Paul Vaillant-Couturier, à destination des intellectuels. En juin, il est l'un des premiers adhérents de l'Association des Écrivains Combattants et il rejoint également, à la fin de la même année, l'Amicale des Anciens journalistes du Front. Toutefois, son implication dans le mouvement *Clarté* reste très limitée. L'écrivain déchanté très vite, en raison de l'orientation socialiste puis communiste prise par le mouvement. Ce dernier connaît en effet une nette évolution politique, dès sa première année d'existence<sup>344</sup>, qui déplaît fortement à l'auteur des *Croix de bois*. Dans une lettre non datée conservée dans le fonds des Bibliothèques d'Amiens Métropole, Roland Dorgelès exprime ses motivations concernant sa démission du mouvement *Clarté*. Il y critique le « bolchévisme », qu'il considère comme « une mode, rien de plus ». Mais il avance deux raisons bien précises :

Si j'ai quitté *Clarté* (ma lettre de démission en fait foi) c'est 1° parce qu'un manifeste de ce groupe se réclamait du président Wilson, ce bourgeois type qui voulait la liberté pour tous les peuples... sauf pour les Philippines.

2° parce que je refusais de signer (étant du Comité) un manifeste stupide qui flagornait les travailleurs, en leur disant « vous êtes l'élite utile », etc.

« L'élite prolétarienne, c'est un mot, écrivais-je, comme l'élite intellectuelle et si je me refuse à élever les poètes, ce n'est pas pour encenser les terrassiers.

*Clarté* peut me ranger parmi les « révolutionnaires médiocres » : je m'en fous<sup>345</sup>.

---

<sup>342</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.30.

<sup>343</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, *op. cit.*, lettre à sa mère, novembre 1916, p.330.

<sup>344</sup> Alain Cuénot, « Clarté (1919-1928) : du refus de la guerre à la révolution », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, n°123, 2014 [en ligne, consulté le 03 novembre 2021 : <http://journals.openedition.org/chrhc/3522>].

<sup>345</sup> Bibliothèques d'Amiens Métropole, Ms 2732 C, lettre de Roland Dorgelès, n.d., destinataire inconnu.

Plus que tout, la visée pacifiste du mouvement *Clarté* lui semble totalement dévoyée par l'attrait dont fait preuve ce dernier pour le communisme :

Ces antimilitaristes bien enrégimentés qui veulent nous faire marcher « au pas cadencé révolutionnaire » (sic) et dont tout le pacifisme se borne à remplacer la plume blanche des généraux par une étoile rouge me font hausser les épaules. Ce sont des boys-scouts [sic] de gauche, rien de plus. Ils ne sauront que pousser les hommes à de nouvelles tueries.

Eh bien moi je dis non ! non !

À bas la guerre ! À bas toutes les guerres !<sup>346</sup>

L'implication dans le mouvement *Clarté* apparaît ici en totale inadéquation avec l'état d'esprit de Roland Dorgelès, qui ne saurait prendre part à une entreprise politique qu'il juge dangereuse. Il va très loin dans sa critique, dénonçant un pacifisme de pacotille. Le désaccord est profond. Roland Dorgelès, qui se revendique plus tard « anarchiste chrétien<sup>347</sup> », est particulièrement méfiant envers tout signe d'appartenance politique.

Le véritable engagement qui prend sens pour Dorgelès est bien moins déterminé d'un point de vue partisan, car il s'inscrit dans un mouvement regroupant des écrivains de tous bords politiques. L'auteur des *Croix de bois* est en effet l'un des signataires du manifeste<sup>348</sup> qui entérine la création de l'Association des Écrivains Combattants (AEC), groupe fondé au mois de juin 1919. Comme l'explique Nicolas Beaupré dans ses travaux<sup>349</sup>, cette association est créée dans la continuité d'un dispositif né dès les premiers mois de la guerre : le *Bulletin des écrivains de 14*. Le *Bulletin*, dont le premier numéro paraît en novembre 1914, est une publication mensuelle distribuée gratuitement aux écrivains se trouvant au front. Il devait « faire office de trait d'union entre le monde des lettres et les écrivains combattants et plus généralement les intellectuels et artistes combattants<sup>350</sup>. » Roland Dorgelès lui-même recevait le *Bulletin*, et il l'évoque dans *Le Cabaret de la Belle Femme*, dans le chapitre « Le poète sous le pot de fleurs », qui raconte l'expérience d'un poète un peu rêveur et naïf au front :

quand il avait rejoint, dans un débit du cantonnement, un des secrétaires du colonel, le sergent infirmier et trois soldats du bataillon qui s'intéressaient au mouvement littéraire, il se trouvait aussi

---

<sup>346</sup> *Ibid.*

<sup>347</sup> Roland Dorgelès, *Lettre ouverte à un milliardaire*, Paris, Albin Michel, 1967, p.85 : « anarchiste chrétien – quelque chose à mi-chemin de la dynamite et de la grand-messe ».

<sup>348</sup> Le Manifeste de l'Association des Écrivains Combattants est reproduit en annexe 4.

<sup>349</sup> Voir en particulier Nicolas Beaupré, « Du *Bulletin des Écrivains de 1914* à l'Association des Écrivains Combattants (AEC) : des combats à la mémoire, 1914-1927 », dans Stéphane Audoin-Rouzeau, Annette Becker, Sophie Cœuré, Vincent Duclert, Frédéric Monier (dir.), *La politique et la guerre. Pour comprendre le XX<sup>e</sup> Siècle européen. Hommage à Jean-Jacques Becker*, Agnès Viénot éditions, 2002, p.301-315 [en ligne, consulté le 17 juin 2021 : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00760433>].

<sup>350</sup> *Ibid.*, p-304-305.

heureux, discutant avec eux, le *Bulletin des Écrivains* à la main, que naguère, à la terrasse de la Closerie des Lilas<sup>351</sup>

Dans ce chapitre qui montre bien la quête d'une appartenance au groupe « écrivains » au front, la mention du *Bulletin* n'est pas anodine. Cette publication avait pour objectif de donner une existence concrète à cette communauté intellectuelle au front et de la souder. La fin de la guerre venue, le *Bulletin* cesse de paraître. Le dernier numéro date de juillet 1919, soit un mois après la fondation de l'AEC. Nicolas Beaupré note qu'un nouveau *Bulletin* paraît à partir de novembre, dans une forme très similaire au précédent, cette fois publié par l'AEC, et non plus par *L'Intransigeant*. Il porte désormais le titre *Bulletin des écrivains combattants*. L'historien cite les mots écrits dans ce numéro inaugural : « Le *Bulletin des Écrivains de 1914-1915-1916-1917-1918-1919* n'est plus. Il est consacré à nos morts. Il leur appartient. Mais il vous appartenait aussi, à vous combattants, qui étiez les frères et restez les héritiers de nos morts<sup>352</sup>. » La création de l'AEC, accompagnée de ce nouveau *Bulletin* et d'un manifeste, s'inscrit donc dans la continuité de cet esprit corporatif. Le manifeste de l'AEC, rédigé en juin et publié en juillet dans *Le Matin* et *L'Information* puis en novembre dans le premier *Bulletin*, est signé par quatre-vingts écrivains, dont Roland Dorgelès. La lecture de ce manifeste<sup>353</sup> nous donne de très précieuses indications concernant les préoccupations qui sont celles de l'auteur et de ses camarades dans l'immédiat après-guerre. Si la guerre est finie, ses enjeux persistent : il faut préserver la mémoire des morts, mais aussi celles des vivants. Aux yeux des écrivains-combattants, il est également essentiel de garder l'esprit de groupe, et de revendiquer une « place dans la société ». Les écrivains qui constituent cette association sont guidés par la conscience aiguë de, précisément, ne pas être seulement des écrivains, mais des écrivains-combattants : à la fois auteurs et soldats. Ces deux éléments de leur identité sont désormais indissociables. Dorgelès l'écrit en 1929 dans *Souvenirs sur les Croix de bois* : « Ce qu'il fallait, c'était se pétrir le cœur, s'assimiler à la guerre jusque dans ses poisons. Et de deux êtres ne plus faire qu'un : l'écrivain et le soldat<sup>354</sup>. » Cette résolution – qui est de l'ordre de la fusion – prise dans les tranchées doit se maintenir après-guerre. Le 11 novembre 1918, Clemenceau dit : « Nous avons gagné la guerre, mais maintenant il va falloir gagner la paix, et ce sera peut-être plus difficile<sup>355</sup>. » Bien que la guerre soit officiellement finie, la paix n'est pas pour autant là,

---

<sup>351</sup> Roland Dorgelès, *Le Cabaret de la belle femme*, dans *D'une guerre à l'autre*, op. cit., p.328.

<sup>352</sup> Nicolas Beaupré, « Du *Bulletin des Écrivains de 1914* à l'Association des Écrivains Combattants... », art.cit., p.307.

<sup>353</sup> Voir le texte de ce manifeste en annexe 4.

<sup>354</sup> Roland Dorgelès, *Souvenirs sur les Croix de bois*, op. cit., p.26.

<sup>355</sup> Général Mordacq, « Chez Clemenceau le 11 novembre 1918 », *Le Monde Illustré*, 13 novembre 1937.



et les écrivains-combattants sont persuadés d'avoir un rôle important à jouer : il n'est pas encore temps de poser les armes.

Les écrivains-combattants se réunissent autour de l'idée qu'ils ont désormais une « destinée » à accomplir, qui consiste notamment à lutter contre l'oubli de la guerre et des morts qu'elle a engendrés. En tant qu'intellectuels, ils se sentent investis d'une mission, qui consiste à répondre efficacement au danger qui menace. Ce danger est bien moins concret et palpable que tous ceux auxquels ont dû faire face ces anciens combattants : il s'agit de l'oubli. La nécessaire lutte contre l'oubli s'accompagne du constat d'une rupture avec la société des non-combattants. En effet, dans le manifeste, le ton du reproche n'est pas absent, mettant en évidence le fossé qui s'est creusé entre ceux qui ont connu la guerre et ceux qui sont restés à l'arrière : « Voici que l'oubli où nous avons été, cinq ans, relégués, épaissit les ténèbres<sup>356</sup>. » Pour les anciens combattants, l'oubli n'est pas un nouveau protagoniste de l'après-guerre, il était déjà bien présent pendant le conflit. Nombreux sont les combattants qui, pendant la guerre, ne se sentaient pas compris de la société civile. Roland Dorgelès en témoigne à de nombreuses reprises dans son œuvre<sup>357</sup>. Or, désormais, les écrivains-combattants affirment la nécessité de ne pas laisser cet oubli prendre le dessus : ils considèrent qu'il est inconcevable de laisser la Grande Guerre à un passé définitivement révolu, et ainsi de rendre le sacrifice de milliers de soldats inutile. Le silence ne doit pas être de mise.

Entre fierté et rejet de l'expérience guerrière, la situation des anciens combattants est complexe, mais une chose est certaine, il leur faut s'opposer aux personnes qui refusent de s'attarder sur cet événement meurtrier : il est hors de question de passer, simplement, à autre chose. Le texte du manifeste en témoigne : « Redisons à ceux qui s'obstinent à l'ignorer : cette guerre, malgré son horreur et justement à cause de cette horreur, est l'événement décisif, l'axe frémissant de toute l'histoire humaine<sup>358</sup>. » Les signataires vont jusqu'à dénoncer une « hostilité inavouable, mais agissante » de ceux « qui n'ont pas combattu », et ils entendent lui opposer un « bataillon rassemblé » d'écrivains et de poètes. Le conflit s'est reporté sur la société d'après-guerre, et il oppose bien, comme nous pouvons le constater à la lecture de ces mots, la société combattante et la société non-combattante. L'écart relatif à l'expérience de la guerre est ici absolument crucial. La société française est représentée comme une masse qui, insensiblement, veut se diriger vers l'avenir, tournant alors le dos au passé. C'est ainsi le portrait

---

<sup>356</sup> Manifeste de l'Association des Écrivains Combattants, 1919.

<sup>357</sup> Voir *infra* : chapitre 3, partie 1.2.

<sup>358</sup> Manifeste de l'Association des Écrivains Combattants, 1919.

d'une société divisée et bouleversée que fait ce manifeste, société que doivent réintégrer les anciens combattants. Ils souhaitent en effet prendre une part active dans la reconstruction collective. Mais comment se reconstruire et reconstruire une société tout en préservant la mémoire de sa période la plus douloureuse ? Les écrivains-combattants proposent une solution : tirer des valeurs éminemment positives de la Grande Guerre, et partir de ces valeurs pour élaborer une nouvelle morale sur laquelle la société d'après-guerre pourra se construire. Dans le manifeste, il est ainsi question d'imposer « l'idéal de justice et de vérité » porté par les écrivains-combattants, idéal qui naît du vécu de la guerre, car au front la « fraternité », la « générosité » et « l'oubli de soi-même » étaient érigés en valeurs centrales. C'est donc une véritable idéalisation, voire une mythification, de l'expérience guerrière qui se construit dans ces pages. En effet, Antoine Prost souligne bien les limites de ces notions, qui sont un « idéal » car elles finissent par relever du rêve :

Cette fraternité est une façon de vivre ensemble une expérience hors du commun. Ce n'est pas une nouvelle nature. Elle tient à la situation, plus qu'aux hommes. Il n'est donc pas sûr qu'elle puisse survivre aux conditions qui l'ont fait naître<sup>359</sup>.

La camaraderie et toutes les valeurs qui lui sont liées survivront-elles à la paix ? Les membres de l'AEC affirment leur volonté de ne pas voir la fin de la guerre devenir la fin de la fraternité combattante. Pourquoi une telle exaltation ? « Le privilège accordé à la fraternité répond à la nécessité intime et vitale de donner un sens à ce que l'on vit<sup>360</sup>. » Ainsi, la défense de la camaraderie apparaît comme un élément à part entière de la reconstruction individuelle et collective de la communauté combattante.

Revenons brièvement sur la notion d'« esprit combattant », à laquelle semble se rattacher assez nettement le manifeste de l'AEC. Antoine Prost l'étudie longuement, analysant les discours prononcés par les combattants eux-mêmes à ce sujet. Il note quatre composantes majeures de cet esprit. Dans un premier temps, les soldats (et ici les anciens combattants) sont réunis par « une expérience<sup>361</sup> » commune qui se manifeste par différents éléments : une mémoire « des moments d'intense émotion fraternelle » vécus au front – Antoine Prost rappelle bien que la guerre « n'a pas été l'école de fraternité que disent les combattants », la camaraderie telle que nous l'évoquons ici étant, nous le redisons, un idéal –, une « horreur du bourrage de crâne », ou encore une évolution dans les opinions découlant du vivre-ensemble des tranchées

---

<sup>359</sup> Antoine Prost, *Les Anciens combattants, 1914-1940*, édition revue, Paris, Gallimard, 2014, « folio histoire », p.64.

<sup>360</sup> *Ibid.*, p.69.

<sup>361</sup> *Ibid.*, p.229.

(« Les querelles du début du siècle sont apparues vaines et artificielles<sup>362</sup>. »). Le second point est « le désir de donner sens à la guerre<sup>363</sup> », qui trouve donc tout son sens dans le domaine de la littérature de guerre qui, précisément, entend donner forme narrative au conflit, ce qui implique également le fait de donner une cohérence à ce récit. Antoine Prost ajoute : « Affirmer l'existence de l'esprit combattant, c'est affirmer que la guerre n'a pas été totalement vaine » car « elle a appris quelque chose à ceux qui l'ont faite<sup>364</sup>. » La littérature de guerre, pour l'AEC, apparaît ainsi comme le lieu de la transmission d'une leçon. Les écrivains-combattants sont des passeurs. L'historien voit également dans la revendication de cet « esprit combattant » une autre fonction « capitale pour les associations : il fonde leur existence et atteste leur unité<sup>365</sup>. » Qu'est-ce qui, en effet, pourrait bien justifier la réunion de tous ces hommes, si ce n'est justement un « esprit » commun ? Il y a un véritable enjeu idéologique, qui est aussi étroitement lié à l'inquiétude quant à l'avenir de la société, puisqu'il s'agit de « conjurer le spectre de la division ou de l'éclatement<sup>366</sup>. » Enfin, le quatrième principe s'incarne au contraire non plus dans ce qui est commun à tous mais dans la « spécificité », qui justifie la création de différentes associations (et ici de l'AEC) : « l'esprit combattant et les leçons de la guerre leur permettent de se présenter comme les détenteurs privilégiés de vérités ignorées ou bafouées, alors même que ces vérités appartiennent au bagage commun de la morale universelle<sup>367</sup>. » Antoine Prost nous encourage à mettre en perspective les affirmations du manifeste : l'exposé de ces objectifs moraux et la construction de cet idéal combattant sont étroitement liés, pour les écrivains-combattants comme pour tous les anciens combattants membres d'une association, à une volonté de légitimer leur place et leur parole.

Par ailleurs, le texte du manifeste conforte cette nécessité de l'existence de l'AEC et cette légitimation, en témoignant de l'esprit qui domine dans les mois d'après-guerre. C'est un fait : le retour des soldats à la vie civile est compliqué et ils doivent faire face à l'incompréhension de toute une partie de la population qui n'a pas connu le même sort, et qui exige parfois d'eux de laisser toute cette expérience de côté. Le milieu littéraire permet d'observer la cristallisation de ces revendications, de ces combats, mais aussi des tensions qui en découlent. Le manifeste met en avant un déclin de la littérature relative à 14-18, alors que le conflit est encore très récent :

---

<sup>362</sup> *Ibid.*, p.227.

<sup>363</sup> *Ibid.*, p.229.

<sup>364</sup> *Ibid.*

<sup>365</sup> *Ibid.*

<sup>366</sup> *Ibid.*

<sup>367</sup> *Ibid.*, p.230.

On ne nous craint plus. La campagne menée contre les écrivains et les livres de guerre en témoigne. Elle dévoile les intentions odieuses de ceux qui, en notre absence, ont pris nos places et, par surcroît, insultent à nos ferveurs, veulent nous repousser à la misère et à l'ombre<sup>368</sup>.

La littérature de guerre connaît en effet une certaine décroissance dès l'année 1919, que certains qualifieraient volontiers de désamour, incarné par le prix Goncourt manqué, de justesse, par Roland Dorgelès. En effet, alors que tout semblait le donner gagnant, l'écrivain se voit refuser le prix, finalement attribué à Marcel Proust. Il se console toutefois avec le prix Femina-Vie Heureuse. La littérature de guerre, encensée depuis le début du conflit, connaît une crise. Si une grande partie des œuvres de guerre ont été commencées – et parfois écrites en intégralité – pendant la guerre, nombreuses sont celles qui ont été publiées après. La démobilisation permet en effet aux écrivains qui ne l'ont pas fait avant d'achever leurs livres, ou de prendre la plume. En revanche, ce décalage temporel a pu aller de pair avec un décalage entre les représentations et les attentes du public d'une part, et celles des écrivains d'autre part. Éliane Tonnet-Lacroix, dans son ouvrage intitulé *Après-guerre et sensibilité littéraire*, explique que ce moment crucial du Goncourt symbolise l'opposition entre deux courants littéraires, d'une part une « littérature au service de l'action » symbolisée par Dorgelès, d'autre part une « littérature gratuite<sup>369</sup> » incarnée par Proust. Selon elle, cet événement représente parfaitement cette dualité, qui est représentative d'une réflexion sur la nature même de la littérature. Quelle place, quel rôle, donne-t-on à la littérature, et plus largement à l'art ? La littérature doit-elle prétendre agir sur la société, ou au contraire en être indépendante ? Ces questionnements sont le reflet de préoccupations morales plus profondes encore, et propres aux années d'après-guerre : que fait-on de cet héritage meurtrier ? Faut-il oublier pour pouvoir se reconstruire et avancer ? Ou au contraire, faut-il insister sur cette expérience, la ressasser, afin de transposer les valeurs apprises pendant le conflit en période de paix ? Cette dernière vision fait de la littérature un art performatif, le lieu d'une action. Cette ambition est parfaitement inscrite en filigrane dans le manifeste de l'Association des Écrivains Combattants.

---

<sup>368</sup> *Ibid.*

<sup>369</sup> Éliane Tonnet-Lacroix, *Après-guerre et sensibilité littéraire, 1919-1924*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1991, « Langues et langages », p.71.

### 3.2. Roland Dorgelès et l'AEC : d'adhérent à président

Roland Dorgelès lui-même adhère totalement aux préceptes énoncés dans ce manifeste de l'Association des Écrivains Combattants qu'il illustre, nous y reviendrons, dans ses œuvres. Il montre également son adhésion par une implication durable dans les activités de l'Association. Le 9 novembre 1920 a lieu à Verdun une cérémonie à laquelle se rend Roland Dorgelès, en temps que délégué de l'AEC et envoyé du journal *Excelsior*. Il s'agit d'un événement crucial, à l'occasion duquel est sélectionné le corps qui repose désormais sous l'Arc de Triomphe, désigné comme le « Soldat Inconnu ». L'implication mémorielle de cet événement est simple : lors de la cérémonie, un corps est aléatoirement sélectionné, parmi plusieurs dépouilles de soldats non-identifiés. Celui-ci, placé en un lieu accessible à tous, permettra le recueillement : chaque personne endeuillée, chaque membre de la société, peut alors imaginer que le corps qui repose sous l'Arc de Triomphe est celui de son disparu. Rappelons que neuf dépouilles ont été exhumées, de manière là aussi arbitraire, des plus grands champs de bataille de la Première Guerre mondiale : l'Alsace, l'Artois, la Champagne, le Chemin des Dames, les Flandres, la Lorraine, la Marne, la Somme et Verdun. En raison d'un doute sur la nationalité de l'une des dépouilles, seuls huit corps sur les neuf sont présentés à la cérémonie, le 9 novembre 1920. C'est l'un des soldats chargés de la garde des corps, Auguste Thin, engagé volontaire et fils d'un combattant disparu, qui est missionné pour choisir la dépouille qui deviendra le symbole du deuil de la Nation. André Maginot, qui préside la cérémonie, lui confie un bouquet qu'il doit déposer sur le cercueil de son choix. Le caractère arbitraire des choix (celui des cadavres exhumés, celui du décisionnaire, puis celui de la dépouille...) montre bien la volonté de sélectionner *n'importe quel* soldat français, un homme qui, par son anonymat, pourra représenter l'ensemble des soldats, le sacrifice de la collectivité, mais aussi l'universalité de la perte et du deuil : « Nul ne devra savoir où l'Élu est tombé. Ce sera l'enfant de tout un peuple en deuil et chaque mère pourra dire, s'inclinant sur la dalle : "C'est peut-être le mien..."<sup>370</sup> ».

Roland Dorgelès relate cet événement crucial dans un texte rédigé les 9 et 10 novembre 1920, qui donne deux articles pour *Excelsior* : « La veillée des héros sans nom... » et « La cérémonie de Verdun » publiés respectivement les 10 et 11 novembre<sup>371</sup>. Il livre un autre article sur le sujet dans *La Lanterne* en 1920<sup>372</sup>, puis dans *L'Almanach du Combattant* en 1922. Il fait

---

<sup>370</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, op. cit., p.121.

<sup>371</sup> Roland Dorgelès, « La veillée des héros sans nom à la citadelle de Verdun », *Excelsior*, 10 novembre 1920 et « La cérémonie de Verdun », *Excelsior*, 11 novembre 1920.

<sup>372</sup> Roland Dorgelès, « Le mort que l'on a fêté », *La Lanterne*, 12 novembre 1920.

en effet partie des quelque 158 collaborateurs de l'*Almanach*<sup>373</sup> qui, comme le souligne Benjamin Gilles, fonctionne sur la même « intention de structuration et de fédération des anciens combattants<sup>374</sup> » que les différentes associations qui naissent après-guerre. Le premier numéro, qui paraît en 1922, témoigne bien des points communs entre les entreprises du *Bulletin*, de l'AEC et celle de l'*Almanach* :

Le texte mobilise le souvenir de la camaraderie du front, ciment de l'unité combattante et convoque les registres d'opposition entre l'expérience commune des tranchées et ceux qui ont profité de la situation : les hommes politiques, les embusqués et ceux qui s'enrichissent sur le dos des Poilus. L'évocation d'une communauté combattante soudée et la dénonciation de l'arrière figuraient déjà au front, en 14-18, parmi les thèmes les plus fédérateurs et mobilisateurs<sup>375</sup>.

C'est donc tout naturellement qu'un article sur le Soldat Inconnu trouve sa place dans une telle revue. Benjamin Gilles souligne en effet toute la symbolique de ce choix qui donne « la tonalité du souvenir<sup>376</sup> » à la publication. Le Soldat Inconnu y est surnommé « l'Ambassadeur des morts<sup>377</sup> », expression reprise dans un chapitre de *Bleu horizon : pages de la Grande Guerre*, qui abrite la version définitive du texte. De l'un à l'autre, une seule différence dans ce syntagme : les « Morts » prennent eux aussi une majuscule, en 1949. Le texte de Dorgelès n'est pas un simple reportage à Verdun. Il ne s'agit pas d'un compte-rendu de la cérémonie, mais bien d'un discours porteur des valeurs de l'AEC. Il y montre le Soldat Inconnu comme une figure universelle, capable de représenter à elle seule tous les Poilus : « Combien de fois, sous le gourbi, durant les longues nuits de veille, parla-t-il du retour, ce Soldat inconnu qui va rentrer dans l'Histoire sous un masque<sup>378</sup> ? ». Car en effet, quel soldat n'a pas songé à rentrer chez lui ? Par ailleurs, quel soldat n'a pas failli être cet anonyme choisi au hasard ? Dorgelès raconte la naissance d'un mythe, sorte de résurrection symbolique : « Hier, on a amené le corps broyé d'un soldat ; demain, repartira un héros de légende<sup>379</sup>. » Le registre auquel a recours l'écrivain est volontiers tragique. Le Soldat Inconnu devient un « Soldat solitaire<sup>380</sup> », privé de la compagnie de ses camarades. Le texte est le lieu d'un recueillement, hommage aux morts, mais

---

<sup>373</sup> Notons par ailleurs que Dorgelès est l'un des plus prolifiques collaborateurs, puisqu'il y publie quatorze textes entre 1922 et 1941.

<sup>374</sup> Benjamin Gilles, « L'Almanach du Combattant et la construction de la mémoire de la Grande Guerre », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 2017, 3-4, n° 125-126, p.73. [en ligne, consulté le 05 novembre 2021 : <https://www.cairn.info/revue-materiaux-pour-l-histoire-de-notre-temps-2017-3-page-71.htm>]

<sup>375</sup> *Ibid.*, p.73-74.

<sup>376</sup> *Ibid.*, p.74.

<sup>377</sup> Roland Dorgelès, « La dernière relève », *L'Almanach du Combattant*, 1922, p.5-8. Par la suite, nous renverrons à cette version : Roland Dorgelès, « La Dernière Relève », *Les beaux contes illustrés*, n°4, Paris, G. Durassé et Cie, novembre 1924.

<sup>378</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.117.

<sup>379</sup> *Ibid.*

<sup>380</sup> *Ibid.*

aussi d'une réflexion mélancolique sur la « leçon de l'Inconnu<sup>381</sup> » : qu'aurait à dire ce jeune soldat, à toute cette patrie que Dorgelès se plaît à décrire moins endeuillée qu'oublieuse ? L'écrivain s'inquiète : « on boira, on s'amusera, la cérémonie terminée, on rira, sans croire offenser personne, comme on riait autrefois au retour des attaques, cruellement heureux d'avoir sauvé sa peau<sup>382</sup>. » L'amertume domine envers cet ennemi plus menaçant que jamais, malgré les célébrations : l'oubli. Roland Dorgelès ne se laisse jamais contaminer par l'enthousiasme commémoratif. Au lieu de saluer cette cérémonie, il honore le soldat lui-même, cet inconnu dont tout a été oublié, jusqu'à l'identité. Ce texte représente parfaitement son souhait de faire passer la communauté combattante avant la société dans sa globalité.

Une autre participation remarquable de Roland Dorgelès à la visibilité de la communauté ancien combattante et à la commémoration – un brin pessimiste, comme toujours chez Dorgelès, mais emplie d'affection pour ses camarades morts et vivants – du conflit, se trouve dans l'écriture de la préface<sup>383</sup> du tome III de l'*Anthologie des écrivains morts à la guerre*, publié en 1925. Évoquant les pensées et les voix des auteurs morts au combat, il écrit :

Qu'en resterait-il, si nous n'étions pas là, nous les survivants, les témoins, les camarades, nous à qui les victimes ont livré le secret de leurs cœurs, l'essence de leur œuvre, la fleur de leurs espoirs ? Ce que la mort ne leur donnerait pas le temps d'écrire, ils le criaient, comme si la parole jaillie ne devait pas périr. C'était leur âme qui s'envolait déjà<sup>384</sup>.

Roland Dorgelès revendique un rôle de témoin, mais surtout de relais : il est, avec les autres membres de l'AEC, le dépositaire d'une parole qu'il s'agit de transmettre, aussi bien aux autres camarades qu'à la société tout entière. Plus loin, il écrit encore : « Notre plus noble titre, c'est d'être l'ami des morts. Nous seuls, camarades, ne vous avons pas oubliés, et quand nous vous retrouverons derrière la porte noire, nous sommes sûrs que vous nous tendrez la main. » Une camaraderie qui transcende les frontières de la vie et de la mort, voilà ce que célèbre l'auteur des *Croix de bois*. Toutefois, cette préface montre que Dorgelès se dévoue, bien plus qu'aux anciens combattants ou à la société française – dont il semble ne faire que peu de cas, tant il la considère comme oublieuse –, aux écrivains-combattants. Au-delà de l'entretien, bien présent, d'une société héritière de la camaraderie des tranchées, composée d'hommes qui ont en partage une expérience commune, il s'agit de mettre en évidence une camaraderie d'élection, qui réunit non seulement des combattants, mais surtout des écrivains :

---

<sup>381</sup> *Ibid.*

<sup>382</sup> *Ibid.*

<sup>383</sup> Texte étudié *infra* : chapitre 2, partie 1.2.5.

<sup>384</sup> Roland Dorgelès, préface de l'*Anthologie des écrivains morts à la guerre : 1914-1918*, tome troisième, publié par l'Association des Écrivains Combattants, Amiens, E. Malfère, 1925, p.XV.

Ne laissons jamais dire que tous les mots se valent. Même à cette heure-là, – surtout à cette heure-là, – les hommes ne sont pas égaux. Nos morts, à nous, ont donné plus que leur existence : ils ont donné *leur œuvre*. Ils ne renonçaient pas seulement à la joie de vivre, aux douceurs du foyer : ils sacrifiaient le bonheur immense de créer, ils offraient ce qu'ils ne tenaient pas encore, mais leur était promis entre les mains des dieux, ils donnaient l'Avenir, ils donnaient la Pensée<sup>385</sup>...

S'il célèbre les écrivains-combattants morts au combat, c'est moins pour la gloire de la nation que pour mettre à l'honneur un « héritage<sup>386</sup> » devant susciter l'esprit de corps chez les survivants.

En 1929, Roland Dorgelès est nommé président de l'AEC, de manière plus ou moins inattendue. En effet, le 27 janvier, l'Assemblée Générale de l'association nomme José Germain, l'un des principaux fondateurs de l'AEC, au poste de Président, avec « la majorité absolue<sup>387</sup> ». Toutefois, faisant preuve d'« abnégation », celui-ci décide, avec l'autorisation des autres membres, d'aller solliciter l'auteur des *Croix de bois*, alors absent de la réunion. Il le trouve chez lui, mais Dorgelès refuse de s'engager de cette manière dans l'association. L'ancien combattant et écrivain spécialisé dans le roman populaire Marcel Priollet relate cette étrange élection dans le *Bulletin des écrivains combattants* de mars 1930, notant que c'est après un long échange avec José Germain, bien déterminé à faire changer d'avis l'écrivain, que Roland Dorgelès accepte finalement la Présidence de l'AEC. Il ne reste qu'un an à la tête de l'association, mais son passage laisse des traces, comme en témoigne le site internet de l'organisation, qui existe toujours, et qui met en avant la silhouette bien reconnaissable de l'écrivain sur sa bannière<sup>388</sup>. Par ailleurs, Marcel Priollet, qui publie dans le *Bulletin des écrivains combattants* un bilan de la Présidence de Dorgelès, ne tarit pas d'éloges envers l'écrivain. Alors que José Germain, pour le convaincre, avait promis que son rôle se limiterait à la représentation, à être un « président-mannequin », Roland Dorgelès surprend les membres de l'organisation en se montrant un Président des plus impliqués :

Les paperasses, c'est lui qui les a couvertes de son écriture. La correspondance, c'est lui qui l'a faite. Les démarches, il les a toutes tentées. Il a reçu les visites. Il a pris les initiatives. Il a présidé les cérémonies. C'est nous qui avons été les mannequins et lui l'animateur. Son temps, son intelligence, son cœur, il nous a tout donné. Et comme il croyait n'avoir pas encore assez fait pour nous, il nous a offert l'orgueil de voir le jeune Président de l'A.E.C. prendre place au fauteuil de Courteline à l'Académie Goncourt<sup>389</sup>.

---

<sup>385</sup> *Ibid.*, p.XV-XVI.

<sup>386</sup> *Ibid.*, p.XI.

<sup>387</sup> *Bulletin des écrivains combattants*, mars 1930, p.15.

<sup>388</sup> Voir la page d'accueil du site internet de l'Association des Écrivains Combattants, consultée le 28 décembre 2021 : <https://www.lesecrivainscombattants.fr/>.

<sup>389</sup> *Bulletin des écrivains combattants*, mars 1930, p.15.



En effet, d'autres responsabilités attendent ensuite Roland Dorgelès, dont la reconnaissance dans le milieu littéraire ne cesse de grandir.

L'année de sa présidence de l'AEC est très révélatrice de son investissement pour la communauté des écrivains-combattants. Dans le bilan de 1929, paru dans le *Bulletin des écrivains combattants* de mars 1930, sont reproduits les frais engagés pendant cette année, qui permettent de se rendre compte des événements organisés. Si le bilan est assez semblable à celui des autres années, il faut toutefois rappeler que 1929 est une année exceptionnelle car l'association fête ses dix ans d'existence. Il faut donc noter le Dîner du Cercle Interallié donné à l'occasion de cet anniversaire, qui est un événement auquel un important budget est consacré (10.500 francs), avec « de nombreux invités, et de qualité<sup>390</sup> », selon le trésorier. Le bilan chiffré présenté dans le *Bulletin* permet également de noter l'existence d'un certain nombre d'événements commémoratifs, mais aussi de moments plus intimes, à savoir des « dîners mensuels ». Tous les premiers jeudis du mois ont lieu, depuis quelques années et sur l'initiative de Roland Dorgelès, des réunions d'écrivains-combattants dans un quartier cher à l'auteur et à plusieurs de ses camarades : Montmartre. Ils se retrouvent à l'Auberge du Vieux-Logis. Ces rencontres donnent lieu, en 1927, à la publication d'un recueil de nouvelles, auquel est donné le titre *Les Conteurs du Vieux-Logis*, et dont les bénéfices vont à l'Association des Écrivains Combattants. Un autre temps fort apporte également de l'argent dans les caisses de l'organisation : l'Après-midi du Livre Combattant, créé en décembre 1925 par Marcel Priollet. Il semble que Dorgelès ait assidument fréquenté cet événement, qui est évidemment maintenu pendant sa Présidence. Le moment est convivial et attire la foule. L'AEC en a organisé, en 2021, la quatre-vingt-dixième édition.

Roland Dorgelès ne sera jamais aussi investi dans l'Association des Écrivains Combattants que dans la première décennie suivant la guerre. Après sa présidence, il montre une certaine prise de distance, probablement liée à ses activités annexes. Il continue toutefois à apporter des fonds à l'AEC, tout en assumant occasionnellement un rôle de représentation. Il n'hésite pas non plus à mettre ses mots au service des événements de l'AEC, comme en témoigne son article dans *Le Journal des Combattants* de 1938, dans lequel il relate – ou plutôt célèbre – l'inauguration, le 13 juillet, d'une Forêt du Souvenir :

Tuer des hommes, broyer des murs, coucher des arbres, éventrer le sol jusqu'à trouver la marne blanche et le caillou, c'est cela la guerre. Comme la paix est d'engendrer, de planter, de bâtir...

---

<sup>390</sup> *Ibid.*

C'est sans doute pourquoi, obéissant à ces obscurs souvenirs et poussés par un besoin de pérennité, les Écrivains Combattants ont un jour résolu d'offrir à la France une forêt nouvelle, pour consoler de celles que nous avons perdues<sup>391</sup>.

Plus qu'un récit de l'inauguration en elle-même, ce texte se veut un hommage aux actions de l'Association, mais aussi un témoignage des objectifs qu'elle continue à poursuivre. À leur tête se trouve évidemment la lutte contre l'oubli. C'est pour cette raison que l'Association « a procédé au baptême de cette Forêt du Souvenir, dont les allées et les ronds-points portent les noms de vingt-cinq écrivains français et alliés tués à l'ennemi. » Honorer les écrivains-combattants morts au combat apparaît alors comme un élément essentiel de la reconstruction du pays.

### 3.3. Rendez-vous « à la table du bectorium<sup>392</sup> »

Toujours dans le but de maintenir l'esprit de corps du milieu ancien combattant, Roland Dorgelès organise et fréquente des événements conviviaux, tels que les fameux « bectoriums » dont il dépeint l'importance dans *Bleu horizon*, en 1949. Il consacre en effet un chapitre entier de ce livre, intitulé « À la table du Bectorium », à ces rendez-vous destinés aux anciens du 39<sup>e</sup> RI, soit un cercle de camaraderie plus resserré. Ces derniers se réunissent très rapidement dans une Association des anciens du 39<sup>e</sup> Régiment d'Infanterie, que rejoint volontiers Dorgelès. Le néologisme « bectorium », que l'on ne trouve que sous la plume de l'écrivain<sup>393</sup>, vient du verbe « becqueter » (parfois orthographié « béqueter » ou « becter »), qui veut dire « manger ». Le terme porte donc clairement l'idée d'une réunion conviviale, d'une sorte de banquet – le « bectorium » s'en rapproche par les sonorités – un peu désorganisé dans lequel chacun picore à loisir. La référence à l'oiseau et à ses coups de bec introduit par ailleurs le cadre volontiers bruyant et agité de la réunion. Et en effet, le rire fait partie de l'ambiance du « bectorium », au point de désarçonner, dans un premier temps, le serveur du restaurant, qui s'attend plutôt à des retrouvailles attristées, dans l'esprit des « repas d'enterrement<sup>394</sup> ». Dans ce texte, Dorgelès part d'un constat :

Nous aurons beau dire et beau faire, nous resterons la génération de la guerre... Elle nous a marqués de son sceau rouge et nous pouvons frotter, astiquer, comme autrefois la plaque de couche rouillée de nos fusils, rien n'effacera la tache. Elle est partout : dans nos habitudes, notre langage ; sans cesse elle nous remonte aux lèvres, tantôt poussée de bile, tantôt éclat de rire<sup>395</sup>.

---

<sup>391</sup> Roland Dorgelès, « La Forêt du Souvenir », *Le Journal des Combattants*, 1938.

<sup>392</sup> D'après le titre du troisième chapitre de *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.92-116.

<sup>393</sup> Les épreuves corrigées de *Bleu horizon* nous montrent que Marcel Ricois est à l'origine de l'expression, mention que Dorgelès a choisi de biffer (Bibliothèques d'Amiens Métropole, Res 943 C, placard 27B).

<sup>394</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.95.

<sup>395</sup> *Ibid.*, p.93.

L'expérience de la guerre est plus que commune à ces hommes, elle est communautaire. Elle constitue un événement générationnel, qui a modelé le devenir social, linguistique, politique – au sens d'être dans le monde – des êtres qui l'ont vécue. C'est aussi une expérience dont il est impossible de se défaire. C'est une « métamorphose » que décrit Dorgelès, quand il évoque le passage du temps de la guerre à celui du souvenir :

Aurions-nous jamais cru, quand nous haletions sous des charges de tôles ou de rondins, enlisés à mi-jambes dans la boue des boyaux, rudoyés par un sous-off<sup>396</sup> qui ne portait rien, abasourdis par les 130 qui éclataient sans qu'on les ait entendus souffler, aurions-nous jamais cru que, quelques années plus tard, nous évoquerions ces nuits-là en riant, et que le sous-off<sup>396</sup> trinquerait avec nous<sup>396</sup> ?

Le « nous » est important : le collectif, la communauté, le groupe, les camarades. Voilà ce qui justifie ces retrouvailles agréables, étonnantes célébrations d'un temps de souffrance. Selon Roland Dorgelès, la première réunion de quelques anciens du régiment se déroule dans un restaurant de Montmartre, dès 1919. C'est l'occasion d'évoquer les souvenirs du « bon temps » de la guerre, une forme de commémoration qui exclut totalement la population non-combattante :

Il faut avoir passé par là pour concevoir la joie farouche de se retrouver entre rescapés et de remuer, le cœur battant, ces mille souvenirs qui auraient pu être le dernier. Nos réunions n'ont pas d'autre motif : on se rassemble pour « en » parler. Jamais ces jeunes vétérans ne connaîtront plus autre chose qu'une vie routinière ; alors, ainsi qu'ils ciselait des bagues dans l'aluminium des fusées ennemies, ils tirent de la fierté de leurs heures de danger<sup>397</sup>.

Ces « bectoriums » sont des moments privilégiés qui permettent donc aux anciens combattants de partager leur « fierté » de l'expérience vécue. En effet, comme le souligne Antoine Prost dans ses travaux sur *Les Anciens combattants et la société française, 1914-1919* :

En eux coexistent, indissociables, la condamnation catégorique de la situation qui leur fut imposée, et la fidélité à celui qu'ils furent dans cette situation. L'ancien combattant n'est pas un homme qui fait l'éloge de la guerre ou des vertus guerrières ; c'est, plus simplement, un homme qui refuse de rayer de sa vie, comme si elle n'avait jamais été, une expérience majeure dont il n'a pas lieu de rougir<sup>398</sup>.

Dans ces rendez-vous privilégiés, les expériences du front, les émotions – peur, joie, ennui... – et même l'argot des tranchées, ont leur juste place. Les éléments qui distinguent les anciens combattants du reste de la société française deviennent ici des facteurs d'appartenance à un groupe, et par là-même des sujets de fierté : ils témoignent du fait d'avoir vécu, et surtout survécu, à l'expérience de la Première Guerre mondiale. Les retrouvailles décrites dans ce chapitre de *Bleu horizon* témoignent de la volonté des anciens combattants de ne pas oublier la guerre, non pas parce qu'ils sont particulièrement bellicistes – loin s'en faut – mais parce que

---

<sup>396</sup> *Ibid.*, p.93-94.

<sup>397</sup> *Ibid.* p.95.

<sup>398</sup> Antoine Prost, *Les Anciens combattants et la société française, 1914-1939*, *op. cit.*, p.19.

la guerre a constitué un moment de révélation de leur être profond, ainsi qu'une période de communion avec d'autres hommes.

#### 4. L'écrivain-combattant après 14-18

Outre cet investissement soutenu dans le milieu ancien combattant, Roland Dorgelès fait preuve, après la Grande Guerre, d'une grande capacité d'adaptation, en témoigne son parcours, des années 20 à sa mort en 1973. Il serait vain de reprendre ici la totalité de sa biographie, d'autres l'ont fait avant nous<sup>399</sup>, mais il faut, pour comprendre les œuvres de notre corpus – la plupart ayant été publiées bien après la Première Guerre mondiale –, comprendre qui en est l'auteur. L'après-guerre est marquée, pour Roland Dorgelès, par le succès littéraire, avec la parution des *Croix de bois*. Il est au cœur des débats lorsque survient la déconvenue du prix Goncourt qui, comme nous l'avons déjà évoqué, est attribué en 1919 à Marcel Proust. Cette même année, il enrichit son œuvre d'un troisième volume romanesque consacré à la Grande Guerre : après *La Machine à finir la guerre* et *Les Croix de bois*, les lecteurs peuvent découvrir *Le Cabaret de la Belle Femme*<sup>400</sup>, un recueil de textes créé à partir du reliquat de son précédent roman. Les personnages sont renommés, l'intrigue est désarticulée : c'est en quelque sorte une suite d'épisodes, permettant d'avancer encore un peu plus loin dans la compréhension de la Grande Guerre dorgelèsienne. L'ouvrage rencontre un franc succès chez un lectorat déjà séduit par le style de l'écrivain.

Parallèlement, Roland Dorgelès reprend ses activités journalistiques, mais c'est toujours en se concentrant sur sa carrière d'écrivain qui devient désormais la principale raison de sa notoriété. Il écrit à ce sujet, dans une réflexion intitulée « Littérature et journalisme » :

Croyez-moi, il faut à un jeune journaliste une rare ténacité, un amour bien profond des Lettres et aussi un bel orgueil pour ne pas se laisser entraîner par la routine de la besogne quotidienne et poursuivre, malgré tout, son œuvre personnelle. Beaucoup se découragent, de nombreux échouent, quelques-uns seuls triomphent<sup>401</sup>.

Le choix de Dorgelès est fait : après le succès rencontré avec *Les Croix de bois*, il est hors de question de redevenir simple journaliste, « son œuvre personnelle » devient sa priorité. Après-guerre, il fonde « avec quelques amis » (à savoir Daragnès, Mac Orlan, Malexis et André Warnod), les éditions de la Banderole, qui publient « de beaux ouvrages très recherchés [...]

---

<sup>399</sup> Nous laissons le soin au lecteur de se référer aux ouvrages de Micheline Dupray et Claude-Catherine Ragache, précédemment cités.

<sup>400</sup> Voir chapitre 2, partie 3.1. consacrée à la genèse des œuvres.

<sup>401</sup> Roland Dorgelès, « Littérature et journalisme », s.d. [archives Micheline Dupray].

par les bibliophiles<sup>402</sup> », parmi lesquels *Les Croix de bois*, *La Boule de gui*<sup>403</sup> et *Le Cabaret de la belle femme* illustrés par Dunoyer de Segonzac. Le 20 novembre 1922, *Excelsior* annonce la représentation à venir d'une pièce de théâtre écrite par Roland Dorgelès et Jacques Deval intitulée *La Guerre*, dont nous n'avons malheureusement conservé aucune trace<sup>404</sup>. La même année, il offre au public français un roman intitulé *Saint Magloire*, qui paraît dans un premier temps en feuilleton dans la *Revue de France*, puis en volume chez Albin Michel l'année suivante. L'enjeu est de taille pour Roland Dorgelès, puisqu'il s'agit de son premier roman non consacré à 14-18. Il tente, par cette publication, de sortir du registre qui lui a valu la reconnaissance. Cela ne va pas sans l'inquiéter, comme le note Micheline Dupray dans sa biographie de l'écrivain. *Saint Magloire* reste tout de même un roman qui se veut proche de l'actualité, et qui cherche à interroger la société bouleversée et en mutation qu'observe Dorgelès. Il y narre l'histoire d'un saint dans la France d'après-guerre, sujet dont Micheline Dupray dit : « C'est l'œuvre la plus chrétienne de Dorgelès, la plus pathétique. Une sorte de rugissement contre l'humanité incapable d'accueillir un nouveau Christ. Dorgelès transpose l'échec de la révolution morale dont il rêve<sup>405</sup>. » Ainsi la guerre n'est-elle finalement jamais bien loin... Si elle n'est pas sujet central, elle est tout de même une ombre obscurcissant l'avenir incertain de la société française. On retrouve bien, en cela, l'inquiétude et le pessimisme qui imprègnent l'esprit ancien combattant. Mais il y a pourtant ce « rugissement », cette rage, cette détermination : il y a peut-être encore quelque chose à faire, en 1922, quelques âmes à convaincre.

Toutefois, la désillusion est encore plus grande dans *Le Réveil des morts*<sup>406</sup>, roman publié en 1923, toujours chez Albin Michel. L'intrigue se déroule principalement en 1919, quelques mois après la fin de la guerre. Il y montre ainsi tout ce que la société portait en elle de destructions, mais aussi de possibilités – possibilités dont il met en scène le non-accomplissement. En montrant les enjeux de la reconstruction, il suggère l'espoir, il dessine quelques vertus et quelques valeurs proches de l'idéal combattant, mais il montre aussi et surtout les vices qui rongent cette société. Au cœur de ces paysages d'apocalypse et de ces méandres moraux, il place un ancien combattant, un jeune architecte qui fréquente une veuve

---

<sup>402</sup> André Warnod, *Ceux de la Butte*, Paris, Julliard, 1947, p.249.

<sup>403</sup> Cet ouvrage contient des textes inédits de Roland Dorgelès, ainsi que des chapitres retirés des *Croix de bois*, à savoir « La Boule de gui » et « Permissionnaires » qui rejoindront tous deux l'édition définitive du *Cabaret de la belle femme*.

<sup>404</sup> *Excelsior*, 20 novembre 1922.

<sup>405</sup> Micheline Dupray, *op. cit.*, p .220.

<sup>406</sup> Voir notre article, « Une lecture du *Réveil des morts* », art. cit.

de guerre. D'abord tenté de laisser la guerre derrière lui, influencé par l'ensemble de la société, il est pourtant hanté par la figure du mari défunt dont il se sent proche, non parce qu'il le connaissait – ce n'est pas le cas – mais parce qu'ils ont en commun l'expérience du combat. Il devient progressivement une figure de lutte, s'acharnant à sortir de l'oubli ce soldat, et à travers lui tous les autres, et la guerre elle-même. Le personnage principal se fait ainsi le relais des inquiétudes que nous avons exposées plus haut. Il est un reflet de l'écrivain tiraillé entre la volonté de se renouveler, de sortir du sujet guerrier, et celle de lutter, encore et toujours, contre l'oubli de ses camarades<sup>407</sup>. Encore une fois, le sujet n'est plus directement la Grande Guerre, mais ses conséquences, ses traces, autant sur les paysages que sur les corps et les esprits, sans oublier sur la société dans son ensemble. Avec ce roman, Roland Dorgelès signe son retour vers le sujet qui lui a valu le succès. Il montre clairement au milieu ancien combattant son investissement et son souhait de représenter les sacrifiés de la Première Guerre mondiale. Pour écrire ce roman, il s'est prêté au jeu du reportage, en se rendant sur place dès 1920 : c'est sur le Chemin des Dames qu'il a pu observer le relèvement des Régions Dévastées, dont il rend ensuite compte dans son livre<sup>408</sup>.

Face à une société française qu'il juge aussi décevante, il n'est guère étonnant que les années 20 soient aussi, pour Dorgelès, celles du départ, de « la fuite<sup>409</sup> ». La France, il l'a explorée dans ses romans : il en a mis en scène la destruction et la reconstruction, mais la guerre est toujours là. Alors, depuis Marseille, il embarque pour l'Indochine. La destination compte tout autant que le voyage lui-même, qui le fait passer notamment par l'Égypte et Ceylan<sup>410</sup>. Il en tire la matière de plusieurs récits, qui ajouteront une nouvelle corde à son arc d'écrivain : *Sur la route mandarine* (1925), *Partir* (1926), *Chez les beautés aux dents limées* (1930). Il part de nouveau à la fin du mois de mars 1927, cette fois au Proche Orient, périple qu'il relate dans *La caravane sans chameaux*, en 1928. Ce goût pour les récits de voyage, qui mêlent parfaitement son intérêt pour le journalisme et le reportage, à son goût de l'écriture, l'amènera à publier *Route des tropiques*<sup>411</sup> en 1944. Preuve s'il en est, que Roland Dorgelès est un homme

---

<sup>407</sup> Jacques Le Vaudoier, personnage principal, est architecte, il s'agit donc d'une figure de créateur, ce qui confirme cette interprétation du personnage comme « double » de l'auteur. À ce sujet, voir notre article, « De Roland Dorgelès à Pierre Lemaitre, la création au service de la mémoire », dans M.-F. Lemonnier-Delpy (dir.), *op. cit.*, p.227-243.

<sup>408</sup> Voir *infra* : chapitre 2, partie 1.2.3. et chapitre 3, partie 1.3.

<sup>409</sup> Micheline Dupray, *op. cit.*, p.249.

<sup>410</sup> Aujourd'hui le Sri Lanka.

<sup>411</sup> À ce sujet, voir les articles de Christian Leroy, « Écriture journalistique, roman et poésie dans trois œuvres de Roland Dorgelès : *Sur la route mandarine*, *La Caravane sans chameaux*, *Chez les beautés aux dents limées* », dans Bernard Alluin et Juliette Sauvage (dirs.), *op. cit.*, p.101-112 ; et Thabette Ouali, « L'écriture de l'ailleurs et ses enjeux dans l'œuvre de Dorgelès », dans M.-F. Lemonnier-Delpy, *op. cit.*, p.193-208.

de passion : lorsqu'il trouve un sujet qui lui plaît et l'intéresse, il y revient, inlassablement. Dans ces récits, il montre ses talents de reporter, mais il témoigne également d'opinions qui lui vaudront quelques critiques, s'attachant par exemple à suggérer « les dangers de l'exploitation coloniale<sup>412</sup> ». Ses textes remportent toutefois un franc succès, comme en témoigne l'adaptation cinématographique de *Partir* par le réalisateur Maurice Tourneur, qui a mis à l'écran trois ans plus tôt *L'Équipage* de Joseph Kessel. C'est la première rencontre de l'œuvre de Dorgelès avec le cinéma, marque de l'intérêt porté à sa représentation de la guerre. Pour Thabette Ouali, si Roland Dorgelès quitte la France, c'est pour mieux y revenir, mû par un « engagement indéfectible [...] à l'égard de son pays natal<sup>413</sup>. » Et en effet, « partir » ne va pas sans *rentrer* pour Dorgelès, et ses voyages sont des allers-retours qui le ramènent toujours à Paris.

En 1929, Roland Dorgelès, fraîchement élu président de l'Association des Écrivains Combattants, voit son chef d'œuvre *Les Croix de bois* traduit en allemand (*Die hölzernen Kreuze*), tandis qu'*À l'Ouest rien de nouveau* d'Erich Maria Remarque est publié en France : les regards sur la Grande Guerre se multiplient et les anciens ennemis dialoguent, à travers la littérature. Pour Roland Dorgelès, c'est aussi une renommée qui s'étend. Pour l'anniversaire de la sortie de son roman, il décide de faire un bilan et de revenir sur la genèse de l'œuvre dans *Souvenirs sur les Croix de bois*, une publication confidentielle dont il tirera plus tard le premier chapitre de *Bleu horizon* (1949). Mais 1929 n'est pas seulement l'occasion, pour l'écrivain, de revenir sur son grand succès originel. C'est aussi l'année d'une consécration académique, par son entrée dans l'Académie Goncourt. Roland Dorgelès prend le siège d'un homme qu'il a toujours admiré : Courteline. S'il n'a pas lui-même été honoré du prix, il aura toutefois le privilège de faire la pluie et le beau temps pour les candidats.

En juin 1930, Dorgelès réaffirme son sentiment d'appartenance au 39<sup>e</sup> RI à travers sa présence à un événement officiel : l'inauguration à Neuville-Saint-Vaast d'une plaque en l'honneur de la 5<sup>e</sup> Division d'Infanterie, à laquelle appartient le régiment<sup>414</sup>. Celle-ci évoque la reprise de Neuville-Saint-Vaast par les troupes française. À cette occasion, des textes de Roland Dorgelès sont lus, et plusieurs discours sont prononcés. *La Croix du Pas-de-Calais* évoque la prise de parole de l'écrivain : « M. Dorgelès, salué d'une ovation, évoqua les terribles combats de juin 1915, et félicita les habitants de Neuville de la magnifique restauration de leur village :

---

<sup>412</sup> Micheline Dupray, *op. cit.*, p.262.

<sup>413</sup> Thabette Ouali, *art. cit.*, p.208.

<sup>414</sup> Notons qu'en 1984, sur l'initiative du maire René Cayet, la « place Carlin » de Neuville-Saint-Vaast est renommée « place Roland Dorgelès ». Sur celle-ci se trouvent le monument aux morts du village ainsi que la mairie sur la façade de laquelle figure la plaque inaugurée en 1930.

nous avons repris Neuville, dit-il, et eux l'ont refait<sup>415</sup>. » En 1931, la rumeur d'une adaptation cinématographique des *Croix de bois* se confirme : le roman emblématique sera porté sur les écrans par Raymond Bernard. Le tournage démarre, avec des anciens combattants en guise d'acteurs. Il sort dans les salles en 1932 et, là encore, c'est un succès. Le président de la République française, Paul Doumer, assiste à la première projection du film, quelques jours seulement avant son assassinat lors d'une Journée du Livre organisée par l'Association des Écrivains Combattants. La même année, Roland Dorgelès fait la promotion de son roman montmartrois *Le Château des Brouillards*, revenant à ses premières amours pour le « village » de sa jeunesse.

Adoubé par le milieu littéraire, porté sur les écrans, accepté par le public comme un écrivain à part entière – et pas seulement comme un Écrivain-Combattant, bien qu'il aime l'étiquette –, Roland Dorgelès tient à rester un homme de son temps. Il observe, il étudie le monde qui l'entoure. 1929 n'est pas seulement une année charnière pour l'écrivain qui confirme l'importance de sa carrière, c'est un tournant pour le monde entier, avec le déclenchement d'une crise inquiétante et un climat international de plus en plus tendu. Encore une fois, Roland Dorgelès voyage. Pendant les années 30, il part à l'Est : la Russie, l'Allemagne, l'Autriche, la Hongrie, ou encore l'Italie, seront le théâtre de ses nouvelles explorations. Et ce qu'il voit ne va pas rassurer ce pessimiste de la première heure. Il trouve dans ces voyages la matière pour des reportages dans *L'Intransigeant* mais, comme toujours, il publiera ses constatations en volume. Dans *Vive la Liberté*, publié en 1937, il évoque la menace grandissante de Staline, Hitler ou encore Mussolini. En 1938, il publie, en guise de complément, un autre livre, intitulé *Frontières. Menaces sur l'Europe*, qui relate entre autres sa rencontre avec le *Duce*, omise dans le précédent fascicule. Il y évoque également ses relations avec l'Allemagne, pays dans lequel il dit avoir été apprécié, dans un premier temps, en particulier à la suite de la publication des *Croix de bois* : « On me priait même de figurer dans le Comité France-Allemagne<sup>416</sup> », écrit-il, soulignant ainsi qu'il faisait des parties de ces anciens combattants qui comptent<sup>417</sup>. Tout cela disparaît, selon lui, car il a « osé dire que le Troisième Reich était un régime qui ne tenait aucun

---

<sup>415</sup> *La Croix du Pas-de-Calais*, 15 juin 1930 [texte reproduit en ligne : <https://memoiresdepierre.pagesperso-orange.fr/alphabnew/n/neuillesaintvaast5di.html>].

<sup>416</sup> Roland Dorgelès, *Frontières. Menaces sur l'Europe*, Paris, Albin Michel, 1938, p.30.

<sup>417</sup> Le Comité France-Allemagne est une association créée en 1935 et qui milite pour un rapprochement franco-allemand au lendemain de la III<sup>ème</sup> République. Comme l'explique Antoine Prost, les Anciens Combattants qui y adhèrent « donnent dans un pacifisme à tout prix » et deviennent, pour certains, « des Munichois actifs et déterminés », instrumentalisés par le régime hitlérien. Il explique : « Les combattants ne se contentent pas de se souvenir, et de penser que les guerres ne règlent rien. C'est pour eux un devoir moral que de refuser la guerre, et jusqu'à son idée même. » Roland Dorgelès fait preuve d'une certaine clairvoyance en refusant cette invitation. Voir Antoine Prost, *Les Anciens Combattants*, *op. cit.*, p.160.



compte de la liberté<sup>418</sup>. » Dans ce livre, il expose ses positions, et n'hésite pas à affirmer ses convictions politiques : « malgré l'aversion que j'éprouve pour le régime hitlérien, malgré le ressentiment que m'inspire l'inique annexion de l'Autriche, je persiste à penser qu'une entente est souhaitable entre nos deux pays<sup>419</sup>. » L'opinion est relativement répandue à l'époque chez les anciens combattants : tout sauf une nouvelle guerre. Pour Dorgelès comme pour beaucoup d'autres, l'enjeu est simple : il faut « s'entendre ou se battre<sup>420</sup> ». L'écrivain a bel et bien délaissé la fiction, préférant un ton péremptoire. Il livre ses observations, mais surtout ses certitudes : « Les grandes nations sont enfermées dans l'Europe comme dans une cage : ou elles s'accorderont, ou elles se dévoreront. Le reste est bavardage<sup>421</sup>. » Conçus comme des signaux d'alarme et des appels à réagir aux menaces frontalières, ces ouvrages n'empêcheront bien évidemment pas la « drôle de guerre » de survenir.



Figure 19 - Carte de circulation de Roland Dorgelès<sup>422</sup>

<sup>418</sup> Roland Dorgelès, *Frontières*, op. cit., p.31.

<sup>419</sup> *Ibid.*, p.33.

<sup>420</sup> *Ibid.*, titre du chapitre consacré à l'Allemagne nazie.

<sup>421</sup> *Ibid.*, p.34.

<sup>422</sup> Archives privées de Micheline Dupray.

Lorsque la guerre entre la France et l'Allemagne est déclarée, Roland Dorgelès est nommé correspondant aux armées par le journal *Gringoire*. C'est de cette manière qu'il retourne en première ligne. Du mois d'octobre 1939 jusqu'en mai 1940, il multiplie les allers-retours entre la capitale et le front, où il observe une nouvelle génération de soldats français. Ses textes de l'époque, nous y reviendrons, sont marqués par son regard singulier d'ancien combattant de 14-18. Il constate le défaitisme ambiant : nul ne s'imagine rentrer pour Noël, et nul ne pense marcher sur Berlin en quelques semaines. Ses reportages publiés dans *Gringoire* sont regroupés dans *Retour au front*, qui paraît juste avant l'armistice, ce qui ne laisse aucune chance aux chroniques de Dorgelès, qui ne trouvent donc pas leur public. Ce n'est qu'en 1957 que Dorgelès republie une partie de ses reportages, accompagnés de considérations ayant suivi la défaite, dans *La Drôle de guerre*. L'Occupation, Roland Dorgelès ne la passe pas à Paris. Avec son épouse Hania Rouchine<sup>423</sup>, il prend la route vers le Sud, suivant le gouvernement d'abord, puis rejoignant la Côte d'Azur. Il s'établit assez durablement dans le village de Montsaunès. Roland Dorgelès vit l'Occupation en attentiste, maîtrisant avec soin ses relations dans chacun des camps. Il relate cette expérience dans *Carte d'identité* (1945) puis dans *Vacances forcées* (1956), ouvrage dont le titre montre parfaitement le sentiment ambivalent de l'écrivain<sup>424</sup>. Pendant l'Occupation, il publie encore dans *Gringoire*, en particulier des articles en lien avec le colonialisme français, dans le prolongement de ses récits de voyage. Cela donne lieu à la parution en 1942 de l'ouvrage *Sous le casque blanc*, qui paraît sans problème étant donné que le sujet est agréable à Vichy. Par ailleurs, malgré les événements, il semble conserver une certaine sympathie pour Pétain, comme en témoignent ces quelques lignes écrites dans un texte bien plus tardif (*Lettre ouverte à un milliardaire*, 1967) : « Je voudrais toujours rapprocher les inconciliables. À la fin de l'Occupation, comme l'ensemble des Français, j'appelais éperdument de Gaulle, mais je rêvais de voir le vieux Maréchal l'accueillir en tendant les bras<sup>425</sup>. » Éternel idéaliste, Roland Dorgelès ne verra pas, à la Libération, la France unie qu'il imagine.

C'est précisément cette ambivalence qui vaudra à Roland Dorgelès quelques mésaventures dans ce second après-guerre. Contrairement au premier, il semble avoir quelque peu perdu son prestige d'ancien combattant : son attitude déplaît à certains, qui se rappellent

---

<sup>423</sup> Ils restent mariés de 1923 à 1959, jusqu'à la mort d'Hania. Cette dernière, convertie au christianisme, est d'origine juive.

<sup>424</sup> Voir notre article, « *Vacances forcées* de Roland Dorgelès (1956), récit contrasté de l'Occupation », dans Philippe Blondeau (dir.), *Lectures de Mac Orlan : Les écrivains de la Grande Guerre au temps de l'Occupation*, Société des lecteurs de Pierre Mac Orlan / éditions du Bretteur, 2020, n°8, p.23-39.

<sup>425</sup> Roland Dorgelès, *Lettre ouverte à un milliardaire*, op. cit., p.119.

peut-être également l'appel de Dorgelès à « s'entendre » avec l'Allemagne, bien que gouvernée par les nazis. Si Dorgelès n'a pas véritablement collaboré, il n'y a pas de preuve qu'il ait résisté. Par ailleurs, certains événements témoignent de relations entretenues avec le gouvernement de Vichy, notamment lorsqu'il parvient à faire libérer Jean Perrigault, alors interné au camp de Saint-Sulpice Lapointe, ou encore lorsqu'il contribue à faire réintégrer l'instituteur Édouard Fosse dans ses fonctions. Mais c'est en particulier son travail pour *Gringoire* qui attire l'attention. En effet, le journal s'est régulièrement illustré par des articles vecteurs d'idées antisémites<sup>426</sup>, et par un soutien manifeste au gouvernement de Vichy. Roland Dorgelès se défend d'avoir lui-même défendu de telles opinions : il a démissionné de *Gringoire* en 1941, et n'y publiait alors quasiment plus. Pourtant, il reste considéré comme l'une des figures phares de ce journal. Un article de Jean Galtier-Boissière, « L'hypocrisie de l'épuration », en témoigne encore en 1947 : le journaliste s'y indignait de l'inégalité de traitement qui existe entre Roland Dorgelès et Henri Béraud, condamné à mort pour intelligence avec l'ennemi, avant de voir sa peine commuée en travaux forcés à perpétuité. Si Dorgelès voit un dossier d'épuration ouvert à son nom à la Libération, celui-ci se clôt sur un non-lieu en juillet 1946<sup>427</sup>. En 1945, Dorgelès rejoint par ailleurs le Comité national des écrivains, instance de résistance littéraire, ajoutant encore un peu à la confusion qui règne à son sujet. Concernant *Gringoire*, il se défend dans *L'Intransigeant* : il n'écrivait pas sur ces sujets fâcheux, mais sur le colonialisme, peignant une France qui devrait avoir « l'orgueil de croire en elle et la joie d'espérer<sup>428</sup> ». Par ailleurs, son article pour *Gringoire* inaugurant l'année 1941 se veut un appel à l'union française, ce qui lui vaut un blâme de Vichy. Enfin, il écrit dans *Vacances forcées* que ses articles « étaient destinés à un hebdomadaire qui soutenait par ailleurs une politique toute différente » de la sienne et qui, ajoute-t-il, lui « faisait horreur<sup>429</sup> ». Dorgelès se peint encore une fois comme un libre penseur qui profite des tribunes qu'on lui offre, sans forcément adhérer à l'idéologie du papier dans lequel il écrit ses lignes<sup>430</sup>.

Heureusement pour lui, Dorgelès sort vite de la tourmente, reprenant ses activités littéraires, qu'il n'avait d'ailleurs pas cessées pendant la guerre puisque l'Académie Goncourt

---

<sup>426</sup> Le directeur de *Gringoire*, Horace de Carbuccia, est arrêté. Philippe Henriot, propagandiste de Vichy et collaborateur régulier de *Gringoire*, est abattu en 1944 lors d'une action de la Résistance et Henri Béraud, d'abord condamné à mort, est finalement condamné aux travaux forcés, puis interné en 1947.

<sup>427</sup> À ce sujet, voir Gisèle Sapiro, *La guerre des écrivains, 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999, en particulier p.585-586. Le dossier de Roland Dorgelès est conservé aux Archives nationales, F/21/8123.

<sup>428</sup> *L'Intransigeant*, 25 septembre 1947.

<sup>429</sup> Roland Dorgelès, *Vacances forcées*, Paris, Albin Michel, 1956, p.45.

<sup>430</sup> Pour une étude de différents écrivains-combattants face à la guerre de 39-45, voir Philippe Blondeau (dir.), *Lectures de Mac Orlan*, n°8, op. cit.

dont il est membre depuis 1929 a maintenu ses réunions et attributions de prix. Mais l'actualité ramène toujours Roland Dorgelès à son désenchantement : le XX<sup>ème</sup> siècle est ainsi fait, une guerre en chasse une autre. Il espérait voir la société sortir de l'ombre, au lieu de cela elle y replonge incessamment. Après la Seconde Guerre mondiale vient la Guerre Froide. Alors l'écrivain retourne à ses premières amours et à l'atmosphère rassurante du Montmartre de sa jeunesse. En 1947, il publie *Bouquet de bohème*, livre dans lequel il fait revivre les couleurs et l'effervescence de ses belles années d'avant-guerre. Dans ces pages renaissent les artistes, leurs convictions, leurs débats, leurs inspirations, leurs amitiés et leurs douces rivalités. Deux ans plus tard, il se concentre sur sa propre vie, qu'il narre dans *Au beau temps de la Butte*. Il y raconte sa trajectoire montmartroise, de la Butte aux Boulevards, jusqu'aux tranchées. Il donne une forme romanesque à sa jeunesse, avec la guerre comme perspective, dénouement tragique. Mais malgré cet horizon funeste, revenir à Montmartre par les pages et la plume, c'est surtout revenir au monde d'avant la guerre, ou plutôt d'avant *les guerres*. C'est raconter le monde qui vivait avant le bouleversement, avant la prise de conscience de sa possible fin. C'est aussi dire l'impact, le couperet qu'a été la Grande Guerre sur l'avenir de toute une génération : celle qui devait être la « der des ders » n'a été que le premier épisode d'une série de catastrophes meurtrières ou particulièrement douloureuses pour la société française, européenne et mondiale. Revenir à Montmartre, c'est à la fois trouver refuge dans la douceur amère de la nostalgie, et raconter l'origine. Avec ces livres, Roland Dorgelès apporte aussi sa pierre à un autre édifice, construisant, avec ses contemporains (Carco, Warnod, Mac Orlan...), le mythe de la Bohème montmartroise<sup>431</sup>.

1949 est aussi une année importante pour le sujet qui nous intéresse : trente ans et une autre guerre ont passé depuis la publication des *Croix de bois*. Comme en 1929 – 1939 s'y prêtait peu –, il s'agit de revenir sur la Grande Guerre, de la retrouver pour en rappeler l'horreur, mais aussi célébrer encore une fois l'idéal auquel elle a donné naissance. Camaraderie, espoir, et surtout mémoire, trouvent leur place dans un nouveau livre hommage : *Bleu horizon. Pages de la Grande Guerre*. L'ouvrage composite est le premier d'une série de parutions marquées par le souvenir : *Portraits sans retouche* en 1952, un *Tombeau des poètes, 1914-1918* en 1954, ou encore *Vacances forcées* en 1956, que nous avons déjà évoqué et qui n'est pas seulement le

---

<sup>431</sup> D'autres contributions de Dorgelès à ce mythe sont à noter : *Le Château des Brouillards* publié en 1932, *Quand j'étais montmartrois* en 1936, *L'Esprit montmartrois avant la guerre* en 1939, *Promenades montmartroises* en 1960 (ouvrage tiré d'émissions radiophoniques diffusées en 1959) ou encore *Le Marquis de la Dèche* en 1971.

récit de l'Occupation telle que vécue par Dorgelès, mais aussi un vibrant hommage à un ami : le peintre Raoul Dufy.

Ces nouvelles années d'après-guerre sont indéniablement marquées, pour Dorgelès, par un retour en arrière fait de nostalgie et de regrets. Mais c'est aussi, nous l'avons évoqué, le retour aux activités du jury Goncourt, qui occupent bien l'écrivain, en particulier lorsqu'il est nommé, en 1954, président de l'Académie. Le 3 août, Colette, qui occupe alors ce poste, décède. L'auteur des *Croix de bois*, et ami de l'autrice, prend sa place, à laquelle il reste jusqu'à sa propre mort en 1973. Il s'impose par là même comme un homme influent dans le milieu littéraire français, témoin des débats de son temps. Président pendant dix-neuf années, il assiste notamment à l'ouverture de l'Académie à la francophonie. Par ailleurs, en 1959, sa femme Hania Rouchine décède d'une méningite tuberculeuse. Il se remarie l'année suivante avec Madeleine Moisson, une femme qu'il a rencontrée à Arcachon en 1934 et avec laquelle il correspondait avec assiduité depuis, y compris durant la guerre.

Enfin, après la Seconde Guerre mondiale, Dorgelès continue à entretenir la mémoire de la Grande Guerre. Quelques textes de sa plume sont publiés, par exemple « Un boxeur à la guerre<sup>432</sup> », écrit pendant l'entre-deux-guerres et publié à l'occasion du cinquantième de la Mobilisation, ou encore « Cinquante ans après », essai destiné à l'ouvrage collectif *Promise of Greatness : the War of 1914-1918*<sup>433</sup>. En 1944, on le sollicite pour redevenir le Président de l'AEC mais il refuse, au profit de Pierre Chanlaine. Il continue toutefois à l'aider en assumant un rôle de représentation, ou encore financièrement, par le biais de dons. On sait Roland Dorgelès peu attaché à ses possessions – en témoigne son ouvrage *À bas l'argent*<sup>434</sup> (1965) – mais il n'hésite pas à financer les causes qui lui tiennent à cœur. Revenons d'ailleurs brièvement sur cette production littéraire : Roland Dorgelès rejette l'argent, il l'a toujours fait, en particulier depuis la Première Guerre mondiale, lorsque son profond mépris pour les mercantis a pris naissance. Pour lui, le véritable ennemi n'a jamais été l'Allemagne, mais bien la soif de pouvoir, et celle qui lui est liée, la soif de richesses : pour lui l'argent est synonyme de malheur, il est même l'ennemi de la création. C'est ce qui le pousse à écrire, dans sa *Lettre ouverte à un*

---

<sup>432</sup> Le texte était à l'origine destiné à faire partie d'un livre qui devait permettre au boxeur Francis Charles, devenu aveugle à la suite des coups reçus lors de ses combats, de bénéficier d'une aide financière. « Un boxeur à la guerre » en est donc un « chapitre demeuré inédit consacré par Roland Dorgelès aux faits de guerre du courageux boxeur ». Source : « Un boxeur à la guerre », tapuscrit corrigé par l'écrivain [archives privées de Micheline Dupray].

<sup>433</sup> Le tapuscrit de ce texte, accompagné de lettres adressées à Georges Panichas, éditeur du recueil, entre 1967 et 1968, se trouve dans le fonds Dorgelès des Bibliothèques d'Amiens Métropole (Ms 2729 C II/3). Roland Dorgelès réinvestit par ailleurs ce texte dans le cadre d'une nouvelle préface pour *Les Croix de bois*.

<sup>434</sup> Voir Roland Dorgelès, *À bas l'argent*, Paris, Albin Michel, 1965.

*milliardaire* (1967), qui est en fait adressée à son filleul Vincent, « sur qui s'est abattu une écrasante fortune<sup>435</sup> » : « tu ne pourras plus peindre, ou seulement pour quelques intimes à qui tu feras cadeau d'un paysage ou d'un portrait<sup>436</sup>. » Dans ce livre où il essaie d'inciter le jeune homme à refuser un héritage, il s'efforce de montrer qu'un artiste ne doit pas posséder, qu'il doit n'avoir que son art. Et c'est finalement ce qu'il s'efforce également de faire dans ses dernières années de vie. Jamais il n'achète de maison, et toujours il offre des pages de ses manuscrits, des objets, guidé par le souhait d'entretenir ses amitiés plus que son patrimoine matériel.

### **5. Roland Dorgelès et la Grande Guerre : un engagement ?**

Le panorama de la vie de l'écrivain nous montre que celui-ci s'éloigne souvent de la guerre : il voyage, il se fait acteur du monde littéraire, il revient à la bohème montmartroise dont il réactive la mémoire et construit le mythe. Mais tout cela ne doit pas nous faire oublier que Roland Dorgelès, s'il s'en éloigne, y revient tout aussi souvent. Sa volonté de diversifier son activité et ses sujets de travail ne doit pas nous faire oublier son obsession, non pas tant pour la Première Guerre mondiale elle-même que pour sa mémoire. Roland Dorgelès, tout au long de sa vie d'homme et d'écrivain, lutte, constamment, contre l'oubli de ce conflit. Sans cesse, il réactive l'idéal de la camaraderie née dans les tranchées. Nous le verrons par la suite à travers une étude plus détaillée de ses œuvres consacrées à la Grande Guerre, et nous le devinons déjà très nettement dans ce retour sur sa vie. Mais quelle est donc exactement cette camaraderie, cette fraternité combattante qu'entendent mettre en avant Dorgelès et ses compagnons après-guerre ? Dans quelle mesure cette notion conditionne-t-elle un engagement, et quel sens, quelles formes, prend-il ?

---

<sup>435</sup> Formule empruntée à la quatrième de couverture de l'ouvrage.

<sup>436</sup> Roland Dorgelès, *Lettre ouverte à un milliardaire*, op. cit., p.13.

## 5.1. L'idéal de camaraderie

Selon l'historien Alexandre Lafon, la camaraderie provient d'un « sentiment d'avoir traversé un faisceau d'expériences collectivement subies », c'est le fait de « trouver un semblable dans l'autre parce qu'il a vécu la même expérience<sup>437</sup> ». Dans la camaraderie, l'altérité est dépassée car il y a eu le vécu d'une épreuve commune, qui semble pouvoir transcender toutes les distinctions. Roland Dorgelès montre qu'il est sensible à cette vision :

Cela rapproche de porter les mêmes nippes, de courir les mêmes risques, de manger les mêmes pâtées... Eh bien c'était cette même fraternité qu'il fallait prolonger dans la paix.

Le riche ne devrait pas oublier qu'il avait eu besoin du pauvre, l'ouvrier que le bourgeois partageait avec lui ses colis, le paysan et le bureaucrate qu'ils avaient patrouillé ensemble : se rappeler qu'ils étaient « des copains »<sup>438</sup>.

Si cette camaraderie rapproche les combattants – et donc les anciens combattants –, elle est en revanche excluante pour toute une partie de la population, les non-combattants. Alexandre Lafon montre, dans son livre *La camaraderie au front, 1914-1918*, que cette fraternité dépasse de loin la simple affection d'un individu pour un autre. Très vite, elle devient « approche identitaire<sup>439</sup> » : le groupe est uni par une histoire, des souvenirs, une « mémoire partagée<sup>440</sup> », mais aussi des valeurs et des perspectives communes.

Toutefois, Alexandre Lafon insiste sur l'existence de plusieurs formes de camaraderie, qui prennent chacune des valeurs différentes. Revenons sur l'origine de la notion. Le camarade, au sens premier du terme, c'est celui qui partage la même « chambre » (du latin *camara*, *camera*) : deux personnes ou plus ayant en commun le même lieu d'existence, la même occupation ou les mêmes conditions de vie sont considérées dès lors comme des camarades. Dans le vocabulaire militaire, sont évidemment camarades les hommes qui appartiennent à la même unité. Par ailleurs, la notion devient très vite un outil de propagande privilégié, car il porte en lui le sens de l'unité, de la cohésion, qui peut être érigé en idéal. La camaraderie est, dans un premier temps, imposée et parfois instrumentalisée : elle permet à l'armée d'instaurer une dynamique de groupe dans ses troupes, elle permet aux individualités de se fondre en un seul « corps » militaire cohérent et défini, idée dont découle l'expression « frères d'armes ». Sont donc camarades les hommes qui appartiennent à une même unité : l'armée, le régiment, l'escouade. Ce sentiment de camaraderie lié au corps combattant s'identifie parfaitement chez Dorgelès, à travers l'attention qu'il porte à l'entretien de ses relations avec les anciens du 39<sup>e</sup>

---

<sup>437</sup> Alexandre Lafon, *La camaraderie au front : 1914-1918*, Paris, Armand Colin, 2014, p.62.

<sup>438</sup> Roland Dorgelès, « Cinq ans après », 1923 [archives Micheline Dupray].

<sup>439</sup> Alexandre Lafon, *op. cit.*, p.62.

<sup>440</sup> *Ibid.*, p.63

Régiment d'Infanterie. Les « bectoriums » décrits précédemment en sont un parfait exemple, auquel nous pourrions ajouter les pèlerinages effectués par l'écrivain sur les champs de bataille où a combattu le régiment. Si certains de ces pèlerinages ont lieu après-guerre<sup>441</sup>, d'autres ont déjà lieu pendant le conflit. Roland Dorgelès en témoigne dans sa correspondance, lorsqu'il évoque l'excursion à Merfy, organisée dès son arrivée au front : on attend de lui, en tant que nouveau membre du 39<sup>e</sup> RI, qu'il éprouve une affection particulière pour les soldats de son régiment, ou du moins qu'il prenne la mesure de leur sacrifice, bien qu'ils lui soient jusqu'ici inconnus<sup>442</sup>. Alexandre Lafon évoque, pour qualifier cette forme de fraternité, la notion de « camaraderie obligée », qui concerne donc les « groupes de soldats avec qui l'on partage le quotidien, dans le cadre de l'unité militaire<sup>443</sup> ». C'est en quelque sorte une camaraderie imposée, puisqu'elle est dépendante de l'organisation de l'armée et de l'affectation du soldat. C'est également une camaraderie qui se renouvelle au fil du temps, au gré des batailles, des morts et des renouvellements de troupes. Il y a, à ce niveau, des implications affectives limitées.

C'est là qu'entre en jeu une autre forme de fraternité, qui est une « camaraderie sélective et élective<sup>444</sup> », relevant cette fois du choix : apparaît comme « camarade » le soldat avec qui des affinités se font jour. C'est un groupe plus restreint que le précédent, et l'implication affective y est évidemment plus importante : la perte d'un camarade appartenant à ce groupe est plus douloureuse. Enfin, un autre niveau identifié par Alexandre Lafon est la « camaraderie combattante<sup>445</sup> », c'est en quelque sorte le cercle le plus large : le simple fait d'abord combattu et d'avoir connu les conditions de la guerre crée cette camaraderie. C'est cette « camaraderie combattante » qui peut parfois « condui[re] à voir aussi dans l'ennemi, un possible camarade », un « frère », car il connaît lui aussi la guerre et tout ce qu'elle implique. Alors, seul l'uniforme distingue les hommes. Ce cercle exclut donc les non-combattants, les embusqués, les profiteurs de guerre, mais aussi l'état-major. La camaraderie, qui est d'abord imposée par les conditions mêmes de la guerre et parfois utilisée à des fins de propagande, devient un choix et un idéal revendiqué par les combattants, qui font passer le « nous » avant le « je ». C'est de cette « camaraderie combattante » que découle le souhait de maintenir l'existence d'une communauté ancien combattante forte dans les années d'après-guerre. Le groupe des « écrivains-combattants », quant à lui, est une forme de « camaraderie combattante » à laquelle s'ajoute la restriction professionnelle. Loin d'intégrer tous les (anciens-)combattants qui le

---

<sup>441</sup> Voir *Bleu Horizon*, *op. cit.*, « À la table du bectorium ».

<sup>442</sup> Voir *supra* : chapitre 1, partie 2.2., pèlerinage du 39<sup>e</sup> RI à Merfy.

<sup>443</sup> Alexandre Lafon, *op. cit.*, p.476.

<sup>444</sup> *Ibid.*, p.167.

<sup>445</sup> *Ibid.*, p.477.



souhaitent, ceux qui se revendiquent « écrivains-combattants » le font aussi sans doute par élitisme intellectuel, et par volonté de se distinguer. En ce sens, cette « camaraderie écrivante-combattante » est aussi « obligée » qu'« élective », et des accointances naissent. L'activité professionnelle ou intellectuelle<sup>446</sup> y est un facteur d'identification, et suppose des affinités. Bien que la guerre soit finie, demeure le « bataillon rassemblé<sup>447</sup> » tant souhaité par l'AEC. Ces trois formes de camaraderie (obligée, élective, combattante) sont différentes variables d'une « triple identité » des soldats, dans laquelle s'articulent « l'identité sociale, l'identité militaire et l'identité combattante<sup>448</sup> ».

## 5.2. Une communauté par-delà la mort

De ce sentiment d'appartenance au groupe découle la volonté de témoigner de l'expérience vécue par ce même groupe. Nous l'avons vu à travers la lecture du Manifeste de l'Association des Écrivains Combattants : les hommes, au lendemain de la guerre, font déjà le constat d'une menace qui se fait de plus en plus grande, celle de l'oubli et, étroitement liée à elle, celle du silence. Même les commémorations les plus médiatisées n'y échappent pas, comme en témoignent les propos de Dorgelès dans l'*Almanach*, au sujet du choix du Soldat Inconnu : « Un seul s'est détaché de leur multitude anonyme : celui dont j'ai vu le cercueil, un jour de novembre, quitter sur un affût la citadelle de Verdun. Le Soldat inconnu... [...] Dominant les Champs-Élysées en fête, il repose, témoin muet de la grande hécatombe. » Au silence du « témoin » à l'identité inconnue répond la « fête » des vivants, signe d'une incompréhension profonde dans laquelle les anciens combattants lisent bien souvent le mépris de la société pour leur sacrifice et celui de leurs camarades. Roland Dorgelès ne peut que déplorer ce qu'il considère comme une commémoration inadaptée, voire comme une instrumentalisation du malheureux combattant érigé en symbole :

À cet humble soldat qui devait rêver d'une vie sans heurts et, plus tard, d'un sommeil sans faste à l'ombre du clocher, on a donné pour mausolée, ces pierres belliqueuses et cette voûte de batailles. La guerre qui l'avait pris, le garde au-delà de la mort. Symbole saisissant : sous le Triomphe est creusé le Tombeau<sup>449</sup>...

Loin d'être un hommage aux combattants, la Tombe du Soldat Inconnu lui apparaît au contraire comme une ultime célébration de la Victoire – et par là, de la guerre –, là où la paix serait à souhaiter. À cet hommage inadapté, à cette incompréhension latente, se doivent de répondre les

---

<sup>446</sup> Notons bien que, sont considérés comme « écrivains-combattants » par des auteurs comme Dorgelès, certains hommes n'ayant jamais publié : ce sont les fameux talents perdus dont il déplore la disparition dans le *Tombeau des poètes*, par exemple.

<sup>447</sup> Manifeste de l'Association des Écrivains Combattants.

<sup>448</sup> Alexandre Lafon, *op. cit.*, p.89.

<sup>449</sup> Roland Dorgelès, « La Dernière relève », *op. cit.*

anciens combattants. Roland Dorgelès écrit : « Ils n'ont pas de tombe, qu'ils aient du moins nos cœurs<sup>450</sup>. » C'est aux survivants de perpétuer la mémoire, de redonner son identité à la « multitude anonyme », c'est à eux de porter, dans leur cœur, dans leur chair, dans leur œuvre, dans leurs mots, la mémoire du sacrifice. Comme l'explique Nicolas Beaupré, il y a, pendant la guerre et chez les écrivains-combattants, la volonté de « souder le monde "national" des lettres en une seule communauté des vivants et des morts<sup>451</sup> ». Roland Dorgelès aimerait voir cet objectif se perpétuer, et il fait partie des écrivains qui clament le plus haut ce souhait de voir cette communauté persister. Il va de la responsabilité des anciens combattants de devenir, pour leurs camarades défunts, des « boucliers » contre l'oubli, comme ceux-ci ont été de « sanglants boucliers<sup>452</sup> » pour les vivants apeurés au front. Que la « muraille de morts<sup>453</sup> » devienne une forteresse des survivants, défendant ces mêmes morts contre l'oubli, voilà le plus grand souhait de l'écrivain, après-guerre.

### 5.3. Un écrivain engagé ?

Thabette Ouali, dans sa thèse intitulée « Humanisme et engagement : la Première Guerre mondiale dans *Les Croix de bois* de Roland Dorgelès », propose de définir l'engagement comme suit :

[L'e]ngagement est l'acte ou l'attitude de l'intellectuel, de l'artiste qui, prenant conscience de son appartenance à la société et au monde de son temps, renonce à une position de simple spectateur et met sa pensée et son art au service d'une cause<sup>454</sup>.

Plus que la prise de conscience d'une « appartenance à la société et au monde de son temps », c'est donc celle d'une « appartenance » à une communauté qui se joue chez Dorgelès. Nous aimerions compléter cette définition de l'engagement en revenant aux origines et aux évolutions de cette notion. L'engagement, c'est d'abord « l'action de mettre en gage quelque chose », c'est aussi un « contrat oral ou écrit<sup>455</sup> » qui nous lie à quelqu'un. Progressivement, s'impose dans l'idée d'« engagement » celle de la « promesse » qui unit une partie à une autre. L'un des sens premiers du terme renvoie à son application militaire, qui unit le soldat au destin de l'armée et, à travers elle, de la nation. C'est cet engagement que prend Dorgelès qui dans un premier temps « s'engage » volontairement dans le conflit pour combattre au nom de sa patrie, alors qu'il est réformé. Il le fait peut-être un peu par patriotisme, mais surtout parce qu'il refuse de rester en

---

<sup>450</sup> *Ibid.*

<sup>451</sup> Nicolas Beaupré, *Écrits de guerre*, *op. cit.*, p.77.

<sup>452</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, *op. cit.*, p.143.

<sup>453</sup> *Ibid.*

<sup>454</sup> Thabette Ouali, *op. cit.*, p.270.

<sup>455</sup> Définition du CNRTL pour « engagement ».

arrière alors que les autres se battent. De plus, s'impose très vite pour lui le souhait d'écrire la guerre. Il est intéressant de noter que ce choix de l'engagement volontaire est loin d'être isolé. Nicolas Beaupré relève en effet que, « entre 1914 et 1918, près de 15% des écrivains combattants français et allemands s'engagèrent volontairement<sup>456</sup>. » Évoquons par exemple les auteurs d'origine étrangère Guillaume Apollinaire<sup>457</sup>, que Dorgelès connaissait bien, ou encore Blaise Cendrars<sup>458</sup> et Alan Seeger<sup>459</sup>, auquel il dédie quelques pages de *Bleu horizon* et du *Tombeau des poètes*. Plusieurs auteurs français ont également souhaité s'engager alors qu'ils n'étaient pas mobilisés. C'est le cas de Joseph Kessel, alors âgé de 16 ans, ou encore de Jean Cocteau, réformé, qui se font tous deux brancardiers. Nicolas Beaupré s'attarde sur le cas de Barbusse, qui s'engage en étant conscient d'accomplir « un acte public, visible<sup>460</sup> » qui aurait « une résonance sociale<sup>461</sup> ». Il fait la démarche dès le 2 août 1914, décision qu'il revendique dans une lettre ouverte qui paraît dans *L'Humanité* du 9 août. Il y évoque « une guerre sociale » menée au nom de valeurs, et un « sacrifice » consenti « avec joie<sup>462</sup> ». Il présente un engagement hautement symbolique, que Nicolas Beaupré résume par ces mots : « Combattre et s'engager pour son pays, c'est combattre et s'engager pour l'humanité tout entière<sup>463</sup>. » Août 1914 voit donc une mobilisation intellectuelle importante, qui se manifeste précisément par un engagement militaire. Roland Dorgelès ne peut pas avoir manqué cette ferveur. Il n'est donc pas étonnant qu'il existe un lien très net entre le souhait de s'engager militairement et l'engagement littéraire qui s'ensuit, dont témoignent à la fois l'écriture d'une œuvre consacrée à la guerre et la volonté de porter l'étiquette « écrivain-combattant ».

Après la guerre, Dorgelès entend honorer un second engagement, cette fois envers les morts, au nom de « serments solennels<sup>464</sup> » qui ont pris forme dans les tranchées. L'engagement suppose la contrainte, dans la mesure où la personne qui agit, qui « s'engage », est liée par une promesse, une convention ou une obligation au respect de cet engagement. Par ailleurs, l'un des

---

<sup>456</sup> Nicolas Beaupré, *Écrits de guerre, op. cit.*, p.50.

<sup>457</sup> Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzky dit Guillaume Apollinaire est né sujet polonais, il est naturalisé français le 9 mars 1916, quelques jours avant sa blessure par un éclat d'obus. Si son engagement volontaire dans l'armée française est refusé dans un premier temps en raison de sa nationalité, la seconde tentative en décembre 1914 obtient une réponse positive. Guillaume Apollinaire est déclaré « mort pour la France ».

<sup>458</sup> Suisse, il s'engage comme volontaire étranger puis rejoint la Légion étrangère. Il est naturalisé français le 16 février 1916.

<sup>459</sup> Étudiant à la Sorbonne amoureux de Paris et de la France, le jeune écrivain d'origine américaine voit ses amis partir pour la guerre. Dès la fin du mois d'août 1914, il s'engage dans la Légion étrangère. Décédé le 4 juillet 1916 dans la Somme, il est reconnu « mort pour la France »

<sup>460</sup> Nicolas Beaupré, *Écrits de guerre, op. cit.*, p.52.

<sup>461</sup> *Ibid.*, p.51.

<sup>462</sup> Lettre citée par Nicolas Beaupré, *ibid.*, p.52-53.

<sup>463</sup> *Ibid.*, p.55.

<sup>464</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon, op. cit.*, p.132.

usages du terme, proprement militaire, lui imprime une autre de ses dimensions majeures : celle du combat. L'engagement est une bataille, une lutte. À partir du XX<sup>ème</sup> siècle plus particulièrement, on définit cette notion comme « la participation active, par une option conforme à ses convictions profondes, à la vie sociale, politique, religieuse ou intellectuelle de son temps », ainsi que la mise en marche d'une « action dans laquelle il y a échange, lutte, rivalité, avec l'intention d'aboutir à un résultat positif<sup>465</sup> ». Un dialogue se crée entre celui qui s'engage et le reste du monde, ici la société non-combattante à qui il expose les valeurs qui lui sont chères, et la société combattante à qui il renouvelle sans cesse son soutien et son appartenance. Par ailleurs, à l'idée de contrainte et de devoir (liée à celle de la promesse), s'ajoute, dans la définition de l'engagement, une triple temporalité : d'abord celle du moment où l'engagement s'amorce (le moment de la promesse : ici la guerre elle-même), puis une temporalité qui s'inscrit dans la durée plus ou moins longue de l'action, qui aboutit sur une dernière temporalité : celle du « résultat », quand l'objectif visé est atteint. Pour les anciens combattants, le but qui apparaît est la préservation d'un « esprit combattant<sup>466</sup> » qui, pour certains, conditionne même l'existence de la nation, sa cohésion. Le président de l'Union Fédérale des Anciens Combattants, Henri Pichot, en 1922, illustre parfaitement cet appel à l'engagement :

Oui, soyons bien convaincus que, si les hommes de la guerre s'abandonnent et renoncent, la France et le monde sombreront dans l'égoïsme, la bassesse et l'anarchie. Ce n'est pas trop de la coalition de toutes nos volontés pour les sauver une seconde fois.

Hommes de la guerre, soyons les hommes de la paix, soyons les soldats de la liberté, les soldats de la justice, les soldats de la vérité, les soldats de l'humanité. Car les générations passeront, les nations passeront, les richesses, les honneurs et les gloires passeront ; mais la liberté, mais la justice, mais la vérité ne passeront pas. Et l'esprit, malgré les fureurs des hommes, régnera sur le monde<sup>467</sup>.

Le recours à l'isotopie militaire permet de prolonger l'engagement des hommes dans un combat au service de la nation, et de le transférer de l'état de guerre à celui de paix. En renvoyant à la nécessité de la « coalition » pour « sauver une seconde fois » « la France et le monde », Henri Pichot montre que l'engagement se fait au nom de valeurs et d'idéaux qui dépassent le seul contexte français et proche de 14-18. C'est un combat pour « la liberté », « la justice », « la vérité », portées par « l'esprit » combattant. L'engagement des anciens combattants, dans un tel

---

<sup>465</sup> Définition du CNRTL pour « engagement ».

<sup>466</sup> Antoine Prost note que l'existence de cet « esprit combattant » est incontestable. Comme l'écrit Vaillant-Couturier : « Il y a un esprit combattant, cela est vrai. Un esprit qu'il faut cultiver, entretenir, un esprit d'entraide, de solidarité, acquis dans la misère commune, un esprit qui se nourrit surtout de l'horreur des combats et du mépris de ceux qui les méritent. » Cf. *L'Ancien Combattant* (ARAC), mai 1919, cité dans Antoine Prost, *Les Anciens combattants*, op. cit., p.215.

<sup>467</sup> Henri Pichot, « Discours au congrès de l'Union fédérale à Clermont-Ferrand », 1922, cité dans Nicolas Beaupré, *Les Grandes Guerres, 1914-1945*, Paris, Belin, 2014, « Histoire de France », p.319.

appel, confine à une lutte au nom de la civilisation dont la Première Guerre mondiale a bien failli précipiter la fin. Un des éléments constitutifs de l'engagement est précisément la poursuite d'un but, la construction d'un avenir favorable à la réalisation d'un « idéal<sup>468</sup> ».

L'engagement est lié à la fois aux événements, aux autres et à soi-même. C'est le fruit d'une connexion entre l'actualité, la société et ses propres valeurs personnelles. Alors, l'engagement se résume par trois éléments majeurs : implication, responsabilité et rapport à l'avenir. L'individu qui s'engage se met en action, décide de jouer un rôle, et doit assumer ses paroles et ses actes, mais aussi ceux des autres, lorsqu'ils se rattachent à la conviction qu'il défend. Par ce biais, il entend provoquer un changement. Le XX<sup>ème</sup> siècle est par excellence le siècle de l'engagement : son début est marqué par l'affaire Dreyfus, qui fixe la naissance du statut d'« intellectuel<sup>469</sup> », qui sort de sa « tour d'ivoire<sup>470</sup> ». La Première Guerre mondiale peut être considérée comme un moment charnière dans l'évolution de l'engagement : après l'hécatombe et le choc, nombreux sont les écrivains et les artistes qui s'impliquent en politique, qui utilisent leur œuvre ou leur notoriété à des fins pacifistes. Nous avons toutefois vu que, chez Dorgelès, l'engagement envers une cause – celle des anciens combattants et de leurs camarades morts au combat, et plus précisément celle des écrivains-combattants – ne s'accompagne pas nécessairement d'un engagement politique, comme le montre sa désolidarisation du mouvement *Clarté*. L'auteur des *Croix de bois* a plutôt tendance à considérer que les enjeux politiques – c'est-à-dire lorsqu'ils sont liés aux partis, aux mouvements et aux idéologies – pervertissent les valeurs combattantes, considérées comme universelles. Dorgelès ne se réclame d'ailleurs d'aucun bord politique, posture qu'il s'efforce de maintenir toute sa vie, comme en témoignent notamment ses positions durant la Seconde Guerre mondiale : « Les partis évoluent, les étiquettes ça se décolle, seule compte pour moi la sympathie que m'inspire le candidat<sup>471</sup>. » Il revendique son absence de positionnement. Celle-ci a tout de même certaines limites. En effet, lorsqu'il visite d'autres pays en tant que journaliste, il n'hésite pas à émettre des opinions parfois assez tranchées. Celles-ci n'obéissent, quoi qu'il en soit, à aucune adhésion à un quelconque mouvement ou parti, si ce n'est celui que Dorgelès rêve universel : la génération des anciens combattants. Sans être apolitique, l'écrivain se refuse à toute affiliation partisane,

---

<sup>468</sup> Cette idée est particulièrement développée par Victor Hugo dans *William Shakespeare*, en 1864.

<sup>469</sup> Au sujet de la notion d'« intellectuel », voir Pascal Ory et Jean-François Sirinelli, *Les Intellectuels en France de l'affaire Dreyfus à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1986.

<sup>470</sup> L'intellectuel du XX<sup>ème</sup> siècle s'oppose ainsi à Gustave Flaubert, qui écrit, dans sa lettre à Louise Colet du 22 novembre 1852 : « Laissons l'Empire marcher, fermons notre porte, montons au plus haut de notre tour d'ivoire, sur la dernière marche, le plus près du ciel. Il y fait froid quelquefois, n'est-ce pas ? Mais qu'importe ! On voit les étoiles briller clair et l'on n'entend plus les dindons. »

<sup>471</sup> Roland Dorgelès, *Lettre ouverte à un milliardaire*, op. cit., p.86.

mettant en avant un engagement qui n'obéirait à aucune stratégie. Cela n'est pas sans faire écho aux explications d'Antoine Prost concernant « l'esprit combattant » :

La division<sup>472</sup> est le produit de la politique, et plus précisément de la politique de parti. Elle vient d'un esprit exactement contraire à l'esprit combattant, l'esprit de parti, qu'il faut soigneusement pourchasser dans les associations, dans les partis politiques et dans toute la vie nationale.

Ce discours implique donc la dissociation de deux politiques : la mauvaise, celle qu'il faut éviter, la politique de parti (ou partisane) et la bonne, la politique permise, la politique au grand sens, au sens véritable du terme, qui vient de l'esprit combattant, c'est-à-dire la politique combattante, ou encore, plus souvent, l'action civique<sup>473</sup>.

On y retrouve bien ici le point de vue de Dorgelès, pour qui les valeurs combattantes, étroitement liées à celles de la camaraderie, passent avant toute chose. Cette revendication de Dorgelès est aussi, par ailleurs, le signe d'une subjectivité assumée : il se fie avant tout à son ressenti, ses relations et ses amitiés. Ainsi, il entend montrer que son engagement est profond, car il vient avant tout du cœur, et n'est dicté par aucune stratégie. Il construit un *éthos* d'écrivain-combattant sincère, à l'écoute de ses valeurs, de ses émotions, et surtout fidèle à son expérience et aux rencontres qui l'ont ponctuée.

Roland Dorgelès défend un engagement au nom de la camaraderie née dans les tranchées, un engagement en faveur de la communauté combattante : « S'aider comme là-bas. Redresser le pays ensemble. Et tenter d'assurer la paix du monde<sup>474</sup>. » Constatant que, « à la différence de ceux qui sont revenus, les morts ne peuvent pas témoigner des souffrances qu'ils ont endurées, ne reprennent pas leur place dans la société et sont ainsi menacés par un péril insupportable [...] : l'oubli<sup>475</sup> », Dorgelès aimerait que la communauté ancien combattante s'unisse pour porter la parole de ceux qui sont définitivement muets, que les survivants, ensemble, œuvrent à « honorer les morts ». Ce n'est qu'à cette condition que la reconstruction de la société sera possible, et ainsi la « réparation des survivants<sup>476</sup> ». C'est dans *Bleu horizon* que se trouvent la plupart des mentions les plus explicites de cet engagement dorgelèsien. Si cette pensée continue à le préoccuper aussi tardivement – rappelons que *Bleu horizon* paraît en 1949 –, ce n'est pas par simple obsession pour la Grande Guerre. C'est surtout parce qu'il constate avec amertume le manque d'investissement de certains anciens combattants. Il écrit, au sujet de la responsabilité qu'ont, selon lui, les vivants envers les morts :

---

<sup>472</sup> La « division » est présentée par Antoine Prost comme le « fléau » que combattent les tenants de « l'esprit combattant ».

<sup>473</sup> Antoine Prost, *Les Anciens Combattants*, op. cit., p.200-201.

<sup>474</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, op. cit., p.132.

<sup>475</sup> Alexandre Leducq, « Honorer les morts, réparer les survivants », art. cit., p.115.

<sup>476</sup> Nous reprenons l'expression d'Alexandre Leducq, *ibid.*

Ce qu[e les morts] auraient en revanche le droit de nous reprocher, c'est d'être devenus si pusillanimes une fois les armes déposées. En avons-nous pourtant fait de serments solennels pendant ces cinq années ! Après la guerre, tous les anciens combattants devaient s'aimer, nous devions tous continuer à nous soutenir. Plus de basse politique, plus de petits égoïsmes, plus de soucis mesquins. « Ah, quand on reviendra... »

On est revenu, et rien n'a changé<sup>477</sup>.

Dans cette citation se retrouvent le « droit » des morts sur les vivants, et le « devoir » (« serments », « devaient », « devions ») des vivants envers les morts. Certains anciens combattants, en laissant la guerre derrière eux, en écoutant d'abord « le seul désir de chercher à vivre heureux<sup>478</sup> », ont manqué à leur responsabilité et ont ainsi, comme le note Alexandre Leducq, « offensé la mémoire des morts<sup>479</sup> ». Quoiqu'il en soit, dans les premières années qui suivent la guerre, Roland Dorgelès apparaît comme un écrivain en quête d'un « idéal », celui de voir la camaraderie née dans les tranchées se perpétuer et transformer, en profondeur, une société sclérosée par le conflit et l'égoïsme. C'est aux anciens combattants d'être acteurs, et non plus spectateurs, de ce changement. C'est à eux de combattre « l'égoïsme de l'arrière », qui continue de se manifester malgré la signature de l'Armistice. Parmi ces anciens combattants, les écrivains, par leur maniement de la langue et par leur notoriété, sont les mieux placés pour s'engager en portant la parole des morts. « Des morts vous parlent », écrit Dorgelès, donnant cette formule pour titre au cinquième chapitre du *Bleu horizon*. À travers la plume des vivants, à la fois témoins, passeurs et relais, les mots et les noms des morts résonnent.

#### 5.4. La légitimité des écrivains-combattants

Pour tenir cet engagement pris envers les morts, il faut une position solide dans la société. C'est la raison pour laquelle Dorgelès s'applique à donner de la valeur au statut d'écrivain-combattant. Par ce biais, il entend légitimer sa prise de parole, mais aussi sa production littéraire. Dans « L'Armistice et la littérature<sup>480</sup> », il revient sur ce qu'il pense des productions postérieures à 14-18, et il s'applique à justifier méthodiquement l'existence et la pertinence de ces œuvres parues après la fin du conflit. L'article est publié en janvier 1919, soit environ trois mois avant la sortie des *Croix des bois*, il faut donc par ailleurs le considérer comme constitutif d'une stratégie de l'auteur, qui entend montrer en quoi son œuvre est digne

---

<sup>477</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, op. cit., p.132.

<sup>478</sup> *Ibid.*

<sup>479</sup> Alexandre Leducq, « Honorer les morts, réparer les survivants », art.cit., p.118. Nous reviendrons sur la manifestation de cette préoccupation dans l'œuvre dorgelèsienne, et plus particulièrement dans *Le Réveil des morts*, voir *infra* : chapitre 3, parties 2. et 3.

<sup>480</sup> Roland Dorgelès, « L'Armistice et la littérature », *L'Europe nouvelle*, 11 janvier 1919. Certains passages de cet article sont repris dans *Bleu horizon* (voir *infra* : chapitre 2, partie 1.2.4.).

d'intérêt et doit être lue. Plusieurs éléments ressortent de cet article, nous révélant la conception dorgelèsienne de « l'écrivain-combattant ».

D'abord, il affirme que les écrivains professionnels sont les plus à même de raconter la guerre : « Pour comprendre la pesante misère de ces jours de tranchées, il fallait une sensibilité de poète, un esprit formé d'intellectuel, et tous ces écrivains bénévoles ne savaient pas même analyser leur propre souffrance<sup>481</sup>. » Il oppose ces auteurs de métier – journalistes, romanciers, poètes... – aux « écrivains bénévoles », c'est-à-dire à tous les soldats qui ont tenu carnets et journaux pendant le conflit alors qu'ils n'avaient jamais écrit ou caressé d'ambition littéraire auparavant, un « travail inutile » selon lui. Le premier critère de légitimité des écrivains-combattants vient donc du caractère professionnel. En cela, l'AEC – créée quelques mois plus tard – joue un rôle important, car elle réunit ces auteurs au sein d'un groupe qui leur assure une unité, une représentation, une aura. Être écrivain, donc, est un premier point. Notons toutefois qu'il évoque également la « sensibilité », qui est un point plus subjectif, qui pourrait confiner à l'idée de talent ou de don. Le bon écrivain doit savoir, en quelque sorte, traduire : il ne s'agit pas de simplement rendre compte de faits, mais de les transformer en une œuvre artistique, la guerre apparaissant comme une matière première à exploiter. La « sensibilité de poète » évoque le travail sur le style, sur la forme. Il souligne ici l'importance d'une littéarité de l'œuvre qui ne desservirait pas son message ou sa vérité. Enfin, notons le terme « intellectuel », qui renvoie directement à l'intelligence, à une part plus rationnelle du travail de l'écrivain (« esprit formé » suppose également une pratique, une expérience de l'écriture, de la maturité), mais aussi à l'idée d'engagement. Ici, Dorgelès explique pourquoi le public devrait préférer lire des œuvres d'écrivains plutôt que des témoignages d'amateurs.

Ensuite, évidemment, il faut être combattant. Il est essentiel d'être allé au front, d'avoir pu observer et vivre la guerre : « il faudra bien admettre ce principe que seuls les combattants ont le droit de parler de la guerre, et de la juger<sup>482</sup>. » Toutefois le grade ne compte pas : « La valeur militaire n'a absolument rien à voir avec la valeur littéraire. » Ainsi, un commandant n'écrira pas de meilleur livre de guerre qu'un caporal. Seuls comptent les « mois de souffrance » qui donnent un « accent poignant, miséricordieux » au texte, l'opposant ainsi aux « romans faciles des premiers mois de la campagne ». Il y a un primat de l'expérience, qui permet l'observation et l'immersion. On retrouve ici le journaliste, qui s'imprègne des situations pour mieux en rendre compte. De ce point de vue, plus le roman est tardif, plus sa

---

<sup>481</sup> *Ibid.*

<sup>482</sup> *Ibid.*



valeur est grande : « c'est durant la dernière partie de la guerre qu'ont été écrits les ouvrages les meilleurs<sup>483</sup> ». Il ne cite évidemment pas sa propre œuvre à paraître, mais il évoque *Civilisation* (Georges Duhamel, avril 1918) ou encore *Un Tel de l'Armée française*<sup>484</sup> (Gabriel-Tristan Franconi, 1918). L'œuvre de Duhamel est, à ses yeux, le reflet d'une expérience de guerre exceptionnelle « fixé[e] à jamais dans les pages frémissantes<sup>485</sup> » de l'écrivain.

À ceux qui aimeraient ne plus entendre parler de la guerre, ou qui pensent que l'Armistice signe la fin de la littérature de guerre, Dorgelès répond : « C'est seulement après la Paix que la franchise sera tolérée, que la vérité pourra s'écrire. » Selon lui, les textes qui paraissent après l'Armistice sont les plus à même de dire la Grande Guerre. Plusieurs raisons expliquent cela. D'abord, la pression de la censure se fait moindre. Il affirme en effet que « Tous les romans publiés jusqu'ici ont souffert de la Censure ; tous, même ceux qui parurent sans "caviar". Sous cette menace constante, l'écrivain se modérait, taisait les souvenirs d'horreur qu'il portait en lui ». Il évoque Barbusse qui, bien que « favorisé », « aurait été plus âpre encore s'il n'avait pas songé à la censure. » Ainsi, cette production littéraire post-Armistice serait plus fidèle à la réalité, car moins soumise aux contrôles, au caviardage, mais aussi à l'autocensure, que Dorgelès ne nomme pas mais qu'il décrit bien derrière l'idée de « modération ». Nicolas Beaupré note en effet que de nombreuses œuvres « écrites ou commencées pendant la guerre<sup>486</sup> » sont publiées après celle-ci, notamment en raison de la censure (mais pas seulement : il évoque par exemple les « délais de publication », le fonctionnement normal du milieu éditorial étant évidemment altéré). Toutefois, il rappelle que l'efficacité de la censure est assez tardive dans le conflit, elle n'impacte donc que peu les livres parus dans les premiers temps de la guerre<sup>487</sup>. De plus « les ouvrages littéraires ne font pas l'objet d'un traitement particulier<sup>488</sup> » et restent bien « au second plan<sup>489</sup> », la presse attirant beaucoup plus l'attention des censeurs. La menace existe donc, mais elle reste assez limitée. Il apparaît d'ailleurs que la popularité des écrivains-combattants (qui bénéficient d'un statut d'auteur professionnel, et donc d'une visibilité plus importante qu'un amateur) incite les censeurs à être plutôt tolérant : « la censure française est parfaitement consciente de cette contre-publicité possible ». Cela explique

---

<sup>483</sup> *Ibid.*

<sup>484</sup> Roland Dorgelès écrit la préface d'une réédition de cette œuvre en 1926. Franconi fait partie des écrivains dont il se donne pour mission de raviver le souvenir.

<sup>485</sup> Roland Dorgelès, *Images*, Paris, Albin Michel, 1975, p.245.

<sup>486</sup> Nicolas Beaupré, *Écrits de guerre*, *op. cit.*, p.27.

<sup>487</sup> Au sujet de la censure, voir également les travaux d'Olivier Forcade, *La censure en France pendant la Grande Guerre*, Paris, Fayard, 2016, en particulier p.308-310.

<sup>488</sup> Nicolas Beaupré, *Écrits de guerre*, *op. cit.*, p.121.

<sup>489</sup> *Ibid.*, p.127.

l'absence de censure du *Feu* de Barbusse. Quant à savoir si l'auteur aurait été plus virulent sans cette « menace », rien n'est certain. Dorgelès lui-même est passé par le filet de la censure pour *Les Croix de bois* et, loin d'être aussi connu que Barbusse, il s'est vu demander le retrait de trois chapitres problématiques. Toutefois, « enhardi par les cloches de l'Armistice qui venaient de sonner<sup>490</sup> », il décide de passer outre les consignes et de maintenir le chapitre « Mourir pour la patrie » malgré les instructions du censeur. La censure apparaît donc comme un appareil institutionnel qui, en effet, menace la liberté d'expression des écrivains dont la défense est insuffisante. Le relâchement de la censure se remarque nettement après-guerre, et le cas de Dorgelès est emblématique sur ce point, puisque *Les Croix de bois* n'est pas retiré des ventes malgré la présence du chapitre interdit, et les deux autres (« La Boule de gui » et « Permissionnaires ») paraissent en 1920 aux éditions de la Banderole créées par l'écrivain<sup>491</sup>.

Par ailleurs, les écrivains-combattants apparaissent comme peu soucieux de « flatter le public », préférant honorer leurs engagements envers les morts (ne pas « profaner leurs souvenirs, trahir leurs morts ») : nulle « guerre de fantaisie » ici, nul « héroïsme », uniquement « la vraie guerre<sup>492</sup> ». Il fait ainsi l'éloge de la simplicité car « l'héroïsme des livres de guerre est en raison inverse des dangers courus par ceux qui les ont écrits<sup>493</sup>. » Un roman de guerre n'est pas un roman d'aventure, et la fidélité à l'expérience est un gage de vérité. Selon lui, la « vraie guerre » est celle du « biffin<sup>494</sup> », c'est-à-dire du soldat de l'infanterie, guerre qu'il « faisait avec sa pioche plus qu'avec son fusil, avec son endurance plus qu'avec sa bravoure. » Il est intéressant de revenir sur le sens de « biffin », qui exclut donc les hommes ayant appartenu à l'état-major, mais aussi aux corps d'armée plus prestigieux. Malgré son passage dans l'aviation, Dorgelès est bien conscient que sa « vraie guerre » à lui s'est jouée dans les tranchées, et c'est celle-ci qu'il s'engage à raconter dans ses romans. L'aviation est pour lui le lieu où se joue le processus d'écriture, non celui où s'observe le sujet du roman. Il s'agit donc de parler de l'expérience vécue par une majorité de soldats, les plus modestes, mais seuls les écrivains qui ont été des leurs le peuvent.

L'écrivain-combattant apparaît donc comme un savant mélange entre un témoin de la guerre, qui a vécu et ressenti la violence de son quotidien, et un artiste qui n'appartient pas aux multiples « écrivains improvisés » qu'a vu naître la Grande Guerre. C'est un homme qui

---

<sup>490</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.37.

<sup>491</sup> Au sujet de la censure, voir *infra* : chapitre 2, partie 1.2.2.

<sup>492</sup> Roland Dorgelès, « L'Armistice et la littérature », art. cit.

<sup>493</sup> *Ibid.*

<sup>494</sup> *Ibid.*

n'hésite pas à aller à l'encontre du goût du public pour dire « la vérité » du conflit. En cela, Roland Dorgelès fait le portrait d'un écrivain engagé : en dépit des oppositions, il a la charge de montrer à tous ce qu'a véritablement été la guerre, il doit inscrire dans son récit « la voix même de cette guerre » et de ses morts. Cela rejoint les trois grandes fonctions de la littérature de guerre des écrivains-combattants, telles que les identifie Nicolas Beaupré. Il y a celle du « témoignage », d'abord, qui semble la plus évidente depuis que le terme de « témoin » a remplacé celui d'« écrivain-combattant » dans le discours historiographique. Il convient toutefois de noter la différence entre « témoin » et « écrivain-combattant », qui sont souvent confondus alors qu'ils peuvent en réalité s'exclure l'un l'autre. Nicolas Beaupré nous rappelle que la première terminologie s'impose notamment grâce à Jean Norton Cru qui, en 1929, publie *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*<sup>495</sup>. Dans cet ouvrage<sup>496</sup>, le concept de « témoins » vient « prescrire un paradigme à la fois normatif et porteur d'un discours mémoriel et "moral" sur la guerre » avec un « refus de l'invention et des effets en particulier et de la "littérature" en général<sup>497</sup>. » Il y a donc, dans la notion de « témoin » post-Cru, un rejet de l'écriture littéraire et plus spécifiquement romanesque, qui n'existe pas chez les « écrivains-combattants », comme en témoigne l'insistance de Dorgelès sur l'importance de la sensibilité poétique. Toutefois, il reflète une réalité : la légitimité n'est plus seulement artistique. Il faut avoir connu le front, avoir vécu la guerre. Les deux autres fonctions de cette littérature de guerre sont liées à cette première expérience : il s'agit « du sens donné et du combat poursuivi avec d'autres armes<sup>498</sup> ». La littérature, quelle que soit la forme qu'elle prend, permet une réflexivité et une performativité : elle est le lieu dans lequel la guerre peut être pensée, interrogée, mise en perspective, mais aussi celui où elle se continue. En effet, ce sont des œuvres qui ne font pas que raconter la guerre, elles font bien plus : « étudier l'appréhension de la victoire et de la défaite en fonction des horizons d'attentes des écrivains combattants, ainsi que la mise en place éventuelle de nouveaux horizons ou l'expression du soulagement ou d'une nouvelle angoisse<sup>499</sup>. » C'est une littérature « bleu horizon » qui se renouvelle, regardant vers l'avenir, appréhendant le monde en paix à travers le prisme de la guerre vécue. Elle trouve donc toute sa place dans les années d'après-guerre, mais son épuisement se manifeste rapidement. Une question se pose alors : comment rester « écrivain-combattant » malgré le passage du temps ?

---

<sup>495</sup> Jean Norton Cru, *op. cit.*

<sup>496</sup> Nous reviendrons sur l'affaire Jean Norton Cru *infra* : chapitre 4, partie 1.

<sup>497</sup> Nicolas Beaupré, *Écrits de guerre, op. cit.*, p.16.

<sup>498</sup> *Ibid.*, p.117.

<sup>499</sup> *Ibid.*, p.27.

## 6. Conclusion du chapitre

Ce premier chapitre essentiellement biographique nous a permis de situer l'écrivain en son temps, de définir son parcours et ses positions année après année. Alors qu'il est journaliste et humoriste à Montmartre, Roland Dorgelès est déjà animé par son goût pour la camaraderie, qu'il rencontre plus ardente encore pendant la Grande Guerre. Tandis qu'il devient combattant, l'écrivain naît lui aussi dans les tranchées. Co-auteur de *La Machine à finir la guerre* pendant le conflit, il commence très tôt à penser et à élaborer son plus célèbre livre, *Les Croix de bois*. Et la guerre, aux yeux de Dorgelès, ne s'arrête pas le jour de l'Armistice le 11 novembre 1918, ni même le 1<sup>er</sup> avril 1919, date à laquelle il est démobilisé. Le combat continue, et l'engagement qu'il a pris en août 1914 semble se prolonger éternellement, cette fois non au service d'une patrie mais d'un groupe : celui des anciens combattants, qui cherchent après la guerre une place dans la société, une place respectueuse de leur sacrifice. Impliqué dans le milieu ancien combattant, Roland Dorgelès l'est sans aucun doute, et en particulier parmi les écrivains. Nous avons montré son investissement dans la construction d'une communauté combattante, mais aussi dans le renforcement de la légitimité des écrivains-combattants à incarner un idéal né dans le temps de guerre.

Écrivain-combattant : Roland Dorgelès incarne cette identité née de la fusion de la littérature et de la guerre, de la création et du combat. Car il semble intolérable à l'auteur que ce conflit n'ait eu aucune utilité, que ces souffrances et ces pertes aient été vaines. Comme le signale le manifeste de l'Association des Écrivains Combattants, les anciens combattants ont certaines attentes, et ils attendent une reconnaissance, ainsi que la construction d'une mémoire respectueuse de leur expérience. C'est aux survivants de porter cette croix, d'entendre « les appels de [leurs] camarades<sup>500</sup> », de se faire le relais de leur voix. Ils doivent se faire vecteurs de la « solidarité » née dans les tranchées. La réunion des écrivains-combattants, qui constituent dès 1919 une « union corporative » et « professionnelle » sans jamais mettre de côté leur identité de soldats, est la manifestation d'un souhait de faire participer la littérature à la reconstruction de la société. Ce faisant, ces hommes affirment qu'ils ont leur rôle à jouer dans ce processus, qu'ils sont même indispensables. Bien qu'il s'intègre progressivement dans l'académisme littéraire avec son entrée dans le jury Goncourt dont il devient ensuite président, Roland Dorgelès reste fidèle à cette pensée née dans l'immédiat après-guerre. Comme un pèlerin, il arpente les anciens champs de bataille, aussi bien en foulant leurs terres qu'en

---

<sup>500</sup> Manifeste de l'Association des Écrivains Combattants, 1919.

mobilisant ses souvenirs. Avec sa plume, il emmène avec lui ses lecteurs, fait appel à leur mémoire. S'il représente l'horreur de la guerre – il est lui-même marqué, traumatisé, par le bois du Luxembourg, le bois de la Mine ou encore Neuville-Saint-Vaast – il n'en montre pas moins une certaine beauté : une fraternité à reconstituer, à exalter.

Maintenant que nous avons cerné la teneur de l'expérience dorgelèsienne, son investissement dans le milieu ancien-combattant qui l'a en grande partie accepté comme représentant, nous pouvons étudier son œuvre. Car ce vécu de la guerre apparaît en filigrane : derrière un nom fictionnel, un lieu bien réel ; derrière un personnage de papier, un ancien camarade à qui il rend hommage... Étroitement lié à ce besoin durable de faire partie d'une communauté, le constant renouvellement de l'œuvre dorgelèsienne incarne la nécessité de sans cesse réactualiser la Grande Guerre, la rappeler à la mémoire et la faire revivre. Car la société française doit se souvenir de ce qui s'est passé dans les tranchées, de la puissance de l'expérience collective qui s'y est déroulée, et doit reconnaître autant la validité de la parole des combattants que la légitimité de leurs exigences. Comme pour beaucoup d'écrivains-combattants, la lutte de Dorgelès est un combat contre le silence, ou plus précisément contre ce qu'il perçoit comme une *silenciation* des anciens combattants, parmi lesquels les morts sont érigés en parangon de souffrance. Dans son ouvrage *Dépasser la mort, l'agir de la littérature*, Myriam Watthée-Delmotte écrit : « Lorsqu'un mort se trouve en manque de visibilité, la lui donner, c'est aussi s'octroyer à soi-même une forme de reconnaissance<sup>501</sup>. » Œuvrer pour les soldats morts au combat, c'est aussi œuvrer pour les survivants, tous étant réunis par un vécu partagé. La construction de cette visibilité et son maintien passent par une reconstitution de la guerre dans l'œuvre et dépassent ainsi le simple engagement social. Car Roland Dorgelès n'est pas seulement un homme engagé, il est écrivain-combattant, faisant de sa plume une arme pour défendre ses valeurs et sa communauté.

---

<sup>501</sup> Myriam Watthée-Delmotte, *Dépasser la mort, l'agir de la littérature*, Arles, Actes Sud, 2019, p.135.

**CHAPITRE DEUXIÈME**  
**UNE ŒUVRE MULTIGÉNÉRIQUE ET HYBRIDE**



Roland Dorgelès compose, au fil de sa vie, une œuvre consacrée à 14-18 qui se caractérise par une certaine hybridité, conséquence directe d’un retravail constant des textes qui s’irriguent et se nourrissent les uns les autres, et d’une multiplicité générique signalant une mise à l’épreuve permanente des potentialités de la littérature. Notre corpus est composé d’œuvres parues entre 1917 et 1954, voire 2003 si nous prenons en considération la correspondance jusque-là restée privée. Le spectre chronologique est large et notre approche diachronique implique de revenir individuellement sur chaque œuvre dans un premier temps, pour montrer de quelle manière chacune a été pensée, composée, publiée. Ce point sur l’ensemble de l’œuvre nous permettra de comprendre ses dynamiques de production, ses thématiques unificatrices, ou encore les caractéristiques du style dorgelèsien. Rappelons la composition de notre corpus principal :

<b>Titre (éditeur, date)</b>	<b>Genre littéraire</b>
<i>La Machine à finir la Guerre</i> , avec Régis Gignoux (Albin Michel, 1917)	Roman appartenant à la catégorie du merveilleux-scientifique (science-fiction)
<i>Les Croix de bois</i> (Albin Michel, 1919)	Roman, « témoignage »
<i>Le Cabaret de la Belle Femme</i> (Albin Michel, 1919, édition définitive en 1928)	Recueil de chapitres de roman (nouvelles, contes ?)
<i>Le Réveil des morts</i> (Albin Michel, 1923)	Roman
<i>Souvenirs sur les Croix de bois</i> (À la Cité des Livres, 1929)	Essai, réflexions métalittéraires
<i>Bleu horizon : pages de la Grande Guerre</i> (Albin Michel, 1949)	Recueil de textes et d’images hétérogènes
<i>Tombeau des poètes, 1914-1918</i> (Violetay, 1954)	Anthologie, tombeau poétique
<i>Je t’écris de la tranchée, 1914-1917</i> (Albin Michel, 2003)	Correspondance (publication posthume)

Dans un premier temps, nous aborderons l’évolution formelle de l’œuvre, c’est-à-dire ses trajectoires aussi bien génétiques que génériques. Comment l’œuvre a-t-elle été construite, fabriquée, créée ? Nous nous concentrerons d’abord sur la correspondance. Ce choix pourrait étonner, car cette source, que l’on pourrait considérer davantage comme un document biographique et historique, ne relève pas – d’un premier abord du moins – de la création. Toutefois, bien que publiée à titre posthume et donc parue tardivement, la correspondance est la première production écrite de Dorgelès consacrée à la guerre. Non destinée à être publiée, elle n’en fait pas moins partie de l’œuvre car l’on y découvre des éléments de la genèse des livres qui ont ensuite été écrits, et elle témoigne déjà de la tendance de l’écrivain à fictionnaliser son expérience de la guerre. C’est pourquoi nous la plaçons en tête de ce chapitre : la correspondance permet de faire le lien entre l’expérience évoquée précédemment et la genèse des œuvres littéraires. À la suite de l’analyse de la correspondance, nous nous proposons en effet d’étudier les livres de notre corpus de manière chronologique, en revenant sur leurs



origines, de leur genèse mentale à leur publication. Les documents manuscrits contenus dans les fonds Dorgelès des Bibliothèques d'Amiens Métropole ont une place essentielle dans cette démonstration. Le tableau ci-dessus permet par ailleurs de constater la variété des genres représentés dans l'œuvre dorgelèsienne. Nous reviendrons donc sur chacun de ces textes afin d'explorer l'évolution générique de l'œuvre. Pourquoi Dorgelès délaisse-t-il progressivement le roman au profit de productions non-fictionnelles ou purement mémorielles ? Ce *pourquoi* ne saurait trouver de réponse sans explorer le *comment*. C'est pourquoi les parties suivantes présenteront des analyses et des réflexions sur le style dorgelèsien, faisant dialoguer les œuvres de notre corpus entre elles : l'intratextualité et l'auto-réécriture, qui créent des réseaux dans l'œuvre et lui donne une unité, nous occuperont d'abord ; puis nous étudierons l'articulation entre l'écriture du « je » et celle du « nous », entre l'expression de l'individuel et celle du collectif ; enfin nous donnerons un bref aperçu des connexions entre Dorgelès et les écrivains-combattants de son époque, afin d'identifier si les dynamiques observées chez lui se retrouvent chez d'autres. Cette triple approche – génétique, générique, stylistique – permettra de cerner la poétique de l'écrivain en explorant les spécificités de l'écriture dorgelèsienne.

### **1. L'évolution formelle : trajectoires génétiques et génériques d'une œuvre**

L'œuvre de Dorgelès consacrée à 14-18 s'étale sur une grande partie du siècle, de la Grande Guerre à son investiture comme président de l'Académie Goncourt. Étudié dans son ensemble au sein d'un corpus, elle témoigne de l'évolution de la pensée dorgelèsienne, mais aussi d'une certaine permanence qu'il convient de situer. Quels éléments persistent ? Lesquels, au contraire, évoluent ou changent radicalement ? Nous avons choisi de qualifier cette œuvre de « multigénérique » et plus radicalement d'« hybride ». Si le premier terme s'explique tout simplement par la diversité générique de la production littéraire dorgelèsienne, le second est à justifier. L'hybridité renvoie au croisement d'objets, d'individus – ou en l'occurrence d'œuvres – d'espèces, d'origines, de variétés différentes. En linguistique, la notion renvoie à des mots qui sont composés à partir d'éléments provenant de langues différentes. Il y a donc, dans une même unité, la présence d'une diversité. Le terme se justifie particulièrement dans le cas de Dorgelès lorsque l'on s'intéresse à un livre comme *Bleu horizon*, ensemble hétérogène composé de textes mémoriels, romanesques, journalistiques, scénaristiques, avec insertion de pièces picturales. Mais cette hybridité, nous le verrons, traverse finalement l'ensemble de l'œuvre dorgelèsienne, qui est sans cesse tiraillée entre réalité et fiction. Il est frappant de voir que Dorgelès est dans une perpétuelle recherche de la forme juste, ce dont témoigne précisément la multiplication des formes littéraires qu'il donne à sa production. Il est à l'origine d'une œuvre

diverse, qui cherche à associer les contraires, à les réconcilier. Être authentique tout en faisant œuvre d'écrivain, de romancier, n'est pas chose facile. Nous verrons de quelle manière l'écrivain travaille et retravaille son œuvre. Nous avons fait le choix d'étudier d'abord la correspondance, laquelle témoigne d'un premier passage de la réalité à la fiction. Puis nous analyserons les œuvres littéraires publiées du vivant de Dorgelès qui témoignent d'un jeu sur les genres et dont nous étudierons la genèse à partir notamment du fonds Dorgelès conservé dans les Bibliothèques d'Amiens Métropole, mais aussi de documents que nous avons pu consulter dans d'autres archives, par exemple celles conservées par Micheline Dupray. Nous nous efforcerons d'emmener le lecteur dans la fabrique du texte, afin de lui donner à voir les modalités de production de l'œuvre dorgelèsienne.

### 1.1. De la vie à la plume : la correspondance

La correspondance de Roland Dorgelès doit, dans le cadre de notre thèse, être abordée à deux titres. Tout d'abord, elle apporte des éclairages sur la genèse de l'œuvre : l'auteur y évoque parfois l'écriture des *Croix de bois* et de *La Machine à finir la guerre*, et il y confie à ses correspondants – qui sont essentiellement des femmes : sa mère, sa sœur et Madeleine – des éléments qui nous permettent d'appréhender son vécu, son expérience individuelle, de la guerre. C'est pourquoi la correspondance a trouvé toute sa place dans notre premier chapitre, puisqu'elle s'inscrit dans un faisceau d'indices qui nous permettent de reconstituer le parcours de l'écrivain-combattant au front. Par ailleurs, la correspondance fait aussi œuvre elle-même. Dans ses lignes se joue une dialectique entre vérité et dissimulation, qui confine déjà, dans sa représentation du front, à une mise en fiction. Par ces deux facettes, la correspondance joue le rôle de transition entre l'expérience et l'acte de fictionalisation de celle-ci, entre la biographie et l'œuvre littéraire. Pierre-Jean Dufief, dans son article « Les lettres de guerre de Roland Dorgelès, mensonge et vérité », ne s'y est pas trompé : « Cette constante ambiguïté de la correspondance, qui oscille entre le vrai et le faux, peut se retrouver d'ailleurs dans le grand roman de Dorgelès, *Les Croix de bois*, lu comme un poignant témoignage dont certains devaient pourtant contester la vérité<sup>502</sup>. » La correspondance nous semble en effet révélatrice de la manière dont Dorgelès considère très tôt la guerre comme un objet aux potentialités fictionnelles, révélant par là même certaines techniques du romancier. Le mensonge occupe, dans la correspondance, une place centrale, et c'est Roland Dorgelès lui-même qui écrit, en

---

<sup>502</sup> Pierre-Jean Dufief, « Les lettres de guerre de Roland Dorgelès, mensonge et vérité », dans Marie-Françoise Lemonnier-Delpy (dir.), *op. cit.*, p.149-161.

1936 : « Le mensonge, dès qu'on écrit, ne devient-il pas imagination<sup>503</sup> ? » Nous évoquerons également ce qui fait de la correspondance, en raison même de cette dernière particularité, une source problématique qu'il convient de manier avec de grandes précautions<sup>504</sup>.

La correspondance de guerre de Roland Dorgelès a été regroupée et publiée sous le titre *Je t'écris de la tranchée : correspondance de guerre, 1914-1917*, chez Albin Michel, éditeur historique de l'écrivain, en 2003. Elle est préfacée par Micheline Dupray, et introduite par Frédéric Rousseau. Le corpus constitué et réuni dans *Je t'écris de la tranchée* est composé d'environ 270 lettres et cartes ayant été envoyées entre 1914 et 1917. Une partie de ce groupement de lettres est constituée par la correspondance de Roland Dorgelès avec son amante Madeleine Borgeaud, celle-ci ayant conservé ses lettres jusqu'à sa mort, et une autre partie provient de la mère de l'écrivain, qui a précieusement gardé les courriers qui lui ont été adressés par son fils. Ce deuxième ensemble contient également les envois adressés au père et à la sœur de Roland Dorgelès, ainsi qu'à son beau-frère. Comme le note l'historien Frédéric Rousseau dans sa présentation du corpus, et comme nous le remarquerons par la suite, la mère est la destinataire privilégiée de ce cercle familial. Sur l'ensemble de ce corpus, une centaine de lettres est adressée à Mado, qui souhaitait être enterrée avec ces missives. Sa volonté n'ayant pas été respectée, elles nous sont parvenues et nous offrent de précieux indices sur l'écriture dorgelèsienne et sur son expérience au front. Par ailleurs, à ce jour, nous possédons les lettres que Dorgelès a écrites à sa famille ou à Madeleine, car elles les ont conservées, mais nous n'avons pas celles qu'il a reçues, qui ont probablement été égarées ou tout simplement abandonnées au fil des mouvements de troupe, ce qui est un phénomène courant. Les lettres sont envoyées à une fréquence importante : presque un envoi quotidien la première année (« nous disposons en moyenne de vingt-cinq lettres par mois<sup>505</sup> », note Frédéric Rousseau) et un jour sur deux en juin 1915. La fréquence pourrait paraître remarquable, mais le phénomène est généralisé. Environ dix milliards de lettres sont échangées sur toute la durée du conflit<sup>506</sup>. Comme le note Clémentine Vidal-Naquet, l'échange de lettres est élevé au rang de « rituel<sup>507</sup> ». Enfin, précisons que nous ne possédons pas les réponses reçues par Dorgelès, ce qui fait de

---

<sup>503</sup> Roland Dorgelès, *Quand j'étais montmartrois*, Paris, Albin Michel, 1936, p.273.

<sup>504</sup> Ajoutons qu'elle est aussi – en tant qu'acte et objet – une thématique incontournable de l'œuvre dorgelèsienne, sur laquelle nous reviendrons longuement : *La Machine à finir la guerre, Les Croix de bois, Le Réveil des morts* ou encore *Bleu horizon* comportent plusieurs évocations de cette pratique commune à tous les soldats.

<sup>505</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, *op. cit.*, p.23.

<sup>506</sup> Gérard Canini (dir.), *Mémoire de la Grande Guerre. Témoins et témoignages*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1989, p.141, cité par Christophe Prochasson, dans *14-18. Retours d'expériences*, Paris, Tallandier, 2008, p.400.

<sup>507</sup> Clémentine Vidal-Naquet, *Couples dans la Grande Guerre. Le tragique et l'ordinaire du lien conjugal*, Paris, Les Belles Lettres, 2014, p.222.

cette correspondance une source relativement lacunaire : le phénomène est toutefois fréquent, puisque la guerre empêche souvent de préserver ces objets et leur intégrité.

Dans quelle mesure la correspondance de Dorgelès témoigne-t-elle déjà d'une fictionalisation de la guerre, et pour quelles raisons ? C'est d'abord en étudiant les conditions dans lesquelles ont été écrites ces lettres que nous pouvons donner quelques éléments de réponse. Les lettres échangées entre les soldats et l'arrière sont une précieuse source d'informations, autant pour l'état-major qui évalue ainsi le moral des troupes, que pour les historiens qui, aujourd'hui, s'intéressent au quotidien des combattants dans les tranchées. Tout en nous renseignant sur le ressenti des combattants – ou du moins sur ce qu'ils souhaitent en dire à leurs proches –, elles peuvent également nous fournir des informations sur les lieux par lesquels ils sont passés : c'est le cas pour Dorgelès<sup>508</sup>. Toutefois, il est essentiel de noter que la correspondance ne saurait être considérée comme une source totalement fiable, que l'auteur soit un écrivain ou non. La première raison à cela peut résider dans les conditions mêmes de la circulation de cette correspondance, et tous les obstacles matériels à la diffusion des lettres. Si la censure de la presse est presque immédiate, celle du courrier est un peu plus tardive mais devient effective tout de même dès 1915, le gouvernement prenant conscience du danger que peut représenter une correspondance tombant entre de mauvaises mains, situation qui pourrait alors nuire au bon déroulement des opérations en renseignant, par exemple, sur les positions des troupes. Il légifère alors afin d'éviter toute fuite d'informations vers l'ennemi : en 1915 est officiellement établi un contrôle postal, qui se met progressivement en place<sup>509</sup> et dont l'objectif premier est l'évaluation du moral des troupes. Les courriers sont par ailleurs susceptibles d'être retenus quelques jours au départ comme à l'arrivée – c'est l'une des raisons pour lesquelles les soldats comme les familles insistent souvent sur la nécessité de dater les lettres<sup>510</sup> – afin de préserver le secret des offensives<sup>511</sup>. En juillet, un Ordre aux Armées vient entériner la surveillance stricte du courrier :

Il est rappelé aux militaires de la zone de l'Avant qu'ils ne peuvent mentionner dans leurs lettres le lieu ou la région où ils se trouvent, ni parler, avec des détails géographiques, des combats livrés. Il

---

<sup>508</sup> Voir *supra* : chapitre 1, partie 2.

<sup>509</sup> Durant l'année 1917-1918, Olivier Forcade note, après Jean-Noël Jeanneney (« Les archives des commissions de contrôle postal aux armées (1916-1918). Une source précieuse pour l'histoire des mentalités et de l'opinion », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, t. XV, janvier-mars 1968, p. 209-233), que « jusqu'à 180 000 lettres sont ouvertes par jour en France. » Voir Olivier Forcade, « Dans l'œil de la censure : voir ou ne pas voir la guerre », dans Christophe Prochasson et Anne Rasmussen (dir.), *Vrai et faux dans la Grande Guerre*, Paris, La Découverte, 2004, p.44.

<sup>510</sup> Une autre raison réside dans le besoin d'avoir une preuve de la survie du combattant, au jour le jour.

<sup>511</sup> Au sujet du contrôle postal, voir la thèse de François Lagrange, « Moral et opinions des combattants français durant la première guerre mondiale d'après les rapports du contrôle postal de la IV<sup>e</sup> armée », soutenue à l'Université Paris IV Sorbonne en janvier 2009.

leur est également interdit de mentionner les déplacements qui leur sont ordonnés, les mouvements de troupes qu'ils remarquent ; de citer les noms de Officiers Généraux qui les commandent ; enfin, de donner les renseignements susceptibles de nuire, de quelque nature qu'ils soient<sup>512</sup>.

Roland Dorgelès, qui se trouve au front alors que la censure du courrier est encore peu pratiquée – au contraire de celle de la presse –, donne aux destinataires de ses lettres un certain nombre d'indications de lieux. Toutefois, celles-ci sont souvent assez vagues : les noms de lieux renvoient généralement aux villages de cantonnement, et les batailles sont évoquées *a posteriori* voire omises. À ces contraintes officielles s'ajoutent d'autres obstacles liés à la fiabilité de la correspondance, que nous allons développer. Nous aborderons ainsi la question de l'autocensure des combattants, mais aussi le rôle essentiellement pratique de la correspondance : le maintien du lien entre avant et arrière étant prioritaire, la lettre importe en tant qu'objet, au détriment de son contenu qui devient alors secondaire. Enfin, la lettre reflète souvent l'ignorance du soldat, ce qui en fait donc une source d'information particulièrement limitée, relayant parfois davantage des rumeurs que des faits avérés.

### 1.1.1. L'autocensure

Avant même d'écrire son roman, Dorgelès fictionnalise déjà son vécu de la guerre. Cela commence par un choix, une sélection des éléments à rapporter aux destinataires de ses lettres. On entre alors dans le domaine de l'omission qui, quand elle est fréquente, contribue à la construction d'un récit possiblement fallacieux de la guerre. Ainsi, jusqu'au mois de novembre 1914, Roland Dorgelès multiplie les efforts pour ne pas avouer à sa mère qu'il se trouve au front et à proximité des combats. Son objectif est clair : il veut lui faire croire qu'il ne fait pas véritablement la guerre. Il s'attache donc à lui raconter des éléments de son quotidien, qui se veulent rassurants car ils n'engagent aucune violence supérieure à celle des batailles de polochons de la caserne<sup>513</sup>. Il va jusqu'à engager sa parole : « Je te jure que je te dis la vérité : je me porte bien, très bien, j'ai trop de vêtements, trop d'argent. Je suis aussi heureux qu'on peut l'être en guerre<sup>514</sup>. » Dans un style hyperbolique, Dorgelès se représente comme un soldat chanceux, mais aussi abondamment gâté – et il l'est, sa mère s'appliquant à lui envoyer des colis bien garnis qu'il partage volontiers avec ses camarades. L'auteur disserte d'ailleurs longuement sur les contenus de ses colis : les considérations matérielles autour des échanges avec sa mère sont ainsi, nous y reviendrons, l'un des sujets centraux de leur correspondance. Il

---

<sup>512</sup> Ordre aux Armées sur la correspondance militaire, par le Général Commandant en Chef Joffre, 25 juillet 1915.

<sup>513</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, op. cit., lettre à sa mère, 31 août 1914, p.75 : Dorgelès évoque les « poursuites bruyantes dans les couloirs et les escaliers, [...] coups de polochon, lits en bascule, quarts d'eau jetés à la figure et ailleurs. »

<sup>514</sup> *Ibid.*, lettre à sa mère, 25 octobre 1914, p.88.

s'applique également à décrire à sa mère des paysages bucoliques, dans lesquels il dit se prélasser : « Devant une chaumière, assis sur un rustique banc de pierre, je t'écris ces quelques lignes<sup>515</sup>. » ; « Nous campons dans une ferme délicieuse qui te rendrait folle de bonheur. Un horizon de bois et de vignes. Une cour immense où s'amuse des petits cochons<sup>516</sup>. » ; « Et, dans la grande salle aux poutres de châtaignier noircies, nous buvons du vin chaud en écoutant le canon et en parlant de Paris<sup>517</sup>. » En voilà un bien « délicieux petit pays » décrit par Dorgelès : la guerre semble plus, à ces mots, s'apparenter à des vacances qu'à un réel conflit armé. Les évocations des paysages<sup>518</sup>, bien que très rares, jouent un rôle essentiel dans la construction de cette imagerie champêtre qui n'est pas sans évoquer la « nature d'Arcadie » définie par Pierre Schoentjes dans sa classification des représentations de la nature dans la littérature de guerre. Le cliché poétique laisse entendre des « expériences heureuses dans la nature<sup>519</sup> », un état de bien-être, et s'accompagne bien souvent d'une construction idéalisée de l'environnement. Les rares lettres au père, quant à elles, apparaissent comme des redoublements des lettres adressées à la mère. Elles n'apportent aucune information nouvelle, mais la répétition du propos semble attester sa véracité et son honnêteté : « Je suis moi-même (tu vois mère, je sais dire la vérité...) assez "flapi". Mon sac est si lourd : le plus lourd de la section. De grâce, n'envoyez plus rien<sup>520</sup>. » Conscient que les lettres envoyées à la famille circulent et sont lues par tous, en particulier par la « mère chérie », Roland Dorgelès n'hésite pas à apostropher cette destinataire indirecte – puisqu'elle n'est pas celle à qui la lettre est officiellement adressée – mais incontournable, rompant ainsi l'illusion : il prétend écrire au père, mais c'est bien à la mère qu'il s'adresse véritablement.

Ces omissions et ces sélections sont nombreuses, et la dissimulation de sa véritable situation militaire dure près d'un mois et demi. Pourtant, le 5 novembre 1914, Dorgelès se voit forcé de passer aux aveux :

Surtout ne m'en veux pas de mon mensonge : si j'ai quelque peu « arrangé » la vérité c'était pour t'épargner une inquiétude que rien ne justifie, je te le jure.

---

<sup>515</sup> *Ibid.*, lettre à sa mère, 27 octobre 1914, p.91.

<sup>516</sup> *Ibid.*, lettre à sa mère, 31 octobre 1914, p.91.

<sup>517</sup> *Ibid.*, lettre à sa mère, 1<sup>er</sup> novembre 1914, p.93.

<sup>518</sup> À ce sujet, voir notre article « Peindre "le visage de la guerre" : la place du paysage dans l'œuvre dorgelèsienne consacrée à la Grande Guerre », dans Bernard Alluin et Juliette Sauvage (dirs.), *op. cit.*, p.81-100.

<sup>519</sup> Pierre Schoentjes, « Images de la nature dans les romans de la Grande Guerre : esquisse d'une typologie », *Études littéraires*, vol. 42, n°2, été 2011, p.127.

<sup>520</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, *op. cit.*, lettre à son père, 25 octobre 1914, p.90.

C'est vrai, je suis sur le front depuis le 22 septembre, 6 semaines déjà. Mais je ne voulais pas te le dire avant d'être « embusqué » dans un service de tout repos, ce qui sera fait je pense très prochainement<sup>521</sup>.

Dans son récit autobiographique *Au beau temps de la Butte*, l'écrivain se confie sur ces dissimulations, et il affirme leur nécessité. Revendiquant l'autocensure, il la justifie au nom de la protection des êtres chers :

Si ma mère, ce qui est probable, lisait mes lettres à ses amies, celles-ci devaient se dire que je faisais une guerre bien agréable. Mais j'aimais mieux passer pour un embusqué que de la rendre inquiète. Quand j'étais satisfait de mes calembredaines, j'en donnais lecture aux copains. Ils ne comprenaient pas tous.

– Pourquoi que tu ne lui dis pas les choses comme ça se passe ? m'a reproché le moins dégourdi.

– Pour qu'elle dorme tranquille, mon vieux.

Lorsque j'en voyais, après un coup dur, [...] expliquant en détail que ç'avait été « une vraie boucherie », [...] je leur faisais honte :

– Vous ne croyez pas qu'elles sont assez malheureuses comme ça ? Vous les torturez, avec vos histoires. Le devoir, c'est de leur cacher la vérité<sup>522</sup>.

La dissimulation – le mensonge, nommons-le – apparaît donc comme un « devoir » du soldat, qui souhaite simplement veiller au bien-être de sa mère. Toutefois, les demi-vérités et les mensonges, loin d'être innocents ou anodins, entament profondément la relation de confiance entre les épistoliers. La mère doute alors de sa parole, obligeant l'écrivain à redoubler de promesses de vérité : « Dans tes dernières lettres tu me parles mystérieusement d'une chose que je te cacherais "je sais bien que c'est pour ne pas m'inquiéter que tu ne me dis pas la vérité", me dis-tu<sup>523</sup>. » De plus, la multiplication des destinataires et la relecture des lettres en famille peuvent potentiellement ajouter à la confusion, comme en témoigne cette mise au point de Dorgelès, en date du 17 novembre 1914 :

À propos, ne m'accuse pas de te cacher la vérité : tu me dis que j'affirme à Loulou être dans le Nord et à toi être à Reims. C'est une erreur. J'ai dit à Loulou, comme à toi (il y a trois semaines environ) que je pensais partir dans le Nord, mais en route on nous a fait tourner bride (je te l'ai écrit), et je suis toujours dans la Marne<sup>524</sup>.

Ces doutes persistent longtemps, alimentés par le nombre de courriers adressés à des destinataires différents, par les informations qui circulent dans la presse et à l'arrière, ou encore par les incertitudes du soldat lui-même qui relate rumeurs et on-dit.

---

<sup>521</sup> *Ibid.*, lettre à sa mère, 5 novembre 1914, p.93.

<sup>522</sup> Roland Dorgelès, *Au beau temps de la Butte*, *op. cit.*, p.256.

<sup>523</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, *op. cit.*, lettre à sa mère, 6 janvier 1915, p.172.

<sup>524</sup> *Ibid.*, lettre à sa mère, 17 novembre 1914, p.107.

Après la bataille du 16 février 1915 au bois du Luxembourg, dont Dorgelès s'efforce encore une fois de ne pas parler à sa mère, il prend soin de faire le récit d'un quotidien relativement calme – voire monotone – et parfois festif : la bataille, éminemment traumatisante pour l'auteur, est totalement omise. Mais ces évocations du repos et de la camaraderie ne suffisent pas à rassurer sa destinataire, comme en témoignent ces quelques mots :

Mais dis-moi, tu n'es pas sérieuse. Alors, sous prétexte qu'à 1 lieue de moi, aux tranchées du Luxembourg, les camarades ont « eu des mots » avec les boches, tu es malade d'inquiétude ! C'est d'ailleurs une rare déveine que précisément à ce moment-là mes lettres aient un retard. Il faut être plus raisonnable que cela petite mère<sup>525</sup>.

Dans son déni épistolaire de la réalité de la guerre, Dorgelès va jusqu'à tourner en dérision les inquiétudes pourtant légitimes de sa mère. Mais il l'avoue : s'il fait tout cela, c'est finalement par « amour filial<sup>526</sup> ». Bruno Cabanes note ainsi une règle tacite de la correspondance en guerre : « on ne livre à ses proches que ce qui est en mesure de les rassurer ou de les conforter dans l'image qu'ils ont de vous<sup>527</sup>. » D'après Clémentine Vidal-Naquet, la plupart des mensonges sont dits pour préserver l'autre de la dure vérité de l'expérience de la guerre, contredisant ainsi la « promesse de sincérité<sup>528</sup> » pourtant érigée en impératif de l'échange épistolaire : « Nombreux sont ceux qui, au contraire, ponctuent leurs lettres de paroles rassurantes et tentent d'atténuer l'expérience des tranchées<sup>529</sup>. » Ces omissions sont donc monnaie courante dans la correspondance des combattants, Roland Dorgelès ne faisant pas exception, en particulier lorsqu'il s'agit de préserver sa mère dont il se sent si proche.

Lorsque le danger est imminent, qu'une intuition lui murmure que sa vie est en danger, l'écrivain ne s'en confie évidemment pas à sa mère, mais il pense à elle. Ainsi, dans sa lettre du 11 novembre 1914 à sa sœur, Roland Dorgelès ajoute à la missive un billet écrit à destination de sa mère. Celui-ci ne devra lui être remis que dans certaines conditions. Il s'apprête à prendre part à sa première véritable attaque et il confie à Loulou une mission : « Si le destin voulait que je laisse ma peau quelque part au combat, tu donneras à mère le mot ci-joint. Car je n'ai qu'une peur : qu'elle se tue<sup>530</sup>. » Ce n'est évidemment pas à sa « mère chérie<sup>531</sup> » qu'il confie ses craintes les plus profondes relatives au combat à venir, mais bien à sa sœur, la gardienne de ses secrets, probablement la plus à même de comprendre la nécessité de cette mission. C'est elle

---

<sup>525</sup> *Ibid.*, lettre à sa mère, 17 mars 1915, p.221-222.

<sup>526</sup> *Ibid.*, lettre à sa mère, 5 novembre 1914, p.93.

<sup>527</sup> Bruno Cabanes, « Ce que dit le contrôle postal », dans Christophe Prochasson et Anne Rasmussen (dirs.), *op. cit.*, p.60.

<sup>528</sup> Clémentine Vidal-Naquet, *op. cit.*, p.260.

<sup>529</sup> *Ibid.*

<sup>530</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, *op. cit.*, lettre à sa sœur, 11 novembre 1914, p.102-103.

<sup>531</sup> Ce nom affectueux est utilisé par Dorgelès dans presque toutes les lettres qu'il adresse à sa mère.



aussi qui, la première, a été informée du départ de Dorgelès pour le front. Elle apparaît ainsi comme témoin et confidente de ses peurs. L'écrivain lui confie également un rôle important, celui de relais de ses derniers mots à sa mère, faisant alors de sa sœur la porte-parole d'un mort. Le billet, destiné à sa mère, est le suivant :

Mère chérie,

Cette lettre, ma dernière lettre te serait remise si le malheur voulait que je tombe au champ d'honneur, où j'ai déjà laissé tant d'amis chers.

Ceci est ma dernière pensée, mère chérie, mon dernier vœu et je crois que tu l'écouteras comme tu écoutas toujours mes désirs.

Si je tombe, mère, je t'en supplie, ne songe pas à mourir. Nous nous rejoindrons un jour Là-Haut, et tu sais que les portes du ciel restent fermées à ceux qui se donnent la mort. C'est pour te revoir un jour que je veux que tu vives. Pour me retrouver Là-Haut, mère chérie, aie le courage de vivre, comme j'ai eu celui de mourir.

Au revoir, ma mère, je t'embrasse comme je t'ai aimée<sup>532</sup>.

Le même jour, les lettres qu'il adresse à ses parents se veulent rassurantes, il n'est nulle part fait mention de cette attaque imminente. À sa mère, il raconte qu'il va « manger une côtelette de porc<sup>533</sup> ». À son père, il dit que les « affaires ne vont pas mal<sup>534</sup> ». De cette lettre-testament, Dorgelès ne dit rien dans la suite de sa correspondance. Elle témoigne toutefois de l'intensité de la peur ressentie par l'écrivain alors qu'il n'est au front que depuis quelques semaines. Elle montre aussi la place cruciale qu'occupe la lettre en tant que lien ultime avec les êtres aimés.

Le 14 novembre, il reprend le récit de son quotidien qu'il décrit comme « monotone », et dont il déplore l'ennui : « Nous attendons... quoi ? Je l'ignore. ». Il rassure sa mère en lui annonçant qu'il est « remplaçant à la compagnie hors rang<sup>535</sup> », la « preuve », selon lui, qu'il n'est plus en danger : « section hors rang [...] te montrant bien que je ne suis plus dans le rang<sup>536</sup> ». Comme nous le constatons, l'écrivain passe vite à autre chose. Peut-être souhaite-t-il lui aussi mettre sa peur de côté, ne pas l'affronter trop longuement, en tout cas ses parents n'en sauront rien : ils comprendraient qu'il n'est pas véritablement à l'abri. Et quand vient le moment pour Dorgelès de faire le récit de l'attaque du 11 novembre, il n'en dit mot ni à sa mère ni à sa sœur – malgré leurs liens, elle ne pourrait pas comprendre – mais la raconte à son beau-frère, Ansbert, dans une lettre du 18 novembre 1914 adressée à Loulou, qui fait le relais : « As-tu reçu la lettre (adressée à Ansbert) où je te parlais de notre attaque de nuit ? Terribles ces batailles où

---

<sup>532</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, op. cit., lettre à sa sœur, 11 novembre 1914, p.102-103.

<sup>533</sup> *Ibid.*, lettre à sa mère, p.101.

<sup>534</sup> *Ibid.*, lettre à son père, 11 novembre 1914, p.101.

<sup>535</sup> *Ibid.*, lettre à sa mère, 14 novembre 1914, p.103.

<sup>536</sup> *Ibid.*, lettre à sa mère, 5 novembre 1914, p.95.

l'on ne voit que des ombres et du feu. On trébuche, on tombe, et ce fracas toujours<sup>537</sup>. » Comme lui, Ansbert est un combattant, et cette préférence témoigne de la camaraderie combattante chère à Dorgelès, qui a le sentiment que seul un autre soldat est en mesure de comprendre une telle expérience. Dans son ensemble, la correspondance entre Dorgelès et sa mère témoigne du souhait de nombreux soldats de préserver le moral de leurs proches. Le 26 janvier 1915, il prend ainsi soin de reconforter sa mère, insistant sur la nécessité de garder les retrouvailles à l'esprit : « Surtout, c'est à cela que je tiens le plus, ne te "frappe pas". Sois aussi gaie que possible, ne pense pas trop... ou si tu veux pense au retour<sup>538</sup>. » Si elle nous dit beaucoup sur le caractère de l'écrivain, la correspondance nous révèle aussi une chose : ce n'est certainement pas dans ses lettres que Dorgelès a pu raconter sa guerre dans les détails, exprimer ses sentiments. Optant pour une constante euphémisation, il n'en raconte qu'une version grandement édulcorée, partielle, entamée par les mensonges et les omissions. Toutefois, le silence est lui aussi porteur de sens et, comme le souligne Pierre-Jean Dufief, « les lettres à la mère esquissent l'horreur en sourdine et elles disent à leur manière une vérité<sup>539</sup> ». Roland Dorgelès démontre également, dans les actes, la difficulté du dialogue entre combattants et civils, thématique qu'il évoque dans la totalité de ses œuvres de guerre et dont la correspondance nous révèle l'importance précoce.

### 1.1.2. Le rôle phatique de la correspondance

La lecture de la correspondance permet de constater que nombreuses sont les lettres dans lesquelles la correspondance elle-même se thématise. La lettre, en tant qu'objet porteur d'un contenu précieux pour l'une et l'autre des parties, devient vite l'un des principaux sujets de discussion. En effet, à l'autocensure identifiée précédemment s'ajoutent des contraintes matérielles rendant plus difficiles les échanges de courriers en temps de guerre. Ainsi, Dorgelès note les décalages entre l'envoi et la réception des lettres, et il en fait part à ses destinataires. Il écrit ainsi à son père : « Et les lettres nous parviennent au petit bonheur, dans un désordre charmant<sup>540</sup> » ; à sa mère : « J'ai donc reçu d'un coup tes lettres de 5 jours. Tu vois comme la poste marche bien<sup>541</sup> ! » Les aléas de la circulation du courrier impriment leurs marques dans celui-ci, et la lettre devient son propre objet. Dans sa missive du 21 janvier 1915, il lui écrit :

---

<sup>537</sup> *Ibid.*, lettre à sa sœur, 18 novembre 1914, p.108.

<sup>538</sup> *Ibid.*, lettre à sa mère, 26 janvier 1915, p.190.

<sup>539</sup> Pierre-Jean Dufief, art. cit.

<sup>540</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, op. cit., lettre à son père, 9 novembre 1914, p.100.

<sup>541</sup> *Ibid.*, lettre à sa mère, 20 décembre 1914, p.146.

Mère chérie,

Sais-tu bien que tu n'es pas sérieuse, pas du tout. Je reçois de toi une lettre désespérée (de samedi dernier) parce que tu n'avais rien reçu de moi depuis l'avant-veille. Eh bien, et moi alors, qui reste 3 et 4 jours sans rien et reçois un paquet de lettres d'un seul coup.

Tu me croyais à Soissons. Pourquoi pas sur les bords de la Vistule ou dans la campagne fleurie d'Erzeroum ? Nous avons d'ailleurs, cette nuit encore, entendu le canon donner vers Soissons (45 kil. d'ici)<sup>542</sup>.

Cette dernière lettre témoigne non seulement du besoin réciproque du courrier, qui rassure autant les proches que le soldat lui-même<sup>543</sup>, mais aussi des confusions que peuvent entraîner ces difficiles conditions d'acheminement des lettres. Celles-ci, nombreuses, arrivent avec plusieurs jours de décalage, et les informations peuvent donc aisément se mélanger. Tout cela pousse Dorgelès à demander régulièrement si les lettres précédentes ont bien été reçues, en particulier lorsque le contenu est important (nouvelle adresse, histoire particulière, demande d'objet qu'il souhaite qu'on lui envoie...), quitte à répéter ces informations dans plusieurs courriers. Il prend également le soin de confirmer, de son côté, la bonne réception des lettres de ses proches. Tout cela contribue à expliquer la joie qu'éprouve Dorgelès lorsque sa lettre arrive au moment voulu : « Tu ne saurais croire combien je suis heureux que la lettre t'apportant mes vœux est arrivée juste le matin du 1<sup>er</sup> de l'An. Oh ! j'avais longuement calculé<sup>544</sup>... » À cela s'ajoutent des instructions à destination de ses interlocuteurs, afin que les échanges épistolaires puissent se dérouler dans les meilleures conditions possibles. Il fait ainsi remarquer à Madeleine de penser à « joindre une enveloppe et une feuille » à chaque envoi, car il est « impossible de s'en procurer<sup>545</sup> » au front. Les conditions de rédaction des lettres sont en effet à prendre en compte. Souvent, quand il ne manque pas de papier, le soldat manque de temps, ou se trouve dans des circonstances qui ne favorisent ni la mise à l'écriture ni l'épanchement : « Ma bougie va s'éteindre<sup>546</sup> », écrit-il ainsi à sa mère le 2 février 1915 avant de vite conclure sa lettre. La situation au front impacte de manière immédiate et directe la teneur des lettres. Évidemment, les conditions de circulation du courrier au front sont loin d'être les mêmes qu'à Paris et conditionnent aussi le contenu, ou tout du moins la longueur des lettres : « Cet imbécile de vaguemestre arrive une heure en avance. Suis obligé de l'écrire à la hâte<sup>547</sup>. » Parfois, ces

---

<sup>542</sup> *Ibid.*, lettre à sa mère, 21 janvier 1915, p.182-183.

<sup>543</sup> Attardons-nous d'ailleurs sur le ton de l'auteur, qui convoque volontiers l'humour et l'ironie. Rien de bien solennel dans sa manière d'écrire, le souhait de donner l'illusion de l'oralité – et donc de la proximité vivante – et la volonté de préserver la relation existante transparaissent dans ces mots.

<sup>544</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, op. cit., lettre à sa mère, 6 janvier 1915, p.172.

<sup>545</sup> *Ibid.*, lettre à Madeleine, 26 novembre 1914, p.116.

<sup>546</sup> *Ibid.*, lettre à sa mère, 2 février 1915, p.193.

<sup>547</sup> *Ibid.*, lettre à sa mère, 14 décembre 1914, p.138.

conditions difficiles compromettent même la bonne expédition du courrier, comme en témoigne ce billet dans lequel Dorgelès justifie l'absence de lettre à sa mère :

Je fais sous la pluie la promenade boueuse d'Hermonville pour que ma lettre parte aujourd'hui, et arrivé au vaguemestre je m'aperçois que j'ai oublié ma musette et ma lettre dedans !

Excuse-moi, la prochaine levée t'apportera ma lettre.

Ne trouve ici que mes baisers.

Ainsi la correspondance est-elle soumise aux aléas de la circulation du courrier au front. Ceux-ci, toutefois, ne dissuadent pas les soldats, qui continuent à écrire. Pour Dorgelès comme pour tant d'autres, il reste préférable d'envoyer un petit billet de quelques lignes, plutôt que de simplement repousser l'envoi des nouvelles. Toute lettre, même sans contenu digne d'intérêt, constitue, par sa seule existence, une preuve de vie. Les courriers doivent donc être reçus régulièrement, sous peine d'inquiéter l'entourage :

Je suis surpris et navré que tu sois resté si longtemps sans nouvelles de moi, alors que je t'écris tous les jours. Mais tu as dû lire dans les journaux de ce matin (hier pour Paris), la note officielle excusant le retard des lettres venant du front<sup>548</sup>.

Clémentine Vidal-Naquet note que la lettre devient en effet un « objet émotionnel<sup>549</sup> », puisque c'est sur elle que reposent toutes les attentes des proches, ici de la mère. La correspondance cristallise aussi bien l'amour et l'enthousiasme que les plus vives inquiétudes et parmi elles la crainte viscérale de la perte.

Enfin, en marge de la correspondance se trouvent les colis. Paquets envoyés aux soldats au front, ils leur apportent confort et réconfort : objets familiers ou exceptionnels, cadeaux, matériels utiles... Dans les missives de Dorgelès à sa mère, les inventaires de colis se font vite omniprésents. Les lettres deviennent en effet le support de traçabilité de la réception des paquets contenant nourriture, vêtements, objets en tous genres. Si cela concerne principalement les lettres à sa mère, c'est parce qu'elle en est la principale expéditrice, mais aussi parce que Dorgelès prend soin – comme nous l'avons vu précédemment – de n'évoquer essentiellement que des banalités avec elle, afin de ne pas l'inquiéter. Les colis sont donc l'un des principaux sujets des lettres, sur lequel il prend soin de longuement s'attarder. Étonnamment, il lui demande souvent de lui envoyer « moins de colis<sup>550</sup> ». À cette exigence, Laure Lécavelé ne semble pas prêter grande attention, puisque les colis se font toujours nombreux. Par ailleurs, les reproches de Dorgelès à ce sujet semblent n'être là que pour la forme, puisqu'ils côtoient de

---

<sup>548</sup> *Ibid.*, lettre à sa mère, 19 juin 1915, p.296.

<sup>549</sup> Clémentine Vidal-Naquet, *op. cit.*, p.239.

<sup>550</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, *op. cit.*, lettre à sa mère, 21 janvier 1915, p.186.

près les multiples commandes du soldat (« un flacon de grains de Vals<sup>551</sup> », « des semelles de liège<sup>552</sup> », etc.). Grâce à ces reproches, il est donc possible d'identifier ce qui préoccupe Dorgelès, à savoir essentiellement le contenu des colis, qu'il juge inadapté à ses besoins, ainsi que le prix exorbitant de l'acheminement de ceux-ci : « Comment peut-on dépenser 1 fr 35 de port pour envoyer un morceau de fromage et quelques grammes d'alcool solidifié. C'est de la démente<sup>553</sup>. » Le soldat témoigne également du décalage évident entre ses camarades et lui. En effet, les colis constituent un possible marqueur de différenciation sociale : au front, et en particulier dans l'infanterie, se côtoient des hommes d'origines et de milieux différents, dont les familles n'ont pas toujours les moyens d'envoyer des paquets bien remplis ou en grand nombre. Dorgelès se sent privilégié : à ses yeux, l'abondance des colis envoyés par sa mère le différencie des autres combattants. Sa lettre du 21 janvier 1915 laisse transparaître une certaine gêne face à cet état de fait : « Ici, 7 soldats sur 10 ne peuvent rien recevoir de chez eux, leur femme ou leur mère ne pouvant donner 1 F 50 pour leur envoyer un colis<sup>554</sup>. » La lettre se fait alors le reflet des conditions matérielles d'existence des soldats et nous permet de constater que Dorgelès est, en quelque sorte, à part dans le groupe. La correspondance nous donne de précieux indicateurs sur la position sociale qu'occupe l'écrivain : cultivé, familier de l'écrit, il peut prendre la plume dès que possible et se sent à l'aise avec le maniement des mots dont la teneur nous éclaire sur son ressenti et son statut. S'il se félicite de voir le front devenir le lieu d'une nouvelle mixité sociale, il n'en a pas pour autant perdu certains privilèges propres à un milieu éduqué et favorisé. De cette ambivalence, nous trouverons des traces dans son œuvre littéraire. Par ailleurs, cet intérêt pour le quotidien des soldats, pour le lien avec l'arrière, et plus particulièrement pour la lettre en tant qu'objet, est omniprésent dans l'œuvre dorgelèsienne : préoccupation centrale de la correspondance de l'écrivain, elle est plus tard transposée dans la fiction, en devenant un enjeu absolument incontournable.

---

<sup>551</sup> *Ibid.*

<sup>552</sup> *Ibid.*, lettre à sa mère, 25 janvier 1915, p.187.

<sup>553</sup> *Ibid.*, lettre à sa mère, 26 janvier 1915, p.189.

<sup>554</sup> *Ibid.*, lettre à sa mère, 21 janvier 1915, p.183.

### 1.1.3. La correspondance, reflet de l'ignorance du soldat

Si le soldat est en mesure de raconter ce qu'il vit au jour le jour, il est plus difficile pour lui d'évoquer son avenir. Les mouvements de troupes lui sont la plupart du temps inconnus. Cette ignorance est significative, ce que souligne Frédéric Rousseau lorsqu'il parle de la construction progressive d'une « culture du troupeau<sup>555</sup> ». Le « culte du silence<sup>556</sup> » qui s'installe pendant la guerre vient contrarier la nature des hommes :

De fait, les hommes ne sont pas simplement curieux de savoir ce qui se passe autour d'eux ; ils voudraient comprendre ; ils apprécieraient qu'on leur fournisse un minimum d'indices et de repères susceptibles de rendre intelligible à leurs yeux leur action personnelle ; les combattants ont besoin de donner un sens à leur présence et à leurs actes<sup>557</sup>.

Mais, sans cette communication essentielle, les soldats sont condamnés à suivre les ordres qui leur sont donnés, et ils sont surtout obligés de combler les vides eux-mêmes. Comme le rappelle Frédéric Rousseau, « l'absence d'information préoccupe gravement les hommes et les rumeurs les plus folles se donnent libre cours<sup>558</sup> ». La correspondance de Dorgelès témoigne de cette importance des rumeurs faisant office d'informations de substitution : « le bruit court<sup>559</sup> », « Des bruits étonnants courent ici<sup>560</sup> », écrit-il dans deux de ses lettres à sa mère et Madeleine. La rumeur, le on-dit, est une véritable force active, un personnage à part entière de la guerre, qui conditionne la perception qu'en a le soldat. Le 4 janvier 1915, il met en évidence l'absurdité de certaines de ces rumeurs :

Tu ne peux pas te figurer ce qu'on entend de canards au régiment. Quelqu'un prend sous son képi une nouvelle sensationnelle, elle court de bouche en bouche, est précieusement recueillie par la cuisine et le soir c'est une décision officielle que tout le monde commente.

Veux-tu connaître les derniers potins dits « de cuisine ». Premièrement nous allons partir au repos à Versailles, où l'on nous injectera le sérum antityphique. Deuxièmement, nous allons partir pour l'Alsace. Troisièmement, nous allons partir pour Soissons.

Qu'y a-t-il de vrai dans tout cela ? Certainement rien. Pourtant la villégiature à Versailles me tenterait bien<sup>561</sup>.

Si Dorgelès accorde assez peu de crédit à ces rumeurs, il juge tout de même intéressant de les relayer. Peut-être les raconte-t-il car elles font pleinement partie du quotidien des tranchées et tout simplement parce que, parfois, elles sont même tout ce qu'il y a à raconter<sup>562</sup>, peut-être

---

<sup>555</sup> Frédéric Rousseau, *La Guerre censurée*, op. cit., p.33.

<sup>556</sup> *Ibid.*, p.34.

<sup>557</sup> *Ibid.*, p.34-35.

<sup>558</sup> *Ibid.*, p.36.

<sup>559</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, op. cit., lettre à sa mère, 30 novembre 1914, p.121.

<sup>560</sup> *Ibid.*, lettre à Madeleine, 30 novembre 1914, p.123.

<sup>561</sup> *Ibid.*, lettre à sa mère, 4 janvier 1915, p.167.

<sup>562</sup> Rappelons que le quotidien des tranchées est parfois bien calme, nous l'avons montré dans notre précédent chapitre.

aussi les utilise-t-il pour détourner l'attention de la guerre : « Le bruit court (je n'en crois rien) que bientôt on ne pourrait plus recevoir de colis<sup>563</sup> », écrit-il par exemple le 9 février 1915, ou encore : « Ici, le bruit court qu'on ne reprendra pas l'offensive... Drôle d'idée<sup>564</sup>. » La rumeur du 3 mars 1915 en témoigne également, ces bruits devenant une source essentielle des plaisantes anecdotes distillées dans les lettres à sa mère :

Veux-tu connaître le dernier tuyau du régiment, le dernier « bateau » des tranchées ? Le 3<sup>e</sup> Corps d'Armée (dont nous sommes) partirait en Turquie comme corps de débarquement !!! C'est idiot.

Bien entendu, personne n'y croit. Mais on en parle toute la journée. Cela fait un excellent sujet de conversation. Pour moi, j'aime autant rater ce beau voyage imaginaire<sup>565</sup>.

Les rumeurs de cuisine apparaissent comme le lieu d'une fictionalisation, par les soldats eux-mêmes, de leur propre expérience des tranchées, et surtout de leur avenir. Ignorants des grandes décisions de l'état-major, ne pouvant prévoir où ils seront le lendemain, les combattants se plaisent à partager, avec leurs camarades, ces fictions des mouvements de troupes à venir. Frédéric Rousseau insiste : « les rumeurs s'engouffrent dans les espaces creusés par les silences accumulés, trop nombreux, trop pesants, trop énervants<sup>566</sup> ». Si le soldat ne sait presque rien sur ses propres actions, il est par ailleurs loin d'être le mieux informé sur le déroulement des combats auxquels il ne prend pas part, comme en témoigne cette question de Dorgelès à son père : « Ici on nous dit que dans le Nord et en Belgique cela va très bien. Est-ce vrai<sup>567</sup> ? ». Ainsi, le rôle d'information n'est pas unilatéral : le soldat n'est pas le seul à devoir donner des nouvelles à sa famille, et il n'est pas toujours celui qui peut en dire le plus sur le déroulement du conflit. S'il raconte *sa* guerre dans ses lettres, c'est à ses proches de l'informer de l'évolution de *la* guerre telle qu'elle est présentée à l'arrière. Ils jouent également ce rôle lorsqu'ils envoient à l'écrivain les journaux, « source d'informations favorite des soldats<sup>568</sup> », qu'il leur demande.

Toutes ces considérations relatives à la correspondance, et tout ce soin porté à l'établissement d'un pacte épistolaire, nous éclairent quant à la valeur de ces lettres pour l'écrivain et pour ses camarades, mais aussi quant à la difficulté inhérente à leur utilisation en tant qu'outil d'information. Parfois sans date, parfois mensongères, parfois décalées, ces lettres sont à la fois un document indispensable et un objet délicat à manier. Il faut avoir conscience de la propension de l'auteur des lettres, en particulier s'il se trouve au front, à déformer la

---

<sup>563</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, op. cit., lettre à sa mère, 9 février 1915, p.197.

<sup>564</sup> *Ibid.*, lettre à sa mère, 31 mars 1915, p.232.

<sup>565</sup> *Ibid.*, lettre à sa mère, 3 mars 1915, p.215.

<sup>566</sup> Frédéric Rousseau, *La Guerre censurée*, op. cit., p.37.

<sup>567</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, op. cit., lettre à son père, 6 novembre 1914, p.97.

<sup>568</sup> Frédéric Rousseau, *La Guerre censurée*, op. cit., p.49.

réalité, à en embellir certains aspects, à en taire d'autres, à ne pas détailler certains récits... Si nous nous sommes attachés ici à montrer dans quelle mesure la correspondance est, pour Dorgelès, un premier pas vers la fictionalisation de la matière de sa guerre, un développement ultérieur nous mènera à étudier la thématisation de la correspondance dans l'œuvre : les soldats de papier attendent colis et lettres, le vaguemestre ponctuée par ses allers et venues le quotidien du front, la destinataire oubliée – toujours au féminin – et ne respectant pas le pacte épistolaire est elle aussi un personnage important de l'œuvre qui permet à l'écrivain d'incarner la rupture entre avant et arrière. En plus d'être un germe de la fiction, ou de la fiction en germe, la correspondance est aussi un élément central de la fiction dorgelèsienne : gage de réalisme – « effet de réel » –, elle est aussi le lien entre deux mondes qui semblent ne plus se comprendre, témoin de l'attente, de l'espoir, de la nostalgie mais aussi de la désillusion des combattants.

## 1.2. La genèse des œuvres

Roland Dorgelès, qui se plaît à disperser ses manuscrits, laisse derrière lui des dossiers génétiques tout aussi incomplets qu'abondants. En nous appuyant sur quelques outils de la critique génétique, nous nous proposons d'exploiter un certain nombre de ces sources pour décrire « l'acte de *production*<sup>569</sup> » de l'œuvre littéraire. Almuth Grésillon, dans son ouvrage *Éléments de critique génétique*, dessine une approche complémentaire à « l'esthétique de la réception », ne s'intéressant pas à l'*après* du texte mais à son *avant*. Parmi les documents que nous avons à notre disposition se trouvent des manuscrits, tapuscrits, épreuves corrigées, issus notamment du fonds Roland Dorgelès conservé par les Bibliothèques d'Amiens Métropole<sup>570</sup>. Ces sources seront ainsi approchées « en tant que support matériel, espace d'inscription et lieu de mémoire des œuvres *in statu nascendi*<sup>571</sup> ». Toutefois, l'exploration de la production littéraire dorgelèsienne nous amène à constater l'intérêt du recours à d'autres documents. En effet, si nous approchons ici des « documents privés<sup>572</sup> », c'est-à-dire des documents de travail destinés à l'auteur seul, auquel le lecteur ne devrait normalement pas avoir accès, nous explorons également d'autres sources qui nous permettent d'aborder l'œuvre en création, en particulier des textes antérieurs aux œuvres de notre corpus : articles de journaux, reportages, histoires pour la presse... Ces documents-là sont publics, non inédits, dans la mesure où ils ont été publiés, rendus accessibles aux lecteurs, mais ils font pourtant bel et bien partie de l'avant-

---

<sup>569</sup> Almuth Grésillon, *op. cit.*, p.15.

<sup>570</sup> L'inventaire du fonds Dorgelès des Bibliothèques d'Amiens Métropole a été effectué par Alexandre Leducq, puis repris et complété par la conservatrice Émeline Pipelier, qui le présente dans Marie-Françoise Lemonnier-Delpy (dir.), *op. cit.*, p.23-34.

<sup>571</sup> Almuth Grésillon, *op. cit.*, p.8.

<sup>572</sup> *Ibid.*, p.16.



texte de notre corpus : repris par l'auteur, ou témoignant de versions alternatives des textes que nous étudions, ils sont parfois abondamment modifiés pour intégrer, plus tardivement, l'œuvre littéraire. Notre accès aux archives privées de Micheline Dupray, exécutrice testamentaire de l'écrivain, nous a permis de consulter certains de ces documents qui, parfois couverts d'annotations autographes de l'écrivain, passent du statut de texte édité – et public – à celui de document privé d'ordre génétique, témoignant de la composition d'un autre texte à venir. Par ailleurs, les importants dialogues s'effectuant au sein même de l'œuvre dorgelèsienne nous obligent à considérer chaque texte comme faisant partie de la genèse de ceux qui le suivent, ouvrant la voie à l'intratextualité que nous explorerons dans la partie suivante. Gérard Genette, dans *Seuils*, parle d'une « découverte des voies et moyens par lesquels le texte est devenu ce qu'il est<sup>573</sup> ». Comment le texte – *La Machine à finir la guerre*, *Les Croix de bois*, *Le Cabaret de la belle femme*, *Souvenirs sur les Croix de bois*, *Bleu horizon*, *Tombeau des poètes* – est-il devenu ce qu'il est, lorsque nous avons le livre entre les mains ? Comment l'auteur a-t-il travaillé ? Quels travaux antérieurs a-t-il repris pour composer ses œuvres ? Que nous disent les documents génétiques que nous avons à notre disposition sur l'écrivain au travail et sur son projet littéraire ? Chaque œuvre de notre corpus obéit à une logique et à un processus différents, que nous nous efforcerons d'identifier ici, à partir des documents et des informations que nous avons pu réunir. Au-delà de l'inventaire et de la présentation de ces sources, nous reviendrons également sur le processus de production des textes, depuis la genèse mentale jusqu'à la parution, en passant par la documentation ou encore la mise en place des conditions matérielles propices à la rédaction. Dans ces pages, c'est l'œuvre en devenir, la naissance de l'œuvre, que nous retracerons<sup>574</sup>.

---

<sup>573</sup> Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1989, p.368, cité par Almuth Grésillon, *ibid.*, p.15.

<sup>574</sup> Le volet plus stylistique de l'étude génétique sera, quant à lui, abordé *infra* (chapitres 2, parties 2, 3 et 4), dans la présentation des dynamiques et processus d'écriture de Dorgelès observables dans les œuvres et avant-textes.

### 1.2.1. *La Machine à finir la Guerre*

Il est parfois aisé d'oublier que *Les Croix de bois* n'est pas le premier roman de Roland Dorgelès. C'est en effet dès 1917 que paraît sa première œuvre romanesque : *La Machine à finir la guerre*, livre co-écrit avec son ami Régis Gignoux<sup>575</sup>. Nous avons vu que l'écrivain a plusieurs fois fait appel à ce collègue journaliste pour arranger ses conditions d'existence en guerre. Les deux hommes se connaissent bien et semblent s'apprécier. Il n'est donc guère étonnant de constater qu'une collaboration s'établit. Ils se rencontrent avant-guerre, probablement dans les couloirs de *Comœdia*. Tous deux sont « réformés n°2<sup>576</sup> ». En 1914, ils ne sont pas appelés sous les drapeaux à la mobilisation et, tandis que Roland Dorgelès s'engage volontairement, Régis Gignoux reste à Paris.

La genèse de *La Machine* est assez incertaine. Contrairement aux *Croix de bois*, Roland Dorgelès donne assez peu d'informations sur celle-ci. *A priori*, c'est Régis Gignoux, travaillant alors au *Figaro*, qui contacte Roland Dorgelès, au moment où celui-ci devient élève-pilote, pour lui proposer ce projet. Par ailleurs, Gignoux a déjà deux collaborations littéraires à son actif, ce qui rend assez probable un premier pas à son initiative. Dorgelès est, quant à lui, préoccupé par son projet de roman, qui deviendra quelques années plus tard *Les Croix de bois*. Toutefois, « trop déprimé pour penser à [s]on livre », dit-il, il accepte cette collaboration « par manière de rééducation<sup>577</sup> ». Ce petit livre apparaît comme l'occasion de se remettre à l'écriture. C'est aussi le moment pour l'écrivain de tester l'adhésion du public à sa narration de la vie au front, en réinvestissant la matière de ses propres observations. Et, surtout, les considérations financières constituent un point non négligeable.

Toutefois, cette version de Dorgelès est contredite par celle d'Albert Dubeux, qui compose à partir d'entretiens un portrait assez élogieux de l'écrivain. Selon lui, ce serait au terme de sa permission – celle qui fait suite à son accident d'avion du 21 juin 1916 – que Dorgelès aurait été abordé par Maurice Sorton, alors directeur du journal *L'Heure*, dans lequel il écrit par ailleurs très régulièrement à partir de cette année. Le « hasard<sup>578</sup> » fait bien les choses, puisque celui-ci aurait alors proposé à Dorgelès d'écrire un feuilleton pour le journal<sup>579</sup>.

---

<sup>575</sup> Au sujet de cette collaboration, voir notre article « Rêver la paix en 1917 : *La Machine à finir la guerre*, fantaisie douce-amère de Roland Dorgelès et Régis Gignoux », art. cit.

<sup>576</sup> Est « réformé n°1 » un militaire dont l'invalidité est liée au service, tandis que, dans le cas d'un « réformé n°2 », celle-ci n'est pas consécutive au service militaire. Concernant Régis Gignoux, l'information est indiquée dans son dossier de Légion d'Honneur, base de données Léonore, Archives nationales, Régis Gignoux, cote LH//1131/57.

<sup>577</sup> Roland Dorgelès, *Souvenirs sur les Croix de bois*, op. cit., p. 42.

<sup>578</sup> Albert Dubeux, op. cit., p. 25

<sup>579</sup> *Ibid.* Cette version est reprise par Maurice Rieuneau, op. cit., p. 32.

Dans ce scénario, c'est un Dorgelès enthousiaste qui se précipite chez Régis Gignoux pour lui proposer le projet. Cette version de Dubeux est tirée d'échanges avec l'écrivain, ce qui suppose que ce dernier a probablement conscience de semer la confusion autour de l'origine de la collaboration – que Gignoux, à notre connaissance, ne commente pas. Dans les deux cas, la représentation de Dorgelès est plutôt positive : il apparaît comme un homme avec qui l'on souhaite travailler, dont on veut lire les lignes, bien avant la parution des *Croix de bois*. La genèse de *La Machine*, ainsi racontée, semble annonciatrice du succès à venir. Selon Dubeux, la mise en route du projet est rapide : « tous deux arrêtent le plan de l'ouvrage, *La Machine à finir la guerre*, et se partagent la besogne par moitié ; Dorgelès se charge de la seconde, qui se passe au front, et l'écrit en huit jours<sup>580</sup> ». Dorgelès lui-même donne une version assez similaire : « j'écrivis en quinze jours avec Régis Gignoux *la Machine à finir la Guerre*, petit roman satirique dont le mérite revient à mon ami, puisqu'il en trouva le sujet en fumant la pipe dans son petit bureau du *Figaro*<sup>581</sup>. » Le récit qu'il en fait dans *Souvenirs sur les Croix de bois* (puis dans *Bleu horizon* vingt ans plus tard) laisse aisément deviner l'échange des deux hommes dans le bureau du journaliste. On remarque toutefois l'effort de Dorgelès pour minimiser son rôle dans cette production dont il est peu fier.

Le roman porte les marques de cette division nette du travail, tout comme de la rapidité de l'écriture. Régis Gignoux prend en charge les chapitres I à VIII, qui se déroulent dans la capitale, tandis que Roland Dorgelès s'occupe des chapitres IX à XVIII qui relatent le séjour des personnages au front. Chacun s'attelle au sujet et au cadre qu'il connaît : à l'un le Paris en guerre, avec le front domestique et les non-combattants, à l'autre les tranchées et les états d'âme des soldats. Si Roland Dorgelès se charge de cette partie consacrée à l'expédition des héros dans les tranchées, c'est précisément parce qu'il apparaît comme le plus à même de livrer au lectorat une vision réaliste et juste du front. Ainsi, le partage des tâches dans l'écriture de ce texte s'appuie sur une logique de l'expérience, mais aussi de l'efficacité : connaissant les tranchées, il peut sans peine les décrire avec rapidité, s'accordant ainsi avec le projet éditorial. *La Machine à finir la guerre* est, dès le départ, conçu comme un ouvrage qui doit paraître rapidement dans *L'Heure* et qui, étant une publication essentiellement alimentaire, ne doit pas prendre trop de temps aux deux auteurs. Dorgelès aurait d'ailleurs, de son propre aveu, écrit

---

<sup>580</sup> *Ibid.*, p.25-26.

<sup>581</sup> Roland Dorgelès, *Souvenirs sur les Croix de bois*, *op. cit.*, p. 41.

sans avoir connaissance des pages rédigées par Gignoux<sup>582</sup>. Probablement s'est-il contenté des grandes lignes esquissées lors de l'échange initial avec son ami.

Le résultat est singulier. Les deux parties mises à la suite l'une de l'autre sont de véritables échantillons du style que développera chacun dans sa carrière littéraire. De Dorgelès, nous trouvons le ton à la fois révolté et amer, l'obsession de l'oubli, la dénonciation de l'hypocrisie, la fracture déjà consommée entre civils et soldats, la découverte progressive du front et l'effondrement des représentations à l'épreuve de la réalité... Les personnages féminins sont déjà oubliés – et rejetés à la marge par l'écrivain – tandis que les « profiteurs de guerre<sup>583</sup> » et les embusqués font l'objet d'une critique acerbe<sup>584</sup>. Dès 1917 et *La Machine à finir la guerre*, la littérature apparaît, pour l'écrivain, comme le lieu de transmission d'une morale et des valeurs qu'il considère avoir héritées de son expérience du front. Il s'oppose en cela à la légèreté comique insufflée par Gignoux, qui semble bien loin de ces considérations inquiètes<sup>585</sup>.

Toutefois, fidèle au propos tenu dans « L'Armistice et la littérature », Roland Dorgelès considère que ce roman n'a pas véritablement été en mesure de dire la guerre, au contraire des *Croix de bois*, son grand projet. Cela explique probablement le soin de l'écrivain à présenter ce roman comme une œuvre secondaire, sans grande importance, dont il ne tire pas « la moindre vanité<sup>586</sup> ». Et c'est de cette manière qu'il est reçu par le public : c'est une histoire « sympathique<sup>587</sup> » et « divertissante<sup>588</sup> », une « fantaisie charmante<sup>589</sup> ». Par la suite, elle est souvent citée comme premier fait d'arme littéraire de Dorgelès, permettant d'asseoir l'image d'un romancier expérimenté, mais on ne s'y arrête jamais bien longuement. Cet aspect assez secondaire de *La Machine à finir la guerre* se devine avant même la parution de l'œuvre, dans sa correspondance avec Madeleine. Son jugement est sévère : « Viens de recevoir un n° de *L'Heure* avec reproduction de l'affiche. C'est affreux<sup>590</sup>. » Il signale ici l'effort qu'il fait pour correspondre aux goûts du public dans cet exercice de style de la publication en feuilleton. Dans un autre courrier, il évoque sa convalescence : « Je relis *la Machine* : c'est idiot. Tout ce débat

---

<sup>582</sup> *Ibid.*

<sup>583</sup> *Ibid.*, p. 245.

<sup>584</sup> Voir *infra*, chapitre 3, partie 1.1.2.2.

<sup>585</sup> Nous étudions particulièrement ces écarts de ton dans notre article « Rêver la paix en 1917 : *La Machine à finir la guerre*, fantaisie douce-amère de Roland Dorgelès et Régis Gignoux », art. cit.

<sup>586</sup> Roland Dorgelès, *Souvenirs sur les Croix de bois*, *op. cit.*, p. 42.

<sup>587</sup> *Le Figaro*, 7 juillet 1917.

<sup>588</sup> *La Renaissance*, 21 juillet 1917.

<sup>589</sup> *Comœdia*, 13 décembre 1919.

<sup>590</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, *op. cit.*, p. 314.

est de Gignoux, qui ne s'est rien cassé<sup>591</sup>. » Il se désolidarise de ce projet – s'opposant ainsi à la version selon laquelle il serait à l'initiative de la proposition auprès de Gignoux – tout en marquant sa différence fondamentale avec le journaliste du *Figaro* : Dorgelès a combattu, au contraire de son collègue. Il souligne d'ores et déjà son identité d'écrivain-combattant et ce qui le distingue des autres auteurs, amis ou non. Malgré cette différence fondamentale, il est important de noter que *La Machine* naît d'un sentiment antibelliciste partagé par les deux auteurs. Comme le rappelle très justement Magali Domain dans son article « Quand Roland Dorgelès inventait une machine à finir la guerre », Régis Gignoux a perdu son frère Léon en novembre 1914<sup>592</sup>. Tous deux entendent donc, à travers cette œuvre satirique, exprimer leur ras-le-bol de l'état de guerre, sentiment qui ne sera pas sans trouver des échos chez le lectorat de *La Machine*.

D'où vient ce désamour de Dorgelès pour *La Machine à finir la guerre* ? Il est probablement dû en partie à la dimension humoristique du livre, que l'écrivain semble rejeter, préoccupé qu'il est par la guerre. Peut-être ne le juge-t-il pas assez sérieux, là où il aspire déjà à porter un message éthique et moral – ses chapitres en témoignent. Le caractère comique de l'ouvrage est en effet mis en avant, comme en témoigne l'article promotionnel de « l'expert-humoriste G. de la Fouchardière<sup>593</sup> » qui précède de quelques jours le premier épisode du feuilleton et en donne le ton aux lecteurs du journal. Par ailleurs, le roman s'inscrit dans la lignée du « merveilleux-scientifique<sup>594</sup> », autrement dit dans le registre de la science-fiction, bien loin du réalisme auquel Dorgelès aspire et qu'il entend tout de même intégrer dans sa partie, volonté qui apparaît notamment à travers le titre qu'il donne à l'un de ses chapitres : « plus près de la guerre ou du roman à la réalité<sup>595</sup> ». C'est pourtant bien ce caractère fantaisiste qui fait vendre, et *L'Heure* l'a bien compris, en ayant recours à une affiche évoquant plus l'esthétique de *La Guerre des mondes* de H.G. Wells (1887) que la Grande Guerre elle-même.

---

<sup>591</sup> *Ibid.*, p. 317.

<sup>592</sup> Magali Domain, « Quand Roland Dorgelès inventait une machine à finir la guerre », art. cit.

<sup>593</sup> *L'Heure*, 21 mars 1917.

<sup>594</sup> La notion est forgée par Maurice Renard dans « Du roman merveilleux-scientifique et de son action sur l'intelligence du progrès », *Le Spectateur*, n°6, octobre 1909. Réédité dans *Maurice Renard, romans et contes fantastiques*, Paris, Robert Laffont, 1990, « Bouquins ».

<sup>595</sup> Titres et sous-titres du chapitre XI de *La Machine à finir la guerre*, Paris, Albin Michel, 1917, p. 155.

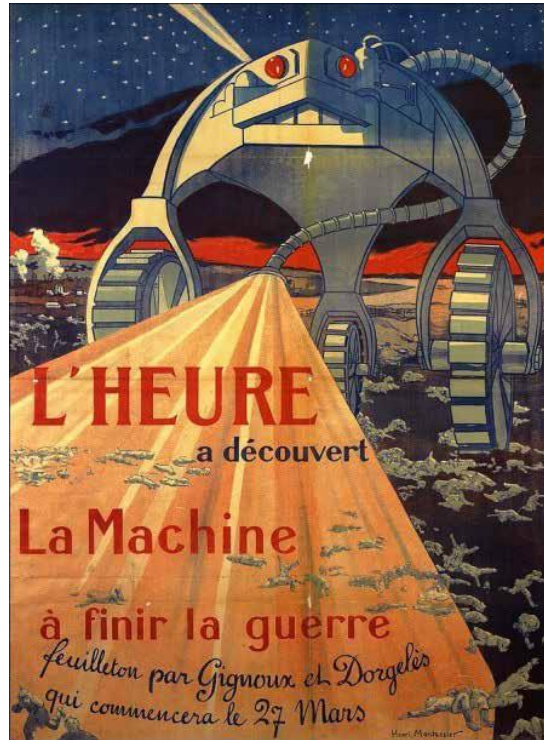


Figure 20 - Affiche de *La Machine à finir la guerre*, par Henri Montassier<sup>596</sup>

Dans *Bleu horizon* figure un texte intitulé « Machines de guerre ». Situé dans la partie « Feuilles retrouvées », c'est-à-dire la subdivision dédiée à de courts écrits produits pendant la Grande Guerre, il comporte une réflexion sur les « machines à tuer le monde<sup>597</sup> », Dorcelès regrettant que les inventeurs ne cherchent pas à élaborer leur pendant pacifiste, une « machine à finir la guerre<sup>598</sup> ». Le texte est le reflet des préoccupations éthiques présentes dans le roman, particulièrement teinté de pessimisme et d'ironie :

Depuis le début de la guerre on a toutefois réalisé de sérieux progrès. Précédemment les combattants ne mouraient que pourfendus ou étripés, maintenant, grâce à la science, ils peuvent périr rôtis ou asphyxiés, ce qui constitue une amélioration. [...] Tous les espoirs sont donc permis : l'humanité est sur la bonne voie<sup>599</sup>.

Ce texte est très proche de l'article « Les machines à finir la guerre », publié par Dorcelès dans *La Baïonnette* du 21 novembre 1918. Ces deux versions d'une même réflexion sur les machines de guerre montrent que la thématique du roman interpelle l'écrivain, qui aurait certainement souhaité que la réalité dépasse la fiction.

<sup>596</sup> On peut voir cette affiche dans les rues de Paris, sur la photographie de la palissade de Saint-Nicolas des Champs, rue Réaumur, au centre [en ligne : <https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0001842255/0001/v0001>].

<sup>597</sup> Roland Dorcelès, *Bleu horizon*, op. cit., p.75.

<sup>598</sup> *Ibid.*, p.76.

<sup>599</sup> *Ibid.*, p.77.

La genèse du roman, même si elle semble incertaine, nous montre bien le peu de cas que fait l'écrivain de ce livre, car un autre projet occupe son esprit : dès le 31 mai 1915, il annonce dans *L'Intransigeant*<sup>600</sup> la parution de « [s]on futur bouquin<sup>601</sup> », à savoir *Les Croix de bois*. Cette vision obsessionnelle des croix est bien présente dans *la Machine*, confirmant le caractère programmatique du roman à quatre mains, qui apparaît comme une expérimentation permettant à Dorgelès de s'entraîner pour son chef d'œuvre : « On eût dit que le Christ perdu conduisait dans la nuit un bataillon, un régiment de croix de bois<sup>602</sup>. » Il annonce ainsi le livre-hommage, insérant dans son premier-né le nom du roman<sup>603</sup> qu'il mûrit depuis le début de la guerre. Il y cultive une esthétique de la brièveté, liée autant aux conditions d'écriture – la collaboration, la parution en feuilleton, la rédaction dans un temps très court – qu'à son souhait de garder le meilleur pour plus tard : il réserve bel et bien sa matière pour *Les Croix de bois*. Par ailleurs, *La Machine à finir la guerre*, nous y reviendrons, contient aussi, en germe, certains éléments esthétiques que l'on peut retrouver autant dans *Les Croix de bois* que dans les textes ultérieurs, tels que *Le Cabaret de la belle femme*, *Le Réveil des morts* ou encore *Bleu horizon*. Ainsi l'imaginaire esthétique de la guerre dorgelèsienne est-il, dans *La Machine*, semblable à celui que l'auteur présente dans ses autres œuvres romanesques :

<i>La Machine à finir la guerre</i>	<i>Les Croix de bois</i>	<i>Le Réveil des morts</i>
Elle n'était pas terrible, cette première vision. Surprenante, plutôt : inattendue. C'était, barrant l'infini noir, une longue ligne lumineuse, un boulevard en fête. Partout des fusées blanches éclataient, jets d'eau lumineux retombant en étoiles, un perpétuel feu d'artifice qui mourait ici, pour renaître là. Et de cette chimérique avenue de clarté, aucune rumeur ne montait ; pas de voix, pas de vie [...].	<p>Pas bien loin, les fusées barraient la nuit d'un long boulevard de clarté, et, par instants, cela s'égayait de lueurs rouges ou vertes, vite éteintes, pareilles à des enseignes lumineuses.</p> <p>Ce ciel de guerre faisait penser à une nuit populaire de quatorze juillet. Rien de tragique. Seul, le vaste silence.</p>	<p>La fusée, ayant tracé sa courbe, éclata à mi-chemin des étoiles, et tout un coin de paysage sortit soudainement de la nuit. La colline boisée et les champs en pente où s'étagaient quelques bicoques, sur la rive gauche de l'Aisne, parurent se rapprocher, [...] et l'apparition se renfonça dans l'ombre, emportant au loin le village où les Chinois tiraient le feu d'artifice.</p> <p>[...]</p>

<sup>600</sup> *L'Intransigeant*, 31 mai 1915, dans la rubrique « Nos échos ».

<sup>601</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, op. cit., lettre à sa mère, 16 juin 1915, p.295.

<sup>602</sup> Roland Dorgelès et Régis Gignoux, op. cit., p. 171.

<sup>603</sup> Notons tout de même que le titre a peut-être failli être modifié, si l'on se fie à l'annonce suivante dans *L'Éveil* du 28 juillet 1917 : « M. Roland Dorgelès, l'un des auteurs de la *Machine à finir la guerre*, fera paraître très prochainement un volume de récits de guerre. Le titre primitif, *Les Croix de bois*, sera abandonné. »

De ce côté-là, le canon tonnait à grands coups réguliers, posément, sans colère. Les fusées s’y suivaient sans répit, plus nombreuses ; et c’était comme un ciel flambant de fête foraine.

[...] M. Toulevent entrevit au passage un mur éboulé, une toiture démembrée qui laissait voir le ciel par ses déchirures puis, plus loin, une façade éventrée qui regardait la route obscure avec ses grands yeux sans vitres<sup>604</sup>.

Au milieu de la grande rue, une ferme qui brûlait mettait au-dessus des toits démantelés un rouge brutal de fête foraine, et l’on était tout surpris de ne pas entendre les orgues. [...]

Mais il se répétait : « C’est la guerre, je vois la guerre » sans parvenir à s’émouvoir. Il ne ressentait rien, qu’un peu de surprise. Cela lui semblait tout drôle et déplacé, cette féerie électrique au milieu des champs muets<sup>605</sup>.

Les fusées se suivaient, rouges, blanches, vertes, montées sur un tremblant fil d’or. [...] Parfois il en éclatait tout un bouquet, leurs tiges de feu entrecroisées [...] <sup>606</sup>.

Les rares maisons restées debout avaient des airs hagards, avec leurs fenêtres béantes comme des yeux crevés. Et de grandes balafres, par où le ciel passait<sup>607</sup>.

Dans ces trois textes, Dorgelès propose une même « vision de guerre<sup>608</sup> », représentant des atmosphères similaires et se faisant écho :

<i>La Machine à finir la guerre</i>	<i>Les Croix de bois</i> et <i>Le Réveil des morts</i>
« inattendue » (p.158)	« une déception, cette première vision de la guerre », « tout drôle et déplacé » ( <i>Les Croix de bois</i> , p.30)
« une longue ligne lumineuse, un boulevard en fête » « un perpétuel feu d’artifice » « chimérique avenue de clarté » (p.158) « ciel flambant de fête foraine » (p.159)	« long boulevard de clarté » « rouge brutal de fête foraine » « nuit populaire de quatorze juillet » ( <i>Les Croix de bois</i> , p.29) « féerie électrique » ( <i>Les Croix de bois</i> , p.30) « feu d’artifice » ( <i>Le Réveil des morts</i> , p.395)
« une façade éventrée qui regardait la route obscure avec des yeux sans vitres » (p.159)	« Les rares maisons [...] avaient des airs hagards, avec leurs fenêtres béantes comme des yeux crevés » ( <i>Le Réveil des morts</i> , p.397)

<sup>604</sup> Roland Dorgelès et Régis Gignoux, *op. cit.*, p.158-159.

<sup>605</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, *op. cit.*, p.29-30.

<sup>606</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, *op. cit.*, p.395.

<sup>607</sup> *Ibid.*, p.397.

<sup>608</sup> *Ibid.*, p.396.



La découverte du front par Gilbert Demachy dans *Les Croix de bois*, jeune Parisien naïf engagé volontaire, est très proche de celle de Monsieur Toulevent, Parisien d'un âge plus mûr mais tout aussi naïf concernant la guerre. Celui-ci s'étonne devant cette guerre « inattendue », étonnamment différente des représentations qu'il s'en était forgées. Dans la description, l'isotopie de l'urbanité (« ligne », « boulevard », « avenue », « fête foraine »...) ainsi que les comparaisons plaisantes renvoyant aux festivités contribuent à renforcer le sentiment de décalage ressenti par le personnage. Ce vocabulaire témoigne d'un effort de celui-ci, qui cherche dans ce qu'il connaît les outils pour représenter ce qu'il voit et ne comprend pas tout à fait. Ces mêmes procédés sont repris par Dorgelès dans son roman de 1919, mais aussi, dans une moindre mesure, dans *Le Réveil des morts*. La découverte de la guerre n'y est plus vraiment d'actualité, puisqu'elle est passée, mais c'en est une autre qui la remplace : celle des ruines et de la vie qu'elles abritent. Le livre s'ouvre sur un « feu d'artifice » incongru où les fusées utilisées au front deviennent des objets de divertissement. À la différence des précédents romans où le rapprochement n'était que descriptif – car les fusées servaient bien au combat –, cette fois il est de l'ordre du réel puisque les Chinois les utilisent pour « s'amuser<sup>609</sup> ». Cette fois, c'est davantage le lecteur que le personnage qui peut être surpris par l'image. Par ailleurs, les maisons mortes et aveuglées de *La Machine* font écho à celles du *Réveil des morts*, comme les soldats en habits dépareillés et dépenaillés, qui ont l'air « de pauvres » et « d'errants<sup>610</sup> » dans le roman de 1917 prennent les mêmes allures que ceux des *Croix de bois* deux ans plus tard. Ce dont ces rapprochements témoignent, c'est de la permanence d'un style dorgelèsien attaché à certaines images, qui sont réinvesties livre après livre.

Dans *Souvenirs sur les Croix de bois* puis dans *Bleu horizon*, Roland Dorgelès évoque *La Machine* en seulement quelques lignes, ne lui prêtant que peu d'intérêt, achevant de reléguer son premier roman au rang de détail dans sa bibliographie. Ouvrage secondaire, *La Machine à finir la guerre* l'est très certainement. Pourtant, c'est sa parution en volume dès 1917 qui permet à Dorgelès de rencontrer Albin Michel. Le roman à quatre mains est dès lors à l'origine d'une très longue collaboration à succès entre l'éditeur et l'écrivain. Séduit par la plume de Dorgelès et par le projet des *Croix de bois*, Albin Michel verse une avance pour le roman de guerre, dont il veut l'exclusivité. Déjà aidé par les droits perçus sur *La Machine*, Roland Dorgelès se trouve désormais dans une situation tout à fait confortable pour appréhender son avenir littéraire. Selon nous, il est important, n'en déplaise à Dorgelès lui-même, de réintégrer *La Machine à finir la*

---

<sup>609</sup> *Ibid.*, p.395.

<sup>610</sup> Roland Dorgelès et Régis Gignoux, *op. cit.*, p.161.

*guerre* dans une analyse de l'œuvre de l'écrivain, et en particulier dans une étude comportant une approche génétique des textes. Ce livre joue un rôle essentiel, non seulement car il apporte à l'auteur une aisance financière et une reconnaissance qui lui seront utiles pour amener *Les Croix de bois* à son public, mais aussi parce qu'il met déjà en place, dans ce roman, des éléments constitutifs de son style<sup>611</sup> et représentatifs des valeurs qu'il entend transmettre. *La Machine à finir la guerre* est le témoignage de ce que Roland Dorgelès, en 1917, souhaite transmettre à ses contemporains, mais aussi de son évolution tant stylistique que morale. Ce roman préfigure donc le chef d'œuvre de l'écrivain, tout en s'inscrivant pleinement dans le grand ensemble constitué par les textes sur la Première Guerre mondiale de la production dorgelèsienne.

### 1.2.2. *Les Croix de bois* et *Le Cabaret de la belle femme*

Roland Dorgelès lui-même a fourni à ses lecteurs l'opportunité de pénétrer dans l'atelier de l'écrivain et de découvrir la genèse des *Croix de bois*. Il le fait d'abord en 1929, à l'occasion des dix ans du roman, avec *Souvenirs sur les Croix de bois*<sup>612</sup>, puis dans le chapitre liminaire de *Bleu horizon* intitulé « En marge des *Croix de bois* », qui paraît en 1949 et se présente comme un remaniement de l'ouvrage publié vingt ans plus tôt. Dorgelès y livre un commentaire de son œuvre et en raconte en détail la naissance. Il y évoque son travail d'écrivain, expliquant la manière dont ses romans de guerre ont été élaborés, depuis le processus mental de création, jusqu'à l'édition, en passant par la censure.

Comme nous l'avons précédemment exposé dans notre partie consacrée au parcours militaire de Dorgelès, le soldat commence à écrire *Les Croix de bois* durant la guerre, principalement à Longvic. Mais la création d'un livre commence bien avant le premier grattement de plume. L'auteur a très tôt l'idée d'écrire un livre sur son expérience de la guerre, comme en témoigne cet extrait d'une lettre à sa mère, datant du début du mois de novembre 1914 : « Tu comprends, je voulais absolument voir la guerre, car comment écrire mon livre sans cela. J'ai vu des choses épatantes qui me permettront d'écrire quelque chose de neuf<sup>613</sup>. » C'est dans cette même lettre qu'il lui révèle son « mensonge », avouant être arrivé au front depuis quelques semaines, comme si le projet d'écriture permettait de justifier cette dissimulation. L'adjectif « épatantes » peut retenir notre attention. Très à la mode au XX<sup>ème</sup> siècle, le terme connote l'admirable, l'étonnant, mais aussi l'agréable. Nous sommes encore au début de la

---

<sup>611</sup> Voir le tableau comparatif *supra*.

<sup>612</sup> Roland Dorgelès, *Souvenirs sur les Croix de Bois*, Paris, À la Cité des Livres, 1929. Pour notre démonstration, nous privilégierons les références de *Bleu horizon*, dont l'édition est plus facilement accessible que celle de *Souvenirs sur les Croix de bois*, le texte des passages abordés dans cette partie étant sensiblement identique.

<sup>613</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, *op. cit.*, lettre à sa mère, 5 novembre 1914, p.94.

guerre : Dorgelès considère-t-il vraiment que ce qu'il observe sera plaisant à raconter ? Doit-on y lire une remarque ironique, ou un nouvel indice de sa volonté de dissimuler la réalité à sa mère ? Quoi qu'il en soit, ce qu'il voit l'inspire. Dans *Souvenirs sur les Croix de Bois* puis le chapitre « En marge des *Croix de Bois* » de *Bleu Horizon*, Roland Dorgelès décrit le processus mental qui l'a mené à envisager l'écriture de son premier roman de guerre. Il écrit : « Je n'avais toujours pas pensé à un livre, mais sans que je l'eusse voulu, il s'édifiait de lui-même<sup>614</sup>. » L'écriture semble s'imposer à lui, par la force de l'expérience. C'est ainsi que le front devient non seulement un lieu d'action, mais aussi d'observation pour l'œuvre future. Le romancier se voit comme un observateur, voire un analyste, qui « au lieu de limiter ses observations à un cercle étroit, va pouvoir étudier, dépouiller toutes les âmes<sup>615</sup> ». Les termes utilisés par l'auteur sont très intéressants, car ils évoquent d'abord l'idée d'un « enseignement<sup>616</sup> » à tirer de la guerre. Les tranchées deviennent le lieu d'un apprentissage dont l'aboutissement est une connaissance fine de la guerre en tant qu'expérience vécue, mais aussi en tant qu'expérience partagée, puisqu'il s'agit d'« étudier [...] les âmes » dans cette situation bien précise. Comme le scientifique observerait un organisme dans un environnement donné, Roland Dorgelès observe les hommes en guerre. Mais « étudier », c'est aussi : « essayer de fixer dans sa mémoire, d'apprendre par cœur », « par un effort d'observation et de pénétration, acquérir l'intelligence des êtres, des choses, des faits, découvrir leur nature profonde », « observer attentivement les circonstances d'une affaire, les causes d'un phénomène, les tenants et aboutissants d'une situation<sup>617</sup> ». Toutes ces définitions apportent des nuances supplémentaires. Il ne s'agit pas seulement d'observer, mais bien de comprendre, ce qui s'inscrit alors dans une démarche de quête de sens. L'écrivain se donne pour objectif de décrypter la guerre, de comprendre les changements qu'elle peut engendrer, les situations qu'elle provoque, les sentiments qu'elle suscite. Plus que tout, l'écrivain compte produire quelque chose à partir de ces informations, les assimiler avant de les transformer en un roman qui en retiendrait l'essentiel et rendrait accessible à un public plus ou moins initié cette réalité vécue de la guerre. Le verbe « dépouiller », quant à lui, dit beaucoup sur la méthode et le projet littéraire de Dorgelès. Il s'agit cette fois de retirer, de déshabiller quelque chose, en l'occurrence « les âmes ». L'écrivain apparaît en mesure de déchiffrer la complexité humaine, d'aller en profondeur et de ne pas se contenter de rendre compte seulement de ce qu'il observe. Il donne ici une représentation de

---

<sup>614</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.19.

<sup>615</sup> *Ibid.*, p.12.

<sup>616</sup> Définition du CNRTL pour « étudier ».

<sup>617</sup> *Ibid.*

son roman comme clé de compréhension de l'humanité en guerre. Par ailleurs, dans une acception esthétique, le dépouillement est également l'action d'« ôter, [de] retirer les ornements afin de simplifier l'expression<sup>618</sup> ». Cela n'est pas sans évoquer le choix d'un style simple pour dire la guerre, nous y reviendrons. L'écrivain se place ainsi en position d'intermédiaire : à partir d'une matière complexe – l'âme humaine en guerre – il entend proposer à ses lecteurs une version plus accessible, débarrassée de ce qui en rend la compréhension difficile. L'approche peut faire penser à une démarche naturaliste : l'immersion dans un milieu en permet une observation et une compréhension accrue<sup>619</sup>.

L'étude et le dépouillement semblent être des actions typiquement intellectuelles et réfléchies, évoquant une approche scientifique. Pourtant, très vite, l'écrivain perd tout pouvoir sur le processus de construction de son œuvre. Roland Dorgelès livre en effet une représentation de l'écrivain inspiré, simple réceptacle de la matière qui s'impose d'elle-même à lui. Le vocabulaire utilisé dans *Bleu horizon* est révélateur de cette position : « sans le savoir<sup>620</sup> », « tout naturellement<sup>621</sup> », « confusément<sup>622</sup> », « sans m'en douter », « il s'opérait en moi une élaboration que je ne soupçonnais pas », « aveuglement<sup>623</sup> », « malgré moi<sup>624</sup> », « au hasard<sup>625</sup> ». C'est alors le roman qui prend vie et devient acteur : « sans que je l'eusse voulu, il s'édifiait de lui-même », « mon livre avait trouvé son nom<sup>626</sup> ». L'œuvre prend une dimension organique, vivante. La guerre, matériau sombre et nocif, est comme un pus que doit évacuer l'auteur : « Mon âme, mes pensées, ma chair étaient toutes pleines de la guerre : je n'avais qu'à presser<sup>627</sup> ». Il est habité par ce vécu, cette expérience, dont il convient de faire quelque chose : il doit transformer cette matière en œuvre. L'écrivain devient alors un outil obéissant à une force plus grande que lui, sur laquelle il n'a aucun contrôle. Les événements lui dictent son

---

<sup>618</sup> Définition du CNRTL pour « dépouiller ».

<sup>619</sup> La parenté avec Zola est mise en avant par la presse de l'époque, en particulier à la sortie du *Réveil des morts*, comparé à *Germinal*, mais Dorgelès s'en défend. Outre son manque d'affection pour l'œuvre zolienne, il souligne son absence dans ses influences littéraires : « Suis-je un naturaliste ? C'est possible, mais cela m'étonne. En tous cas, mes maîtres ne sont pas là. » Si Dorgelès détaille peu ses influences, admirant tout de même la psychologie ou le style de Balzac, Racine, Molière, Corneille ou encore Montaigne, il déclare en revanche apprécier la comparaison avec Erckmann-Chatrion, dont il tient les œuvres en haute estime. Voir Frédéric Lefèvre, « Une heure avec M. Roland Dorgelès », *Nouvelles littéraires*, 7 juillet 1923. Au sujet des influences littéraires de Dorgelès, voir également l'article d'Alexandre Leducq, « Lectures et influences littéraires chez Dorgelès », dans Bernard Alluin et Juliette Sauvage (dirs.), *op. cit.*

<sup>620</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.11.

<sup>621</sup> *Ibid.*, p.13.

<sup>622</sup> *Ibid.*, p.16.

<sup>623</sup> *Ibid.*, p.18.

<sup>624</sup> *Ibid.*, p.20.

<sup>625</sup> *Ibid.*, p.32.

<sup>626</sup> *Ibid.*, p.19.

<sup>627</sup> *Ibid.*, p.29.

roman : « je suivais aveuglément mon destin d'écrivain<sup>628</sup> ». Dorgelès se découvre alors ce que Dominique Maingueneau appelle la « vocation énonciative<sup>629</sup> » : il « se "sent" appelé à produire de la littérature », non seulement influencé par le contexte historique dans lequel il évolue, mais aussi par sa culture littéraire qui semble lui imposer le roman comme « dispositif communicationnel<sup>630</sup> » adapté<sup>631</sup>. L'expérience de la guerre apparaît comme une « puissance extérieure à la volonté humaine », s'imposant à l'homme de façon « irrévocable<sup>632</sup> ». L'idée que ses livres obéissent à un projet plus grand que la simple constitution d'une œuvre romanesque est essentielle pour Dorgelès. Il s'agit de rendre compte de l'expérience de la guerre, de préserver la mémoire de ceux qui ont combattu, de contribuer à faire que la Grande Guerre ne soit pas une simple page de l'Histoire définitivement tournée. On est ici dans une stratégie de représentation qui tend à suggérer l'importance de la littérature dans le cadre historique et social, et donc la place de l'écrivain bleu horizon dans la société. Dans son récit de la genèse des *Croix de bois* et du *Cabaret de la belle femme*, Roland Dorgelès veut réaffirmer le rôle que peuvent et doivent jouer les écrivains-combattants.

S'il présente la genèse de son roman comme une expérience assez abstraite d'inspiration mêlée d'esprit critique, il nous donne également des indications plus précises. Deux lieux symbolisent l'évolution de son projet romanesque. Le premier est un endroit emblématique de ses mois passés au front, dont nous avons déjà montré l'importance dans notre premier chapitre ; le second est le lieu où il a enfin pu trouver le calme nécessaire à l'activité d'écriture : « Ici, c'est Cauroy, où, pour la première fois, j'ai pensé à mon livre ; là, c'est Longvic, où j'ai commencé à l'écrire<sup>633</sup>. » S'il a conçu son œuvre dans l'agitation du front, c'est à un bureau qu'il la rédige. Sa correspondance montre bien l'importance d'un environnement propice à l'activité créatrice, se caractérisant par une certaine solitude, mais aussi par un isolement vis-à-vis des autres soldats. Si la camaraderie revêt une grande importance pour Dorgelès, elle est exclue lorsqu'il s'agit d'écrire. Rappelons ces quelques lignes adressées à Madeleine, quand Dorgelès s'inquiète de devoir quitter son logement individuel pour vivre avec le reste de la compagnie : « Coucher au Centre, c'est ne plus travailler<sup>634</sup> ». On entrevoit clairement la double facette de l'écrivain-combattant : d'un côté l'homme de terrain, de l'autre l'auteur au travail à

---

<sup>628</sup> *Ibid.*, p.18

<sup>629</sup> Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, p.78.

<sup>630</sup> *Ibid.*, p.66.

<sup>631</sup> Nous revenons sur le choix du genre romanesque *infra* : chapitre 2, partie 1.2.

<sup>632</sup> Définition du *CNRTL* pour « destin ».

<sup>633</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon, op. cit.*, p.25.

<sup>634</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée, op. cit.*, lettre à Madeleine, sans date (1916), p.313.

son bureau. Avec le recul qu'il possède en 1929 puis en 1949, Dorgelès reconnaît les moments clés de son parcours militaire qui ont donné naissance à ses romans. Il évoque son propre engagement volontaire qui lui a inspiré « Pour la durée de la guerre », premier chapitre du *Cabaret*, ou encore son propre départ « la fleur au fusil<sup>635</sup> » vers le front, qui lui inspire celui de Demachy dans *Les Croix de bois*<sup>636</sup>. Il confirme tout cela dans *Au beau temps de la Butte*, livre dans lequel il raconte son vécu de façon explicitement autobiographique : « à la fin de l'après-midi, nous partions pour la gare, la clique en tête, la fleur au fusil, entre deux haies muettes de curieux. Les premières lignes des *Croix de bois* s'écrivaient sous mes yeux<sup>637</sup>. » Il est intéressant de constater que Dorgelès utilise des verbes qui ont tendance à accentuer sa passivité dans l'acte de création : « s'écrire » ici, ou « surgir<sup>638</sup> » dans le cas de sa scène de départ, deux verbes montrant encore une fois que la littérature s'impose à Dorgelès, rappelant toujours le primat de l'expérience. Ainsi le processus d'écriture apparaît-il d'abord comme un processus de remémoration : c'est en vivant sa guerre que Dorgelès imagine son roman, et quand vient le moment de l'écrire, c'est toujours sa propre guerre dont il doit se souvenir.

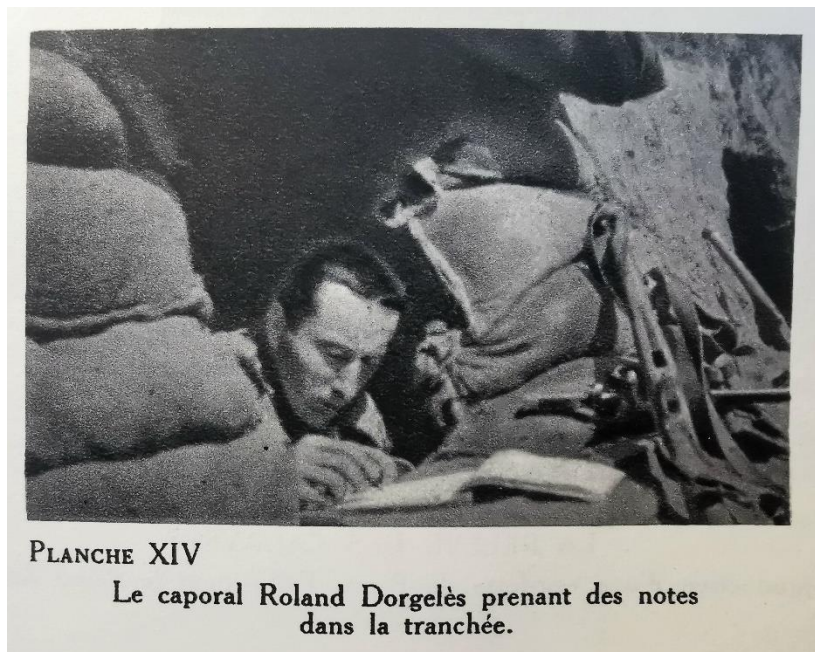


Figure 21 - Dorgelès prenant des notes dans la tranchée<sup>639</sup>

<sup>635</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.13.

<sup>636</sup> Une partie ultérieure de notre travail sera consacrée aux équivalences expérience/fiction dans l'œuvre dorgelèsienne, c'est pourquoi nous ne détaillons pas ici. Voir *infra* : chapitre 3, partie 3.1.

<sup>637</sup> Roland Dorgelès, *Au beau temps de la Butte*, *op. cit.*, p.253

<sup>638</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.13 : la scène du départ « la fleur au fusil » est « celle qui surgit la première du flot de [s]es souvenirs ».

<sup>639</sup> *Ibid.*, planche XIV.

L'auteur revient également sur les conditions matérielles de l'écriture des *Croix de Bois*. Bien qu'il lui ait été difficile, dans les tranchées, de commencer l'écriture de son roman, il y prenait tout de même des notes sur le vif. Son camarade Marcel Ricois, en 1930, raconte au sujet de l'écriture des *Croix de bois* :

Je vous affirme aussi, que souvent dans les tranchées, au fond d'un gourbi, sous une caponière, entre deux créneaux, Dorgelès m'a lu des notes, des fragments qui devaient paraître plus tard, s'il en revenait. Il jetait cela hâtivement sur des feuillets, presque toujours sur le lieu même où l'événement qu'il se proposait de porter sur son livre s'était accompli<sup>640</sup>.

Ces notes sur le vif sont inscrites dans une certaine spontanéité, une immédiateté. Malheureusement « la plupart furent perdues<sup>641</sup> ». Quelques-unes semblent tout de même avoir échappé à ce sort funeste, puisque Dorgelès confie qu'il n'a « fait que recopier, sans déplacer un mot, sans ajouter une virgule » ses notes pour le chapitre « Victoire ». Il lance d'ailleurs un défi au lecteur méticuleux qui souhaiterait contester l'authenticité du roman : « Qu'on reprenne maintenant *les Croix de Bois* au chapitre "Victoire", on y retrouvera ces notes, à peine modifiées<sup>642</sup>. » Continuant le jeu avec son lecteur, il cite un extrait de ces notes – dont l'authenticité est toutefois incertaine<sup>643</sup> – et, en effet, une simple consultation du roman permet de confirmer que le texte, s'il a été un peu remanié, en est tout de même relativement proche.



Figure 22 - Croquis d'André Dunoyer de Segonzac : soldat écrivant<sup>644</sup>

<sup>640</sup> Marcel Ricois, « Les vrais témoins », *Journal des mutilés, réformés et blessés de guerre*, 12 janvier 1930.

<sup>641</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.19. Cet égarement des notes n'est pas particulièrement étonnant, nous faisons face au même problème qu'avec la correspondance.

<sup>642</sup> *Ibid.*, p.21.

<sup>643</sup> Pour l'extrait de notes cité par Roland Dorgelès, voir *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.21. Pour le passage romanesque équivalent, voir *Les Croix de Bois*, *op. cit.*, p.142.

<sup>644</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.14.

Par l'évocation de ces notes, il entend montrer que son roman est documenté, que l'expérience et l'observation priment avec un retour aux mots écrits sur le vif. En soulignant le peu de différences entre les deux textes, il met en évidence la fidélité de son roman à cette expérience. Il contre ainsi les reproches qui ont pu lui être faits, ainsi qu'à d'autres romanciers, notamment par Jean Norton Cru en 1929, soupçonnant la littérature de déformer la réalité, de raconter une guerre trop éloignée du vécu des soldats<sup>645</sup>. Ces précautions témoignent de la volonté de l'écrivain de légitimer sa parole en tant qu'expression fidèle de l'expérience d'un soldat – lui-même – et donc de présenter son roman comme un témoignage presque direct, à peine modifié.

Roland Dorgelès explique que l'écriture de son roman n'aurait pas pu se faire sans de bonnes conditions matérielles, celles-ci ne pouvant être trouvées qu'avec du temps et de la patience. Ce n'est qu'après son passage dans l'aviation et son hospitalisation qu'il pourra véritablement se consacrer à l'écriture des *Croix de bois*. Grâce au soutien d'un lecteur ayant apprécié sa contribution au roman *La Machine à finir la Guerre*, co-écrit avec Régis Gignoux, Dorgelès peut enfin bénéficier d'un bon cadre de travail. C'est cet admirateur qui lui propose le poste d'instructeur dans l'aviation, lui offrant ainsi des conditions favorables à son activité d'écrivain, à savoir le calme et le temps. Dans *Bleu horizon*, il relate avec humour – et peut-être un brin d'ironie – un échange qui montre bien que tout est affaire d'arrangement davantage que de compétence :

Non seulement il<sup>646</sup> me mit en poche les quelques milliers de francs dont un éclopé, avide des joies de l'arrière, trouve aisément l'emploi, mais il fit que mon nom, imprimé dans différents journaux, tomba sous les yeux d'un lieutenant du 1<sup>er</sup> groupe d'aviation où je venais d'être affecté, et c'est à cette rencontre fortuite que je dus de trouver un poste stable, au lieu d'être trimbalé de Dijon à Avord et de Lyon au Bourget, comme mes camarades d'infortune, inaptés et auxiliaires.

— Voulez-vous être photographe ? me proposa à brûle-pourpoint cet officier ami des Lettres. Préférez-vous conducteur d'auto ? Mécanicien ? Armurier ?

Quand on a été terrassier aux armées, on ne s'étonne plus de grand'chose, et l'on m'aurait aussi bien nommé chef de musique ou maître-tailleur que je n'aurais rien dit, mais après un instant d'entretien, le lieutenant trouva pour moi quelque chose de mieux.

— Je vois ce qu'il vous faut ! décida-t-il en me tapant sur l'épaule. Vous parlez avec assurance : on vous gardera comme instructeur...

Tout ébahi, je ne demandai même pas instructeur de quoi et, quelques jours plus tard, monté sur une estrade, je commençais d'enseigner à des mécaniciens ce que c'était que la mécanique.

Sans le savoir, cet officier venait de me permettre d'écrire *Les Croix de bois*<sup>647</sup>.

Cette citation permet d'établir un lien très net entre conditions matérielles (finances, éloignement du front, confort) et écriture. C'est d'ailleurs ce qui a pu manquer à de nombreux

---

<sup>645</sup> Voir *infra* : chapitre 4, partie 1.

<sup>646</sup> Le roman écrit avec Gignoux, *La Machine à finir la Guerre*.

<sup>647</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.28.



auteurs et ce qui explique, aux côtés d'autres raisons que nous avons déjà évoquées (telles que la censure ou les difficultés du milieu éditorial pendant la guerre), la parution de certaines œuvres après l'Armistice. De plus, notons que la convalescence apparaît souvent comme un point de départ dans le processus d'écriture, comme le note Philippe Baudorre dans son article « La Grande Guerre et le prix Goncourt » : « c'est le soldat blessé qui, tel Benjamin blessé en 1914 ou Barbusse hospitalisé en 1916, a le plus souvent la possibilité matérielle de mettre au propre ses notes et de s'occuper de leur publication<sup>648</sup> ». Il met en lien cette réalité avec celle du prix Goncourt pendant la guerre, pour lequel un grand nombre de prétendants sont blessés. Pour Dorgelès, sorti de convalescence et à l'abri dans l'aviation, commence alors un travail de longue haleine. Il faut désormais composer le livre, et faire des impressions du front un roman. Dorgelès décrit une tâche ardue, celle de donner une forme à ce qui, à ce moment-là, relève encore du « désordre<sup>649</sup> ».

Pierre-Marc de Biasi, spécialiste de la génétique des textes, distingue l'écriture « à programmation scénarique » caractérisant les « écrivains qui ne peuvent travailler qu'avec un canevas précis<sup>650</sup> » et l'écriture « à structuration rédactionnelle » pour les « écrivains qui ont besoin de se jeter la tête la première dans la rédaction sans se sentir contraints par le moindre plan<sup>651</sup> ». À partir des explications données par Dorgelès, il est aisé de déduire qu'il n'est pas tout à fait un auteur à programme, et il l'affirme d'ailleurs très clairement : « je n'avais toujours pas de plan à proprement parler ». Il confie tout de même à son lecteur essayer d'organiser la matière, d'« établir les grandes lignes », et ne semble donc pas se laisser totalement aller à l'instinct créatif. Les documents génétiques que nous avons à notre disposition ne permettent toutefois pas d'attester l'existence de plans ou de programmes précis d'écriture. Roland Dorgelès apparaît également comme un écrivain productif, si bien que c'est un « manuscrit déjà plus épais qu'un bottin<sup>652</sup> » qui se compose sur sa table de travail. Ainsi Dorgelès semble-t-il osciller entre les deux modèles – qui représentent, rappelons-le, deux extrêmes entre lesquels naviguent la plupart des écrivains –, mais il se rapproche plus du second type, en raison du caractère « pulsionnel<sup>653</sup> » de son écriture. La mention, dans *Bleu horizon*, de la rédaction du chapitre « Victoire » est assez significative à cet égard : « Les doigts paralysés, j'ai soudain

---

<sup>648</sup> Philippe Baudorre, « La Grande Guerre et le Prix Goncourt », in *Les Goncourt dans leur siècle : Un siècle de « Goncourt »*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2005 [en ligne, consulté le 9 juin 2021 : <http://books.openedition.org/septentrion/54460>].

<sup>649</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.30.

<sup>650</sup> Pierre-Marc de Biasi, *op. cit.*, p.74.

<sup>651</sup> *Ibid.*, p.75

<sup>652</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.32.

<sup>653</sup> Pierre-Marc de Biasi, *op. cit.*, p.75



conservés dans le fonds des Bibliothèques d'Amiens Métropole le confirme<sup>659</sup> – et participent du phénomène d'amplification de son œuvre, déjà entamé par l'accumulation des nombreux épisodes que l'auteur souhaite y intégrer. Très vite, le manuscrit s'avère trop épais, le projet trop ambitieux. C'est ainsi que naît *Le Cabaret de la Belle Femme*. Le principe unificateur des *Croix de Bois* devient le personnage de Gilbert Demachy. Les épisodes dans lesquels celui-ci ne figure pas ne sont pas pour autant abandonnés, puisqu'ils viennent former la matière d'un deuxième ouvrage : « Au lieu d'un livre, j'en aurais deux<sup>660</sup>. » Dorgelès explique alors la façon dont il a renommé les personnages, afin de créer un livre indépendant :

Des lecteurs m'ont souvent demandé si le principal personnage du *Cabaret de la Belle Femme*, ce braillard de Lousteau, ne serait pas par hasard le même homme que le Sulphart des *Croix de Bois* : ils ne s'étaient pas trompés. Après avoir retranché ces quelques épisodes, j'étais bien obligé d'en débaptiser les héros, et le capitaine Cruchet s'est ainsi appelé Tarasse, l'adjudant Morache est devenu Noisard, mais ce sont bien les mêmes gens<sup>661</sup>.

Ce travail sur les noms est identifiable sur certains documents conservés dans les archives privées de Micheline Dupray. Prenons l'exemple de « Chez les anges », onzième chapitre du *Cabaret de la belle femme*. Nous avons pu consulter un texte imprimé<sup>662</sup> intitulé « Sulphart chez les anges », avec annotations et corrections autographes de l'écrivain procédant aux modifications liées à ce transfert des *Croix de bois* au *Cabaret*. Ainsi le nom de Sulphart est-il biffé et remplacé par celui de Lousteau, le titre modifié (le prénom est retiré et seul « Chez les anges » est préservé) et d'autres éléments apparaissent en marge : phrases ajoutées, tournures modifiées, dialogue entre Lousteau et la « pauvre gosse de femme<sup>663</sup> » entièrement réécrit...

---

<sup>659</sup> Le manuscrit des *Croix de bois*, quant à lui, est conservé à la Bibliothèque Nationale de France, cotes NAF 25903 et NAF 25904.

<sup>660</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.33.

<sup>661</sup> *Ibid.* Notons tout de même que, ponctuellement, un personnage garde son nom. C'est le cas de Lagny, « l'agent de liaison » (*Les Croix de bois*, *op. cit.*, p.10), trois fois cité dans le roman de 1919, qui fait son retour dans le *Cabaret* avec la même identité : l'absence de modification se justifie probablement par sa situation marginale et son rôle très secondaire, il est aussi un lien, une « liaison » discrète entre les œuvres.

<sup>662</sup> Roland Dorgelès a en effet réuni la plupart de ses textes imprimés qu'il collait dans des carnets. Parfois, il s'en servait pour retravailler ses écrits. Ce texte figure dans l'un de ces carnets recueillant les articles de guerre de Dorgelès, il est donc probable qu'il soit lui aussi paru dans un journal. Nous n'avons malheureusement pas retrouvé la trace de sa parution.

<sup>663</sup> Roland Dorgelès, *Le Cabaret de la belle femme*, *op. cit.*, p.338.

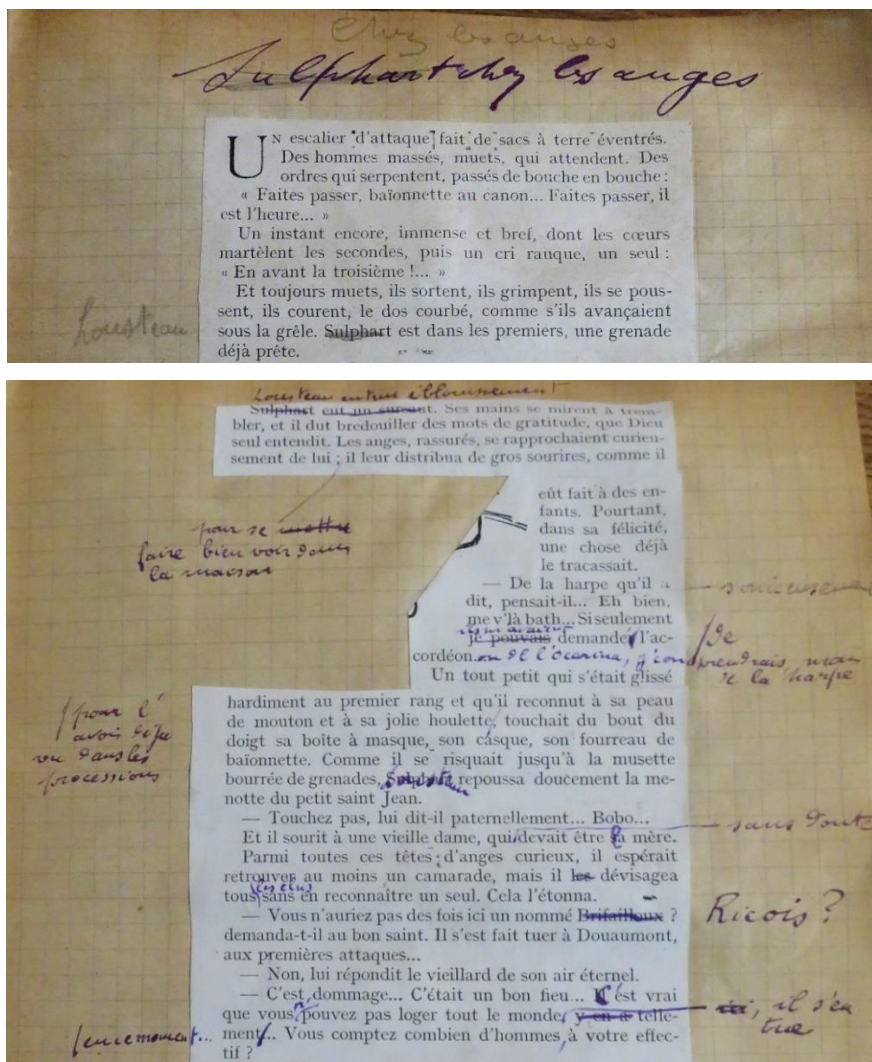


Figure 24 - « Sulphart chez les anges », avec annotations autographes de Roland Dorgelès<sup>664</sup>

Ce document témoigne probablement d'un premier état de retravail du texte, puisque le texte définitif montre d'autres modifications. Il y a ici, outre les changements de noms des personnages, des insertions de phrases ou de propositions, ainsi que des reformulations. Le groupe verbal « y en a », qui retranscrit une certaine oralité avec l'élision du « il » précédant habituellement l'expression, devient ainsi « il s'en tue ». Ici, l'écrivain fait le choix d'une phrase plus incisive, plus amère peut-être, représentant la mort avec une formulation passive et un « il » impersonnel – utilisé dans « il pleut » ou « il fait froid » par exemple – accentuant une forme de banalité ou de normalité de la mort. L'ironie est bien plus présente dans cette correction. Ainsi le passage des *Croix de bois* au *Cabaret de la belle femme* n'est-il pas un simple transfert avec changement de patronymes. C'est l'occasion pour l'auteur de remanier

<sup>664</sup> Archives privées de Micheline Dupray.

l'ensemble de son texte, de le retravailler pour en proposer une version neuve. Ces chapitres exclus des *Croix de bois* connaissent une véritable adaptation à leur nouveau réceptacle.

Dans *Souvenirs sur les Croix de bois* et *Bleu horizon*, Roland Dorgelès narre également le passage de son roman par la censure militaire. Il nous livre son sentiment d'écrivain confronté à un jugement, qu'il considère comme trop sévère, sur son œuvre. Il insiste en effet sur la peur que l'annonce de cette étape cruciale provoque en lui : « Je ne sais pas si j'ai changé de couleur, mais cette simple phrase m'a fauché les jambes<sup>665</sup>. » La censure représente une étape difficile à franchir pour l'écrivain, puisqu'il n'est plus le seul maître de son œuvre : il est dépossédé d'une partie de sa production, sur laquelle il s'imaginait jusque-là avoir le contrôle. Quelqu'un d'autre devient acteur de la genèse, et cette personne n'a pas été choisie par l'auteur, n'est pas la bienvenue dans le processus de production romanesque. Dorgelès va jusqu'à comparer le passage par la censure à un « conseil de guerre ». Il se voit déjà « condamné », « perdu », « mort<sup>666</sup> ». Nicolas Beaupré voit dans cette métaphore la confirmation du fait que « la censure est perçue comme portant intrinsèquement atteinte à l'acte créateur<sup>667</sup>. ». En effet, comme le soldat qu'il a été, l'écrivain qu'il est désormais n'est plus son propre maître : une instance supérieure s'apprête à décider pour lui de l'avenir à donner à son œuvre, et de créateur il redevient subalterne forcé d'obéir aux ordres. Les biffures, qui étaient jusque-là son apanage, sont désormais d'une autre main : « À chaque page que je voyais barrée d'un coup de crayon bleu, mon trouble s'accroissait<sup>668</sup>. » Plusieurs années plus tard, Dorgelès regrette de ne pas avoir conservé les traces de ce passage par la censure :

J'aurais dû le conserver comme document de l'époque, ce manuscrit tout balaféré qu'on me rendit. Le censeur [...] avait supprimé, sans un semblant de raison, des réflexions de soldats, des faits insignifiants et jusqu'à d'innocents jurons<sup>669</sup>. Dès les premières pages, on avait fait sauter tout un alinéa : le passage où les soldats défoncent les armoires de la villa où ils cantonnent pour se déguiser avec les robes de madame la notairesse<sup>670</sup>.

---

<sup>665</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.34.

<sup>666</sup> *Ibid.*

<sup>667</sup> Nicolas Beaupré, *Écrits de guerre*, *op. cit.*, p.121.

<sup>668</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.35.

<sup>669</sup> Notons que la censure des injures a déjà été pratiquée chez Barbusse. Dans *Le Feu*, Paris, Gallimard, 2014, p.197, on peut ainsi lire : « Car, enfin, pas, on a beau être très camarades et sans qu'on s'engueule pour ça, tu n'entendras jamais deux poilus l'ouvrir pendant une minute sans qu'i's disent et qu'i's répètent des choses que les imprimeurs n'aiment pas besef imprimer. » Comme le note Philippe Baudorre, dans « La langue populaire dans *Le Feu* d'Henri Barbusse : la place et les enjeux », dans Corinne Grenouillet et Éléonore Reverzy (dir.), *Les Voix du peuple, XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2006, le texte écrit par Barbusse dans son manuscrit était : « sans qu'i' disent ou qu'i' répètent "merde" ou "ça m'fait chier", et aussi d'autres articles de même prix. » Le texte a été corrigé – censuré plutôt – par Gustave Téry lors de la parution en feuilleton. Voir également Philippe Baudorre, *Barbusse, le pourfendeur de la Grande Guerre*, Paris, Flammarion, 1995, « Grandes biographies », p.134-136.

<sup>670</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.35.

Ce remords prouve que l'écrivain a conscience de la valeur documentaire d'un tel objet. Le manuscrit mutilé par la censure est en effet révélateur de l'état d'esprit d'une époque, devenant un témoignage historique au même titre que le roman lui-même. Roland Dorgelès s'attarde sur le cas du chapitre « Mourir pour la Patrie », qui semble particulièrement poser un problème au censeur, pour qui « toutes les vérités ne sont pas bonnes à dire<sup>671</sup> » et qui s'inquiète de l'image que ce passage pourrait donner des autorités militaires. Ce chapitre, qui est le plus court du roman et se trouve en son cœur, narre l'exécution pour l'exemple d'un homme. Dans ce texte, le narrateur insiste sur la culpabilité ressentie par ses camarades, forcés de participer de façon plus ou moins directe à ce spectacle morbide et révoltant, le tout dans la plus grande impuissance. Bien qu'il s'attende à la décision du censeur, Roland Dorgelès décide tout de même de marquer son opposition à cette suppression :

Mais cette fois, je m'insurgeai. Les cris déchirants du fusillé de Coulommès résonnaient encore trop en moi.

— Je n'ai pourtant rien inventé ! fis-je, les dents serrées. J'y assistais, à cette exécution !

Mais le commandant ne voulut pas discuter<sup>672</sup>.

Au détour d'une phrase, il glisse également un indice sur la source d'inspiration du chapitre, qui semblerait encore une fois être un réinvestissement romanesque d'un épisode s'étant réellement déroulé<sup>673</sup>. L'auteur explique avoir tout de même retiré ce chapitre pour satisfaire le censeur, en même temps que « La Boule de gui » et « Permissionnaires », puis avoir changé d'avis à la dernière minute, « enhardi par les cloches de l'Armistice qui venaient de sonner<sup>674</sup> », conservant finalement cet extrait dérangeant. Dorgelès se met ici en scène bravant courageusement la censure militaire, suggérant ainsi que son désir de dire la vérité de la guerre est plus fort que tout. Notons également un second passage par la censure, cette fois pendant la Seconde Guerre mondiale, qui n'a toutefois aucun impact sur la structure de l'œuvre. En effet, l'écrivain se voit offrir l'opportunité de voir *Les Croix de bois* de nouveau publié malgré l'Occupation, mais cela ne peut se faire qu'au prix de mutilations qu'il refuse d'accepter<sup>675</sup>. Ce nouvel épisode montre que la littérature – et en particulier lorsqu'elle parle de la guerre – est susceptible de souffrir plus d'une fois de modifications non souhaitées par l'auteur.

---

<sup>671</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, op. cit., p.36.

<sup>672</sup> *Ibid.*

<sup>673</sup> Voir *infra* : chapitre 2, partie 3.1.3.

<sup>674</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, op. cit., p.37.

<sup>675</sup> Voir *infra* : chapitre 2, partie 1.2.4.

La même année, Dorgelès publie aux éditions de la Banderole *La Boule de gui*, recueil composé de neuf textes, parmi lesquels se trouvent précisément les deux chapitres retirés des *Croix de bois* à la suite du passage par la censure : « La Boule de gui » et « Permissionnaires », accompagnés des textes suivants, tous adaptés d'articles ou de contes parus antérieurement dans des journaux, entre 1916 et 1919 : « Le prisonnier bénévole<sup>676</sup> », « La folle attaque<sup>677</sup> », « Réflexions », « Méprise<sup>678</sup> », « Les filleuls<sup>679</sup> », « Dans le train des permissionnaires », « Adieu aux tranchées de champagne<sup>680</sup> ». *La Boule de gui* est à intégrer dans la genèse du *Cabaret de la belle femme*, qui reprend notamment une partie de ces textes<sup>681</sup>. *La Boule de gui* ne paraît que dans des éditions à tirage très limité, illustrées d'abord par André Dunoyer de Segonzac en 1922 puis par Charles Fouquieray en 1925. Quant au *Cabaret de la belle femme*, il paraît dans un premier temps chez L'Édition française illustrée, mais est publié dès 1922 par Albin Michel dans une première version augmentée, puis dans sa version définitive en 1928. *Le Cabaret* est alors accessible à un public bien plus important.

*Le Cabaret de la belle femme* connaît donc plusieurs éditions : en 1919, en 1922 et enfin en 1928. Voici le sommaire de chacune d'entre elles<sup>682</sup> :

1919, Édition française illustrée	« Pour la durée de la guerre » « Le cabaret de la belle femme » « Mon capitaine, monsieur le curé et l'homme à la tête de veau » « Une nuit sous bois » « Un débrouillard » « Le poète sous le pot de fleurs » « Les poissons rouges » « Chez les anges »
1922, Albin Michel	« Pour la durée de la guerre » « Le cabaret de la belle femme » « Mon capitaine, monsieur le curé et l'homme à la tête de veau » « Une nuit sous bois » « Un débrouillard » « <b>Le prisonnier bénévole</b> » « Le poète sous le pot de fleurs » « Les poissons rouges » « Chez les anges »

<sup>676</sup> « Le Prisonnier bénévole », *Les hommes du jour*, 26 janvier 1918.

<sup>677</sup> « La folle attaque », *L'Heure*, 16 août 1916.

<sup>678</sup> « Méprise », *Le Canard enchaîné*, 4 juin 1919.

<sup>679</sup> « L'art d'être filleul », *Le Sourire*, 3 mai 1917.

<sup>680</sup> « Adieu aux tranchées de champagne » correspond au poème « Dernière relève », *Le Bochofage*, 28 avril 1917.

<sup>681</sup> *La Boule de gui* est par ailleurs un recueil dont Dorgelès récupère certains textes en 1949 pour *Bleu horizon. Pages de la Grande Guerre*, nous y reviendrons.

<sup>682</sup> Nous identifions les ajouts en gras et soulignons les déplacements.

1928, Albin Michel (édition définitive)	« Pour la durée de la guerre » « Le cabaret de la belle femme » « Mon capitaine, monsieur le curé et l’homme à la tête de veau » « Une nuit sous bois » « <u>Les poissons rouges</u> » « <b>Ici repose Cadinot</b> » « <u>Un débrouillard</u> » « Le prisonnier bénévole » « <b>Gousse d’ail</b> » « Le poète sous le pot de fleurs » « Chez les anges » 3 chapitres inédits des <i>Croix de bois</i> : « <b>La Boule de gui</b> » « <b>L’ennemi des vieux</b> <sup>683</sup> » « <b>Permissionnaires</b> »
--	---

Au fil de son existence, *Le Cabaret de la belle femme* se fait le réceptacle de textes jusqu’ici inédits, n’ayant pas trouvé leur place dans *Les Croix de bois*. Le texte « Chez les anges », que nous avons déjà évoqué, devait normalement s’appeler « Sulphart chez les anges<sup>684</sup> ». Notons également que, dans la version de 1928, qui paraît pour le dixième anniversaire de l’Armistice, les trois derniers chapitres sont explicitement identifiés comme « 3 chapitres inédits des *Croix de bois* », ce qui permet à l’auteur d’exploiter le succès de son célèbre roman pour séduire le public avec *Le Cabaret de la belle femme*.

Outre ses notes et ses souvenirs du front, Roland Dorgelès réutilise dans ses *Croix de bois* ainsi que dans son *Cabaret de la belle femme* une matière journalistique. Là encore, il s’agit du réinvestissement de textes écrits pendant le conflit. Ces publications antérieures à l’œuvre romanesque ont permis, à l’époque de leur parution, de faire découvrir au public certains personnages, épisodes ou plus largement une tonalité de l’œuvre dorgelèsienne, tout en étant pour l’écrivain l’occasion de s’exercer. Ainsi le texte « Fin d’étape », paru dans *Excelsior* le 30 avril 1916<sup>685</sup>, préfigure-t-il les passages des *Croix de bois* représentant la fatigue extrême des soldats, écrasés par le poids de leurs bardas. Un autre article<sup>686</sup>, publié dans le même journal un peu plus tôt dans le mois, constitue également l’une des sources d’inspiration du chapitre « Notre-Dame-des-Biffins », l’écrivain en reprenant cette fois des phrases entières. Le même procédé peut se retrouver avec le « conte » publié le 3 mars 1918 dans le quotidien *Oui*<sup>687</sup> et

<sup>683</sup> Le texte est d’abord publié dans le numéro exceptionnel du *Crapouillot* consacré à « la guerre », 1<sup>er</sup> janvier 1928.

<sup>684</sup> Archives privées de Micheline Dupray. Voir figure 24.

<sup>685</sup> Roland Dorgelès, « Fin d’étape », *Excelsior*, 30 avril 1916.

<sup>686</sup> Roland Dorgelès, « Un concert aux étoiles », *Excelsior*, 14 avril 1916.

<sup>687</sup> Ce journal devient *L’Avenir*, un an après sa création.



intitulé « Sous une dalle<sup>688</sup> », réinvesti dans le douzième chapitre des *Croix de bois*, « Dans le jardin des morts », ou encore avec « Le Poète dans les trous<sup>689</sup> » qui, retravaillé, donne « Le poète sous le pot de fleurs » du *Cabaret de la belle femme*. Le poème « Dernière relève » évoque quant à lui les lieux-clés de l'expérience de Dorgelès au front. Il y mêle les noms véritables et les noms de fiction. Dans ce texte, le bien réel « bois du Luxembourg » côtoie ainsi le « moulin sans ailes<sup>690</sup> » des *Croix de bois*, équivalent romanesque du Moulin de Cauroy. Il met aussi en scène Sulphart, personnage emblématique des *Croix de bois*, avec qui le lectorat peut faire connaissance dès 1917, par exemple dans l'aventure « Queues de rats et colliers de marrons<sup>691</sup> », qui relate la chasse aux rats du soldat. Il côtoie également Gilbert Demachy, Cadinot et les autres dans « Sous une dalle », évoqué précédemment, et Maroux dans « Un débrouillard », publié dans *Oui* le 4 juin 1918<sup>692</sup>, texte faisant évidemment écho au chapitre éponyme du *Cabaret de la belle femme*<sup>693</sup>. Notons également le conte « Le Cabaret de la belle femme » publié le 23 mars 1918<sup>694</sup>. Il est donc tout à fait probable que Dorgelès ait lui-même repris ces articles écrits pendant la guerre afin de les réinvestir dans la rédaction de son roman. Il existe d'ailleurs une preuve de cela, puisque Dorgelès conservait la plupart de ses articles, qu'il collait dans des carnets.

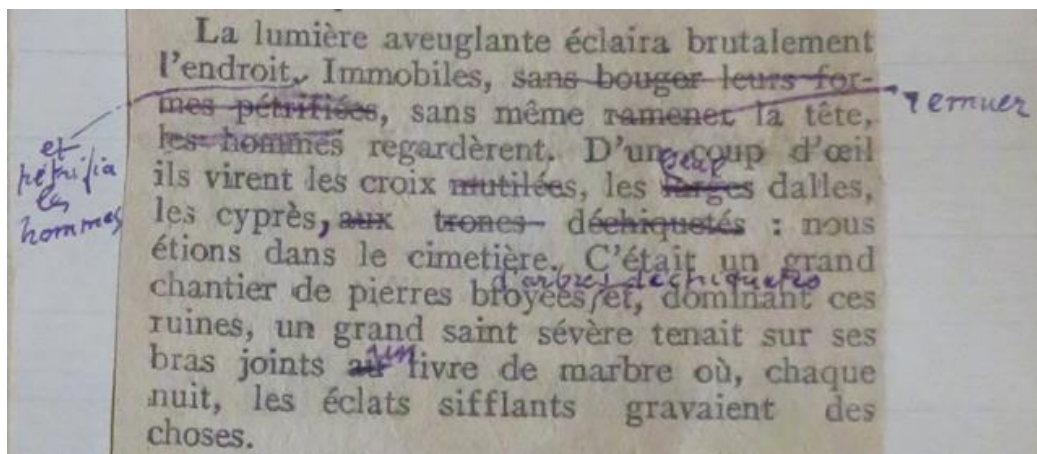


Figure 25 - « Sous une dalle », article avec annotations autographes de Roland Dorgelès<sup>695</sup>

<sup>688</sup> Roland Dorgelès, « Sous une dalle », *Oui*, 3 mars 1918.

<sup>689</sup> Roland Dorgelès, « Le Poète dans les trous », *Oui*, 10 septembre 1918.

<sup>690</sup> Roland Dorgelès « Dernière relève », art. cit.

<sup>691</sup> Roland Dorgelès, « Queues de rats et colliers de marrons », *L'Heure*, 31 août 1917.

<sup>692</sup> Roland Dorgelès, « Un débrouillard », *Oui*, 4 juin 1918.

<sup>693</sup> Conformément aux détails donnés par Dorgelès sur le passage des *Croix de bois* au *Cabaret de la belle femme* pour certains chapitres, les noms des personnages ont bien été modifiés : Maroux devient Boucard et Sulphart devient Lousteau.

<sup>694</sup> Roland Dorgelès, « Le Cabaret de la belle femme », *Oui*, 23 mars 1918.

<sup>695</sup> Archives privées de Micheline Dupray.

Nous avons pu consulter, dans les archives privées de Micheline Dupray, l'article « Sous une dalle », évoqué précédemment, parcouru d'annotations autographes. L'auteur y fait des modifications que l'on retrouve ensuite dans le texte définitif des *Croix de bois*, dans le chapitre « Le jardin des morts ». On est ici dans un travail de détail, avec une réorganisation de l'ordre des propositions ou des termes, ou encore des suppressions : les « troncs déchiquetés » sont ainsi, un peu plus loin, des « arbres déchiquetés », « ramener la tête » devient « remuer la tête », les croix ne sont plus « mutilées ». Ainsi la première représentation du cimetière est assez neutre, presque normale comme celle d'un cimetière d'avant-guerre, avant de devenir le témoignage de la destruction. Le retravail de ces premières publications fait donc pleinement partie de la genèse des œuvres. Ces différentes sources permettent également de mieux comprendre le fonctionnement de l'esprit de l'écrivain, mettant en évidence l'évolution de la matière qui, d'expérience brute, devient progressivement œuvre romanesque, à la suite d'un long processus de maturation passant par l'écriture de formes brèves.

### 1.2.3. *Le Réveil des morts*

*Le Réveil des morts*, roman de 1923 consacré à la première reconstruction, est un livre qui occupe une place assez particulière dans l'œuvre de guerre dorgelèsienne. En effet, bien que l'écrivain, en 1949, le cite dans *Bleu horizon* parmi ses « livres de guerre<sup>696</sup> », il ne l'a pas toujours présenté de cette manière. Dans un épisode de la série d'entretiens « Une heure avec... » consacré à l'écrivain, ce dernier explique au journaliste Frédéric Lefèvre que le sujet du *Réveil des morts* n'est pas à probablement parler lié à la guerre, mais qu'il lui préexistait : « Le sujet d'un roman peut être situé à toutes les époques : les passions humaines ne changent pas. Ainsi – et cette déclaration risque d'étonner pas mal de gens – *Le Réveil des Morts* est un sujet d'avant-guerre, mais il gagnait en pathétique si je le situais après<sup>697</sup>. » Albert Dubeux, dans sa biographie consacrée à l'écrivain, reprend cette version :

L'idée première du livre, il l'avait trouvée longtemps auparavant, à Montmartre, en 1911, dans les confidences d'un camarade éphémère qui, croyant lui plaire, se vantait d'avoir torturé l'homme qu'il remplaçait. Écœuré par tant de cynisme, il notait le soir sur une feuille de carnet ces quelques mots : « L'amant qui en arrive à haïr une femme qui fit mourir son mari de chagrin. » Ce feuillet, retrouvé par hasard dix ans après, contenait en germe le sujet du *Réveil des morts* ; mais l'auteur décupla la portée de cette situation dramatique en y mêlant un élément nouveau, la fraternité qui unit les rescapés de la guerre à leurs morts et qui dresse le second mari contre la femme coupable d'ingratitude envers la mémoire du premier, un soldat tué au front<sup>698</sup>.

---

<sup>696</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.38.

<sup>697</sup> Frédéric Lefèvre, *art. cit.*

<sup>698</sup> Albert Dubeux, *op. cit.*, p.32.

Il y aurait donc, en quelque sorte, une double origine du *Réveil des morts* : d'un côté, l'intrigue amoureuse, qui trouverait ses racines avant-guerre, et de l'autre le cadre de l'après-guerre, étroitement lié aux événements. Pourtant, l'explication peut en effet surprendre. Tout d'abord, la reconstruction apparaît comme étant bien plus qu'un cadre ou un contexte dans ce roman, mais bien un personnage à part entière. Cette « situation dramatique » a un impact majeur sur l'intrigue. Par ailleurs, Roland Dorgelès a lui-même une amère expérience des triangles amoureux, et il sait parfaitement de quelle manière la haine peut remplacer l'amour. Il a été l'amant, puis l'homme trompé : Madeleine Borgeaud, née Pouchet, qu'il fréquente avant-guerre, était en effet mariée avec un « décorateur de théâtre<sup>699</sup> » lorsqu'elle a rencontré Dorgelès, et elle a ensuite commencé à fréquenter un autre homme, Henri Anspach, alors que l'écrivain était au front. Sa correspondance témoigne de la transformation de ses sentiments, avec le vouvoiement dans la dernière lettre qu'il lui fait parvenir : « Je n'ai plus pour vous qu'un peu de haine, et beaucoup de mépris<sup>700</sup>. » Si l'anecdote de 1911 est probablement vraie, la genèse mentale du *Réveil des morts* – c'est-à-dire ce qui a poussé l'écrivain à prendre la plume, ce qui a suffisamment mené le sujet à maturation pour qu'il devienne objet d'un livre – se joue bien davantage pendant la Première Guerre mondiale qu'avant<sup>701</sup>.

La genèse du *Réveil des morts*, roman de 1923 consacré à la première reconstruction, est un peu plus incertaine que celle des *Croix de bois* et du *Cabaret de la belle femme*, dans la mesure où l'écrivain l'a beaucoup moins commentée. Il nous renseigne toutefois quelque peu sur le sujet dans *Bleu horizon*, en particulier dans le chapitre « À la table du bectorium<sup>702</sup> ». Dans cette partie de l'ouvrage, il aborde les questions de la camaraderie et du souvenir, qui apparaissent comme étroitement liées dans son esprit d'écrivain. La mention du *Réveil des morts* s'impose rapidement, tandis que les échos du temps de guerre se font plus grands, portés par les échanges avec les anciens du régiment :

La tentation était trop forte : poussé par une sombre curiosité, j'ai voulu revoir les lieux où je m'étais battu. À cette époque je parcourais l'ancien front de l'Artois à Verdun, ne sachant encore où j'allais situer *le Réveil des morts*, dont le plan était tracé dans mon esprit, et je venais de m'installer, pour un premier séjour, dans un domaine dévasté du Soissonnais qui domine, du haut de la falaise, les ruines de Nanteuil et les marais de la Quincy<sup>703</sup>.

---

<sup>699</sup> Micheline Dupray, *op. cit.*, p.89.

<sup>700</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, *op. cit.*, lettre à Madeleine, sans date (1917), p.343.

<sup>701</sup> Nous reviendrons ultérieurement sur la manière dont la reconstruction, mais aussi ce drame personnel de la perte amoureuse, sont représentés dans *Le Réveil des morts*. Voir *infra* : chapitre 3, parties 1.2.2. et 1.3.

<sup>702</sup> Notons que ce chapitre est ponctué d'illustrations de Pierre Falké tirées du *Réveil des morts*, paru aux éditions Mornay (1924).

<sup>703</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.103.

*Le Réveil des morts* prend donc son origine dans une dynamique de commémoration individuelle et personnelle de l'écrivain. En effet, Roland Dorgelès pourrait tout à fait être qualifié d'« écrivain pèlerin ». Après-guerre, il se plaît à retourner sur les lieux qui l'ont marqué, tout comme il aime arpenter, par nostalgie, les rues de Montmartre<sup>704</sup>. Il entend ainsi réveiller le passé, en retrouver « les images<sup>705</sup> ». C'est en explorant ces anciens champs de bataille que Dorgelès trouve enfin les lieux où il souhaite placer l'action de son roman au cœur duquel sera intégrée une réflexion sur la mémoire du conflit et de ses victimes. Comme pour *Les Croix de bois*, la chose semble se faire indépendamment de sa volonté, comme une évidence : il se décrit « attiré inexplicablement » par ces lieux, bien qu'il n'y ait « connu que la souffrance<sup>706</sup> ». L'expérience de la guerre, ainsi que la douleur qu'elle a engendrée, semblent conduire l'écrivain à marcher dans ses propres pas de soldat<sup>707</sup>.

Toutefois, il ne s'aventure pas seul dans la région, se faisant aider d'un homme qui la connaît bien, Georges Monnet, « pionnier de la zone rouge<sup>708</sup> ». Né en 1898 dans le Cantal, l'homme rejoint le 83<sup>e</sup> Régiment d'Artillerie Lourde en avril 1917, il est alors âgé de 18 ans. Au front, il est reconnu pour sa « bravoure », son esprit d'« initiative », son « courage<sup>709</sup> ». Peu après l'Armistice, il semble démontrer les mêmes qualités en reprenant une exploitation picarde située sur le Chemin des Dames, malgré son absence de lien avec la région. Le défi est de taille, étant donné les conditions terribles dans lesquelles se trouvent alors les terres. L'auteur des *Croix de bois* voue une admiration durable à Georges Monnet, dont il loue le choix en 1928, dans un article en soutien à sa candidature aux législatives<sup>710</sup> :

Avec ses diplômes, ses relations, Georges Monnet aurait pu se lancer, lui aussi, dans ce monde des affaires où des hommes moins scrupuleux allaient rapidement s'enrichir de la misère générale et du désarroi financier, mais son esprit droit n'y pouvait consentir, son cœur loyal s'y refusait et emporté par son goût de l'action, comprenant que les destinées de la race allaient se jouer dans les ruines, il

---

<sup>704</sup> Dans *Bouquet de bohème*, *op. cit.*, p.348, il écrit : « C'est en pensant à eux que j'ai repris le chemin de Montmartre, espérant y retrouver leurs ombres. Mais depuis notre départ tout s'était transformé. »

<sup>705</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.107.

<sup>706</sup> *Ibid.*, p.104.

<sup>707</sup> Rappelons toutefois que Dorgelès n'a pas combattu sur le Chemin des Dames, mais dans une zone voisine : il est intéressant qu'il choisisse ce lieu comme symbole de son expérience de la guerre.

<sup>708</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.104. Après la guerre, une bonne partie des terres n'est pas prête à être de nouveau exploitée. Une part importante du Chemin des Dames est placée en zone rouge, selon le découpage effectué en 1919 : en bleu « les terres qui, une fois déblayées, pouvaient être réaffectées à l'agriculture » ; en jaune « les terrains où un travail considérable de remise en état serait nécessaire » ; en rouge « les terres où la dévastation avait été telle que le coût d'une restauration éventuelle dépasserait la valeur agricole intrinsèque ». Voir Stéphane Bedhome, *Reconstruire le Chemin des Dames : évènement ruine et société des sinistrés (1919-1939)*, préface de Frédéric Rousseau, Vassogne, Éditions du Musée de Vassogne, Centre Historique du Monde du Travail du Chemin des Dames, 2014, p.90.

<sup>709</sup> Archives de la Seine, matricule n°3661, D4R1 2042.

<sup>710</sup> La démarche peut étonner, venant de Dorgelès qui revendique souvent son désamour pour les choses politiques : mais c'est ici le camarade qu'il loue, non l'homme politique.

s'était hardiment fixé sur les plateaux de l'Aisne qui n'avaient connu, durant cinq longues années, que le labour du canon<sup>711</sup>.

L'homme, qui – après avoir été élu maire de Celles-sur-Aisne, commune du Chemin des Dames, en 1925, puis député – deviendra en 1938 ministre de l'Agriculture du gouvernement Blum, accueille donc Roland Dorgelès dans son exploitation à réhabiliter, la ferme de Chimy. Avec lui, l'écrivain commence par parcourir le Chemin des Dames, « en direction de Berry-aux-Bac<sup>712</sup> », rejoignant ainsi la « sanglante route 44 », enjeu stratégique pour l'armée française, notamment à l'origine de la bataille du bois du Luxembourg. Nous sommes en 1921, la reconstruction est alors bien entamée, même si le chantier reste important. Grâce à ce soutien, Dorgelès est en mesure de rester sur place pendant plusieurs semaines, observant le déroulement des travaux, des exhumations et inhumations des cadavres, ou encore approchant les habitants pour mieux comprendre ce qui se joue dans cette région.

Les éléments concernant la genèse du roman nous permettent donc d'approcher la méthode de l'écrivain : « Le reportage de mes débuts m'a appris à bien voir<sup>713</sup> », déclare-t-il à Frédéric Lefèvre. Comme pendant la guerre, il s'imprègne de l'atmosphère, de l'environnement, observant les éléments qu'il réinvestira dans l'œuvre fictionnelle. Selon sa biographe Micheline Dupray, Roland Dorgelès va même jusqu'à se faire acteur de la reconstruction, se mettant alors « au service d'un architecte ami, M. Jouven<sup>714</sup> ». C'est probablement en l'observant qu'il crée son personnage principal, l'architecte Jacques Le Vaudoyer. Alphonse Jouven<sup>715</sup> (1875-1961) a été nommé « Architecte Agréé du Département de l'Aisne, pour la Reconstruction des Régions Libérées », ainsi que « Président de la Société des Architectes anciens combattants<sup>716</sup> ». Dorgelès apparaît ici comme un homme de terrain, et la genèse témoigne de son souhait d'écrire un roman qui soit le plus réaliste possible. Aux yeux de la presse, ce sont précisément ces moments passés au cœur de la reconstruction qui font la valeur du roman et « lui donnent tant d'accent et de vérité<sup>717</sup> ».

Dans « Sonnerie aux morts », texte de *Bleu horizon* intégré à la partie « Entre deux guerres » et daté du 11 novembre 1948, Dorgelès indique que c'est « tapi dans une baraque du

---

<sup>711</sup> Roland Dorgelès, « Un pionnier », *Le Réveil Soissonnais*, 14 avril 1928.

<sup>712</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.104.

<sup>713</sup> Frédéric Lefèvre, *art. cit.*

<sup>714</sup> Micheline Dupray, *op. cit.*, p.228.

<sup>715</sup> Plus âgé que Dorgelès de dix ans, il est peu probable que les deux hommes se soient rencontrés à l'École des Beaux-Arts ou aux Arts Décoratifs. Alphonse Jouven a toutefois été inspecteur d'aviation à la fin de la guerre. Voir Archives de la Seine, matricule n°65, D4R1 825.

<sup>716</sup> Base de données Léonore, Archives nationales, Alphonse Jouven, cote 19800035/341/45851.

<sup>717</sup> *L'Intransigeant*, 18 juillet 1923.

Chemin des Dames » qu'il a « commen[cé] *le Réveil des morts*, non loin des champs maudits où [il] avai[t] combattu<sup>718</sup>. » Cette mention de la « baraque », probablement celle de Georges Monnet, évoque des conditions d'existence assez précaires, accentuant la grandeur de son investissement dans le récit de la reconstruction de la campagne française. Dans son article « Un pionnier », éloge de l'agriculteur, il évoque les conditions de leur cohabitation :

Lorsque je devins son hôte à Chimy, il n'avait encore d'autre abri qu'une baraque Adrian<sup>719</sup> où le froid, le vent, la pluie, s'engouffraient, et penchés sous la même lampe, près d'un petit poêle que nous bourrions à tour de rôle, coupant notre bois à la hachette, nous avons travaillé de longues soirées vis-à-vis, moi, entassant des notes pour mon prochain roman, lui se débrouillant dans les innombrables états que l'administration lui donnait à remplir<sup>720</sup>.

Les deux hommes semblent former un duo dans l'épreuve de l'après-guerre, retrouvant en partie les conditions d'existence qui ont été les leurs au front. L'un et l'autre apparaissent comme deux travailleurs dévoués à leur tâche. Georges Monnet est présenté par l'écrivain comme un homme qui ne compte pas ses heures, travaillant jusque tard, « trouvant encore le temps de répondre, avec une constante bonne humeur, aux questions dont [Dorgelès] l'accabl[e]<sup>721</sup>. » Les premiers mots du *Réveil des morts* semblent ainsi, comme pour *Les Croix de bois*, avoir été jetés là, sur le terrain, à l'épreuve des éléments.

C'est toutefois à son bureau que Dorgelès confie avoir donné sa forme au roman. Dans « Une heure avec M. Roland Dorgelès », l'écrivain raconte : « J'ai écrit *Le Réveil des morts*, comme mes autres livres, deux fois d'un bout à l'autre<sup>722</sup>. » En réécrivant la totalité du roman une seconde fois, Dorgelès peut y appliquer d'importantes modifications, des « remaniements » lui permettant, enfin, d'aboutir à une version satisfaisante. Il témoigne également de son rythme de travail pour *Le Réveil des morts*, très loin des quelques jours consacrés à *La Machine à finir la guerre* : « j'ai passé dix-huit mois sur le mien, assis tous les matins à ma table de travail de neuf heures à une heure<sup>723</sup>... » Le projet du *Réveil des morts* prend une ampleur similaire à celle des *Croix de bois* au moment de sa conception, ce qui en suggère bien l'importance aux yeux de l'écrivain.

Il y a donc, concernant la genèse de ce roman, une première étape d'observation, qui s'apparente finalement à une enquête. L'écrivain revient sur des lieux de guerre, les

---

<sup>718</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, op. cit., p.150.

<sup>719</sup> Ces « baraques » préfabriquées en bois sont facilement montables et démontables par une main d'œuvre non qualifiée. Utilisées pendant la guerre 14-18, elles servent encore d'habitation à certains jusque dans les années 70.

<sup>720</sup> Roland Dorgelès, « Un pionnier », art. cit.

<sup>721</sup> *Ibid.*

<sup>722</sup> Frédéric Lefèvre, art. cit.

<sup>723</sup> *Ibid.*

redécouvrant en compagnie d'hommes dont la charge n'est plus d'y combattre, mais de les reconstruire, de *réveiller* les régions dévastées. Grâce à sa proximité avec Alphonse Jouven, il observe le travail d'un architecte, ses échanges avec la population et tous les acteurs de la reconstruction, des plus vertueux aux plus mesquins, et grâce à son lien avec Georges Monnet, c'est d'un agriculteur, d'un « pionnier<sup>724</sup> » qu'il découvre le travail et le quotidien. Tous deux sont anciens combattants, et le lien de la guerre les unit à Dorgelès, relation qui trouvera des échos dans le roman avec Jacques Le Vaudoier se rapprochant progressivement des vétérans qu'il rencontre. L'observation, ponctuée de prises de notes, ouvre ensuite sur la phase de rédaction, qui coupe cette fois l'écrivain du monde : « À propos, demandez donc à mes amis de ne jamais venir me voir le matin ; on répond invariablement que je suis sorti<sup>725</sup> », déclare-t-il à Frédéric Lefèvre. On y voit là une situation assez similaire à celle de l'écriture des *Croix de bois* : « Combien de fois, absorbé par ma tâche, ai-je laissé le feu s'éteindre, ou un ami repartir sans seulement lui avoir dit bonjour<sup>726</sup>. » Rappelons par ailleurs que Dorgelès cherchait alors à s'isoler, notamment en logeant séparément de ses camarades quand il était dans l'aviation.

À son bureau, il reprend ses notes<sup>727</sup>, mais aussi des travaux antérieurs, qui témoignent de la maturation du sujet du roman. Nous pouvons ainsi évoquer différents textes montrant l'obsession de l'écrivain pour l'oubli, thématique centrale du *Réveil des morts*, articulée au motif de la mort-sommeil<sup>728</sup> qui n'est pas sans rappeler « Le Dormeur du val » de Rimbaud. Citons d'abord « Les deux relèves », paru dans *L'Œuvre* en mai 1920, soit avant son séjour chez Georges Monnet. Il introduit son texte d'une citation, mise en exergue :

Le transport des restes des soldats morts pour la Patrie, du lieu de l'inhumation provisoire au cimetière communal, aura lieu aux frais de la nation.

Chambre des Députés, rapport de M. Israël<sup>729</sup>

Ainsi, la préoccupation des exhumations et réinhumations, qui se trouve au cœur du *Réveil des morts*, est déjà présente. « Les deux relèves », qui paraît trois ans avant le roman et place au cœur de la démarche auctoriale le souci de ses camarades défunts, est récupéré par Dorgelès dans *Le Réveil des morts* :

---

<sup>724</sup> Georges Monnet fait indéniablement partie des « pionniers du Vieux-Monde » encensés par l'écrivain dans *Le Réveil des morts*, *op. cit.*, p.508.

<sup>725</sup> Frédéric Lefèvre, *art. cit.*

<sup>726</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>727</sup> Nous n'avons trace ni des notes ni des manuscrits du *Réveil des morts* et n'avons donc pas pu les consulter dans le cadre de notre recherche.

<sup>728</sup> Il s'agit de la confusion récurrente entre mort et sommeil, entre défunts et dormeurs, qui ponctue déjà *Les Croix de bois* et devient absolument centrale dans *Le Réveil des morts*.

<sup>729</sup> Roland Dorgelès, « Les deux relèves », *L'Œuvre*, 24 mai 1920.

Cette fois, c'est bien fini, c'est la dernière relève... Les morts vont se lever, des Flandres jusqu'aux Vosges, et ils vont rejoindre la tranchée d'où l'on ne revient pas, emportant dans les plis bleus de leur capote une pincée de ta craie, Craonne, un peu de votre glaise, champs de Souchez.

Qui pensait encore à eux, hormis les mères ? On vous aurait laissé dormir le grand sommeil dans vos tombes précaires, si vous n'aviez gêné les limites d'un champ. Allons, retirez-vous, camarades : c'est la relève des vivants.

Les morts se levaient, des Flandres jusqu'aux Vosges, et ils allaient rejoindre cette tranchée sans guetteur d'où l'on ne revient pas, emportant dans les plis bleus de leur capote une pincée de ta craie, Craonne, un peu de votre glaise, champs de Souchez !

Sous ses paupières fermées, Jacques sentait rouler deux larmes. Combien compterait-il des siens, dans les rangs de cette suprême relève, combien de parents, combien de camarades ? Il ne voulait en oublier aucun. Rien qu'en disant leur nom, il croyait les défendre, les arracher à l'horrible néant. Oui, s'en souvenir sans tristesse, comme s'ils étaient encore vivants et qu'on dût, le soir, arrivant au repos, retrouver leur sourire à l'entrée de la grange. Ils ne meurent pas tant qu'on les aime...

On perçoit nettement dans ce texte l'une des préoccupations qui a poussé Dorgelès à explorer le Chemin des Dames l'année suivante ; il s'inquiète de l'oubli de la société, de la reconstruction au détriment du respect des morts. Il y a, dans la mise en regard de la Chambre des députés et des préoccupations d'un ancien combattant, une explication contextuelle : *Le Réveil des morts* est un roman d'actualité. Il naît pour porter la voix des morts dans le débat social et politique. Là encore, le roman semble s'imposer à l'écrivain. La comparaison de ces deux extraits permet de voir de quelle manière Dorgelès exploite une matière antérieure et l'adapte à sa nouvelle forme : il passe ici d'un article, que l'on peut assimiler à un billet d'humeur dans lequel l'auteur commente l'actualité, à un roman. La portée morale et éthique est toujours présente, mais c'est cette fois le personnage principal, Jacques, qui porte le fardeau : la réflexion de Dorgelès devient celle d'un être de papier.

« Les deux relèves » de Dorgelès n'est pas sans faire écho au poème « Dernière relève<sup>730</sup> », paru dans *Le Bochofage* du 28 avril 1917, évoquant également les questions mémorielles et le lien unissant morts et survivants. Enfin, un troisième texte peut attirer notre attention : « La Dernière relève<sup>731</sup> ». Publié en 1922, après les quelques semaines passées chez Georges Monnet, ce conte – texte littéraire en prose, donc, et non plus article ou poème – semble

<sup>730</sup> Roland Dorgelès, « Dernière relève », art. cit., déjà évoqué *supra* : chapitre 2, partie 1.2.2.

<sup>731</sup> Roland Dorgelès, « La Dernière Relève », *op. cit.*



faire figure de programme littéraire pour *Le Réveil des morts* à venir. L'attention portée aux exhumations y est grande. Là aussi, la mention de la résurrection doit attirer notre attention avec, comme dans l'article de 1920, une omniprésence des reproches adressés aux vivants :

Et tu vas revenir, inconnu au linceul de glaise, ayant tout perdu à la guerre, jusqu'à ta forme, jusqu'à ton nom. On ne saura rien de toi que, peut-être, un numéro de régiment.

Personne, derrière le convoi, personne pour le dernier adieu...

Quand j'ai vu passer, dans la campagne, le tombereau rempli de ces cercueils, un frisson m'a secoué. L'égoïsme sauvage des hommes m'a jailli du cœur et je songeai, épouvanté, que j'aurais pu avoir ma place dans cette guimbarde funéraire et prendre, mort qu'on oublie, le chemin désolé du retour. Oubli, pire que la mort<sup>732</sup>...

Ce conte fait-il écho aux observations de Dorgelès sur le Chemin des Dames, tandis qu'il prépare *Le Réveil des morts* ? Nul doute qu'il ait assisté à de tels allers-retours de camions chargés de cercueils contenant les restes des soldats morts au combat. Dans ce conte, annonce du roman à venir, il dénonce « l'égoïsme sauvage » de la population qui oublie les soldats sacrifiés. Ces trois textes font office d'annonce du roman, et témoignent surtout de sa genèse mentale. Déjà pendant la guerre, puis à mesure que celle-ci s'éloigne et que l'oubli s'impose aux yeux de l'écrivain-combattant, le livre se construit : un simple poème, un article, un conte, et enfin un roman.

#### **1.2.4. Souvenirs sur les Croix de bois et Bleu horizon**

##### **1.2.4.1. Dix ans après *Les Croix de bois*, se souvenir**

*Souvenirs sur les Croix de bois* est publié en 1929, soit dix ans après la parution des *Croix de bois*, auquel il est étroitement lié, comme en témoigne son titre. Dans ce texte, Dorgelès entend proposer une réflexion sur la genèse de son plus célèbre roman et du *Cabaret de la belle femme*, évoquant également son expérience de la guerre. Parution anniversaire, ce livre est l'occasion d'un retour aux sources et aux origines de la carrière de l'écrivain, ainsi qu'un moment de bilan. Il est très important de rappeler que *Souvenirs sur les Croix de bois*, long de seulement 62 pages, est publié chez l'éditeur À la Cité des Livres à 1110 exemplaires, dont 25 hors commerce et 10 pour l'auteur. Nous sommes donc sur une édition à petit tirage, qui n'est pas destinée au grand public, mais bien aux amateurs du roman, voire aux amis ou connaissances de l'auteur. Par ailleurs, la parution de *Souvenirs* suit de très près la réédition des *Croix de bois* chez le même éditeur à la fin de l'année 1928 et s'inscrit donc dans un diptyque éditorial. Le livre jouit d'une tout autre fortune vingt ans plus tard, avec la parution de *Bleu*

---

<sup>732</sup> *Ibid.*

*horizon* : Dorgelès reprend le texte de *Souvenirs sur les Croix de bois* pour en faire le premier chapitre de l'ouvrage, « En marge des *Croix de bois* ». Publié chez Albin Michel, *Bleu horizon* touche un public beaucoup plus important, puisque le livre est imprimé à plusieurs milliers d'exemplaires<sup>733</sup>.

Nous savons assez peu de choses sur la genèse de *Souvenirs sur les Croix de bois*, si ce n'est que sa parution est motivée par l'anniversaire de la parution des *Croix de bois*. Toutefois, une source peut être citée avec certitude : l'article « L'Armistice et la littérature », déjà évoqué précédemment. À sa sortie en janvier 1919, ce texte permet à l'auteur de préparer le terrain pour la parution de son roman, mais aussi de livrer quelques-unes de ses pensées sur le rôle que doit jouer la littérature dans l'immédiat après-guerre. Il reprend certains propos dans *Souvenirs sur les Croix de bois*, par exemple la mention du « caporal » ayant « à la main un calepin tout neuf<sup>734</sup> » sur lequel il note les gares aperçues, depuis le train qui les mène au front. Il est évoqué aux pages 12 et 13 de l'ouvrage : « À côté de moi, dans un coin du compartiment, notre caporal se taisait aussi [...]. Un calepin tout neuf à la main, [...] il s'éborgnait à déchiffrer, sur la lanterne des gares, le nom de toutes les stations, qu'il inscrivait scrupuleusement. » S'il reprend certaines phrases presque mot pour mot, le texte est toutefois grandement modifié et surtout développé, amplifié. Autour de lui se greffent des réflexions sur l'engagement, avec l'arrivée à la caserne et la naïveté du jeune soldat, puis un récit accéléré de la guerre de Dorgelès, toujours en lien avec la genèse, l'enfantement<sup>735</sup>, des *Croix de bois*. La dernière phrase du texte marque la naissance officielle du roman, sa révélation au public : « C'était le 1<sup>er</sup> avril 1919<sup>736</sup>. »

#### 1.2.4.2. Des *Souvenirs* à *Bleu horizon*

Comment *Souvenirs sur les Croix de bois* est-il devenu « En marge des *Croix de bois* », premier chapitre de *Bleu horizon. Pages de la Grande Guerre* ? Dans une lettre en date du 13 septembre 1945, Roland Dorgelès écrit à son ami André Dunoyer de Segonzac pour lui faire part d'un projet éditorial. L'illustrateur s'était déjà prêté au jeu d'orner les œuvres de guerre de l'écrivain, pour les éditions de la Banderole. Dorgelès lui propose de réitérer l'expérience, cette fois en illustrant les pages de *Souvenirs sur les Croix de bois*, qu'il souhaite donc rééditer. À ses yeux, ce travail rendrait complète une collaboration placée sous le signe de la camaraderie.

---

<sup>733</sup> Notons qu'une version reliée a été proposée, tirée en 75 exemplaires, avec un contenu toutefois identique.

<sup>734</sup> Roland Dorgelès, « L'Armistice et la littérature », art. cit.

<sup>735</sup> Nous utilisons ce terme à dessein, Dorgelès écrivant lui-même : « J'avais conçu les événements, j'ai voulu aussi enfanter les êtres. » Voir *Souvenirs sur les Croix de bois*, op. cit., p.36.

<sup>736</sup> Roland Dorgelès, *Souvenirs sur les Croix de bois*, op. cit., p.62.

L'écrivain considère comme une évidence de faire apparaître les dessins de Dunoyer de Segonzac dans ces pages, comme en témoigne la lettre qu'il lui adresse :

Après cinq ans d'exil, je range ma bibliothèque et je m'aperçois d'une chose : tu as illustré les *Croix de bois*, *La Boule de gui*, le *Cabaret de la belle femme*, toute mon œuvre de guerre. Et j'ai là, timidement caché, un petit livre *Souvenirs sur les Croix de bois*, tiré il y a quinze ans, à un petit nombre d'exemplaires, que je t'ai envoyé à l'époque.

Ce sont des pages auxquelles je tiens et tu me ferais un très grand plaisir si tu consentais à les enrichir de quelques eaux-fortes. Ainsi, tout ce que j'ai écrit sur la guerre serait illustré par toi<sup>737</sup>.

Roland Dorgelès y insiste sur la petitesse de l'ouvrage, « timidement caché », montrant bien évidemment qu'il est resté, jusqu'ici, assez confidentiel. Avec son faible tirage, il n'a touché que peu de lecteurs. Toutefois, en envisageant une édition illustrée comme les précédentes, l'écrivain ne semble pas, *a priori*, rechercher une plus grande ampleur de diffusion : l'ouvrage bibliophilique est encore envisagé comme un moyen d'entretenir une camaraderie et une mémoire commune.

Par ailleurs, s'il souhaite remettre ses *Souvenirs* sur les tables des librairies, c'est en grande partie à cause du contexte : nous sommes après la Seconde Guerre mondiale, et Roland Dorgelès semble éprouver le besoin de voir son œuvre de guerre s'achever en revenant une nouvelle fois, à la manière d'une boucle, sur la genèse des *Croix de bois*. Pour éclairer la fin d'une nouvelle guerre, il semble nécessaire de revenir sur la précédente. Par ailleurs, dans « L'année de l'espoir », article que Roland Dorgelès publie dans *Gringoire* le 2 janvier 1941, il parle de « l'autre guerre – "notre" guerre, celle que j'appelle "la vraie" où les peuples se mesuraient avec leur seul courage et à armes égales<sup>738</sup> ». Dorgelès exprime là une certaine nostalgie de la Première Guerre mondiale et des valeurs, malgré la violence provoquée et le traumatisme subi, qu'elle a vues naître. Ce regard tendre porté sur la Grande Guerre expliquerait la volonté de voir reparaître *Souvenirs sur les Croix de bois*. Et si le désir de faire appel à André Dunoyer de Segonzac était lui aussi étroitement lié à cette nostalgie exacerbée par la Seconde Guerre mondiale ? Ce serait alors le reflet d'un désir de voir renaître, après ces années de « drôle de guerre » et d'Occupation – pendant laquelle, nous le savons, Dorgelès a surtout adopté une posture attentiste –, la camaraderie du front, étroitement liée à l'idée d'unité, qui s'opposerait alors à la division qui a régné pendant et après la Seconde Guerre mondiale.

Toutefois, ce projet de 1945 n'aboutit pas, et aucune réédition des *Souvenirs* ne peut être constatée à cette période. C'est quatre ans plus tard, en fin d'année, qu'est publié *Bleu*

---

<sup>737</sup> Bibliothèques d'Amiens Métropole, Ms 2732 C [André Dunoyer de Segonzac].

<sup>738</sup> Roland Dorgelès, « L'année de l'espoir », *Gringoire*, 2 janvier 1941.

*horizon*, qui réinvestit donc la totalité du texte de 1929 dans son premier chapitre. Mais quelles sont les différences entre les deux textes ? « En marge des *Croix de bois* » se distingue par quelques modifications, touchant plus souvent à la forme qu'au fond, à l'exception de deux changements majeurs par rapport aux *Souvenirs sur les Croix de bois*. D'abord, Roland Dorgelès y ajoute le récit détaillé de l'exécution qui a donné naissance au chapitre « Mourir pour la Patrie ». Il écrit en effet, laissant apparaître une pointe de regrets : « J'ai toutefois rapporté certain épisode sans rien retoucher : l'exécution du soldat traîné suppliant au poteau. Tout s'est passé comme je le raconte. J'ai simplement écourté les motifs de sa condamnation : peut-être ai-je eu tort<sup>739</sup>. » Il décide, dans *Bleu horizon*, de compléter le chapitre des *Croix de bois* en développant la véritable histoire de ce fusillé. En 1949, Roland Dorgelès semble vouloir mettre en évidence le réalisme et l'authenticité de son œuvre majeure, c'est pourquoi il insiste particulièrement sur le fond de vérité de son roman. *Bleu horizon* devient ainsi un complément, une rallonge de certains passages des *Croix de bois*, qu'il vient développer ou auxquels il apporte un supplément de sens. Par rapport aux *Souvenirs*, il y a donc une volonté d'aller plus loin. Rappelons également que le chapitre « Mourir pour la patrie » avait posé un problème à la censure, précisément en raison du récit d'une exécution pour l'exemple. L'auteur quitte ici le cadre romanesque, rappelant que de tels épisodes se sont bel et bien déroulés.

Le deuxième élément ajouté dans *Bleu horizon* est le développement de la vie post-éditoriale de son roman de guerre. Dans *Souvenirs sur les Croix de Bois*, tout s'arrête à la publication du livre le 1<sup>er</sup> avril 1919. Dans *Bleu horizon*, il y ajoute le destin de son œuvre pendant la Seconde Guerre mondiale. Il y évoque une nouvelle censure, qui n'est cette fois plus le fait de son propre pays, mais celui de l'ennemi, du régime nazi : « Si l'on m'avait alors prédit que mon livre subirait quelque vingt ans plus tard, et à Paris même, la censure allemande, j'aurais été bien étonné. Ou plutôt non : j'aurais bien ri<sup>740</sup>. » Si ses romans sur la Grande Guerre ne sont pas à proprement parler interdits, ils sont malgré tout privés de leur visa de réimpression, tandis que ses textes portant sur la « drôle de guerre » et les régimes autoritaires sont inscrits par les autorités allemandes sur la liste Otto publiée à l'automne 1940<sup>741</sup>. Or, Dorgelès a l'opportunité de voir *Les Croix de bois* reparaître, à la condition de consentir à certaines modifications. Ici, il affirme une position d'écrivain déterminé, se refusant à mutiler son œuvre une nouvelle fois, et en l'occurrence à y retirer, selon la demande de la *Propagande Staffel*,

---

<sup>739</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.23.

<sup>740</sup> *Ibid.*, p.37.

<sup>741</sup> La liste Otto est un document publié le 28 septembre 1940, contenant les titres des livres « interdits par les autorités allemandes » ou « retirés de la vente » lors de l'Occupation.

toutes les occurrences du mot « boche », jugé « injurieux<sup>742</sup> ». Il se représente même usant d'un « langage de soldat<sup>743</sup> », réussissant ainsi à faire plier le censeur devant son argument de fidélité à l'expérience de guerre. Peut-être Dorgelès cherche-t-il ici, d'une certaine manière, à compenser sa passivité pendant la Seconde Guerre mondiale, en se représentant aussi déterminé. Toutefois, la décision du censeur, qui finit par se ranger du côté de l'écrivain, n'a pas l'effet escompté et le roman disparaît bel et bien des étals des libraires pendant toute la durée de la guerre. C'est donc le parcours de son œuvre sur la longue durée que nous propose Dorgelès dans *Bleu horizon*, en réactualisant *Souvenirs sur les Croix de bois*. Par ailleurs, ce dernier ajout nous montre que l'auteur veut inscrire son œuvre, mais aussi toute la production de la Grande Guerre, dans une Histoire plus large. Il s'agit de montrer la permanence de son propos, qui apparaît comme toujours pertinent au moment de la Seconde Guerre mondiale : la censure semble en témoigner. Par ailleurs, ces deux développements permettent une représentation de Dorgelès en écrivain engagé.

#### 1.2.4.3. La composition de *Bleu horizon*

*Bleu horizon* a pour sous-titre *Pages de la Grande Guerre*. Le terme « pages », volontairement imprécis, évoque ainsi une multitude de textes sans genre défini<sup>744</sup>, pouvant aussi faire penser aux feuilles volantes, idée que l'on retrouve d'ailleurs dans le deuxième chapitre du livre auquel Dorgelès a donné le titre « Feuilles retrouvées ». De plus, chaque texte contenu dans l'ouvrage apparaît comme une œuvre indépendante. Comme *La Boule de gui* et *Le Cabaret de la belle femme* sont des recueils, assemblages de textes non intégrés aux *Croix de bois*, *Bleu horizon* obéit à une dynamique assez similaire en réunissant des travaux de l'auteur n'ayant *a priori* trouvé leur place dans aucune autre œuvre. Nous rappelons la présentation de *Bleu horizon* par l'éditeur : « L'auteur des *Croix de bois* a réuni dans cet important ouvrage toutes ses pages inédites sur la Grande Guerre<sup>745</sup>. » Toutefois, comme le note Philippe Éthuin, « le caractère "inédit" peut être sujet à discussion<sup>746</sup>. » En effet, nous l'avons vu, *Souvenirs sur les Croix de bois*, qui représente le premier chapitre du livre renommé « En marge des *Croix de bois* », a déjà été publié en 1929. Il se voit toutefois, comme nous l'avons montré, enrichi de quelques réflexions qui, elles, sont inédites. Le reste du texte, mises à part quelques légères modifications, reste sensiblement inchangé. Qu'en est-il des autres chapitres

---

<sup>742</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.41.

<sup>743</sup> *Ibid.*, p.42.

<sup>744</sup> Voir *infra* : chapitre 2, partie 1.3.

<sup>745</sup> Voir jaquette de *Bleu horizon*, *op. cit.*

<sup>746</sup> Philippe Éthuin, « Roland Dorgelès dans le journal *La Baïonnette* », dans Marie-Françoise Lemonnier-Delpy (dir.), *op. cit.*, p.137.

de cet ouvrage ? Nous avons essayé de retrouver l'origine des textes contenus dans *Bleu horizon*. Nous reproduisons dans le tableau suivant les correspondances obtenues<sup>747</sup> pour « Feuilles retrouvées » :

« Mobilisation »	
« Lettre à un ami »	
« La folle attaque »	« La folle attaque », <i>L'Heure</i> , 16 août 1916 <i>La boule de gui</i> , chapitre 4, même titre
« À la roulante »	« La question du riz », <i>L'Heure</i> , 21 novembre 1916 (Monsieur Grinche)
« L'art d'être filleul »	« L'art d'être filleul », <i>Le Sourire</i> , 3 mai 1917 <i>La boule de gui</i> , chapitre 7, « Les filleuls »
« Sonatine imprévue »	
« Un brave »	
« Réflexions »	<i>La boule de gui</i> , chapitre 5, même titre
« Méprise »	« Méprise », <i>Le Canard enchaîné</i> , 4 juin 1919 <i>La boule de gui</i> , chapitre 6, même titre
« La foire aux cadavres »	
« Machines de guerre »	« Les machines à finir la guerre », <i>La Baïonnette</i> , 21 novembre 1918
« Dans le train des permissionnaires »	<i>La boule de gui</i> , chapitre 8, même titre
« Fétiches pour soldats »	« La bague en bois », <i>L'Heure</i> , 16 novembre 1916 (Monsieur Grinche)
« La gloire à quatre pattes <sup>748</sup> »	« Toujours la censure », <i>L'Heure</i> , 22 septembre 1916 « De bric et de broc », <i>La Baïonnette</i> , 06 mars 1919 (Monsieur Grinche) « Un chien, un âne, un censeur et moi », <i>L'Œuvre</i> , 20 décembre 1928
« Comme au temps des Borgia »	« Empoisonné », <i>L'Heure</i> , 24 décembre 1916 (Monsieur Grinche)
« Requête au ministère de la guerre »	

<sup>747</sup> Malgré nos recherches, il a été difficile d'identifier la totalité des textes déjà parus.

<sup>748</sup> Les Bibliothèques d'Amiens Métropole conservent un manuscrit autographe intitulé « Un chien, un âne, un censeur et moi », Ms 2724 B. Alexandre Leducq émet l'hypothèse d'une réutilisation de la matière de ce manuscrit dans la composition de *Bleu horizon*. Voir Alexandre Leducq, « "Également disponible du même auteur", La pratique de l'auto-réécriture chez Roland Dorgelès », art. cit., en particulier p.36-39.

« La voix des morts »	« La voix des morts et le "sourire" de l'escouade », <i>L'Heure</i> , 12 juillet 1917 (Monsieur Grinche)
-----------------------	--

Philippe Éthuin, qui étudie plus précisément le cas du texte « Machines de guerre », en regard de son article correspondant « Les machines à finir la guerre » paru dans *La Baïonnette* le 21 novembre 1918, émet l'hypothèse que Dorgelès n'aurait pas repris les articles pour composer *Bleu horizon*, mais les notes initialement présentes dans ses carnets. Il note :

Il semble donc que le texte provient de carnets inédits rédigés pendant la guerre, qu'il ait été repris dans *La Baïonnette*, en novembre 1918 sous une forme modifiée afin de respecter la tonalité du périodique puis recueilli dans *Bleu horizon* dans une version proche de sa forme originelle<sup>749</sup>.

Il émet ainsi l'hypothèse que l'ordre des textes dans *Bleu horizon* serait chronologique, non par rapport à la date de parution des articles, mais par rapport à celle de la rédaction dans les carnets de guerre. Ainsi les articles identifiés ne seraient-ils pas à proprement parler des sources pour l'auteur, mais d'autres versions d'un même texte écrit antérieurement. Le texte « Machines de guerre » présenté dans *Bleu horizon* pourrait donc dater de 1917, soit la date de la parution du roman *La Machine à finir la guerre* de Roland Dorgelès. Quoi qu'il en soit, l'identification de versions alternatives de ces textes dans des parutions antérieures en journaux ou dans *La Boule de gui* permet de nuancer le caractère inédit de l'ouvrage *Bleu horizon*. Ce qui est réellement inédit ici, c'est l'assemblage auquel procède Dorgelès. Tous ces textes disséminés dans des publications multiples ou des éditions à petits tirages sont peu accessibles du grand public : ici, il donne l'occasion à ses lecteurs de découvrir une sélection de « pages de la Grande Guerre », au plus proche des mots qu'il a écrits pendant le conflit. Notons également que cinq des textes identifiés ci-dessus ont d'abord paru sous le pseudonyme Monsieur Grinche. Ce n'est que dans *L'Œuvre* du 20 décembre 1928 que Dorgelès révèle être celui qui se cache derrière ce nom. L'auteur revendique en quelque sorte la paternité de ces textes publiés sous pseudonyme, revendication à nuancer toutefois puisqu'il en change le titre. Ici, le caractère inédit est essentiellement lié à la publication qui se fait pour la première fois sous son identité d'écrivain, et plus de satiriste.

Le chapitre « À la table du Bectorium » apparaît comme une reprise très enrichie et développée du texte « Cinq ans après<sup>750</sup> » (1923). Si l'on sent que les deux textes puisent à la même source, les différences sont majeures, avec des retraits et des ajouts importants. Ainsi, le

---

<sup>749</sup> Philippe Éthuin, art. cit.

<sup>750</sup> Nous avons pu prendre connaissance de ce texte lors de notre consultation des Archives privées de Micheline Dupray. Les pages de ce texte, illustrées par Gauthier, semblent issues d'un fascicule dont nous ignorons le titre.

développement qui se situe entre les pages 105 et 111 de *Bleu horizon*<sup>751</sup> ne se trouve absolument pas dans ce texte antérieur. Dans « À la table du Bectorium », Dorgelès ajoute un certain nombre de réflexions relatives au « bectorium » qui n'est pas nommé de cette manière dans « Cinq ans après », restant un simple « dîner d'anciens combattants<sup>752</sup> ». Le texte de 1923 semble insister davantage sur la menace de l'oubli, que l'auteur considère comme omniprésente à l'époque, et sur la question du devoir de mémoire. Il reflète des préoccupations étroitement liées à l'actualité du contexte d'après-guerre et qui font écho à son roman paru la même année, *Le Réveil des morts*. L'énumération de *Bleu horizon* « Elle est partout : dans nos habitudes, notre langage » est significativement abrégée par rapport à la version de 1923 : « dans nos souvenirs, nos deuils, nos habitudes, notre langage, et quand on cherche à l'oublier, quelque chose d'imprévu nous oblige brusquement à parler encore d'elle<sup>753</sup> ». Les termes qui enrichissent ici le texte insistent sur les questions de la mémoire et de la mort qui préoccupent l'auteur à cette époque. Le verbe « obliger » évoque d'ailleurs précisément le devoir de mémoire sur lequel insiste Dorgelès dans ce texte. Il y montre également le souvenir en construction, voire en reconfiguration, à un moment où la guerre est encore très fraîche dans les esprits : « Lorsqu'on se retrouve entre camarades, c'est en blaguant qu'on parle des mauvais jours ; on fait des souvenirs joyeux avec les pires épreuves, comme des vases à fleurs avec des douilles d'obus<sup>754</sup>. » L'extrait que nous soulignons est retiré de la version présente dans *Bleu horizon*. Publié en 1949, le texte fait plutôt un bilan de ce qu'est devenue cette mémoire bien après la guerre. Les préoccupations ont changé. Dans le style et les soucis exprimés, « Cinq ans après » se rapproche particulièrement de la tonalité du *Réveil des morts*, paru la même année. « À la table du Bectorium » insiste davantage sur la durabilité du sentiment de camaraderie et d'appartenance au milieu des anciens combattants, avec l'expression d'une certaine nostalgie. Là encore, il est difficile de statuer : « À la table du Bectorium » a-t-il été écrit en se fondant sur « Cinq ans après », en faisant ainsi une réécriture ? Ou sont-ils deux versions différentes d'un même texte écrit antérieurement, auquel serait revenu Dorgelès pour son livre de 1949 ?

Le chapitre « Entre deux guerres » semble quant à lui fonctionner d'une manière similaire à « Feuilles retrouvées ». Là aussi, certains textes sont facilement identifiables, d'autres non. Ainsi, « Le soldat inconnu » est évidemment à comparer avec les articles publiés

---

<sup>751</sup> Depuis « À califourchon sur un bloc de marne » jusque « rengaina ses colères et enfouit ses serments », *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.105 et p.111.

<sup>752</sup> Roland Dorgelès, « Cinq ans après », p.4.

<sup>753</sup> *Ibid.*, p.1.

<sup>754</sup> *Ibid.*, p.2.



par Dorgelès en 1920 en tant qu'envoyé spécial d'*Excelsior*. Le texte de *Bleu horizon* porte une indication spatiotemporelle : « Verdun, 9 et 10 novembre 1920 ». Cela correspond au contexte d'écriture de « La veillée des héros sans nom à la citadelle de Verdun<sup>755</sup> » (paru le 10 novembre et écrit la veille) et « La cérémonie de Verdun<sup>756</sup> » (paru le 11 novembre et également écrit la veille). Si les textes comportent des différences significatives, le début du « Soldat inconnu » de *Bleu horizon* correspond bien au texte de « La veillée des héros sans nom », abondamment retravaillé. À la page 119, trois étoiles distinguent le récit du 9 novembre de celui du 10 novembre commençant par « Plus rien qu'un grand chaos... », exactement comme l'article « La cérémonie de Verdun ». Les trois étoiles suivantes font office, comme dans l'article, de distinction entre un premier récit qui constitue une sorte de pèlerinage de Dorgelès, avec ses pensées personnelles sur le sujet, et un second récit plus précisément focalisé sur la cérémonie elle-même. L'article d'actualité est cette fois totalement transformé et développé, pour devenir une intense réflexion sur l'oubli et surtout un vibrant hommage à tous les morts – et en particulier aux anonymes – de la guerre. Enfin, la dernière partie du texte de *Bleu horizon* aborde des thématiques très similaires à l'article « Le mort que l'on a fêté » paru dans *La Lanterne* le 12 novembre. Les différences entre ces textes et celui de *Bleu horizon* étant majeures, la question de la véritable source se pose encore une fois. L'auteur a-t-il repris ces articles, ou est-il revenu à ses notes de l'époque ? Rappelons qu'il a également écrit, à partir de cet événement, le texte « La dernière relève » publié dans *L'Almanach du combattant* en 1922.

Toujours avec les mêmes précautions, évoquons les textes « Critiques et grincements de dents » et « Le parrain de Pigeonnet », correspondant respectivement à une chronique pour « De bric et de broc » (*La Baïonnette*, 30 janvier 1919, signé Monsieur Grinche) et à un « conte » pour *Le Canard enchaîné* intitulé « Le dernier colis » (13 août 1919). Ici, le respect de la chronologie ne semble pas de mise, puisque ces textes succèdent au « Soldat inconnu », daté de 1920. Là encore, la version publiée dans *Bleu horizon* témoigne d'un retravail important de la matière. Notons, comme Philippe Éthuin avant nous au sujet de « Machines de guerre » et son pendant dans la presse, que l'objectif de la publication n'est pas le même. Les chroniques ou contes étant destinés à des journaux, ils se doivent d'en respecter le ton ainsi que la ligne éditoriale. Dans *Bleu horizon*, Dorgelès peut se permettre de se libérer de ces contraintes pour proposer des textes plus proches de ses notes – donc de ses intentions et de sa pensée – d'origine. Concernant les textes suivants de la section « Entre deux guerres », aucune version antérieure

---

<sup>755</sup> « La veillée des héros sans nom à la citadelle de Verdun », art. cit.

<sup>756</sup> « La cérémonie de Verdun », art. cit.

n'a été retrouvée. Ils ont donc soit été composés directement à partir de notes inédites, soit été publiés sous des formes que nous n'avons pu retrouver.

« Des morts vous parlent » est un texte qui s'inscrit dans toute la dynamique de commémoration et d'hommage de Dorgelès vis-à-vis des écrivains morts à la guerre. Aussi pouvons-nous par exemple trouver de nombreux points communs entre « Des morts vous parlent » et un texte antérieur datant de 1925, à savoir la préface du troisième tome de *l'Anthologie des écrivains morts à la guerre : 1914-1918*. Le texte de « Des morts vous parlent » est bien plus développé, évidemment, avec de nombreuses citations de poètes, mais le propos de fond reste similaire, largement condensé dans la préface. Ces différences majeures concernant l'ampleur des deux textes font de « Des morts vous parlent » un texte totalement inédit en 1949. Notons toutefois que Micheline Dupray, dans sa biographie de l'écrivain, évoque l'existence d'une émission radiophonique portant le même titre et datant de 1948<sup>757</sup>, qui serait une « évocation des poètes et musiciens disparus en 1914-1918<sup>758</sup> ». Elle figure en effet sur la grille de programme RDF de l'année 1948-1949, avec une diffusion prévue le jeudi à 14h25<sup>759</sup>. Nous ne connaissons ni le contenu exact ni l'identité des auteurs participant à cette émission : Dorgelès était-il à l'initiative comme le suggère Micheline Dupray ? Était-il seul ou accompagné d'autres anciens combattants<sup>760</sup> ? Une autre émission du 1<sup>er</sup> novembre 1951, télévisuelle cette fois et longue d'une heure, montre au générique plusieurs auteurs et intervenants. Jean Marais lit des poèmes de Guillaume Apollinaire, Pierre Dux de Sylvain Royé, ou encore Maurice Escande du poète américain Alan Seeger, huit auteurs sont ainsi présentés sous le titre « Les morts vous parlent ». Des récitations d'œuvres sont également intégrées à l'émission : nous reconnaissons les titres « Le Soldat inconnu » et « Sonnerie aux morts ». Dorgelès apparaît au générique, mais semble plutôt chapeauter l'ensemble aux côtés de Pierre Descaves<sup>761</sup>. Étant donné le souhait de l'écrivain d'offrir sa vision personnelle des événements et d'honorer les auteurs qui lui sont chers, nous pouvons supposer que le texte publié en 1949 est nécessairement différent de celui de ces deux émissions. Toutefois, ces événements annexes témoignent bien de la vitalité du thème, qui est un sujet de préoccupation autant pour Dorgelès que pour ses contemporains. Nous disposons par ailleurs pour ce chapitre de *Bleu horizon* de plusieurs documents très intéressants conservés dans le fonds des Bibliothèques d'Amiens

---

<sup>757</sup> Par cette date, « Des morts vous parlent » prend la forme d'un texte anniversaire.

<sup>758</sup> Micheline Dupray, *op. cit.*, p.447.

<sup>759</sup> Source : <http://www.radioscope.fr/grilles/culture/rdfnational1948.htm>.

<sup>760</sup> Nous étudierons *infra* quelques éléments de réponse à ces questions : voir chapitre 2, partie 2.2.2.

<sup>761</sup> Voir la fiche de l'émission sur [http://inatheque.ina.fr/doc/TV-RADIO/PH\\_PHD88000609/anniversaire-les-ecrivains-combattants?rang=1](http://inatheque.ina.fr/doc/TV-RADIO/PH_PHD88000609/anniversaire-les-ecrivains-combattants?rang=1).

Métropole et qui permettent de témoigner de son écriture : les épreuves corrigées de l'ouvrage<sup>762</sup>, dans lesquelles la subdivision « Des morts vous parlent » est sujette à un certain nombre de corrections ou modifications de dernière minute, ainsi que le manuscrit autographe composé de 114 feuillets<sup>763</sup>. Il s'agit d'un manuscrit de premier jet abondamment corrigé<sup>764</sup>. Ce document nous montre que, peu importe l'existence – purement hypothétique – d'éventuels états antérieurs du texte, Dorgelès a écrit la totalité du chapitre à la main, et c'est à partir de cette base qu'il a travaillé.

Enfin, le dernier texte figurant dans *Bleu horizon* est le scénario d'un film n'ayant jamais été réalisé. Il s'intitule « En plein ciel de gloire. Vie de Guynemer en CII tableaux » et est consacré à une figure admirée par l'écrivain. Il s'agit donc bien sans conteste d'un texte inédit. Micheline Dupray, dans sa biographie, explique que c'est la sœur de Guynemer, aux côtés du général Brocard, qui passe commande de cette « légende visuelle et contée<sup>765</sup> » à l'auteur. Nous sommes alors en 1939. Dans *Bleu horizon*, Roland Dorgelès introduit une préface à sa « Vie de Guynemer », dans laquelle il explique la genèse du projet. De son côté, il évoque la commande d'une « Compagnie cinématographique », sans donner plus de précision sur l'identité de celle-ci. Il se montre hésitant, témoignant d'un refus initial car « les évènements [de la Première Guerre mondiale] étaient encore trop proches<sup>766</sup> ». Il explique ce sentiment par le caractère biographique et cinématographique du projet : il ne peut imaginer le visage de Guynemer, qu'il connaît bien, remplacé par un autre à l'écran. Comme pour *La Machine à finir la guerre*, il se dépeint comme un écrivain demandé, qui cède finalement : « on y mit une telle insistance que je finis par accepter, tenté par la noblesse du sujet. » Encore une fois, il fait preuve d'initiative et reproduit sa méthode habituelle : « je tins à me documenter moi-même. » Il y consacre « plusieurs mois » car il tient à interroger des témoins, des gens qui ont connu Guynemer et qui, par leurs mots, parviendront à le ressusciter pour l'écrivain : « m'étant pénétré du témoignage de tous je parvins à animer l'ombre de mon héros, à l'avoir vivant devant les yeux<sup>767</sup>. » Il se montre surmontant l'obstacle qui avait provoqué ses réticences initiales, en travaillant à partir d'images d'archives et en construisant son texte autour d'elles : « je composai un scénario où "l'as des as" apparaissait en personne, grâce à de courtes scènes empruntées aux actualités de

---

<sup>762</sup> Voir étude *infra* : chapitre 2, partie 1.2.4.4.

<sup>763</sup> Bibliothèques d'Amiens Métropole, Ms 2734 B.

<sup>764</sup> Voir étude *infra* : chapitre 2, partie 2.2.2.

<sup>765</sup> Micheline Dupray, *op. cit.*, p.321.

<sup>766</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.225.

<sup>767</sup> *Ibid.*

la Grande Guerre<sup>768</sup>. » Il ajoute : « Dans le reste du film, on ne le verrait que de dos, ou bien il parlerait à la cantonade. » Le souci d'authenticité apparaît comme une priorité pour l'écrivain dans la composition de son scénario, avec la recherche d'un réalisme qui serait apporté par l'intégration d'images authentiques, de documents. Mais « En plein ciel de gloire », la « Vie de Guynemer » écrite par Dorgelès, semble n'être qu'un doux rêve, l'ensemble est « injouable ». Son idée des « bandes anciennes », plus respectueuse de son souhait de départ et de ses inquiétudes, doit être abandonnée car elle ne fonctionne pas, non seulement d'un « point de vue technique », mais aussi par rapport à l'intrigue : en tant que « héros », Guynemer doit être acteur – au sens d'agissant – et non « figurant ». Il doit alors écrire un second scénario : c'est celui qu'il nous donne à lire dans *Bleu horizon*.

Si le premier scénario se voulait authentique par le recours aux images anciennes, celui-ci doit obéir aux mêmes exigences, mais avec d'autres moyens. L'auteur l'affirme : « Je me suis astreint, dans cette œuvre, à respecter la vérité. Tous les faits que je rapporte sont authentiques, même les moins vraisemblables [...]. Les propos que je prête à Guynemer, il les a véritablement tenus, ou bien je les ai relevés dans sa correspondance<sup>769</sup>. » Même lorsqu'il ajoute des « comparses anonymes » pour enrichir sa galerie de personnages, c'est toujours en « [s']inspirant de types réels. » La « Vie de Guynemer » serait donc une reconfiguration de faits s'étant vraiment déroulés, reconstitués par des acteurs, et toute liberté prise par l'auteur le serait dans le respect de la « vérité ». Comme dans *Les Croix de bois*, le procédé d'anonymisation permet à l'auteur de piocher dans les hommes et les femmes qu'il a connus des caractères, des actions, des phrases qu'il souhaite intégrer à son œuvre. Cette fois, le scénario aboutit et la machine se met en route pour porter les mots de Dorgelès à l'écran. Ce n'est pas une contrainte technique qui empêche le tournage, mais un événement tragique : la Seconde Guerre mondiale. L'auteur écrit : « Mais nous étions en 1939 : soudain, tout s'écroula<sup>770</sup>... » La parution dans *Bleu horizon* vient en quelque sorte réparer le « regret » de ce « film abandonné ».

Il évoque « les grands survivants des Cigognes<sup>771</sup> », à qui il « dédie » ces pages. Dans sa préface de 1945 à l'ouvrage *L'escadrille des cigognes* du capitaine Williame, il fait référence à son projet de film :

Je composais à cette époque – dernière année de paix – une Légende de Guynemer pour le cinéma, et le premier capitaine des Cigognes, le général Brocard, m'avait cordialement ramené dans ce

---

<sup>768</sup> *Ibid.*, p.226.

<sup>769</sup> *Ibid.*

<sup>770</sup> *Ibid.*

<sup>771</sup> Il s'agit de l'escadrille des Cigognes, unité d'aéronautique correspondant au groupe de combat n°12 (GC12).

monde vibrant des ailes, où je comptais autrefois tant d'amis. Les jeunes de Chartres l'attendaient un peu comme leur propre histoire, cette suite d'images. Et tous pensaient déjà à une autre Légende : celle qu'ils brûlaient d'écrire.

Une tradition de gloire se prolongeait en eux : l'exemple des Guynemer, des Dorme, des Deullin, des Auger, des de La Tour, tous les grands disparus qui arborèrent leur insigne. Et s'ils voulaient recueillir l'écho des voix éteintes, ils n'avaient qu'à se presser autour de leur général, chasseur intrépide de l'autre guerre, évadé célèbre, qui fut le compagnon de tous ces braves<sup>772</sup>.

Dans ce texte, Dorgelès insiste sur l'importance qu'aurait revêtu un tel film pour cette communauté d'aviateurs, unis par la même expérience, les mêmes modèles et espoirs<sup>773</sup>. Notons qu'il utilise d'ailleurs le mot « Légende » et non « Vie », terme choisi dans *Bleu horizon*. Peut-être a-t-il davantage voulu insister, en 1949, sur l'aspect réaliste de son scénario que sur la construction d'un mythe<sup>774</sup>, dimension qui est toutefois bien présente, puisque le dernier mot de la « Vie de Guynemer », et donc de *Bleu horizon*, n'est autre que... « légende<sup>775</sup> ». Dorgelès se sent probablement des affinités avec ces combattants du ciel qui ont été ses héros et dont il a essayé de se rapprocher en s'engageant dans l'aviation. Comme le chapitre précédent, ce scénario ainsi publié se veut à la fois hommage et tombeau<sup>776</sup>, destiné aussi bien aux survivants qu'au défunt tant admiré.

#### 1.2.4.4. Les épreuves corrigées de *Bleu horizon*

Dans le fonds Dorgelès des Bibliothèques d'Amiens Métropole est conservé un document incontournable pour notre étude : la première épreuve avant tirage de *Bleu horizon. Pages de la Grande Guerre*<sup>777</sup>, annotée par l'écrivain et l'imprimeur. Ce type de document appartient à ce que Pierre-Marc de Biasi identifie comme « l'avant-texte », en opposition au « texte » qui, « dans une perspective génétique, ne trouve sa réalisation effective qu'avec la publication imprimée qui fait passer l'écrit d'un régime autographique et privé de "manuscrit"

---

<sup>772</sup> Capitaine Williame, *L'escadrille des cigognes, Spa 3, 1939-1940*, Grenoble ; Paris, B. Arthaud, 1945, p.9-10.

<sup>773</sup> La préface de Dorgelès à ce texte consacré à la campagne de 1939-1940 s'intitule « Mort d'un aigle » : il y rend hommage à l'auteur, Robert Williame, décédé à l'âge de 29 ans, au cours d'une simulation de combat aérien en octobre 1940. Dans cette préface, il évoque la sœur de Guynemer qui, « en pèlerinage à l'escadrille des Cigognes », rencontre le jeune capitaine. Dorgelès ne peut résister à la tentation de rapprocher les deux hommes qui partagent le même destin funeste : « Celui-là remplaçait son frère, vingt-cinq ans après. Aussi blond que Georges était brun. Aussi spontané que le disparu était timide. » *Ibid.*, p.8.

<sup>774</sup> Le CNRTL définit la « légende » comme 1 – une « vie de saint enjolivée de merveilleux par l'imagination et la piété populaire » ; 2 – un « récit à caractère merveilleux, ayant parfois pour thème des faits et des événements plus ou moins historiques mais dont la réalité a été déformée et amplifiée par l'imagination populaire ou littéraire » ; 3 – une « représentation d'un fait, d'un événement réel, historique, déformé et embelli par l'imagination ». La constante de ces définitions est précisément la déformation de la réalité, ce que nie Roland Dorgelès dans son avant-propos à la « Vie de Guynemer » précédemment cité.

<sup>775</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon, op. cit.*, p.351.

<sup>776</sup> Voir Marie-Françoise Lemonnier-Delpy, « En plein ciel de gloire. *Vie de Guynemer en CII tableaux*, dernier volet de *Bleu Horizon* », *nord' – Roland Dorgelès, op. cit.*, p.35-47.

<sup>777</sup> Bibliothèques d'Amiens Métropole, Res 943 C.

à un statut typographique et publié d'entité textuelle<sup>778</sup>. » Plus précisément, les épreuves corrigées prennent place dans la « finalisation post-rédactionnelle<sup>779</sup> » et la « phase pré-éditoriale<sup>780</sup> » : l'auteur a accès à une version tapuscrite de son œuvre, qui permet de préparer le produit final, c'est-à-dire l'édition imprimée. Les épreuves corrigées font donc partie des toutes dernières étapes de la réalisation de l'ouvrage, faisant le lien entre le manuscrit et la version qui sera publiée. C'est le moment où sont corrigées les éventuelles fautes, où la typographie et la composition peuvent être revues, et il reste encore une possibilité pour l'écrivain d'apporter quelques ultimes modifications à son texte (« des "corrections d'auteur", bien distinctes des corrections strictement typographiques servant à éliminer les "coquilles"<sup>781</sup> »). Pierre-Marc de Biasi note que celles-ci doivent être en assez petit nombre, sous peine de coûter cher à l'éditeur. Ce principe d'économie suppose donc que, si l'écrivain fait le choix d'une modification, elle revêt probablement une certaine importance à ses yeux. Ce document présente donc un intérêt concernant les dernières corrections que Dorgelès a souhaité apporter à son ouvrage, par les annotations autographes qui s'y trouvent, et il témoigne également d'un aspect bien particulier de cette publication : le choix des illustrations. En effet, l'écrivain fait le choix d'accompagner ses textes de dessins et de photographies. Les premiers sont issus d'éditions antérieures de ses œuvres de guerre ou réalisés par des anciens combattants, et les photographies sont tirées de sa collection personnelle<sup>782</sup>.

Quels changements sont effectués dans cette dernière étape de la composition de *Bleu horizon* ? Globalement, Dorgelès reste assez modéré dans ses modifications sur les placards<sup>783</sup>, les principales corrections étant d'ordre orthographique. Toutefois, quelques changements sont à relever, car ils témoignent de la recherche d'une représentation plus intense de la guerre. Ainsi, dès la première page de texte des épreuves, une transformation peut attirer notre attention. Dans la version tapuscrite, nous lisons : « le gros du régiment ayant alors ses occupations aux environs de Charleroi », avec une expression particulièrement euphémistique (« avoir ses occupations » signifiant ici « se faire tuer »). Dorgelès change à la dernière minute, optant pour « le gros du régiment se faisant alors hacher aux environs de Charleroi<sup>784</sup> » (placard 1A). De l'euphémisme à l'hyperbole, la brutalité et la violence de la guerre deviennent plus

---

<sup>778</sup> Pierre-Marc de Biasi, *op. cit.*, p.64.

<sup>779</sup> *Ibid.*, p.100.

<sup>780</sup> *Ibid.*, p.99.

<sup>781</sup> *Ibid.*, p.104.

<sup>782</sup> Nous reviendrons sur le rôle de ces illustrations *infra* : chapitre 4, partie 3.

<sup>783</sup> Ce terme désigne l'épreuve avant mise en page.

<sup>784</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.10.

explicites. Ici, il représente les soldats comme une chair à canon, insistant sur l'animalisation de ceux-ci, ce qui est renforcé par l'effet de masse induit par l'usage de l'expression « le gros du régiment ». La formulation est incisive et la transformation vient ajouter un effet de choc qui n'était pas présent dans la première version. Il effectue une modification assez similaire au placard 36B. Nous sommes dans le texte « Le soldat inconnu ». Dorgelès évoque les allées et venues des camions chargés de dépouilles, un « trafic macabre » où le silence du déplacement des morts remplace le bruit de la mobilisation ayant eu lieu des années plus tôt. Dans l'extrait « et la jeune paysanne retournée sur le camion ne se doutera pas qu'autrefois elle eut un sourire pour le militaire », les derniers mots deviennent « elle eut un sourire pour le mort qui s'en va<sup>785</sup>. » Ici, l'écrivain rend le récit plus tragique, plus macabre, préférant insister sur la mort présente plutôt que la vie passée, mais il ajoute également un motif qui lui est cher : le mort est mis en mouvement, il devient sujet du verbe « s'en aller ». La thématique de la frontière poreuse entre la vie et la mort, chère à l'écrivain, est ici exploitée. Par ailleurs, la perte de la dénomination « militaire » dans cette phrase peut également être lue comme un indice du rejet de la justification de la mort des soldats au nom de la patrie, rejet que l'on trouve déjà dans *Le Réveil des morts* en 1923<sup>786</sup> et qui rejoint le propos tenu dans « Le soldat inconnu ».

Dorgelès opte également pour des formulations qui gagnent en précision, témoignant du souhait de l'écrivain de trouver le mot juste. Au début de « La folle attaque », Dorgelès remplace le sujet « l'autre » par « son copain<sup>787</sup> » (placard 14B). La transformation induit un glissement de l'altérité à la camaraderie, modification significative ici. Une autre occurrence du même registre peut être relevée sur le placard 17A, lorsque Dorgelès change l'expression « bleu poilu » en « bleu horizon ». Ce changement entraîne plusieurs conséquences. D'abord, il crée un effet d'écho dans le texte avec le titre de l'ouvrage. Ensuite, cela signale la volonté de l'écrivain d'inscrire ce passage dans le vocabulaire des anciens-combattants, avec le mouvement « bleu horizon » qui représente une véritable déferlante de l'après-guerre. Il y a donc le rattachement au groupe, à l'identité combattante propre aux années qui ont suivi le conflit, période que souhaite réveiller Dorgelès avec *Bleu horizon* en 1949. Rappelons la phrase dans son contexte :

---

<sup>785</sup> *Ibid.*, p.125.

<sup>786</sup> Évoquons l'échange entre le personnage principal, Jacques, et la mère d'André Delbos, soldat disparu dont le corps n'est pas retrouvé. L'homme dit « des choses banales », à savoir : « Vous pouvez être fière de lui. Il est mort en faisant son devoir... ». La mère endeuillée lui répond : « Non... Ne dites pas ça... J'aurais donné la France, moi, pour que mon garçon revienne !... », *Le Réveil des mots*, *op. cit.*, p.502. C'est précisément le thème qui est abordé dans « Le soldat inconnu ».

<sup>787</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.53.

Malheureusement, la guerre se prolonge, une concurrence s'établit, et déjà le bleu horizon se porte moins. Il y a les aviateurs, les conducteurs de tanks, les Anglais. Pourtant, n'est-ce pas dans les pauvres lettres des « biffins » que vous trouverez le plus d'amour ? Dans leur livret militaire écorné il n'y aurait pas place pour deux portraits<sup>788</sup>.

Ici le « bleu horizon » signale bien l'identité française, mais surtout la modestie et la fidélité des soldats, qui n'ont d'égale que leur valeur. L'écrivain reproche aux femmes – ici aux mairaines de guerre – leur manque d'intérêt pour ces combattants et l'ensemble s'inscrit parfaitement dans sa traditionnelle critique du caractère oublieux de l'arrière. Ce changement de « poilu » en « horizon » signale aussi le rejet d'un mot de vocabulaire que Dorgelès n'a jamais apprécié, comme en témoignent ces lignes relevées dans sa correspondance : « Dieu, qu'ils nous rasant avec leurs "poilus", à tel point qu'on a renoncé à employer ce terme<sup>789</sup> ». Notons que le terme « poilu » est également retiré du placard 15B pour être remplacé par « combattant<sup>790</sup> ». Ces ultimes corrections montrent bien une volonté de l'écrivain de revenir à cet état d'esprit combattant, substituant au mot inventé par l'arrière d'autres que les soldats ont revendiqués avec fierté. Correspondre au parler des combattants apparaît comme un enjeu important pour l'écrivain, dont témoigne également l'ajout du mot « Boches<sup>791</sup> » (placard 94B) dans un dialogue de la « Vie de Guynemer ». Ce changement peut évoquer le discours tenu par Dorgelès au deuxième censeur des *Croix de bois*, quant au caractère « historique<sup>792</sup> » de l'expression, allant jusqu'à en faire un enjeu de mémoire : « vous n'oubliez certainement pas que ce mot a passé sur les lèvres de douze cent mille Français maintenant muets pour toujours, et j'ose espérer que vous n'attendez pas de moi que je fasse mentir les morts<sup>793</sup>... ». Ici, la modification apparaît comme l'indice d'une recherche de réalisme et de fidélité non seulement au langage des soldats, mais surtout à leur esprit.

Au placard 47B, où commence le chapitre « Des morts vous parlent », Dorgelès retravaille certaines expressions dans un désir de justesse : « je songe que si le sort m'avait pareillement désigné je me trouverais dans leur troupe obscure » devient « perdu parmi les plus obscurs<sup>794</sup> ». Dans cet extrait, Dorgelès évoque la plaque qui se trouve au Panthéon, rendant hommage aux écrivains combattants morts au combat. Par cette modification, il accentue la menace de l'oubli : au lieu d'évoquer une « troupe obscure » qui mettrait tous les noms au même niveau, il montre que certains, parmi lesquels il aurait pu être compté s'il était mort

---

<sup>788</sup> *Ibid.*, p.62.

<sup>789</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, op. cit., lettre à Madeleine, 5 janvier 1915, p.171.

<sup>790</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, op. cit., p.57.

<sup>791</sup> *Ibid.*, p.307.

<sup>792</sup> *Ibid.*, p.42.

<sup>793</sup> *Ibid.*

<sup>794</sup> *Ibid.*, p.156.



également, subissent une peine plus grande que d'autres, car leurs noms n'évoquent que peu de choses – voire rien du tout – aux passants qui les lisent. Au placard 56B, il ne change cette fois qu'un seul mot : « Mais l'Immortalité, cruelle comme les hommes, ne l'a pas entendu » devient « Mais l'Immortalité, distracte comme les hommes<sup>795</sup> ». Dans les deux versions, l'Immortalité est personnifiée mais, dans la première, elle apparaît comme « cruelle », c'est-à-dire qu'elle « prend plaisir à provoquer volontairement la souffrance physique ou morale d'autrui<sup>796</sup> ». Au contraire, « distracte » évoque l'étourderie, un état involontaire et plutôt innocent : l'Immortalité n'est plus une force qui s'amuse à faire souffrir, mais une entité indifférente dont l'esprit semble être occupé ailleurs. Ici, l'indifférence de l'Immortalité répond à celle des hommes : cet état de « distraction » fait l'objet d'une dénonciation par l'écrivain, car il est à l'origine de l'oubli qu'il essaie de combattre. De même au placard 58B, c'est encore un seul mot qui change, lorsque l'auteur évoque les lettres des combattants adressées aux femmes restées à l'arrière : « Il faut leur mentir, au contraire, leur mentir tant qu'on peut, leur mentir jusqu'au bout, afin qu'elles dorment heureuses » devient « afin qu'elles dorment rassurées<sup>797</sup> ». La différence est plutôt subtile, de l'ordre de la nuance. « Heureuses » est un adjectif mélioratif qui renvoie à un degré d'intensité supérieur à « rassurées ». Le premier mot semble entièrement positif, associé à une légèreté d'esprit, à un épanouissement, ou encore à l'idée d'avoir de la chance. Le second est beaucoup plus modéré et sous-entend qu'il y a d'abord eu une inquiétude initiale que les combattants, par leurs lettres, ont pu soulager. Il y a l'idée d'un poids, voire d'une souffrance, qui ont été retirés. Ce changement contribue à insister sur l'utilité des lettres, qui sont une condition du bon équilibre de la relation entre hommes et femmes pendant la guerre : celles-ci doivent être inquiètes, ceux-là doivent les rassurer.

Les retraits de grandes parties de textes sont donc assez rares. Nous pouvons toutefois évoquer une suppression de deux paragraphes figurant initialement dans « Critiques et grincements de dents », texte intégré au chapitre « Entre deux guerres ». Dorgelès en retire des propos assez virulents que l'on retrouve également dans un texte paru dans sa chronique « De bric et de broc » pour *La Baïonnette* du 30 janvier 1919. Il y évoque sa répulsion pour les médailles, galons, rubans et autres écussons qui ornent l'uniforme de chaque soldat, le transformant en « homme-sandwich » portant « son état-civil sur son dos<sup>798</sup> ». Le passage supprimé est celui qui, de tout le texte, porte probablement le plus la patte de « Monsieur

---

<sup>795</sup> *Ibid.*, p.182.

<sup>796</sup> Définition du CNRTL pour « cruel, cruelle ».

<sup>797</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon, op. cit.*, p.189

<sup>798</sup> Roland Dorgelès (Monsieur Grinche), « De bric et de broc », *La Baïonnette*, 30 janvier 1919.

Grinche », pseudonyme utilisé par Dorgelès dans des articles satiriques et particulièrement acerbes. Si les raisons du retrait restent difficiles à déterminer, nous émettons l'hypothèse que l'écrivain a jugé ces paragraphes trop éloignés de la tonalité de son ouvrage, trop marqués par celle de la satire pratiquée dans *La Baïonnette*... Cette amputation pourrait donc apparaître comme la marque d'une recherche de cohérence et d'un style singulier pour *Bleu horizon*.

Outre les quelques modifications et annotations apportées au chapitre « Des morts vous parlent<sup>799</sup> », l'un des plus importants changements textuels se trouve sur le placard 12A, avec la modification du titre de la deuxième partie de *Bleu horizon*. D'abord nommée « Feuilles de carnets », elle devient « Feuilles retrouvées », faisant ainsi écho aux « Feuilletts perdus » de *La Boule de gui*, qui distingue les autres textes réunis par l'auteur des chapitres qui auraient initialement dû se trouver dans *Les Croix de bois*. Par ce changement symbolique, Dorgelès semble signaler qu'avec *Bleu horizon*, la boucle de la Grande Guerre est bouclée. Avec le terme « retrouvées », c'est le pendant positif de la perte qui est amené : la mémoire revient. Par ailleurs, le titre original, « Feuilles de carnets », suggère que l'écrivain s'est fondé sur ses carnets de guerre pour composer *Bleu horizon*. Ainsi apparaît l'hypothèse que l'auteur n'ait pas repris les articles parus pendant et dans les années suivant la guerre, mais ses notes qu'il a ensuite retravaillées une nouvelle fois spécialement pour *Bleu horizon*. C'est également cette éventualité que retient Philippe Éthuin dans son article « Roland Dorgelès dans le journal *La Baïonnette*<sup>800</sup> ». Il souligne, à raison, qu'une consultation des carnets de guerre de l'écrivain – malheureusement impossible à ce jour, ceux-ci semblant perdus – permettrait d'élucider cette question génétique.

Ces épreuves sont également éclairantes dans l'usage que fait l'écrivain des illustrations. Dans ce document, des images sont collées sur les placards : il s'agit des dessins qui doivent être insérés directement au fil du texte. Une consultation des épreuves corrigées nous permet de constater que l'écrivain y opère encore d'importants changements à ce sujet. Ainsi, dans « Feuilles retrouvées », il remplace les illustrations des *Croix de bois* de Georges Pavis par celles de Charles Fouqueray (placard 12B), reportant celles du premier dans le chapitre « Entre deux guerres ». Il renonce alors à y intégrer des dessins de Bernard Naudin tirés des collections du Musée de la Guerre (placard 34B)<sup>801</sup>. Il opte ainsi pour des artistes qui ont entretenu un lien avec lui, les quatre premiers chapitres étant accompagnés de dessins ayant antérieurement

---

<sup>799</sup> Voir *infra* : chapitre 2, partie 2.2.2.

<sup>800</sup> Philippe Éthuin, art.cit., en particulier p.137.

<sup>801</sup> Nous reviendrons sur l'effet produit par ces choix d'illustrations *infra* : chapitre 4, partie 3.6.

illustré ses œuvres de guerre, et le cinquième de dessins de Charles Garry, « compagnon d'armes de l'auteur au 39<sup>e</sup> d'infanterie<sup>802</sup> ». La dernière subdivision, consacrée à Guynemer, est quant à elle illustrée par un ancien pilote, Georges Villa, faisant ainsi écho au passage de Dorgelès dans l'aviation et à la vie de son héros<sup>803</sup>.



Figure 26 - Illustration collée dans les épreuves corrigées de *Bleu horizon* (placard 12A)

Ces changements dans le choix des illustrateurs peuvent entraîner des conséquences sur le sens donné par ces dessins. Dans l'édition imprimée, l'illustration de Roland Dorgelès écrivant (voir précédemment) a été déplacée, alors qu'elle avait dans un premier temps été choisie par l'auteur pour accompagner le texte de « Mobilisation », dans « Feuilles retrouvées » (placard 12A). Elle a été reportée dans « Entre deux guerres », au cœur du texte consacré au Soldat Inconnu. Sur le dessin de Georges Pavis<sup>804</sup>, l'auteur est représenté sa plume dans une main et son fusil sous le bras, dans une posture qui synthétise le statut de l'écrivain-combattant. Si l'image symbolise l'accord entre les deux identités (auteur et soldat), elle montre tout de même l'écrivain dans une position de repos et non au combat : il est assis, et l'action accomplie est celle de l'écriture. Ainsi les mots prennent-ils ici le dessus sur les armes. L'illustration met en évidence la volonté de témoigner de l'expérience de la guerre. En cela, elle est totalement en accord avec le discours tenu dans *Bleu horizon*. Le déplacement permet de reporter cette volonté du contexte du début de la Première Guerre mondiale à l'entre-deux-guerres : la posture qui était la sienne dès le début du conflit se maintient par la suite, l'auteur n'oubliant pas son

<sup>802</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, op. cit., p.155.

<sup>803</sup> Notons que Georges Villa fréquente la Butte avant la Grande Guerre, comme en témoigne sa toile *Au Lapin Agile*, datant de 1906 et conservée au Musée de Montmartre, Paris XVIII<sup>ème</sup>. Dorgelès collabore de nouveau avec Georges Villa deux ans après *Bleu horizon*, puisqu'il signe pour l'illustrateur la préface d'un recueil de poèmes orné de lithographies : *Mille baisers donnés, pris et rendus au temps des Bergeries*, Paris, éditions Maurice Ponsot, 1951.

<sup>804</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, op. cit., p.125.

engagement et restant, quoi qu'il arrive, un écrivain-combattant. Notons par ailleurs que, sur le dessin, l'écrivain est tourné vers la gauche, ce qui semble représenter un regard orienté vers le passé. Le dessin fait par ailleurs écho à un autre, celui-ci inséré dans le premier chapitre<sup>805</sup> (voir figure 22), représentant également un soldat écrivant : ce dernier n'est pas identifié comme étant Dorgelès, et il ne porte pas d'arme. Le dessin est placé en regard du texte évoquant les « carnets de route » que Dorgelès rejette, tenus par « des fantassins férus de tradition ». Contrairement à Dorgelès qui, sur le dessin de Pavis, a la tête relevée, celui-ci est baissé sur son carnet, comme fermé au monde extérieur. Il regarde vers la droite, ce qui peut symboliser aussi bien le début de la guerre, montrant ainsi que le plus important reste à venir, qu'une forme d'aveuglement. L'étape des placards apparaît de toute évidence comme une étape de finition, qui permet d'affiner le sens. L'auteur y procède à des corrections de détails, qui témoignent toutefois d'une véritable volonté de trouver le bon mot, l'expression, voire l'image qui soient à la fois justes et en accord avec l'esprit combattant qu'il espère réveiller dans ses « pages de la Grande Guerre ».

### **1.2.5. *Tombeau des poètes, 1914-1918***

« L'instant est donc venu de sceller la dalle funéraire, c'est donc la dernière fois que je parlerai de vous<sup>806</sup>... ». S'il y a un livre qui semble faire office de conclusion à l'œuvre mémorielle de Roland Dorgelès, c'est bien son *Tombeau des poètes*. Cet ouvrage est publié aux éditions Vialetay, avec lesquelles l'écrivain collabore également pour *Vacances forcées*, qui paraît deux ans plus tard, en 1956. Le second se veut un récit des années d'Occupation, sur fond d'hommage à son ami le peintre Raoul Dufy. Comme le *Tombeau*, *Vacances forcées* présente un texte traversé par la question de la mémoire, habité par la mort, l'ensemble étant ponctué d'illustrations<sup>807</sup>. Aux aquarelles chaleureuses et gaies de Dufy dans *Vacances forcées* répondent dans le *Tombeau* les compositions de Dunoyer de Segonzac, tantôt en couleurs, tantôt en noir et blanc. Le *Tombeau des poètes* est tiré à seulement 180 exemplaires numérotés. 150 sont destinés au public et 30, chiffrés de I à XXX, sont réservés aux collaborateurs de l'ouvrage. La totalité est signée par l'auteur, l'illustrateur et le graveur. Il est très important d'envisager le *Tombeau des poètes* comme une collaboration entre trois hommes : un écrivain, Roland Dorgelès, et deux artistes, l'illustrateur André Dunoyer de Segonzac et le graveur Jacques Beltrand, tous trois anciens combattants. La collaboration avortée de Dorgelès et Dunoyer de Segonzac pour *Souvenirs sur les Croix de bois* qui devait clôturer, par une réédition illustrée du

---

<sup>805</sup> *Ibid.*, p.14.

<sup>806</sup> Roland Dorgelès, *Tombeau des poètes*, *op. cit.*

<sup>807</sup> Au sujet de *Vacances forcées*, voir notre article « *Vacances forcées* de Roland Dorgelès (1956), récit contrasté de l'Occupation », *art.cit.*

texte, l'œuvre de guerre de l'écrivain, trouve finalement son aboutissement dans le *Tombeau des poètes*. L'exemplaire conservé dans le fonds des Bibliothèques d'Amiens Métropole contient une dédicace qui annonce le projet littéraire de Dorgelès : « ce tombeau où reposent les jeunes morts que j'ai tenté de faire revivre<sup>808</sup> ».

Toutefois, le *Tombeau des poètes* n'est pas un projet totalement nouveau. Le texte lui-même est le fruit d'un retravail et d'un étoffement de textes antérieurs. Ainsi, les premiers mots du *Tombeau* sont très proches de ceux de la préface du troisième tome de l'*Anthologie des écrivains morts à la guerre : 1914-1918*, publié en 1925. Les premières lignes sont, à quelques nuances près, les mêmes. Au fil du texte s'imposent des différences qui nous éclairent sur le projet de l'auteur.

Préface de l' <i>Anthologie</i> (1925)	<i>Tombeau des poètes</i> (1954)
<p>L'instant est donc venu de sceller la dalle funéraire, c'est donc la dernière fois que nous parlerons d'eux... Dalleré, Jordens, Franconi, Bonneff, Dispan, Godin, mes camarades, c'est un peu votre tombe à tous que nous allons fermer ici. Car ce n'est pas dans le cimetière de votre province ni sous la croix de bois des ossuaires du front que vous allez reposer, c'est dans cet ouvrage où votre pensée demeure, c'est dans chacun de ces volumes où fut recueilli le plus pur de vous-même. Vous ne viviez que pour le jeu magnifique des idées et des mots, et votre héritage d'écrivains soldats le voici réuni : des mots, légers ou profonds, dramatiques ou charmants, des mots où ressuscitent les jeunes hommes que vous avez été.</p>	<p>L'instant est donc venu de sceller la dalle funéraire, c'est donc la dernière fois que je parlerai de vous... Jules-Gérard Jordens, Jean Pellerin, Tristan Franconi, Adrien Bertrand, André Godin, mes camarades, c'est un peu votre tombe que je vais fermer ici. Car ce n'est pas dans le cimetière de votre province ni sous la croix de bois d'un ossuaire que vous reposerez : c'est dans les quelques poèmes que vous nous avez légués, dans les pages qu'un ami vieilli vous consacrera – comme moi ce soir – pour vous défendre de l'oubli. Vous ne viviez que pour le jeu grisant des idées et des mots, et votre maigre héritage d'écrivains combattants le voici réuni : des vers pour témoigner de votre naissant génie, des textes de citations pour rappeler votre bravoure.</p>
<p>Quels rêves alliez-vous réaliser, quelles œuvres vous promettiez déjà !... Mais la guerre a passé, fauchant votre printemps, et vous n'aviez encore donné que des espoirs, rien révélé, que les prémices de vos talents naissants. Beaucoup de vos aînés avaient accompli déjà l'essentiel de leur tâche, – Charles Péguy, Louis Codet, Psichari, Émile Despax, Nolly, Müller, noms glorieux et chers, – mais vous, qui n'aviez pas trente ans, alliez quitter le monde sans</p>	<p>Des mots, des mots, des mots...</p> <p>Vous en aviez, pourtant, des projets dans la tête, des rimes sur les lèvres, des rêves dans le cœur, mais nous seuls, compagnons de vos jeunes années, pouvions le pressentir, et vous êtes partis avec votre trésor.</p> <p>Votre nom, votre nom même, qui s'en souvient, qui le prononce encore, maintenant que vos parents, l'un après l'autre, vous ont rejoints au</p>

<sup>808</sup> Dédicace à Jean et Lucette Arrii-Blachette. Bibliothèques Amiens Métropole, Res 776 D.

y laisser de trace, et c'est moins à eux que je pense, moins sur eux que je pleure, que sur vous, soldats de mon âge, amis de ma jeunesse, dont les noms, pour survivre, n'ont souvent que quelques pages dispersées, quelques notes, quelques vers<sup>809</sup>.

royaume des ombres ! Des écrivains tombés à la Grande Guerre on ne connaît plus que les illustres ; les autres, soldats obscurs, sont rentrés dans le rang, et la foule qui défile devant le mur du Panthéon où sont gravés les noms de nos cinq cent soixante morts ne distingue que ceux des élus : Charles Péguy, Alain Fournier, Guillaume Apollinaire<sup>810</sup>.

Les premières phrases de chacun des textes nous donnent déjà quelques indices sur le dessein littéraire de Dorgelès. En 1925, l'auteur semble imaginer que sa contribution en tant que préfacier au projet de l'*Anthologie* constitue l'aboutissement d'un travail de mémoire initié en 1919 avec *Les Croix de bois* et son adhésion à l'Association des Écrivains Combattants. Cette dernière est à l'origine du travail de compilation et de publication des textes d'écrivains morts à la guerre qui s'incarne dans l'*Anthologie* en cinq tomes, publiés entre 1924 et 1926. Roland Dorgelès est loin d'imaginer, à ce moment-là, que l'oubli des sacrifiés de la Grande Guerre le hantera encore trente ans plus tard. Ce qui est un projet collectif en 1925 – l'usage de la première personne du pluriel en témoigne : « nous parlerons d'eux », « votre tombe que nous allons fermer » – devient un projet individuel et personnel en 1954, avec cette fois une première personne qui, dès le début, revendique la paternité de l'hommage : « je parlerai de vous », « votre tombe que je vais fermer ». Ce resserrement sur la personne de l'écrivain est intéressant, car il témoigne d'un déplacement du devoir de mémoire. Du groupe, il revient maintenant à l'individu seul, uni par un lien de camaraderie à ces poètes et amis morts qu'il choisit d'honorer. La dynamique collective de la décennie d'après-guerre s'est progressivement épuisée. Dorgelès, proche de l'Association des Écrivains Combattants, s'en est tout de même un peu éloigné avec les années bien qu'il continue à en financer certaines activités, et la Seconde Guerre mondiale a joué un rôle non négligeable dans cette évolution. Rappelons simplement qu'en 1944, l'écrivain a refusé de reprendre la présidence de l'AEC, lui préférant, quelques années plus tard, celle de l'Académie Goncourt. Le texte du *Tombeau* laisse entendre une certaine solitude ressentie par l'écrivain dans sa lutte contre l'oubli, loin de la « communauté des vivants et des morts<sup>811</sup> » identifiée pendant et dans les années suivant la guerre.

Dans les deux textes, l'ouvrage est comparé à une sépulture qui recueille non les corps mais la « pensée » des poètes défunts, et l'auteur se représente comme l'un des bénéficiaires

---

<sup>809</sup> Roland Dorgelès, préface de l'*Anthologie des écrivains morts à la guerre : 1914-1918*, op.cit., p.XI-XII.

<sup>810</sup> Roland Dorgelès, *Tombeau des poètes*, op. cit., p.13-15.

<sup>811</sup> Nicolas Beaupré, *Écrits de guerre*, op. cit., p.77.

d'un « héritage » constitué par « les quelques poèmes qu[‘ils ont] légués ». Il reconnaît ainsi la valeur de ce qu'il va s'attacher à transmettre. Mais le *Tombeau* n'est pas une anthologie à proprement parler, bien qu'il consiste en partie en un recueil de textes soigneusement choisis par l'auteur. Il s'agit d'un texte personnel, dans lequel l'auteur parle, à sa manière, des poètes qui lui tiennent à cœur. Il leur rend hommage, les célèbre, raconte ses souvenirs et ce qu'il leur doit, évoquant également leur mort tragique, ponctuant ce récit d'extraits de textes et de poèmes qu'ils ont écrits. Il se fait ainsi le relais de leur voix, en « ami vieilli », se donnant le rôle de les « défendre de l'oubli » : la menace est nommée. Nous retrouvons ici le rôle de l'écrivain-combattant tel que le conçoit Dorgelès : toujours au service de la mémoire des morts. Il est intéressant de noter la présence du verbe « témoigner », ou encore de « rappeler », qui insistent sur un ancrage bien réel : il veut évoquer des faits, des souvenirs, quelque chose d'avéré. Dès lors, il se représente finalement comme un serviteur de ces hommes qu'il a connus et dont il apprécie encore les œuvres. Ceux-ci sont décrits comme des « génie[s] » qui ont fait preuve de « bravoure », sacrifiant leur avenir florissant dans cette guerre destructrice. Les adjectifs « maigre » et « naissant », qui renvoient respectivement à l'« héritage » et au « génie », insistent sur le caractère injuste de leur mort ainsi que sur la grandeur de la perte.

Les deux extraits que nous citons s'achèvent sur des considérations qui, malgré leur proximité, se distinguent nettement par l'ampleur de l'expression de l'injustice. Dans l'*Anthologie*, si l'écrivain souligne l'existence d'auteurs plus connus – les « aînés » – auxquels s'opposent ces jeunes poètes ayant à peine eu le temps de créer, il ne va pas aussi loin que dans le *Tombeau*. Dans ce dernier, il accentue l'expression de sa peine quant à l'oubli des « soldats obscurs », regrettant cette fois explicitement que l'intérêt de « la foule » ne se soit porté que sur « les illustres », les « élus ». Il dénonce ici une mémoire à deux vitesses qui honore ceux dont l'œuvre a été reconnue de leur vivant, et néglige ceux dont la mort a définitivement empêché la postérité. Pourtant, l'affirmation peut surprendre, quand l'écrivain consacre près d'une soixantaine de pages de son *Tombeau des poètes* à trois des plus célèbres écrivains morts au combat : Péguy, Alain-Fournier et Apollinaire. Mais les noms de poètes moins connus sont bien là, ponctuant les pages : Dalleré, Maurice Foulon, les frères Bonneff, Richard de Burgue... En effet, la structure du *Tombeau* est en cela très intéressante. Elle s'articule à peu près en 4 parties. Après une brève introduction, la première est consacrée à Péguy (p.17-48), considéré comme le premier écrivain mort à la guerre. Vient ensuite Alain-Fournier (p.49-64). C'est à la suite du développement consacré à l'auteur du *Grand Meaulnes* que Dorgelès évoque une multitude de poètes morts au combat, dont les noms ont souvent été oubliés, leur consacrant quelques pages

chacun (p.65-206). Enfin, il clôt l'ouvrage sur le troisième mort le plus célèbre de la guerre : Apollinaire, « la dernière victime<sup>812</sup> » (p.207-229). Les dernières pages de l'ouvrage sont consacrées à une sorte de conclusion de l'auteur, qui entend les « voix familières<sup>813</sup> » de ses camarades poètes.

Mais ces voix, Dorgelès les a déjà entendues, quelques années auparavant. En effet, il est impossible de ne pas remarquer la parenté entre le *Tombeau des poètes* et « Des morts vous parlent », cinquième section de *Bleu horizon*. Les deux textes se présentent d'une manière assez similaire, alternant discours de l'écrivain et citations de poèmes des hommes auxquels il rend hommage. Tous deux alternent expression solennelle et réflexion personnelle de l'auteur, qui ponctue ses éloges d'anecdotes en lien avec la guerre et de précisions biographiques. Comme le *Tombeau*, « Des morts vous parlent » commence sur une évocation du Panthéon :

Plus d'une fois, au cours de ces dernières années, me trouvant dans le haut du Quartier Latin, j'ai franchi sans l'avoir projeté la porte du Panthéon, comme si une force secrète m'eût attiré, et seul devant le mur où sont gravés les noms des cinq cents écrivains tués à la Grande Guerre je me suis entretenu avec mes camarades<sup>814</sup>.

Mais ce n'est pas tant au début de l'ouvrage que la similitude frappe. Elle devient flagrante à partir de la troisième partie du *Tombeau*. En effet, la page 65 de l'ouvrage correspond quasi exactement à certaines des premières lignes du chapitre de *Bleu horizon* :

Je compte plus de vingt camarades dans ces longues colonnes raidies au garde-à-vous pour la revue suprême, vingt qui demeurent présents dans ma mémoire, sous de jeunes visages qui ne vieilliront pas, vingt dont je connaissais les secrets, dont je partageais les espoirs, et qui rêvaient de se rendre illustres. Or, que reste-t-il d'eux ? Ces lettres dans la pierre : c'est tout<sup>815</sup>...

Dans « Des morts vous parlent », Dorgelès ne s'attarde pas sur Péguy et Alain-Fournier comme il le fait dans le *Tombeau*, commençant très rapidement à parler de Sylvain Royé ou encore de Jean-Marc Bernard et citant leurs poèmes. Le texte de la troisième partie du *Tombeau* apparaît alors comme une reprise presque mot pour mot du chapitre de *Bleu horizon*, avec quelques modifications toutefois : ajouts de poèmes<sup>816</sup>, minces développements<sup>817</sup>, allongements ou au

---

<sup>812</sup> Roland Dorgelès, *Tombeau des poètes*, *op. cit.*, p.207.

<sup>813</sup> *Ibid.*, p.230.

<sup>814</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.155.

<sup>815</sup> Roland Dorgelès, *Tombeau des poètes*, *op. cit.*, p.65-66. Concernant cet extrait bien précis, la seule différence dans *Bleu horizon* est « J'en compte », qui remplace « Je compte », *op. cit.*, p.155.

<sup>816</sup> Par exemple un poème de Franconi, dont il ne cite qu'un vers dans *Bleu horizon* : « Je mourrai caporal de France ». *Tombeau des poètes*, *op. cit.*, p.97.

<sup>817</sup> Évoquons par exemple la mention, absente dans *Bleu horizon*, d'un ami de Jean-Marc Bernard : « Jean-Marc Bernard ne représente pas seul le groupe des Fantaisistes sur ces plaques de marbre. Son ami Monier y figure également. Tué un an presque jour pour jour après lui, devant Verdun. Non sans l'avoir vengé. Quatre fois, en s'appliquant, comme à l'affût, il a visé un Allemand ; quatre fois l'ennemi a roulé. » *Ibid.*, p.86.



contraire réduction de poèmes<sup>818</sup>, modifications de mots ou de mise en page<sup>819</sup>... Il développe également ses réflexions autour de certains poètes, tel que Raymond Cottineau. De deux paragraphes dans *Bleu horizon*<sup>820</sup>, son évocation prend plus de trois pages dans le *Tombeau*<sup>821</sup>, l'espace étant majoritairement occupé par des citations de ses poèmes. D'autres font même leur apparition dans l'ouvrage de 1954 : c'est le cas d'Olivier Hourcade, poète absent de *Bleu horizon*. Nous n'évoquerons pas toutes les différences qui existent entre « Des morts vous parlent » et cette troisième partie du *Tombeau*, mais notons qu'elles sont finalement peu nombreuses et ponctuelles. Enfin, la partie consacrée à Apollinaire est assez similaire à celle contenue dans *Bleu horizon* pour ce qui est des premiers paragraphes. C'est à partir des pages 214-215 du *Tombeau* et de la page 215 également pour « Des morts vous parlent » que les différences se font beaucoup plus importantes. Ce n'est qu'à la page 229 du *Tombeau* (page 219 pour *Bleu horizon*) que le texte redevient similaire. À quelques détails près, la conclusion du *Tombeau*<sup>822</sup> reprend à l'identique celle de « Des morts vous parlent<sup>823</sup> ». Il est donc incontestable que les deux textes sont parents. Nous pouvons nous demander si, comme nous l'avons supposé pour un certain nombre de textes de *Bleu horizon*, l'écrivain a repris des notes antérieures aux deux versions, ou s'il s'est directement inspiré de « Des morts vous parlent » pour écrire le *Tombeau*. Un indice peut nous laisser supposer que la troisième section du *Tombeau* a été composée à partir du texte de 1949 et non d'un état antérieur aux deux : le changement que nous avons noté dans les épreuves corrigées de *Bleu horizon*, « l'Immortalité cruelle » devenant « l'Immortalité distraite » est maintenu dans le *Tombeau*<sup>824</sup>.

Notons par ailleurs que l'exemplaire du *Tombeau* conservé dans le fonds des Bibliothèques d'Amiens Métropole contient quatre feuillets autographes, témoignant non seulement de l'écriture de l'ouvrage, mais aussi des pratiques de Roland Dorgelès. Ce dernier n'hésite pas à offrir à ses amis des extraits de ses manuscrits, ce que met en évidence la dédicace autographe à Jean et Lucette Arrii-Blachette : « J'y joins quelques pages manuscrites que vous

---

<sup>818</sup> Le poème « Champagne » d'Alan Seeger est ainsi abrégé de moitié dans le *Tombeau*, l'auteur n'en conservant que les trois dernières strophes.

<sup>819</sup> Un « merveilleux auteur » devient un « grave auteur ». *Ibid.*, p.99. Par ailleurs, tous les paragraphes sont divisés, avec un retour à la ligne beaucoup plus fréquent dans le *Tombeau des poètes*, qui contribue à une présentation plus aérée. La police est également plus grande, rendant nécessaire cette mise en page plus légère pour éviter des paragraphes de plusieurs pages.

<sup>820</sup> *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.193-194.

<sup>821</sup> Roland Dorgelès, *Tombeau des poètes*, *op. cit.*, p.140-144.

<sup>822</sup> *Ibid.*, p.229-231.

<sup>823</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.220-221.

<sup>824</sup> Roland Dorgelès, *Tombeau des poètes*, *op. cit.*, p.120.

aurez grand mal à déchiffrer<sup>825</sup>. » Une étude de ces feuillets autographes nous permet de déterminer qu'il s'agit probablement du premier jet d'un passage inexistant dans « Des morts vous parlent », que Dorgelès ajoute au *Tombeau des poètes*. Il est situé aux pages 151 à 153 et est consacré à Maurice Dalleré, « l'autre écrivain du régiment<sup>826</sup> », appartenant donc aussi, comme le souligne Dorgelès, au 39<sup>e</sup> RI. Les quatre feuillets sont la version manuscrite de cet ajout, qui a subi un certain nombre de modifications entre ce premier état et le texte publié. Ils sont numérotés « 197 », « 197 bis », « 197 ter » et « 197 quarter » par l'écrivain. Une étude de ces feuillets, dont nous produisons la transcription diplomatique ci-après, nous permet d'émettre quelques observations sur la genèse du *Tombeau des poètes*<sup>827</sup>.

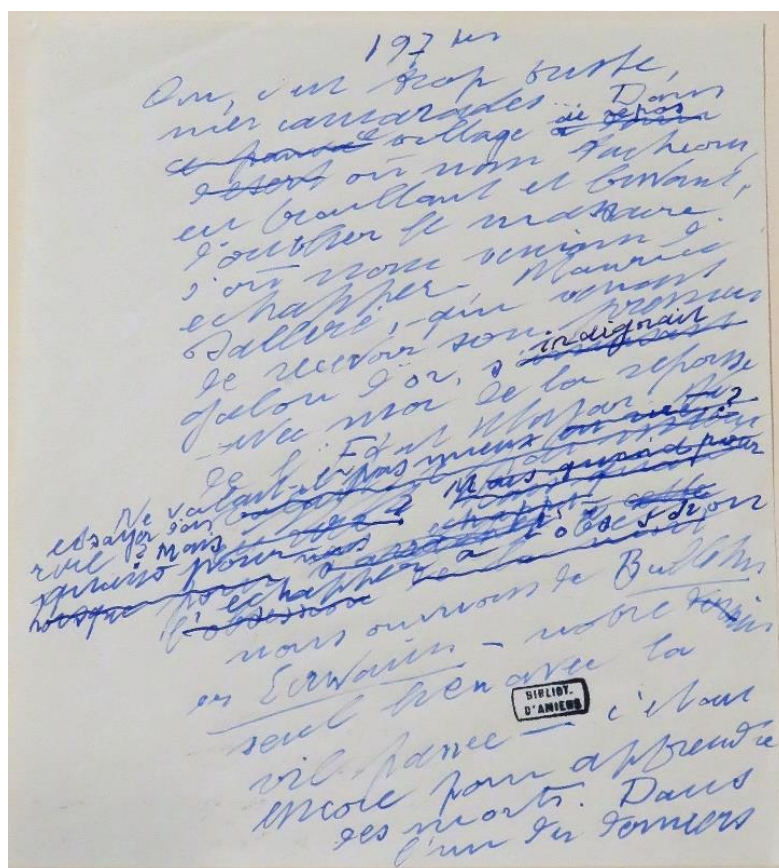


Figure 27 - *Tombeau des poètes*, feuillet 197 ter

<sup>825</sup> Bibliothèques d'Amiens Métropole, Res 776 D.

<sup>826</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, op. cit., p.25.

<sup>827</sup> Alexandre Leducq émet l'hypothèse, à partir de ces quatre feuillets, que Dorgelès a réécrit la totalité du *Tombeau* de façon manuscrite : « En effet, alors que le *Tombeau des poètes* est une variante très proche du chapitre "Des morts vous parlent" publié dans *Bleu horizon*, on constate que l'auteur ne retravaille pas son écrit à partir d'une version imprimée qu'il annoterait et amenderait mais, au contraire, en réécrit l'intégralité à la main sans même recopier la version. » Voir « "Également disponible du même auteur", La pratique de l'auto-réécriture chez Roland Dorgelès », art. cit., p.57. Ces quatre feuillets concernant précisément un passage absent du chapitre « Des morts vous parlent », soit une section inédite, l'auteur les travaille « comme le manuscrit autographe d'une œuvre totalement inédite », il nous paraît donc difficile de tirer des conclusions pour l'ensemble de l'œuvre, à partir de ce passage seul.

## Tombeau des poètes – feuillet 1

1 À remuer ces <sup>événements</sup> affreux  
2 souvenirs, un étrange  
3 malaise m'a lentement  
4 gagné, un sentiment  
5 fait de désespoir et de  
6 rancune ~~, de colère et~~  
7 ~~d'a (?) tristesse et de colère~~  
8 L'accablement m'écrase  
9 devant tout ce génie  
10 gâché. ~~Soudain je me~~  
11 ~~suis revois~~ Ces souvenirs en  
12 entraînant d'autres, je  
13 me revois ~~tout à coup~~  
14 « soudain » dans un cantonnement  
15 d'Artois, après <sup>la dure</sup> ~~les dures~~  
16 offensive de 1915. Ma  
17 compagnie avait subi  
18 de lourdes pertes et le  
19 ~~colonel~~ capitaine  
20 aux survivants de  
21 lui rapporter ceux  
22 qui avaient

### **Tombeau des poètes, p.151-152**

À remuer ces événements, un étrange malaise m'a lentement gagné, un sentiment fait de désespoir et de rancœur. L'accablement m'écrase, devant tout ce génie gâché. Ces souvenirs en entraînant d'autres, je me revois soudain dans un cantonnement d'Artois, après la dure offensive de 1915. Ma compagnie avait subi de lourdes pertes et le capitaine demanda aux survivants de lui signaler ceux qui avaient

**Tombeau des poètes – feuillet 197 bis**

1 montré le plus de courage  
2 afin de leur décerner une  
3 citation ou de leur ob-  
4 tenir la Médaille mili-  
5 taire. Après nous être con-  
6 certés nous ~~lui~~ remîmes  
7 à l'officier  
8 « à l' » une petite liste où  
9 nous avons inscrit  
10 les noms d'un certain  
11 nombre de camarades  
12 dont les corps étaient  
13 couchés devant les tran-  
14 chées ennemies. Le lende-  
15 main, il me la rendit  
16 d'un air ennuyé  
17 – Ce n'est pas  
18 possible, me dit-il. Tous  
19 ces tués dans le Bulletin  
20 des Armées, ça ferait  
21 trop triste...  
22 Cette phrase  
23 bouffonne et tragique  
24 vient de surgir  
dans ma mémoire

**Tombeau des poètes, p.152**

montré le plus de courage, afin de leur décerner une citation ou de leur obtenir la Médaille militaire. Après nous être concertés, nous remîmes à l'officier une petite liste où nous avons inscrit les noms d'un certain nombre de camarades restés couchés devant les tranchées ennemies. Le lendemain, il me la rendit d'un air ennuyé. « Ce n'est pas possible, me dit-il. Tous ces tués dans le *Bulletin des Armées*, ça ferait trop triste... »

### Tombeau des poètes, feuillet 197 ter

1 Oui, c'est trop triste,  
2 mes camarades... Dans  
3 ce ~~pauvre~~ village à ~~demi~~  
4 ~~désert~~ où nous tâchions,  
5 en braillant et buvant,  
6 d'oublier le massacre  
7 d'où nous venions d'  
8 échapper. Maurice  
9 Dalleré, qui venait  
10 de recevoir son premier  
11 galon d'or, ~~s'amusait~~  
12 avec moi de la réponse  
13 de l'Etat-Major. Ne  
14 ~~valait-il pas mieux~~  
« essayer d'en  
rire ? Mais  
quand pour »  
15 ~~en rire ? Mais quand~~  
16 « ~~Lorsque~~ ~~pour s'arracher à cette~~  
17 ~~obsession de la mort~~  
18 nous ouvrons le Bulletin  
19 des Écrivains, notre ~~dernier~~  
20 seul lien avec la  
21 vie passée – C'était  
22 encore pour apprendre  
23 des morts. Dans l'un  
24 des derniers

### Tombeau des poètes, p.152-153

Mais oui, c'était trop triste. Pour vous aussi, mon capitaine, qui deviez être tué un an plus tard au cours d'une reconnaissance. Pourtant, sur le moment, nous vous en avons voulu. Nous étions donc au repos dans un village à demi désert, derrière le mont Saint-Éloi, et braillant, et buvant, nous tâchions d'oublier le massacre où tant des nôtres étaient tombés. Je fêtais mon galon de laine, Maurice Dalleré son galon d'or. Pauvres honneurs... Ensemble, nous nous indignions de la réponse bouffonne et tragique de l'État-major. Puis nous primes le parti d'en rire. Cela fait moins mal...

D'ailleurs, en dépit des consignes, ces tués encombrants se montraient partout. Lorsque nous ouvrons le *Bulletin des Écrivains* qui seul nous reliait au monde d'autrefois, nous n'y trouvions que des listes de camarades morts.

Dans l'un des derniers numéros

**Tombeau des poètes, feuillet 197 quarter**

1 on lisait le nom d'André  
2 Puget, tué de trois balles  
3 dans la tête. Et l'on  
4 citait ses vers :  
5 Ô morts ! peuple hautain et grave multitude  
6 J'aime le masque froid de votre certitude  
7 Et je me sens parfois, nous ayant Confrontés  
8 Un peu le confident de votre éternité,  
9 ~~Puis~~ Tué aussi mon pauvre  
10 Maurice Foulon, tué Paul  
11 Drouot, tué Léon Guillot,  
12 disciple de Moréas, tué  
13 Henry du Roure...  
14 – C'est une publi-  
15 cité qui ne me tente  
16 pas, blaguait Dalleré,  
17 la bouche amère.  
18 Pourtant, un  
19 an plus tard, ce  
20 serait son tour

**Tombeau des poètes, p.153**

on lisait le nom d'André Puget,  
tué de trois balles dans la tête.  
Et l'on citait ses vers :

*Ô morts ! peuple  
hautain et grave multitude,  
J'aime le masque froid  
de votre certitude  
Et je me sens parfois,  
nous ayant confrontés,  
Un peu le confident de  
votre éternité.*

La mort, elle l'attendait  
dans les barbelés de Neuville-  
Saint-Vaast, le 9 mai, à la  
grande attaque. Tué aussi, mon  
pauvre Maurice Foulon, tué  
Paul Drouot, tué Léon Guillot,  
disciple de Moréas, tué Henry  
du Roure...

« C'est une publicité  
qui ne me tente pas », blaguait  
Dalleré, la bouche amère.

Pourtant, plus qu'un an  
à attendre, et il y aurait droit.

Ces quatre feuillets, pris dans leur ensemble, montrent un texte qui sera par la suite remanié, parfois profondément. L'anecdote, malgré la forme inédite que lui donne ici l'auteur, n'est toutefois pas totalement nouvelle, puisque l'on en retrouve une mention dans le chapitre « À la table du Bectorium » de *Bleu horizon*, lorsque l'auteur y évoque son incapacité à oublier :

J'en viens à raisonner comme notre capitaine de la mitraille à qui j'avais remis, sur sa demande, une liste de camarades dignes d'une citation avec palme pour leur conduite au cours d'un dur combat où ils venaient de trouver la mort, et qui me répondait, l'air ennuyé : « Non... Tous ces tués dans le *Bulletin des Armées*, ça ferait trop triste<sup>828</sup>... »

Le texte connaît un important développement dans le *Tombeau*<sup>829</sup>, tandis qu'il ne s'agit, dans *Bleu horizon*, que d'une rapide évocation. Le but poursuivi par l'écrivain est toutefois le même : insister sur la peine ressentie devant la mort de tous ces soldats, mais aussi sur la nécessité de se souvenir. Une étude des feuillets manuscrits permet de constater que certaines réflexions sont déplacées. Par exemple, une remarque personnelle de l'écrivain figurant sur le deuxième feuillet – « Cette phrase bouffonne et tragique vient de surgir dans ma mémoire<sup>830</sup> » – devient l'expression de la désapprobation de deux personnes – voire de tout un groupe – plus loin dans le texte, tandis que le capitaine est effacé, son comportement devenant à lui seul une synecdoque renvoyant à l'institution militaire : « Ensemble, nous nous indignions de la réponse bouffonne et tragique de l'état-major<sup>831</sup>. » De plus, alors que l'affirmation évoquait dans un premier temps la spontanéité de l'écriture – au fil du souvenir – mais aussi l'amertume personnelle de l'écrivain, elle devient cette fois expression du collectif<sup>832</sup>, celui-ci étant caractérisé dans l'extrait par sa camaraderie et sa communion, ainsi que par une spontanéité de l'action. Mis à part ce déplacement, les deux premiers feuillets restent sensiblement proches du texte final, l'auteur ne retravaillant que quelques détails. Il en va de même pour le quatrième feuillet, qui ne comporte qu'une seule biffure et un ajout visible. Il est repris à peu près mot pour mot dans la version définitive, à l'exception de la dernière phrase qui concerne Maurice Dalleré : « Pourtant, un an plus tard, ce serait son tour » devient « Pourtant, plus qu'un an à attendre et il y aura droit ». La phrase retenue par l'écrivain insiste davantage sur l'idée de mort en sursis, omniprésente dans l'ouvrage, mais aussi sur la cruauté et l'ironie de celle-ci. En effet, le passage du conditionnel présent au futur simple de l'indicatif sous-entend une mort qui appartient au domaine de la certitude, tandis que le groupe verbal « avoir droit » connote une valeur presque contractuelle de la mort, condition *sine qua non* de l'engagement militaire. Dorgelès évoque le décès de son camarade comme si celui-ci était, déjà à l'époque, inévitable.

---

<sup>828</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.102.

<sup>829</sup> Le texte définitif est reproduit en regard de notre transcription.

<sup>830</sup> Bibliothèques d'Amiens Métropole, Res 776 D, feuillet 197 bis. L'auteur fait ici référence à une phrase du capitaine trouvant « trop triste » de faire figurer les noms d'un grand nombre de morts au *Bulletin des Armées*, voir *Tombeau des poètes*, *op. cit.*, p.152.

<sup>831</sup> *Ibid.*

<sup>832</sup> Question développée *infra* : chapitre 2, partie 3.

Les différences entre le troisième feuillet et le texte publié sont quant à elles significatives. Comme nous pouvons le constater, la version imprimée est enrichie de remarques dont nous n'avons aucune trace dans le manuscrit. La mention de la mort du capitaine est ainsi ajoutée dans le texte final, inscrivant d'autant plus le passage dans l'esprit du « tombeau<sup>833</sup> ». Toutefois, l'ajout insiste plus sur l'ironie du sort que sur une sincère peine de l'écrivain : « Mais oui, c'était trop triste. Pour vous aussi mon capitaine, qui deviez être tué un an plus tard au cours d'une reconnaissance<sup>834</sup>. » Cette fois, ce n'est pas le « droit » d'être tué qui est évoqué, mais le « devoir ». Par ailleurs, le texte du troisième feuillet est enrichi d'autres réflexions, développant la rupture ressentie par les combattants vis-à-vis de l'institution militaire, dont la cruauté est exacerbée par la mention des « tués encombrants », dans un effet de citation rappelant la réplique du capitaine (« Tous ces tués [...], ça ferait trop triste<sup>835</sup> »). Le texte final met en évidence ce clivage, renforçant ainsi le message du *Tombeau*, qui insiste sur le fait que la transmission de la mémoire des morts repose entre les mains de l'écrivain.

Toutes ces considérations nous amènent à conclure que le *Tombeau* s'inscrit dans un ensemble de textes d'ordre mémoriel étroitement liés par la réécriture<sup>836</sup> pratiquée par l'écrivain. Toutefois, le *Tombeau* se distingue particulièrement de *Bleu horizon* et de son chapitre « Des morts vous parlent » par sa faible diffusion. L'auteur choisit en effet de réserver cette œuvre à un lectorat limité en nombre. Le *Tombeau des poètes* est avant toute chose un beau livre, un ouvrage de collection destiné aux bibliophiles mais surtout aux nostalgiques, aux personnes qui ont déjà conscience de la valeur de tous ces poètes défunts et qui, peut-être, partagent l'affection que l'auteur éprouve pour eux. Par sa construction, le livre contribue à mettre sur un pied d'égalité grands auteurs et petits écrivains fauchés avant l'heure de leur gloire, encadrant ces derniers de la silhouette bienveillante des noms tant admirés. Ouvrage de connivence, le *Tombeau* est pensé comme une célébration de ces hommes, un bel objet comme une belle sépulture pour honorer leur mémoire, un lieu de mémoire dans lequel le groupe des Écrivains-Combattants peut se retrouver.

---

<sup>833</sup> Voir *infra* : chapitre 2, partie 1.3.2.2.

<sup>834</sup> Roland Dorgelès, *Tombeau des poètes*, *op. cit.*, p.152.

<sup>835</sup> *Ibid.*

<sup>836</sup> Voir *infra* : chapitre 2, partie 2.



### 1.3. Le genre des œuvres

Ce parcours dans la genèse de l'œuvre dorgelèsienne nous a permis de constater la diversité des textes produits par l'écrivain. Romans, recueils, œuvres de mémoire, le tout influencé par un travail journalistique : Dorgelès produit une œuvre multigénérique et hybride. Parfois considéré comme un « artifice classificatoire<sup>837</sup> », le rattachement à un genre est pourtant bien souvent une « nécessité », en particulier pour les auteurs qui, en se référant à un genre, « se positionnent par rapport à un modèle d'écriture (aussi bien pour l'illustrer que pour le subvertir)<sup>838</sup> ». Yves Stalloni, dans son ouvrage de synthèse *Les genres littéraires*, montre à quel point la notion peut être complexe et difficile à définir. Le roman, par son « hétérogénéité<sup>839</sup> » et sa « plasticité<sup>840</sup> », est probablement le genre littéraire qui résiste le plus. L'œuvre de Dorgelès en témoigne très bien, puisqu'il fait précisément partie de ces écrivains qui exploitent les potentialités du genre romanesque tout en cherchant à se libérer de cette étiquette. Pour le lecteur aussi, le genre est utile, car il donne des pistes de lecture : « On ne peut décrire une structure artistique qu'en l'interprétant, et toute indication sur la structure du message constitue déjà une interprétation de ce message<sup>841</sup> », écrit Umberto Eco dans *L'Œuvre ouverte*. Car le choix d'un genre littéraire est loin d'être anodin : il implique l'établissement d'un « horizon d'attente<sup>842</sup> » qui varie selon le genre choisi. Il y aurait en effet, par le recours à un genre plutôt qu'à un autre, la mise en place d'un « contrat discursif tacite<sup>843</sup> » entre auteur et destinataires de l'œuvre. Dominique Maingueneau souligne qu'en souscrivant à un genre, un écrivain renvoie nécessairement à un certain nombre de « normes<sup>844</sup> » qui se sont imprimées sur ce genre au gré de son existence, inscrivant également son livre dans « la sphère littéraire<sup>845</sup> ». Ainsi, les attentes d'un lecteur ne seront pas les mêmes s'il a entre les mains un roman ou un tombeau poétique, et ces attentes seront forgées par l'héritage et l'imaginaire culturel de ce lecteur. Selon Dominique Maingueneau, le choix du genre littéraire peut être particulièrement porteur de sens et influencer en profondeur la lecture de l'œuvre. Il convient

---

<sup>837</sup> Yves Stalloni, *Les genres littéraires*, Paris, Armand Colin, 2008, p.7. Cette retenue vient précisément du fait que la notion de « genre » est difficile à définir, notamment parce que le même terme est utilisé pour désigner des ensembles de niveaux différents. Ainsi le roman est-il un « genre », tout comme le roman de science-fiction ou le roman d'apprentissage sont eux aussi désignés comme des « genres » alors qu'ils sont en réalité des « sous-genres » du roman.

<sup>838</sup> *Ibid.*

<sup>839</sup> *Ibid.*, p.62.

<sup>840</sup> *Ibid.*, p.63.

<sup>841</sup> Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p.308.

<sup>842</sup> Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p.66.

<sup>843</sup> *Ibid.*

<sup>844</sup> *Ibid.*

<sup>845</sup> *Ibid.*, p.68.

donc d'analyser les rattachements génériques de l'œuvre dorgelèsienne, et surtout d'en interroger la portée : l'écrivain souscrit-il véritablement aux normes de ces genres ? Les remanie-t-il ? La production de Dorgelès consacrée à la Grande Guerre est marquée par une nette évolution. Si l'auteur se tourne d'abord, de 1919 à 1923, vers des formes romanesques (romans, contes ou nouvelles...), il évolue ensuite vers des genres plus explicitement (auto)biographiques, dans lesquels il se raconte ou raconte les autres. L'hybridité et la multigénéricité de l'œuvre dorgelèsienne peuvent apparaître comme la conséquence d'une recherche, par l'écrivain, de la forme idéale pour dire la guerre, témoignant ainsi de la difficile mise en mots de celle-ci. Elles seraient alors le reflet d'une quête d'équilibre de l'écrivain entre « ce qui doit être dit et ce qui ne peut être dit<sup>846</sup> », quête sous-tendue par celle du *comment le dire*.

### 1.3.1. Œuvres romanesques

Dans un premier temps, il convient de noter que le choix du roman dans l'immédiat après-guerre ne va pas de soi. Nicolas Beaupré observe que, pendant et après le conflit, « le roman au sens strict reste rare<sup>847</sup> », alors qu'il s'agit pourtant d'un genre qui a gagné ses lettres de noblesse lors du siècle précédent. Il occupe une part « modeste » de la production littéraire de guerre (11,5%). *Les Croix de bois* de Dorgelès apparaît pourtant comme une œuvre emblématique, l'un des « symboles de la littérature de guerre française<sup>848</sup> », que l'historien cite aux côtés du *Feu* de Barbusse. Il constate également que les écrivains ont davantage recours à la forme romanesque lorsqu'ils prennent la plume dans les années vingt et trente, et que les œuvres contemporaines de la Grande Guerre ou la suivant de près relèvent plutôt des « genres de l'interprétation à chaud de l'événement et de la narration de l'expérience<sup>849</sup> » que sont le carnet de guerre et le récit de guerre. Par ailleurs, Nicolas Beaupré montre l'artificialité d'une classification en genres de la littérature de guerre, car les œuvres qui en sont emblématiques témoignent plutôt d'un « mélange des genres<sup>850</sup> ». Il donne ainsi l'exemple du *Feu*, qui a les caractéristiques d'un roman tout en étant sous-titré « Journal d'une escouade ». Cette confusion se continue d'ailleurs dans les discours qui entourent la parution des œuvres, où figurent aussi bien les mots « romans » que « récits » ou « témoignages ». Pour Nicolas Beaupré, il devient nécessaire de constater l'existence d'« un genre nouveau à l'intersection du récit, de l'essai et

---

<sup>846</sup> Nicolas Beaupré, *Écrits de guerre*, op. cit., p.166.

<sup>847</sup> *Ibid.*, p.161.

<sup>848</sup> *Ibid.*

<sup>849</sup> *Ibid.*, p.162.

<sup>850</sup> *Ibid.*, p.165.

du roman<sup>851</sup> ». Chaque œuvre jouerait alors différemment avec les normes de chacun de ces genres, participant à faire du « récit de guerre » « un genre entre les genres<sup>852</sup> ». Quelle position occupe Dorgelès dans cet ensemble ? Dans ses *Souvenirs sur les Croix de bois* et *Bleu horizon*, il montre bien que le rattachement au genre romanesque lui semble délicat. Ne va-t-il pas jusqu'à affirmer : « Ce n'est pas du roman<sup>853</sup> » ? Mais qu'en est-il véritablement ? Il convient de se demander comment cette « explosion des genres<sup>854</sup> » propre à la littérature de guerre se manifeste dans l'œuvre dorgelèsienne. Cet apparent refus du roman suffit-il à exclure *Les Croix de bois* du genre romanesque ? Ce serait oublier que le « roman » est un genre polymorphe, que les auteurs choisissent précisément pour la liberté qu'il leur offre. Là où il prend un sens péjoratif, c'est quand le mot devient synonyme de « mensonge », d'invention et plus généralement de fiction. Tous ces questionnements permettent de témoigner « de la tension entre la guerre et la littérature, tension qui entraîna la naissance d'un genre qu'on peut qualifier, par ce qui semble un oxymore, de "littérature de témoignage"<sup>855</sup>. » Il est vrai que cette dénomination relevée par Nicolas Beaupré et que l'on trouve déjà sous la plume de Georges Duhamel<sup>856</sup> semble s'accorder, précisément parce qu'elle est oxymorique et intègre donc la contradiction, au projet dorgelèsien<sup>857</sup>.

Son premier roman, *La Machine à finir la guerre* co-écrit avec Régis Gignoux, appartient à une littérature de l'imaginaire, puisqu'il se rattache au merveilleux-scientifique, genre littéraire s'apparentant à la science-fiction. Avec son collègue et ami, il invente une machine capable d'imposer la paix. Dans *Les Croix de bois*, roman réaliste, il délaisse cette entrée dans l'imaginaire et le fantasme littéraire pour une narration plus simple de la guerre, dont il revendique la « vérité<sup>858</sup> ». Il s'attache à correspondre aux critères qu'il évoque dans son article « L'Armistice et la littérature », en racontant la guerre avec une « franchise » impossible pendant les premières années de la guerre, rejetant la « guerre de fantaisie » et l'« héroïsme » au profit de « la vraie guerre<sup>859</sup> ». Mais la « fantaisie » n'est-elle pas précisément l'imagination, l'invention, bref : la fiction ? Et lorsque la licence romanesque lui permet, nous y reviendrons,

---

<sup>851</sup> *Ibid.*

<sup>852</sup> *Ibid.*, p.164.

<sup>853</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.22.

<sup>854</sup> Nicolas Beaupré, *Écrits de guerre*, *op. cit.*, p.166.

<sup>855</sup> *Ibid.*, p.168.

<sup>856</sup> Georges Duhamel, *Guerre et littérature*, Paris, A. Monnier et Cie, 1920, « Les cahiers des amis des livres », p.27.

<sup>857</sup> C'est sous la dénomination de « littérature de témoignage » que sont présentés *Les Croix de bois* de Dorgelès, *Le Feu* de Barbusse ou encore *Vie des martyrs* de Duhamel dans Colette Becker (dir.), *Le Roman*, Paris, Bréal, 1996, « Grand Amphi Littérature », p.182.

<sup>858</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.21.

<sup>859</sup> Roland Dorgelès, « L'Armistice et la littérature », *art. cit.*

de procéder à un floutage spatiotemporel, il préfère, loin de l'associer à un éloignement de cette fameuse « vérité », rattacher cette imprécision au désir de raconter « la guerre<sup>860</sup> » dans son universalité<sup>861</sup>. *Le Cabaret de la belle femme*, s'il est composé à partir du reliquat des *Croix de bois*, n'obéit pas tout à fait aux mêmes règles génériques : le dispositif du roman est totalement brisé, et l'ouvrage prend davantage la forme d'un recueil. Dès lors, où réside le romanesque ? Si le *Cabaret* n'est pas un roman, qu'est-il exactement ? Dans *Le Réveil des morts*, enfin, dernière œuvre romanesque consacrée par Dorgelès à la Grande Guerre, les noms des lieux sont bien réels, l'auteur abandonne le procédé utilisé dans *Les Croix de bois* pour livrer un nouveau roman dont la presse salue le caractère documentaire. Il se voit alors comparé à un Zola, et par là même ramené à une influence naturaliste à laquelle il n'adhère pourtant pas. Quoi qu'il en soit, les nombreux détails concrets fournis par le roman, fruits d'une observation minutieuse d'une région en reconstruction, impriment au *Réveil des morts* un caractère profondément réaliste, l'inscrivant également dans une actualité. Et pourtant, un paradoxe se glisse dans le roman... En effet, que penser de cette ultime scène, qui voit les morts sortir de terre et marcher sur la capitale pour se rappeler à la mémoire de ceux qui les ont oubliés, méprisant leur sacrifice et leurs valeurs ? Le lien de Dorgelès avec le romanesque est, comme pour beaucoup d'écrivains-combattants, complexe. La fiction a tendance à provoquer une certaine méfiance, et le contexte historique de la Grande Guerre pousse les écrivains à revendiquer un rattachement plus fort à la « réalité » qu'à la « fiction », comme si l'une excluait l'autre. Comment cette ambivalence, écho de la nécessaire coexistence de « l'écrivain et [du] soldat<sup>862</sup> », se manifeste-t-elle dans les œuvres romanesques dorgelésiennes ?

---

<sup>860</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, op. cit., p.22.

<sup>861</sup> Voir *infra* : chapitre 2, partie 3.2.

<sup>862</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, op. cit., p.19.

### 1.3.1.1. *La Machine à finir la guerre*

Revenons dans un premier temps sur ce qui fait de *La Machine à finir la guerre* une œuvre résolument romanesque. La parenté de ce « petit roman satirique<sup>863</sup> » avec la littérature de l’imaginaire est pour beaucoup dans cette classification. Sur la couverture de *L’Heure*, le futur lecteur peut voir une machine tripode envoyant un rayon meurtrier sur les soldats dont les silhouettes sont allongées au sol ou représentés dans une action de fuite. Cette illustration de Montassier, qui convoque l’imaginaire de *La Guerre des mondes* d’H.G. Wells (1898), crée d’emblée chez le lecteur un « horizon d’attente<sup>864</sup> » en le renvoyant au genre romanesque de la science-fiction qui connaît au début du siècle un grand succès. À l’origine de cet intérêt du public se trouve la découverte des rayons X en 1895, qui a ouvert de nouvelles voies à la littérature. La science, qui inspirait déjà de nombreux auteurs, devient une intarissable source pour le roman. Concernant le roman de Dorgelès et Gignoux, il s’inscrit plus précisément dans la lignée du « merveilleux-scientifique<sup>865</sup> », concept forgé par Maurice Renard (1875-1939). Ce genre permet de situer le roman non dans un futur éloigné mais à une époque à peu près contemporaine de la réalité – c’est le cas ici, avec une intrigue qui se déroule environ deux ans et demi après le début de la guerre (le roman commence au début du « 938e jour<sup>866</sup> » du conflit), soit en 1917<sup>867</sup> – et donc d’interroger le temps présent. Il y a une quasi-simultanéité entre la fiction et la réalité. Dans le « merveilleux-scientifique », l’histoire est à peu près rationnelle, à un détail près. Cet élément perturbateur est toujours d’origine scientifique. Ici, comme le suggère la couverture illustrée par Montassier, il s’agit de la découverte d’un rayon par un ingénieur, qu’il nomme « rayon ultra-bleu<sup>868</sup> », et qui a la capacité de détruire instantanément toutes les armes – tuant du même coup toutes les personnes qui les tiennent. Le roman s’inscrit dans une tradition littéraire, en reprenant un *topos* du genre : l’invention – la machine – capable de tout changer, y compris l’issue d’une guerre. Le lecteur amateur du genre pensera peut-être à *La Revanche fantastique* de Louis Denay et Eugène Tassin<sup>869</sup> (1873), reprenant le même postulat, cette fois pour une guerre fictive<sup>870</sup>. Un inventeur, une machine, une guerre : le roman

---

<sup>863</sup> *Ibid.*, p.26.

<sup>864</sup> Notion forgée par Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

<sup>865</sup> Maurice Renard, *op. cit.*

<sup>866</sup> Roland Dorgelès et Régis Gignoux, *op. cit.*, p.9.

<sup>867</sup> Rappelons que le roman, écrit en 1916, paraît en mars 1917. Le début de l’intrigue correspond presque exactement à cette date.

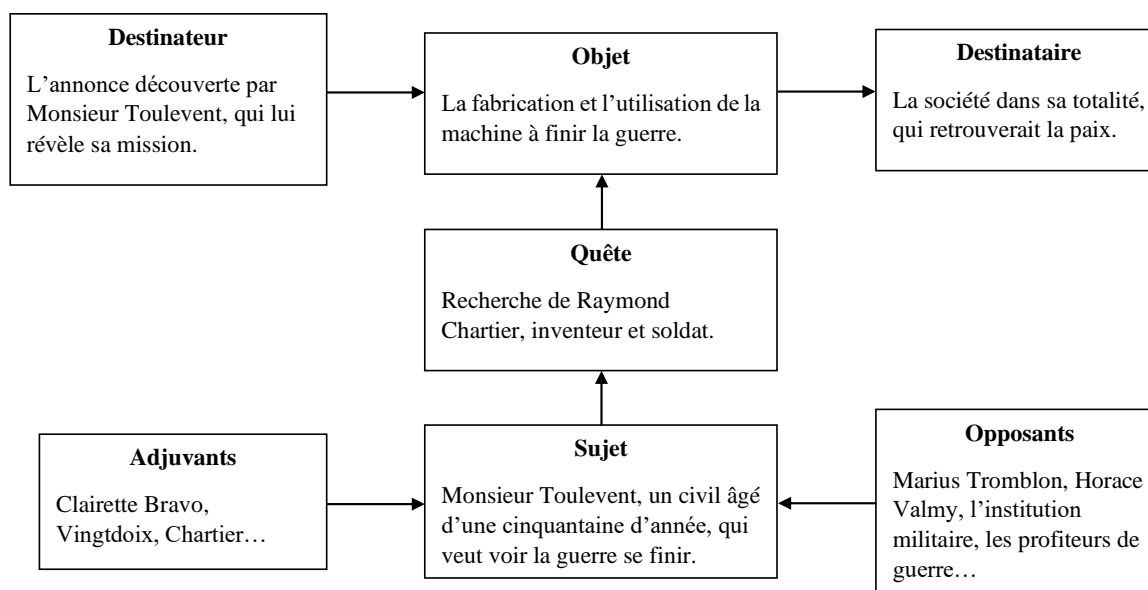
<sup>868</sup> Roland Dorgelès et Régis Gignoux, *op.cit.*, p. 224.

<sup>869</sup> Louis Denay et Eugène Tassin, *La Revanche fantastique*, Paris, E. Dentu, 1873.

<sup>870</sup> Nous développons cette question, ainsi que la symbolique de la machine, dans notre article « Rêver la paix en 1917 : *La Machine à finir la guerre*, fantaisie douce-amère de Roland Dorgelès et Régis Gignoux », art. cit.

de Dorgelès et Gignoux reprend bien des codes, des « normes<sup>871</sup> », que les auteurs se réapproprient et adaptent à leur contexte. *La Machine à finir la guerre* permet d'aborder le genre romanesque comme un laboratoire, un lieu d'expérimentation dans lequel il devient possible de tester les limites de l'humanité. Partant du principe que les inventeurs ne manquent pas d'imagination pour créer des « machines à tuer le monde<sup>872</sup> », les auteurs considèrent que leur manque d'intérêt pour la paix ne relève que d'une question de volonté, et qu'il est donc possible de créer des « machines pacifiques<sup>873</sup> ». Grâce à la fiction, ils donnent forme à leur idée : et si une « machine à finir la guerre » pouvait exister, s'il suffisait de la construire, que ferait l'être humain ? Et voilà Dorgelès et Gignoux, lâchant leurs protagonistes idéalistes et pacifistes dans un monde cruel qui semble ne pas véritablement vouloir la fin de la violence et des morts.

Si le « merveilleux-scientifique » rattache l'œuvre au domaine du romanesque, d'autres éléments confortent cette affiliation. Tout d'abord, *La Machine à finir la guerre* obéit à une intrigue parfaitement structurée. Algirdas Julien Greimas théorise, en 1966, le concept narratologique du « schéma actantiel<sup>874</sup> ». Ce dispositif identifie six actants dans la narration : le sujet, l'objet, le destinataire (personnage ou chose à l'origine de l'action), le destinataire (personnage ou chose qui tire bénéfice de l'action), l'adjuvant et l'opposant. Voici en quoi consiste ce schéma, appliqué à *La Machine à finir la guerre* :



<sup>871</sup> Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p.66.

<sup>872</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.75.

<sup>873</sup> *Ibid.*

<sup>874</sup> Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale* [1966], Paris, Presses Universitaires de France, 1986.

*La Machine à finir la guerre* est un roman qui se déroule par ailleurs selon un schéma narratif très classique, avec une situation initiale simple (la guerre), un élément déclencheur (la découverte du journal), de nombreuses péripéties (opposants, procès, voyage au front...), un dénouement (la fabrication de la machine à finir la guerre) et une situation finale marquée par une résolution (la paix) toutefois nuancée par le pessimisme de Dorgelès. Dans l'ensemble, *La Machine* peut s'apparenter, par la quête et les divers rebondissements connus par Toulevent, à un roman d'aventure, ou encore à un roman d'apprentissage : le vieil homme d'abord très naïf et mou devient homme d'action et découvre la « réalité<sup>875</sup> » de la guerre.

Ce livre de 1917 respecte donc tous les codes traditionnels du roman dans sa forme la plus commune. L'ouvrage, qui paraît en feuilleton, nécessite une histoire avec des péripéties en nombre, pour capter l'attention du lecteur et lui donner envie de venir lire la suite la semaine suivante. Le genre de la science-fiction fait également partie des plus populaires dans ce type de parutions, avec le roman policier, le roman historique ou le roman à suspense. Si l'âge d'or du roman-feuilleton est le XIX<sup>ème</sup> siècle<sup>876</sup>, le public des années 1910 en est toujours friand et c'est une valeur sûre. *La Machine à finir la guerre* est donc un roman qui est conçu dans une optique de vente. Nous avons abordé la motivation des auteurs, qui est en grande partie financière, alimentaire. Le livre doit plaire en obéissant aux goûts du public : la partie de Régis Gignoux en est exemplaire, avec des rebondissements s'enchaînant, souvent farfelus – le pauvre Toulevent frôle de peu le peloton d'exécution après une parodie de procès –, et tous les codes du comique sont exploités. Toutefois, cela n'empêche pas Dorgelès de révéler, au cœur même du roman, certaines de ses réticences quant à une telle narration de la guerre. En effet, la partie qui lui est confiée est habitée par un paradoxe que résumait parfaitement le titre et le sous-titre du chapitre XI : « plus près de la guerre ou du roman à la réalité<sup>877</sup> ». L'auteur, par le choix de ces mots, semble signaler à son lecteur une parenthèse dans l'œuvre fictionnelle, comme s'il lui proposait de s'arrêter quelques instants, de sortir du « roman » pour approcher la « réalité » de la guerre. Alors qu'il semble ici que les deux mots s'excluent l'un l'autre, c'est pourtant bien dans un roman que cette appréhension de la réalité peut se faire.

Déjà dans *La Machine*, et malgré le besoin pragmatique de plaire au public, Dorgelès n'hésite pas à signaler ses réticences quant à la fiction. La tonalité burlesque développée par Gignoux, fortement influencé par le vaudeville, n'est plus d'actualité : le comique du soldat est

---

<sup>875</sup> Roland Dorgelès et Régis Gignoux, *op. cit.*, p.155.

<sup>876</sup> Voir Lise Queffélec-Dumasy, *Le roman-feuilleton français au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.

<sup>877</sup> Roland Dorgelès et Régis Gignoux, *op. cit.*, p.155.

teinté d'amertume et d'ironie. Jouant avec les codes, Dorgelès laisse déjà une place au « témoignage », avec quelques « éclats de vérité<sup>878</sup> » ponctuant le récit. Ainsi, bien que Raymond Chartier soit rattaché à un régiment fictif (le 830<sup>e</sup> RI<sup>879</sup>), il se trouve dans un secteur qui existe bel et bien, et que Roland Dorgelès connaît parfaitement car il y a passé une grande partie de son séjour au front : le bois du Luxembourg. En emmenant ses personnages masculins en première ligne, il donne l'opportunité à son lecteur, et y compris à un « lecteur non combattant<sup>880</sup> » – qui constitue une cible importante de *L'Heure* avec ce roman-feuilleton – de voir un échantillon de la guerre. Il y livre une description assez fidèle des tranchées, comme l'indique Jean-Jacques Becker dans son ouvrage de 1980, *Les Français dans la Grande Guerre*<sup>881</sup>. S'éloignant du merveilleux et de la fantaisie, il montre ici son intérêt pour le « réalisme » d'une « littérature de témoignage » qui trouvera son accomplissement dans *Les Croix de bois*.

### 1.3.1.2. *Les Croix de bois*

« Ce n'est pas du roman, ce ne sont pas des choses vues : c'est, en quelque sorte, de la réalité recréée<sup>882</sup>. » Tels sont les mots qu'écrit Dorgelès au sujet de son livre de 1919 dans *Souvenirs sur les Croix de bois* puis *Bleu horizon*. Dix ans après la publication, puis encore une fois vingt ans plus tard, l'écrivain signale donc son rejet du genre littéraire auquel *Les Croix de bois* a pourtant toujours appartenu. Au roman, on associe généralement la fiction, l'agencement de péripéties, un ou plusieurs héros, l'ensemble inscrit dans une intrigue qui doit susciter l'intérêt du lecteur, voire son plaisir. Par l'expression « choses vues », l'écrivain désigne au contraire une forme littéraire qui serait de l'ordre du compte-rendu minutieux d'observations, forme par rapport à laquelle il prend aussi ses distances. La « réalité recréée » apparaît comme un juste milieu entre ces deux extrêmes, ni totalement fictionnelle, ni totalement réelle, une composition d'un autre ordre. L'écrivain est à l'origine d'un acte de reconstruction ou de reconstitution de la réalité – c'est-à-dire ce qui est non fictif. Par cette formulation, Dorgelès espère réconcilier les contraires, mais aussi, nous y reviendrons<sup>883</sup>, se défendre de toute

---

<sup>878</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.21.

<sup>879</sup> Le numéro de régiment est par ailleurs très intéressant. On compte un total de 421 régiments d'infanterie pendant la Première Guerre mondiale. En plaçant Raymond au 830<sup>e</sup> RI, Dorgelès imagine une guerre qui prend une ampleur de plus en plus importante, une guerre sans fin symbolisée par la création de nouveaux régiments.

<sup>880</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.24.

<sup>881</sup> Jean-Jacques Becker, *Les Français dans la Grande Guerre*, Paris, Robert Laffont, « Les Hommes et l'Histoire », 1980, p.159.

<sup>882</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.22.

<sup>883</sup> Voir *infra* : chapitre 2, 1.3.2.1.



représentation erronée, inappropriée, ou tout simplement fausse, de la guerre. Il convient, pour cerner *Les Croix de bois* d'un point de vue générique, de revenir au texte lui-même.

Originellement, le genre fictionnel est associé à la *mimèsis*, c'est-à-dire à « l'imitation ». Mais la notion est complexe et sa définition connaît beaucoup de variations dans l'histoire littéraire. Pour Aristote, au contraire de Platon, elle est positive, associée à la quête de compréhension de la réalité par l'individu. Cette recherche étant spontanée, naturelle, elle est aussi associée au plaisir : c'est de là que naît le goût pour la poésie, pour l'art. Mais cette vision première de la *mimèsis* connaît plusieurs évolutions, qui peuvent éclairer notre lecture de l'œuvre dorgelèsienne. Il y a, pour Erich Auerbach<sup>884</sup>, une étroite relation entre *mimèsis* et contexte historique : liée aux événements, l'œuvre littéraire est aussi le fruit d'un regard singulier qui rend compte d'une manière d'appréhender le monde. L'œuvre fait ainsi écho à des valeurs propres à son époque, au lieu et au temps dans lesquels elle s'inscrit. En cela, l'œuvre dorgelèsienne est bien le fruit non seulement de son époque, mais aussi de son milieu, offrant une représentation fidèle de la guerre vue par un ancien combattant, portant les valeurs qui sont les siennes. Käte Hamburger identifie un genre « fictionnel ou mimétique », qui se caractérise notamment par le passage d'un « je » auctorial à un « je » fictif qu'incarnent les personnages<sup>885</sup>. Une transformation s'opère alors, une reconfiguration du regard initial. Chez Dorgelès, cela se manifeste par l'abandon de son identité dans le récit, qu'il fragmente et insère dans différents personnages : le narrateur Jacques Larcher, écrivain qui prend la plume pour parler de ses camarades, le soldat Gilbert Demachy, ou encore Sulphart, constituent tous un « je » fictif à travers lequel l'auteur livre une représentation de son expérience. Dans *Temps et récit I*<sup>886</sup>, Paul Ricoeur associe la *mimèsis* à la construction de l'intrigue. La mise en récit, la création et l'agencement d'une intrigue permettent de structurer l'expérience initiale, de lui donner une cohérence narrative qu'elle n'avait pas dans un premier temps. Pour Ricoeur, ce processus se fait en trois étapes, que l'on peut identifier chez Dorgelès :

- *La préfiguration* : Il s'agit de la phase d'appréhension du monde réel et de sa temporalité, nous sommes ici dans l'expérience vécue. Dans le cas de Dorgelès, il est bien évidemment question de la Première Guerre mondiale, expérience inédite pour l'écrivain, qui obéit à des règles totalement

---

<sup>884</sup> Erich Auerbach, *Mimèsis. La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1948], Paris, Gallimard, 1968.

<sup>885</sup> Käte Hamburger, *La logique des genres littéraires* [1954], Paris, Seuil, 1986.

<sup>886</sup> Paul Ricoeur, *Temps et récit I* [1983], Paris, Seuil, 1991, « Points Essais ».

différentes de son quotidien et qui lui impose donc une nouvelle vision du monde et de son environnement.

- La *configuration* : Il s'agit de la phase de mise en intrigue, de construction du récit. C'est le moment où la « création » évoquée par Dorgelès se passe. En puisant dans l'expérience vécue, apparemment chaotique, l'écrivain la réorganise, lui donne une forme écrite, donc lisible et compréhensible.
- La *refiguration* : Dernière étape, cette phase est celle de la réception. Le lecteur, à son tour, s'approprie l'expérience racontée et peut potentiellement l'intégrer dans un nouveau récit.

Indéniablement, *Les Croix de bois* appartient à un genre mimétique, dans lequel la création est mise au service de la transmission d'une expérience vécue. Cette dernière, difficilement dicible, peut trouver du sens dans l'espace fictionnel, qui apporte la possibilité d'une « simulation » de la réalité dans laquelle l'expérience peut de nouveau être appréhendée.

Pour Yves Stalloni, le genre du roman est directement lié à cette question de la *mimèsis*. Il relève cinq points qui, communs aux différentes théories du roman, permettent d'en définir une esthétique. Parmi ces éléments, deux sont hérités de la *mimèsis* : « l'illusion de la réalité », puisqu'il s'agit de « reproduire le monde réel et des événements plausibles<sup>887</sup> », ainsi que « la description », qui se caractérise notamment par l'introduction d'« effets de réel<sup>888</sup> ». L'auteur reprend ici l'expression de Roland Barthes, désignant ainsi tous les « détails "superflus" » qui sont en fait « affectés d'une valeur fonctionnelle indirecte<sup>889</sup> », dans la mesure où ils sont autant d'indices permettant au lecteur de *croire* à ce qu'il lit et d'y voir un reflet du monde réel. Faire croire à la réalité, la « recréer », est donc un élément constitutif du genre romanesque. À ces critères mimétiques s'ajoutent celui de l'« écriture en prose<sup>890</sup> », que respecte parfaitement Dorgelès, ainsi que celui de « l'introduction de personnages<sup>891</sup> », rejoignant la transformation évoquée précédemment du « je » de l'auteur en « je » fictif. Les personnages des *Croix de bois*, bien qu'ils soient, selon l'auteur lui-même, directement inspirés d'hommes ayant bel et bien existé<sup>892</sup>, sont fictifs. Il s'agit d'ailleurs de personnages caractérisés assez sommairement, avec une identité simple, confinant au « type ». Dans l'incipit du roman, qui remplit son rôle de

---

<sup>887</sup> Yves Stalloni, *op. cit.*, p.61.

<sup>888</sup> *Ibid.*, p.62.

<sup>889</sup> Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, n°11 : *Recherches sémiologiques. Le vraisemblable*, 1968, p.84.

<sup>890</sup> Yves Stalloni, *op. cit.*, p.61.

<sup>891</sup> *Ibid.*

<sup>892</sup> Voir *infra* : chapitre 2, partie 3.1.

présentation des différents protagonistes, le lecteur est amené à découvrir les principaux soldats qui vivront dans ces pages. Demachy est l'engagé volontaire naïf, attachant, qui connaît une fin tragique qui doit susciter la peine du lecteur. Jacques Larcher est « le survivant-écrivain<sup>893</sup> » pour reprendre l'expression de Carine Trévisan, et en ce sens permet de donner une représentation de ce que doit être l'écrivain-combattant du point de vue de Dorgelès, tout en interrogeant le devoir de mémoire. Sulphart, de son côté, est le soldat gouaillieur, qui incarne la camaraderie combattante par son comique et « ses opinions excessives<sup>894</sup> », et c'est aussi est un personnage omniprésent, qui est vecteur d'anecdotes et de divertissements entre soldats. Il y a aussi Broucke, « le gars de ch'Nord<sup>895</sup> », un ch'timi qui apporte son patois dans le roman ; Lemoine « qui ne quittait jamais Sulphart d'un pas<sup>896</sup> », incarnant ainsi une « camaraderie sélective et élective<sup>897</sup> », Bouffioux qui cherche à tout prix à s'embusquer car il a peur de la guerre – à raison, puisqu'il en meurt, comme tant d'autres. Évoquons aussi Bréval, le caporal bienveillant envers ses soldats, qui écrit à sa femme et attend sa réponse : « Ça fait quinze jours qu'elle ne m'a pas écrit, confiait tout bas Bréval à un copain. Jamais elle n'a été si longtemps... Ça me tourmente, tu sais<sup>898</sup>... » Tous ces personnages en côtoient d'autres : Belin, Berthier, Fouillard, Hamel, Maroux, Morache, Vairon... Ces personnages réunis forment un groupe étrange, apparemment disparate, et ils sont pourtant au fond tous les mêmes, ce qui se manifeste par le partage d'un même destin, celui de trouver la mort au combat : les seuls survivants sont Lemoine, Sulphart, Vieublé, et le narrateur Jacques Larcher<sup>899</sup>. Tous forment une petite société, réduite à l'échelle d'une escouade (soit une quinzaine de personnes), évoluant dans la grande société du front. Aux yeux de Thabette Ouali, tous ces personnages incarnent « une image de notre société », « un reflet de notre humanité<sup>900</sup> », ils ont donc un rôle exemplaire. Leur simplicité permet au lecteur de s'identifier aisément à eux.

Le dernier critère soulevé par Yves Stalloni pour définir le roman est celui qui semble le plus problématique aux yeux de Dorgelès, à savoir que le roman est « le lieu de la fiction<sup>901</sup> ». Toutefois, l'auteur note que l'ambiguïté qui existe entre vérité et fiction, leur traditionnelle

---

<sup>893</sup> Carine Trévisan, *op. cit.*, p.149.

<sup>894</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, *op. cit.*, p.56.

<sup>895</sup> *Ibid.*, p.10.

<sup>896</sup> *Ibid.*, p.11.

<sup>897</sup> Alexandre Lafon, *op. cit.*, p.167.

<sup>898</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, *op. cit.*, p.19.

<sup>899</sup> Rappelons que le chapitre « Chez les anges » du *Cabaret de la belle femme* était initialement intitulé « Sulphart chez les anges ». Cela laisse supposer que l'écrivain avait bien prévu de faire mourir Sulphart dans *Les Croix de bois*, avant de retirer l'épisode du roman pour le recentrer autour de la figure de Gilbert Demachy. Voir figure 24.

<sup>900</sup> Thabette Ouali, *op. cit.*, p.194.

<sup>901</sup> Yves Stalloni, *op. cit.*, p.61.

opposition, a été surmontée dans la langue anglaise, avec la distinction effectuée entre *novel* (« une fiction proche de la réalité ») et *romance* (« pour les œuvres où domine l'imagination<sup>902</sup> »). C'est peut-être l'absence de distinction nette entre ces deux types de romans dans la langue française qui gêne Dorgelès, tant son souhait de donner une représentation authentique de la guerre est fort. L'écueil du roman, pour la plupart des écrivains-combattants, mais aussi des critiques comme Jean Norton Cru, réside précisément dans son lien avec la fiction, car il fait écho à l'opposition entre *facta* et *ficta*, entre les faits et l'imaginaire. La fiction confine au mythe, au mensonge, à l'invention et, en cela, elle s'oppose au projet littéraire des écrivains-combattants qui veulent communiquer une expérience vécue, qui les a bouleversés autant psychologiquement que physiquement. Hantée par la mort qui, elle, est bien trop réelle, cette littérature craint d'être rejetée parce qu'elle ne paraît pas assez « vraie ». Et pourtant, malgré toutes ces réticences, la fiction romanesque peut aussi être la création d'un monde en tout point semblable à la réalité, un monde mimétique qui permettrait au lecteur d'accéder à l'expérience de la guerre, de la penser, de la comprendre, et peut-être d'en tirer quelques leçons.

La question du genre littéraire ne s'arrête pas à la seule classification romanesque, puisque ce genre possède lui-même différentes sous-catégories ou sous-genres. *Les Croix de bois* a quelque chose du roman de formation, héritier du *Bildungsroman* allemand, qui raconte l'apprentissage de la vie par un personnage qui, au terme du récit, devient un homme. C'est un modèle dominant au XIX<sup>ème</sup> siècle, qui a donc pu influencer l'écrivain, autant que son expérience de la guerre elle-même. Car celle-ci se caractérise justement par une évolution du caractère que représente parfaitement un personnage comme Gilbert Demachy : partant jeune homme naïf, il découvre la guerre – il est tantôt « abasourdi<sup>903</sup> », « surpris<sup>904</sup> », « fébrile<sup>905</sup> », « angoissé<sup>906</sup> » – et en affronte les épreuves dont il sort grandi. Évoquons le chapitre « Le fanion rouge », dans lequel Demachy se propose pour guider une patrouille en pleine nuit. Pour Gilbert, c'est une découverte de la mort, de la « communauté des vivants et des morts<sup>907</sup> », de la camaraderie qui unit tous les soldats, y compris les défunts :

Il regardait les morts, tous ces morts qu'il avait vus courir à leur atroce destin. Leur grand champ l'effrayait : toutes ces gerbes oubliées... [...] Une détresse infinie pesait sur le cœur de Gilbert. Ils ne lui faisaient plus peur à présent. A-t-on peur de ceux qu'on aime ? [...] Les pauvres camarades qu'ils revenaient voir dans leur néant devaient revivre pour un instant sous leurs gestes fraternels.

---

<sup>902</sup> *Ibid.*

<sup>903</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, *op. cit.*, p.22.

<sup>904</sup> *Ibid.*

<sup>905</sup> *Ibid.*, p.35.

<sup>906</sup> *Ibid.*, p.38.

<sup>907</sup> Nicolas Beaupré, *Écrits de guerre*, *op. cit.*, p.77.

Et réveillés, miséricordieux, c'étaient les morts qui guidaient la patrouille, semblant se passer les vivants de main en main<sup>908</sup>.

Cette formation à la guerre se fait dans la peine et dans la douleur, jusqu'à son point ultime : la mort, destin qu'il partage avec certains de ses camarades, dont Sulphart énumère les noms : « Bréval, Vairon, Fouillard, Nourry, Bouffieux, Broucke, Demachy<sup>909</sup>... » L'agonie de Demachy est lente, il peine à accepter sa mort, et le roman propose une mort exemplaire, qui incarne toute l'injustice de cette guerre. À ce moment-là, l'apprentissage est aussi celui du lecteur, qui doit connaître la perte d'un personnage auquel il s'était attaché. *Les Croix de bois* est aussi la transcription fictionnelle de l'apprentissage de l'auteur lui-même, qui livre, dans *Souvenirs sur les Croix de bois* et *Bleu horizon*, quelques indices en faveur d'une lecture autobiographique de l'œuvre : « ayant prêté à mon héros Gilbert Demachy mon authentique musette de moleskine blanche, je l'ai fait partir, comme j'étais parti moi-même, plein d'enthousiasme<sup>910</sup> ». L'articulation de la réalité et de la fiction, qui préoccupe tant l'écrivain, se manifeste par cette volonté de puiser dans le réel, dans le vécu, et donc dans les souvenirs<sup>911</sup>. Ainsi, Demachy semble partir en guerre comme Dorgelès l'a fait, « naïvement<sup>912</sup> », avec le même bagage – littéralement, mais aussi intellectuellement – et « sans transition<sup>913</sup> » avec sa vie d'avant, sans préparation à ce qui l'attend. Dans « Cinq ans après », Dorgelès évoque même les champs de bataille comme son « pays natal<sup>914</sup> », montrant bien qu'il a connu là, non une deuxième – celle-ci a déjà eu lieu à Montmartre en 1903 – mais une troisième naissance.

*Les Croix de bois* est une œuvre dont la classification générique découle directement des préoccupations de l'écrivain. Il s'agit indéniablement d'un roman : il en possède les caractéristiques. Toutefois, l'association du genre romanesque au fictionnel, et plus précisément à l'*imaginaire*, semble être la véritable source de la réticence de l'auteur. Ce sentiment est loin d'être le seul fait de Dorgelès, puisqu'il le partage avec nombre de ses contemporains, eux aussi écrivains-combattants. La Grande Guerre implique de trouver une écriture qui permette de témoigner – de rendre compte de ce qui s'est réellement déroulé, de faits authentiques et attestés – mais aussi d'inscrire l'événement dans la mémoire collective. Pour cela, la littérature doit être convoquée, car elle permet aux lecteurs de *se représenter* ce qu'a été la guerre, de *la revivre* à

---

<sup>908</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, *op. cit.*, p.43.

<sup>909</sup> *Ibid.*, p.209.

<sup>910</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.13-14.

<sup>911</sup> Voir *infra* : chapitre 2, partie 3.1.

<sup>912</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.13.

<sup>913</sup> *Ibid.*, p.11.

<sup>914</sup> Roland Dorgelès, « Cinq ans après », p.6.

travers les épreuves vécues par les personnages, de *s'identifier* à eux, de (*re-*)*connaître* la guerre.

### 1.3.1.3. *Le Cabaret de la belle femme*

*Le Cabaret de la belle femme* est composé de « rognures<sup>915</sup> », pour reprendre l'expression de Jean Galtier-Boissière, de fragments de la « pyramide<sup>916</sup> » représentée par le premier manuscrit des *Croix de bois*. L'ouvrage s'inscrit dans la continuité du roman de 1919, mais il obéit à une logique différente. Dans ce recueil se trouvent des épisodes qui ont été retirés des *Croix de bois*, et qui ont donc été, d'une certaine manière, jugés secondaires par l'auteur. Si bien que, comme le souligne Jean-Pierre Rioux dans son avant-propos à l'édition Omnibus des œuvres dorgelésiennes, « le traitement des scènes [y est] plus anecdotique<sup>917</sup> ». Il qualifie par ailleurs ces divers textes de « nouvelles » ou encore de « contes<sup>918</sup> », ce dernier terme étant également utilisé par quelques journaux pour identifier les textes de Dorgelès. C'est le cas de ceux publiés dans le journal *Oui*, tel que « Le Cabaret de la belle femme<sup>919</sup> », paraissant dans la rubrique « Nos contes ». Ces catégories génériques interrogent : sont-elles utilisées de manière indifférenciée, simplement pour désigner des textes de forme brève au genre incertain, ou ont-ils vraiment des traits d'appartenance aux catégories génériques de la « nouvelle » ou du « conte » ? Ces deux formes, qui appartiennent aussi au genre romanesque, souffrent en effet d'un « flottement terminologique<sup>920</sup> », puisque les termes qui les désignent sont souvent utilisés indifféremment, comme s'ils étaient « interchangeables<sup>921</sup> », alors qu'ils désignent pourtant deux réalités littéraires bien distinctes.

Le terme « conte » est celui qui est le plus souvent utilisé pour désigner les textes qui figurent dans *Le Cabaret de la belle femme*. Or, ce genre peut être rapidement exclu. S'il désigne bien une forme brève, certaines de ses caractéristiques sont absentes des épisodes ici réunis. Comme le rappelle Yves Stalloni, le genre du conte « incline vers la fable ou l'onirisme, désertant les lieux du réalisme ou de la vraisemblance<sup>922</sup> ». L'auteur en quête de vérité et d'authenticité trouverait certainement à redire à une telle classification. La relation entretenue par le conte avec le « folklore » est également à noter, étroitement liée à la « temporalité

---

<sup>915</sup> Jean Galtier-Boissière, *Le Crapouillot*, 1<sup>er</sup> février 1920.

<sup>916</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.32.

<sup>917</sup> Jean-Pierre Rioux, « Dorgelès, d'une guerre l'autre », in Roland Dorgelès, *D'une guerre à l'autre*, *op. cit.*, p.IX.

<sup>918</sup> *Ibid.*

<sup>919</sup> Roland Dorgelès, « Le Cabaret de la belle femme », *Oui*, 23 mars 1918.

<sup>920</sup> Jean-Pierre Aubrit, *Le conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, 2002, p.83.

<sup>921</sup> Yves Stalloni, *op. cit.*, p.73.

<sup>922</sup> *Ibid.*

mythique<sup>923</sup> » du récit, ainsi qu'à « l'oralité », avec la présence d'un « narrateur avoué » qui prend en charge l'histoire. Là encore, le rattachement est contestable. Si l'auteur représente bien la volonté de transmettre des récits « populaires<sup>924</sup> », dans le sens où ils rendent compte de la vie quotidienne du « biffin », soit du soldat « commun », du peuple, on est encore assez loin de la tradition dans laquelle s'inscrit le conte. Toutefois, certains éléments peuvent tout de même rapprocher les textes du *Cabaret* de ce genre littéraire, à commencer par le fait d'exploiter des personnages-types, qui sont très peu caractérisés individuellement. Ainsi le poète Jean de Crécy-Gonzalve, bien qu'il soit inspiré d'une personne bien réelle<sup>925</sup>, représente parfaitement l'écrivain la tête dans les nuages, ou plutôt « sous le pot de fleurs », en décalage avec la réalité : « il n'arrivait pas à comprendre que c'était la guerre<sup>926</sup> ». Mais, malgré cet usage des « types<sup>927</sup> », Dorgelès garde bien ses distances avec les fées et ogres du conte populaire. Il se rapproche davantage de l'usage qui est fait de ce genre à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, par des auteurs tels que Maupassant, Sand ou Daudet, qui délaissent le merveilleux pour un cadre se rapprochant du monde réel, avec l'existence d'un cadre spatio-temporel défini. Enfin, le lien entretenu par le conte avec la « mémoire collective<sup>928</sup> » est à noter : le texte écrit se veut en effet perpétuation d'histoires qui doivent être transmises. En ce sens, peut-être, la vocation du *Cabaret* à inscrire dans les esprits une mémoire de 1914-1918, de son quotidien, de ses valeurs, peut-elle être associée à l'ambition du conte.

Le genre de la nouvelle est-il plus à même de définir les épisodes contenus dans *Le Cabaret de la belle femme* ? Contrairement au conte qui se situe dans un « passé [...] sans ancrage temporel précis<sup>929</sup> », la nouvelle s'inscrit dans une certaine contemporanéité, avec un récit « appartenant au présent<sup>930</sup> ». En ce sens, nos textes peuvent bien s'y rattacher puisqu'ils ont été écrits au cœur de l'actualité qu'ils évoquent et sont publiés dans sa directe continuité. *Le Cabaret* contient même des indications spatiotemporelles précises : « 6 août 1914<sup>931</sup> » pour le premier chapitre consacré à l'engagement volontaire, « septembre 1914<sup>932</sup> » pour le deuxième chapitre évoquant « ce cabaret de vieille France, quelque part en Champagne, entre

---

<sup>923</sup> Jean-Pierre Aubrit, *op. cit.*, p.100.

<sup>924</sup> Yves Stalloni, *op. cit.*, p.74.

<sup>925</sup> Il s'agit de Louis de Gonzague Frick, un dandy poète, ami d'Apollinaire.

<sup>926</sup> Roland Dorgelès, *Le Cabaret de la belle femme, op. cit.*, p.326.

<sup>927</sup> Jean Galtier-Boissière, *Le Crapouillot*, 1<sup>er</sup> février 1920.

<sup>928</sup> Yves Stalloni, *op. cit.*, p.74.

<sup>929</sup> Jean-Pierre Aubrit, *op. cit.*, p.99.

<sup>930</sup> Yves Stalloni, *op. cit.*, p.70.

<sup>931</sup> Roland Dorgelès, *Le Cabaret de la belle femme, op. cit.*, p.221.

<sup>932</sup> *Ibid.*, p.233.

Berry et Reims<sup>933</sup> ». Même les textes qui ne sont pas explicitement situés chronologiquement et géographiquement se situent, quoi qu'il en soit, dans la temporalité de la Première Guerre mondiale. Un autre critère peut être relevé : « l'ambition de vérité<sup>934</sup> ». Dans la nouvelle, le monde présenté est semblable à la réalité, il obéit aux mêmes règles et prétend à une certaine fidélité. Florence Goyet, autrice de *La nouvelle, 1870-1925*, note en effet qu'à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, « la nouvelle se pense sur le mode de la simplicité<sup>935</sup> ». Pour nombre de critiques et de théoriciens, elle « doit renoncer à l'artifice » et « elle est faite pour dire simplement des choses simples. » Sur ce point, ce genre semble mieux correspondre au projet dorgelèsien. Florence Goyet note que la nouvelle est idéalement assimilée au « document<sup>936</sup> », se mettant au service de la « vérité psychologique », ce qui rejoint en tout point l'idée de Dorgelès de « dépouiller [...] les âmes<sup>937</sup> » dans son œuvre<sup>938</sup>.

La nouvelle se caractérise également par son « unité d'action<sup>939</sup> ». Elle concentre, dans une forme brève, une intrigue tout entière qui trouve sa conclusion en son sein. Daniel Grojnowski, dans son ouvrage *Lire la nouvelle*, explique :

Ce qui séduit [dans la nouvelle], c'est l'appréhension d'une histoire immédiatement achevée peu de temps après qu'on l'a commencée. Tout ce qui est arrivé est relaté en quelques pages qui ne laissent attendre nulle péripétie supplémentaire. Le récit bref forme à lui-même un univers clos, autonome, un microcosme événementiel<sup>940</sup>.

Il est vrai que, dans *Le Cabaret de la belle femme*, chaque chapitre se focalise sur un épisode bien précis :

« Pour la durée de la guerre »	L'engagement volontaire
« Le Cabaret de la belle femme »	Une patrouille
« Mon capitaine, monsieur le curé... »	Une imposture involontaire
« Une nuit sous bois »	Une nuit de veille
« Les poissons rouges »	Une attaque qui ne satisfait pas l'état-major
« Ici repose Cadinot »	Un dîner avec le commandant
« Un débrouillard »	Portrait de Boucard
« Le prisonnier bénévole »	Rencontre avec les prisonniers allemands

<sup>933</sup> *Ibid.*

<sup>934</sup> Yves Stalloni, *op. cit.*, p.71.

<sup>935</sup> Florence Goyet, *La nouvelle, 1870-1925*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p.15.

<sup>936</sup> *Ibid.*, p.16.

<sup>937</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon, op. cit.*, p.12.

<sup>938</sup> Florence Goyet, dans son ouvrage, montre bien que ceci est essentiellement un idéal, et qu'une étude détaillée du genre de la nouvelle résiste souvent à une telle lecture.

<sup>939</sup> Yves Stalloni, *op. cit.*, p.70.

<sup>940</sup> Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle*, Paris, Nathan, 2000, p.57.



« Gousse d’ail »	Portrait du nouveau colonel
« Le poète sous le pot de fleurs »	Portrait de Jean de Crécy-Gonzalve
« Chez les anges »	Lousteau arrive au paradis

Il y a bien une unité d’action pour chacun des textes, qui se focalisent soit sur un événement, soit sur un personnage. L’histoire – une anecdote de la guerre – possède une fin, si bien que chaque texte peut se lire de manière autonome. Les personnages de soldats étant assez peu caractérisés, il est tout à fait possible de les parcourir sans les connaître et, lorsque le chapitre se concentre sur un seul personnage, toutes les informations nécessaires sont fournies au lecteur. Quant à la fin, elle peut s’imposer par le cadre même de l’histoire : ainsi le chapitre « Une nuit sous bois » se termine-t-il sur le lever du soleil (« Tiens, mais c’est le jour »), tandis que « Gousse d’ail » se clôt sur le départ du personnage éponyme. Parfois, l’auteur ménage un effet de chute, autre élément caractéristique de la nouvelle. C’est le cas dans les chapitres « Ici repose Cadinot », « Un débrouillard », « Le poète sous le pot de fleurs », qui présentent trois personnages dont la mort est subitement annoncée à la fin du texte<sup>941</sup>. Tous ces chapitres ont donc une autonomie, et peuvent être lus indépendamment les uns des autres. Les trois derniers textes, qui sont des chapitres inédits des *Croix de bois*, fonctionnent sur un principe assez similaire, bien que l’efficacité propre à la nouvelle soit un peu malmenée. Si « La Boule de gui » relate un événement bien précis qui est un acte de désobéissance pour le réveillon de Noël, « L’ennemi des vieux » et « Permissionnaires » offrent des récits plus foisonnants bien que le premier se déroule sur une temporalité relativement brève (une nuit).

Le genre de la nouvelle suppose également une « narration monodique<sup>942</sup> », avec un narrateur unique. C’est le cas dans chacun de ces textes, bien que le narrateur semble parfois varier d’un chapitre à l’autre : d’une première personne du singulier omniprésente dans « Pour la durée de la guerre » ou « Une nuit sous bois » à une narration à la troisième personne du singulier dans « Le poète sous le pot de fleurs ». Florence Goyet reprend ce critère, qui est selon elle absolument central dans ce genre : « la nouvelle est un genre monologique<sup>943</sup> » qui met à distance le personnage : là encore, ce n’est pas toujours le cas. Ce critère s’accompagne d’une « esthétique de la brièveté<sup>944</sup> » qui, selon Yves Stalloni, exclut ou abrège généralement le

---

<sup>941</sup> Notons toutefois que celle de Cadinot est annoncée dans le titre du chapitre, si bien que le suspense est tout relatif.

<sup>942</sup> Yves Stalloni, *op. cit.*, p.70.

<sup>943</sup> Florence Goyet, *op. cit.*, p.133.

<sup>944</sup> Yves Stalloni, *op. cit.*, p.70.

portrait et la description. Tout doit être guidé par la recherche d'« un effet à produire<sup>945</sup> », que sert chaque élément du récit. Or, les digressions sont nombreuses dans les textes que propose ici Dorgelès. Si elles servent quelque chose, c'est moins l'intrigue elle-même que la critique émise par l'auteur. L'exemple d'« Une nuit sous bois » est assez intéressant de ce point de vue. Si la nouvelle obéit à une unité de temps, de lieu et d'action (une nuit de veille dans la forêt), il n'y a pas véritablement d'intrigue. Tout d'abord, une description convoque une représentation du lieu que le narrateur juge digne d'une toile : « Cela fait un charmant tableau dans ce cadre de bois blanc : quelques nymphes dansant sur l'herbe et je signerais Corot dans un coin<sup>946</sup>. » Puis il se laisse aller à ses pensées, il « songe<sup>947</sup> », imagine ce qui se passe de l'autre côté du bois, chez les Allemands, ou encore à l'état-major, enfin il se plonge dans ses « souvenirs ». Le chapitre commence par un moment suspendu : « Heureux de ma solitude, je m'amuse à chercher mon étoile dans le ciel. Mille lucioles y tremblent déjà, comme si toutes les fusées du front se reflétaient dans sa vasque<sup>948</sup>. » La rêverie est interrompue par un dialogue entamé par un autre guetteur. Le lecteur suit alors les « bavardages<sup>949</sup> » des hommes, entrecoupés de pensées du narrateur qui s'échappe, parfois, dans son « livre d'images<sup>950</sup> ». De cette manière, Dorgelès aborde, au milieu des confessions des poilus, une multitude de sujets : des femmes oubliées au « cafard<sup>951</sup> » suscité par l'évocation des morts, en passant par la peur de tuer ou encore le désir de s'embusquer. Dans ce cas, le texte n'obéit pas à une logique de brièveté et d'efficacité, avec un agencement d'actions dirigées vers une fin, puisqu'il suit le fil de la pensée de plusieurs personnages, partant ainsi dans des directions multiples.

Un dernier critère relevé par Yves Stalloni implique que la nouvelle possède une « signification intertextuelle<sup>952</sup> », c'est-à-dire qu'elle s'inscrit dans une relation avec les autres textes qui l'accompagnent. L'ouvrage doit obéir à une cohérence d'ensemble. *Le Cabaret de la belle femme* apparaît comme un recueil de textes divers, d'abord réunis non parce qu'ils forment, dans leur ensemble, une intrigue, mais parce qu'ils constituent l'extension d'une œuvre antérieure. Selon Jean-Pierre Aubrit, « le recueil permet au récit bref d'accéder à la reconnaissance littéraire et à la postérité<sup>953</sup>. » Seul, aucun de ces textes n'aurait eu d'existence

---

<sup>945</sup> Charles Baudelaire, « Note nouvelle sur Edgar Poe », dans *Œuvres esthétiques*, 1857, cité par Yves Stalloni, *ibid.*, p.71.

<sup>946</sup> Roland Dorgelès, *Le Cabaret de la belle femme*, *op. cit.*, p.249.

<sup>947</sup> *Ibid.*, p.250.

<sup>948</sup> *Ibid.*

<sup>949</sup> *Ibid.*, p.251.

<sup>950</sup> *Ibid.*, p.252.

<sup>951</sup> *Ibid.*, p.257.

<sup>952</sup> Yves Stalloni, *op. cit.*, p.71.

<sup>953</sup> Jean-Pierre Aubrit, *op. cit.*, p.175.

auprès du grand public. En constituant un tel ouvrage, l'écrivain se propose de donner une vie à ces fragments d'œuvre qui ont été initialement abandonnés. Le jeu des éditions successives montre également sa volonté de renouveler l'intérêt pour ces textes, de profiter de la diffusion du *Cabaret* pour y intégrer d'autres textes qui, autrement, auraient été oubliés. Et, en 1928, l'ajout des « trois chapitres inédits des *Croix de bois* » inscrit définitivement *Le Cabaret de la belle femme* comme une œuvre sœur du roman de 1919, qui peut ainsi être relu à l'aune des textes révélés. Malgré le caractère anecdotique des épisodes intégrés au *Cabaret*, le recueil forme « un tout organique<sup>954</sup> », riche d'une cohérence apportée par une unité de personnages, mais aussi par une tonalité bien particulière. En effet, les textes présentés ont en commun un ton plus amer et moqueur que *Les Croix de bois*, laissant entrevoir une représentation plus cruelle des injustices et de la rupture sociale engendrées par la guerre. *Le Cabaret de la belle femme* porte un discours particulièrement critique sur les institutions militaires mais aussi sur le caractère oublieux de la société. À cela s'ajoute un goût pour le « tragique », avec une omniprésence de la mort. Par ailleurs, un autre facteur d'unité s'incarne dans le resurgissement de certains personnages, tels Lousteau, Landry, Tarasse ou encore Guyon. Toutefois, cette caractéristique ne vaut que pour une partie des textes, puisqu'elle ne concerne pas les trois chapitres inédits des *Croix de bois* insérés dans la dernière édition, qui reprennent les personnages du roman. La cohérence du recueil est d'ailleurs d'autant plus forte si l'on exclut cet ajout, puisque les anecdotes du *Cabaret* sont encadrées par un récit se déroulant au début de la guerre (l'engagement) et un autre imaginant l'arrivée d'un personnage au paradis, et donc sa mort. De ce point de vue, le recueil lui-même a un début et une fin, en retraçant la trajectoire d'un soldat en guerre.

Si ces textes de forme brève se rapprochent nettement du genre de la nouvelle, il convient de rappeler que cette classification a ses limites. Constitué d'épisodes n'ayant pas trouvé leur place dans *Les Croix de bois*, *Le Cabaret* regroupe des textes qui étaient destinés à s'insérer dans une autre œuvre, donc dans une autre logique narrative. Toutefois, l'acte éditorial de création de ce nouvel ouvrage donne un nouveau sens à ces textes, une nouvelle lecture. La mise en recueil donne aux textes « une résonance inédite<sup>955</sup> ». Ces récits, qui ont été des chapitres de roman et appartenaient donc à un ensemble relevant de ce genre littéraire, deviennent des textes autonomes. Ce processus d'extraction, d'isolement puis de réinsertion dans un nouvel ensemble les amène ainsi à appartenir à un nouveau genre littéraire. Celui-ci,

---

<sup>954</sup> *Ibid.*, p.163.

<sup>955</sup> *Ibid.*, p.175.

assimilable à la nouvelle, s'en distingue en partie en raison de l'« intentionnalité<sup>956</sup> » auctoriale : Dorgelès n'ayant pas pensé, dans un premier temps, ces récits comme des nouvelles, ils n'en ont pas toute l'esthétique et l'efficacité.

Les métamorphoses opérées par l'auteur dans la composition du *Cabaret de la belle femme* nous signalent par ailleurs une volonté de l'écrivain de s'éloigner encore un peu de la fiction qui le dérangeait déjà dans ses précédents ouvrages. En inscrivant des lieux bien réels, et non plus fictifs, ainsi que des dates, ou encore des noms de personnes dont l'existence est attestée<sup>957</sup>, Roland Dorgelès ancre les nouvelles du *Cabaret* dans une réalité, une « vérité » plus proche de son ambition. L'ouvrage, qui paraît quelques mois après l'Armistice dans sa première édition, permet à l'écrivain de publier ces textes dans un contexte bien différent des *Croix de bois*. Dans « L'Armistice et la littérature », il rappelait que la paix était une condition essentielle à la publication de textes offrant une représentation à la fois authentique et honnête de la guerre, de la « vraie guerre » connue par le « biffin<sup>958</sup> ». C'est bien elle qu'il décrit dans les pages du *Cabaret*, qui se présente comme un nouveau pas de l'écrivain dans sa prise de distance avec la fiction.

#### 1.3.1.4. *Le Réveil des morts*

Dernière œuvre romanesque directement consacrée à la Grande Guerre, *Le Réveil des morts* subit lui aussi les revers de l'hésitation générique. Cet « ouvrage célèbre sitôt que paru », « chef d'œuvre incontestable » aux yeux d'un journaliste de *La Lanterne*, est aussi le livre, d'après le même critique, « d'un reporter prestigieux<sup>959</sup> ». *Le Réveil des morts* est probablement le roman de Dorgelès qui incarne le mieux le tiraillement, mais aussi la réconciliation, entre réalité et fiction, entre reportage et roman. Tandis qu'il offre une représentation des plus fidèles de la société de son époque, où figurent de nombreux détails relatifs à « l'évènement ruine<sup>960</sup> », à la reconstruction, ou encore aux exhumations des cadavres dans les régions dévastées, il fait également une place de choix aux cauchemars et aux fantômes, en bref à la mémoire hantée, de son personnage principal qui s'incarnent notamment dans une scène finale des plus fantasmagoriques. En ayant vécu pendant plusieurs mois au contact de la « société des

---

<sup>956</sup> Dominique Combe, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992, p.15.

<sup>957</sup> Évoquons, par exemple, le nom de Ricois, qui apparaît à plusieurs reprises dans le recueil.

<sup>958</sup> Roland Dorgelès, « L'Armistice et la littérature », art. cit.

<sup>959</sup> *La Lanterne*, 9 juillet 1923.

<sup>960</sup> Nous reprenons ici l'expression de Stéphane Bedhome qui, dans une thèse consacrée à ce sujet, définit cet « évènement ruine » comme « une réalité tout autant matérielle qu'une construction mentale issue des multiples représentations qu'il engendre. » Voir *Reconstruire le Chemin des Dames : évènement ruine et société des sinistrés (1919-1939)*, op. cit., p.61.

ruines<sup>961</sup> », le romancier parvient à offrir à ses contemporains un roman d'actualité de grande valeur documentaire, comme en témoignent les travaux d'historiens qui confirment la représentation donnée par Dorgelès. Nous songeons en particulier à ceux de Hugh Clout<sup>962</sup>, Stéphane Bedhome ainsi qu'aux ouvrages collectifs consacrés à la reconstruction<sup>963</sup>. Non seulement un recoupement avec ces recherches permet de se rendre compte de la fidélité de l'œuvre à la réalité de l'époque, mais *Le Réveil des morts* est également souvent cité comme un ouvrage de référence, malgré sa qualité de roman, que ce soit dans les travaux universitaires, expositions, outils pédagogiques et autres supports en lien avec le sujet de la reconstruction. Stéphane Bedhome y fait référence à plusieurs reprises dans sa thèse *Reconstruire le Chemin des Dames*, y salue son « regard lucide<sup>964</sup> » sur le processus de reconstruction matérielle et économique, lui offrant même une place de choix dans le dispositif du Musée de Vassogne<sup>965</sup> dont il est le créateur.

Un exemple de cette valeur documentaire peut être trouvé dans le traitement de la question des dommages de guerre, l'auteur montrant la confrontation des populations aux méandres administratifs que seuls les habitants de ces régions peuvent connaître. Une citation du roman suffit à se rendre compte des détails donnés par l'écrivain :

Les débuts n'avaient pas été encourageants. On ignorait comment serait réglée la question des dommages et, seuls, les industriels, à qui l'O.R.I.<sup>966</sup> avançait sans compter, pouvaient songer à rebâtir ; les autres sinistrés, une fois rentrés dans leurs ruines, n'avaient plus qu'à s'asseoir en attendant le miracle. Ce n'était pas à ces malheureux, n'ayant que leurs trente-cinq sous d'allocation pour vivre, qu'un architecte pouvait proposer ses services<sup>967</sup>.

L'écrivain fait ici référence à une situation bien précise, antérieure à son propre séjour sur le Chemin des Dames, puisque les inégalités qu'il décrit sont en partie réglées avec l'entrée en vigueur de la loi du 17 avril 1919 permettant aux habitants des régions dévastées par la guerre de demander des indemnités. Il est évident qu'il s'est beaucoup renseigné pour pouvoir rendre compte à ses lecteurs des obstacles rencontrés par les sinistrés, afin de rendre son roman le plus crédible possible. Cette portée documentaire va de pair avec la visée éducative du livre,

---

<sup>961</sup> *Ibid.*, p.31.

<sup>962</sup> Hugh Clout, *After the Ruins: restoring the countryside of Northern France after the Great War*, Exeter, University of Exeter Press, 1996.

<sup>963</sup> Collectif, *Reconstructions en Picardie après 1918*, Paris, éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2000 ; Duménil Anne et Nivet Philippe (dirs.), *Les reconstructions en Picardie, actes des colloques d'Amiens, 27 mai 2000 et 12 mai 2001*, Amiens, éditions Encre, 2003.

<sup>964</sup> Stéphane Bedhome, *op. cit.*, p.19.

<sup>965</sup> Voir, annexe 5, une photographie permettant d'illustrer la présence de ce roman dans le dispositif d'exposition permanente du musée de Vassogne, centre historique du monde du travail, situé sur le Chemin des Dames et fondé par Stéphane Bedhome.

<sup>966</sup> Office de Reconstruction industrielle.

<sup>967</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, *op.cit.*, p.401.

ce dont témoigne la publicité réalisée par l'éditeur Albin Michel dans les colonnes des journaux : « L'ayant lu, vous connaîtrez la vie, l'effort et les scandales des "pays aplatis" ». Le roman apporte un savoir, et il est même reçu par certains comme un véritable « document social<sup>968</sup> ». Il s'agit de faire connaître, au présent, aux contemporains, les faits advenus dans un passé proche ou dans une quasi-simultanéité. C'est cette contemporanéité qui interpelle. Certains sujets abordés sont si actuels et tout à la fois méconnus que *Le Réveil des morts* fait office de déclencheur dans un fait de société.

C'est ainsi que le scandale des exhumations est en partie révélé. Derrière les traits de Bouzier, terrible personnage de mercanti sans scrupule, il est possible de reconnaître un homme tel qu'Albert Barrois, un mercanti ayant bel et bien existé<sup>969</sup> et qui obtient encore de nouveaux marchés en 1923<sup>970</sup>, soit l'année de parution du roman. Ce dernier aurait alors pour objectif d'alerter les consciences au sujet de crimes n'ayant pas encore été punis. L'historienne Béatrix Pau souligne que l'enrichissement de ces mercantis, dont Barrois n'est pas le seul représentant, se « fait au détriment de la République et des contribuables, sur le dos des morts et à l'encontre de toute morale pour les familles endeuillées<sup>971</sup>. » Dès 1922, Barrois devient même, grâce à sa récente fortune, propriétaire de la maison d'un des grands héros de la Grande Guerre, Georges Guynemer. Exploiter les morts à des fins financières a évidemment tout pour déplaire à l'ancien combattant Dorgelès, dévoué à ses camarades tombés au combat. La parution du *Réveil des morts* accompagne une série de révélations qui commencent essentiellement à toucher le grand public à partir de 1924. Tous les éléments qui constituent l'accusation portée envers les mercantis, principalement les frères Perret, Albert Barrois ou encore Émilien Teyssyre<sup>972</sup>, se retrouvent dans *Le Réveil des morts* : atteintes à l'intégrité des corps, pillages, mélange des cadavres français et allemands<sup>973</sup>... Le journaliste qui porte cette affaire est Jean Perrigault, membre de l'Association des Écrivains Combattants, qui constitue un dossier particulièrement complet révélant toutes ces exactions. Il explique, dans son article « Le scandale des sépultures militaires. Comment les mercantis de la mort traitèrent les restes de nos soldats<sup>974</sup> », que ses recherches ont commencé après un entretien avec Dorgelès. Ce

---

<sup>968</sup> *La Revue des Lectures*, 15 juillet 1923.

<sup>969</sup> La parenté est mise en évidence par Béatrix Pau dans *Le ballet des morts. État, armée, familles : s'occuper des corps de la Grande Guerre*, préface de Pierre Lemaitre, postface de Jean-Charles Jauffret, Paris, La Librairie Vuibert, 2016, p.300.

<sup>970</sup> *Ibid.*, p.173.

<sup>971</sup> *Ibid.*, p.229.

<sup>972</sup> *Ibid.*, p.231.

<sup>973</sup> *Ibid.*, p.234 et 235.

<sup>974</sup> *Le Progrès Civique*, 24 novembre 1923, n°223.

dernier lui aurait dit : « Allez là-bas, je vous en prie : il faut, *il faut* avoir le courage de dénoncer au pays ce scandale. » Tandis que Dorgelès écrit un roman à charge, le journaliste enquête pour révéler les anomalies constatées. Béatrix Pau souligne que les allégations de la presse sont confortées « par des rapports ou observations envoyés au ministère des Pensions<sup>975</sup> », ancrant d'autant plus l'œuvre dorgelèsienne dans le réel. Dans "*Le Petit Niçois* en date du 30 janvier 1926, le journaliste Jean Perrigault écrit : « Dorgelès, vieux camarade, tu m'as glissé le vrai nom de Bouzier à l'oreille : Bouzier s'appelle Barrois<sup>976</sup>. » À cette affirmation, Roland Dorgelès adhère sans conteste puisque, lors de la republication de cet article dans le *Journal des mutilés, réformés et blessés de guerre* du 23 février 1929, il le contresigne en tant que Président de l'Association des Écrivains Combattants, aux côtés de plusieurs anciens combattants, dont José Germain, André Linville, Henry Malherbe et de nombreux représentants d'associations de combattants, mutilés, réformés<sup>977</sup>... Dans l'article, une première série de signatures, puis quatre articles tous signés encore une fois par chacun des soutiens. Au milieu d'autres, « tous solidaires devant les profiteurs de la mort<sup>978</sup> », le nom de Dorgelès est répété, encore et encore. Il est intéressant de constater qu'alors que tous les noms sont écrits dans l'ordre alphabétique, celui de Roland Dorgelès arrive toujours en seconde position, juste après Jean Perrigault, et avant Barbasch, de Barral, Châtenet ou encore Chauvin. L'écrivain-combattant apporte ainsi non seulement son soutien public au journaliste, mais aussi sa validation totale des propos tenus : son roman est présenté comme une preuve supplémentaire apportée au dossier constitué contre les mercantis.

Si, dès 1922, des sanctions sont réclamées par les journalistes et les anciens combattants contre ces mercantis de la mort, ce n'est qu'en 1929 qu'un véritable procès est engagé contre eux, avec une série de revers pour les accusateurs qui se trouvent poursuivis en diffamation. Mais, toujours, Roland Dorgelès, comme d'autres anciens combattants, apporte son soutien. C'est ainsi que l'on peut voir l'auteur des *Croix de bois*, en 1929, dans le public du procès en diffamation visant Jean Perrigault et initié par les frères Perret.

---

<sup>975</sup> Béatrix Pau, *op.cit.*, p.238.

<sup>976</sup> *Le Petit Niçois*, 30 janvier 1926.

<sup>977</sup> Jean Perrigault, « Le scandale des exhumations. Les Anciens Combattants contre les profiteurs de la mort », *Journal des mutilés, réformés et blessés de guerre*, 23 février 1929 [En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5729091v/f1.item>].

<sup>978</sup> *Ibid.*



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 28 - Roland Dorgelès au procès Perrigault, 1929<sup>979</sup>

Lors du procès, des fouilles sont menées et les découvertes sont sans appel, confirmant les dénonciations faites par l'écrivain dans son roman. Béatrix Pau cite les constats effectués, rapportés dans le journal *L'Heure* du 25 janvier 1930 : « corps perdus, oubliés, profanés, confondus, os coupés à coups de bêche, des crânes empilés, cinq mains dans le même cercueil, pas de pieds dans l'autre, ici des godillots vides pour "faire du poids", là de la terre vierge<sup>980</sup> ». Roland Dorgelès produit un roman qui, bien que comportant de nombreux éléments fictionnels, est étroitement lié à un engagement affirmé au nom de la vérité. *Le Réveil des morts* est la manifestation littéraire d'un combat mené par Dorgelès, en tant qu'écrivain, mais aussi en tant qu'homme, ancien combattant et journaliste.

Son investissement dans la représentation mais aussi la dénonciation des événements observés sur le Chemin des Dames, ainsi que sa totale acceptation du réinvestissement de son roman dans un tel cadre polémique, montrent bien que Roland Dorgelès signe là une œuvre engagée. Avec *Le Réveil des morts*, Roland Dorgelès montre qu'il croit en une littérature performative. Il s'agit d'une part d'agir dans le présent de l'écriture, en proposant aux Français de son temps de découvrir ce qui se passe en province, dans les campagnes de leur propre pays, et de se faire le porte-parole de ces pionniers qui choisissent de construire l'avenir malgré

---

<sup>979</sup> Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, EI-13 (1617), consultable en ligne : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb46557159t>.

<sup>980</sup> Béatrix Pau, *op. cit.*, p.244.



l'adversité. D'autre part, le projet est aussi celui d'inscrire dans l'Histoire, à travers la littérature, l'histoire souvent oubliée de la reconstruction individuelle, sociale et matérielle d'un village détruit et désolé. Mais son projet littéraire avec *Le Réveil des morts* ne s'arrête pas là. Au début des années 20, Dorgelès est particulièrement préoccupé par l'oubli qui se fait de plus en plus présent. Le roman propose à ses lecteurs de réfléchir, à partir de la représentation des débats, querelles et difficultés d'un petit village, aux modalités de reconstruction du pays tout entier. Le village de Crécy, dans *Le Réveil des morts*, pourrait être vu comme une représentation micro-historique permettant d'offrir au lecteur une vision synthétique de ce qui se passe, selon Roland Dorgelès, dans la société française, sur le plan macro-historique. Paul Ricoeur, dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, écrit au sujet de cette représentation à deux niveaux que « la microhistoire privilégie le niveau des interactions à l'échelle d'un village, d'un groupe d'individu et de familles : c'est à ce niveau que se déroulent négociations et conflits et que se découvre la situation d'incertitude que cette histoire met en évidence<sup>981</sup>. » La fiction apparaît comme un outil en mesure de créer ce monde miniature, cet exemple, dans lequel toute la société peut se réfléchir, dans tous les sens du terme : à la fois se voir, mais aussi se penser. Peu avant sa mort, Dorgelès avoue volontiers qu'il confère à l'écrivain « un rôle d'éducateur<sup>982</sup> ». En détaillant avec autant de précision le contexte de son roman, l'écrivain exhibe sa volonté de changer la société en profondeur, en pointant les défis qui s'offrent à elle, mais aussi ses forces et ses faiblesses. Le roman, réflexif, se fait même parfois pamphlet ou réquisitoire en dénonçant les agissements de personnages sans scrupules : mercantis, industriels, anciens embusqués, escrocs... L'œuvre reflète alors « l'inquiétude » généralisée identifiée par Éliane Tonnet-Lacroix, « provoquée par le rôle que joue l'argent dans la société<sup>983</sup> ». Le romancier peint une époque sombre, une société en pleine mutation qui se déchire et doit surmonter une épreuve qui, finalement, dépasse le contexte de simples destructions et réédifications matérielles. Le problème est profond, et il est aussi d'ordre moral.

Toutes ces informations sur le roman, si elles peuvent sembler au premier abord éloignées des considérations liées au genre littéraire, sont en réalité essentielles pour comprendre le rapport qu'entretient l'écrivain, à l'époque du *Réveil des morts*, avec le genre romanesque. Encore une fois, l'auteur cherche la forme idéale, à mi-chemin entre le reportage et la fiction, qui permette de rendre compte d'une réalité inédite et méconnue, avec une grande

---

<sup>981</sup> Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p.315.

<sup>982</sup> Roland Dorgelès, « Mon rôle d'écrivain », in *Les Amis de Roland Dorgelès*, n°3, Paris, Albin Michel, 1974, p.4.

<sup>983</sup> Éliane Tonnet-Lacroix, *Après-guerre et sensibilités littéraires*, op.cit., p.89. Voir *infra* : chapitre 3, partie 1.2.3.

précision, tout en proposant une réflexion symbolique à ses lecteurs. C'est d'ailleurs une volonté que salue la presse, à la sortie du roman : « Un roman moderne doit être documenté », lit-on dans *Le Cri de Paris*, et le journaliste ajoute : « Même une œuvre de fantaisie doit présenter ses références<sup>984</sup>. » Le contexte de l'intrigue symbolise cette recherche d'une forme hybride : le village de Crécy, totalement fictif, se trouve inséré dans une géographie des plus réelles, entouré par les lieux emblématiques du Chemin des Dames. Il contient en son sein tout ce qui va « de travers<sup>985</sup> » dans la société d'après-guerre.

Pour mener à bien cette entreprise réflexive proposée aux lecteurs, Roland Dorgelès convoque tout un personnel romanesque en mesure de représenter les enjeux sociétaux qui le préoccupent. Il fait appel à des personnages stéréotypés, peu définis physiquement comme psychologiquement, qui peuvent confiner au type. Ainsi, Jacques Le Vaudoier, personnage principal, est une parfaite incarnation d'un ancien combattant hanté par ses camarades morts. Même s'il fait un premier pas vers l'avenir en formant un couple avec Hélène et en s'installant avec elle, son passé le rattrape très vite, et l'identité de l'ancien combattant prend le dessus sur celle de l'homme. À lui seul, il représente les différentes étapes par lesquelles peut passer un soldat après la guerre : quête de l'oubli *a priori* salvateur, afflux des souvenirs et échos du traumatisme, fidélité envers les morts, engagement fervent envers ces derniers, rage de combattre l'oubli tant désiré dans les premiers temps... En tant qu'architecte, il incarne les enjeux de la reconstruction<sup>986</sup>, mais il permet aussi d'incarner la figure du créateur et de proposer une réflexion sur le rôle que peuvent jouer l'art et la littérature dans le processus de mémorialisation du conflit. Le mort qui hante Jacques est, quant à lui, le symbole même de l'homme sacrifié. Il est André, *andros* (l'homme), mais aussi le « Premier appelé ». Comme Jacques, André est un prénom d'apôtre : tous les deux sont les premiers à avoir rejoint le Christ. Le choix des prénoms, là aussi, porte une forte symbolique, évoquant le sacrifice mais aussi la

---

<sup>984</sup> *Le Cri de Paris*, 14 juillet 1923.

<sup>985</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, *op.cit.*, p.536.

<sup>986</sup> Roland Dorgelès vit à la même époque que Jean-Louis Vaudoier, écrivain et historien de l'art, lui aussi adhérent-fondateur de l'Association des Écrivains Combattants. Il est le petit-fils de Léon Vaudoier, qui a vécu de 1803 à 1872 et a joué un rôle essentiel dans la fondation de l'architecture historiciste, dont le représentant emblématique est Eugène Viollet Le Duc. Il s'agit d'un mouvement qui, comme son nom l'indique, est profondément lié à l'histoire. Les architectes qui s'en revendiquent ont recours à des styles architecturaux anciens, par exemple médiévaux, souvent en rupture avec les modes du moment. Cela mène généralement à des constructions qui mélangent plusieurs inspirations et en font la synthèse. Jacques Le Vaudoier, lui aussi, cherche à réintroduire des éléments d'un passé que d'autres tendent à oublier. Le patronyme de Jacques apparaît donc à la fois comme un hommage à une célèbre famille d'architectes dont l'œuvre est profondément liée à l'histoire et à l'héritage du passé, et comme un choix particulièrement symbolique. À propos de cette famille, voir le catalogue d'exposition *Les Vaudoier, une dynastie d'architectes*, rédigé et établi par Barry Bergdoll, avec la participation de Daphné Doublet et Antoinette Le Normand-Romain, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1991, « Les dossiers du Musée d'Orsay ».

fraternité. La femme, Hélène, est quant à elle le parfait stéréotype de la femme oublieuse, jusqu'à son prénom qui évoque la célèbre femme infidèle de l'*Illiade* d'Homère<sup>987</sup>. La référence est évidente : toutes deux abandonnent leur mari pour un autre homme. Si l'une est à l'origine de la guerre de Troie, l'autre semble prolonger la guerre par sa trahison. Parangon de l'infidélité, Hélène de Troie hante le roman dorgelèsien. Son Hélène est adultère, et elle est également décrite comme une femme d'une beauté fatale, vénéneuse, à l'image de son homonyme homérique. L'écrivain lui attribue également un « masque de Phèdre, cette bouche ardente, et ces grands yeux battus qu'on prête aux amoureuses<sup>988</sup>. » Cette fois, c'est à un personnage tragique associé à la passion dévastatrice qu'Hélène Delbos est comparée. Elle est un personnage type qui permet à l'écrivain de dresser une critique acerbe non seulement du comportement des femmes, mais de celui de la société dans sa totalité. Même les personnages secondaires n'échappent pas à cette constitution purement symbolique. Bouziers, qui doit son nom à un insecte coprophage, est le mercanti et l'homme sans scrupule par excellence, un être des plus vils et méprisables qui, comme nous l'avons vu, est une caricature de personnes existant réellement. Les Vauroux, de leur côté, représentent un couple de profiteurs d'un niveau plus modeste mais tout aussi cruels, puisque, poussés par leur désir de s'enrichir toujours plus, ils vont jusqu'à provoquer la mort de Canivet, qui incarne l'ancien combattant d'origine populaire et peu instruit, victime toute désignée des vastes spéculations de cette période d'après-guerre. Le frère d'Hélène, Julien Becker, est quant à lui le type de l'embusqué, puisqu'il s'est volontairement déclenché une maladie dans le but d'être réformé. Chaque personnage, loin d'être véritablement incarné et de se distinguer par sa complexité, est d'une simplicité déconcertante, rentrant parfaitement dans un moule spécialement conçu dans le but de servir la dénonciation menée par l'écrivain.

Le choix de la fiction s'impose dans ce roman dont le but est aussi de permettre aux morts de s'exprimer une dernière fois. Pendant tout le roman, Jacques Le Vaudoier se heurte à l'indifférence de ses contemporains, et parfois à sa propre incapacité à porter la parole du défunt qui le hante. Il est à l'image de l'écrivain, qui peine à faire entendre la voix des camarades qui hantent autant les terres dévastées par le conflit que son propre esprit. L'œuvre romanesque est le seul lieu où les morts peuvent véritablement se relever :

D'un coup d'œil inouï, on découvrait subitement tout le Chemin des Dames, des ruines de Craonne aux tombes de l'Ange Gardien, et, sur toutes les pentes, c'était un fourmillement de soldats boueux

---

<sup>987</sup> La figure d'Hélène est étudiée sous tous ses aspects dans l'ouvrage de Maurizio Bettini et Carlo Brillante, *Le mythe d'Hélène*, traduit de l'italien *Il mito de Elena* [2002] par Claude Pouzadoux, Paris, Belin, 2010.

<sup>988</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, *op.cit.*, p.506.

qui s'approchaient par bandes, déséquipés, sans armes, comme si la grande relève avait enfin sonné<sup>989</sup>.

Car la lecture d'un roman ne va pas sans un pacte implicite dans lequel le lecteur, d'une certaine manière, consent à croire ce que l'auteur lui donne à voir. Dans les pages de l'œuvre fictionnelle, le lecteur a accepté la *suspension de l'incrédulité*<sup>990</sup>. Pendant quelques pages, il accepte la possibilité que les morts sont bel et bien en train de sortir de terre. La résurrection finale prend la forme de la résolution de l'intrigue. Dans cet espace imaginaire, les mercantis ne s'en sortent pas, et Bouziera voit ainsi le destin tourner en sa défaveur : « La terre frémissait sous lui, c'était sa fortune qu'il sentait grouiller, tous les morts déterrés à la pelle, tous les morts empilés dans des fosses, tous les morts achetés et vendus<sup>991</sup>. » C'est une « sanglante mêlée<sup>992</sup> » et les hurlements du mercanti clôturent la rencontre entre Bouziera et les ressuscités, avant que ceux-ci ne marchent sur la capitale pour demander « justice<sup>993</sup> ». Si la société des vivants ne prend pas ses responsabilités, la fiction permet à celle des morts d'affirmer sa volonté, d'exiger réparation. Dans cette scène libératrice, qui contient toute la colère et la révolte de l'écrivain, Dorgelès dit ce que Carine Trévisan identifie comme « le malaise des vivants : il pose la question de ce que les vivants doivent aux morts, de leur oscillation entre le désir et l'impossibilité d'oublier, enfin de la culpabilité trouble de ceux qui ont survécu<sup>994</sup>. » Scène symbolique s'il en est, il ne s'agit pourtant que d'un rêve. Si le lecteur est un temps maintenu dans l'incertitude, le récit revient rapidement à une dimension plus réaliste. La scène est justifiée par le motif du rêve : tout cela n'était qu'un « affreux cauchemar<sup>995</sup> », par ailleurs préparé par tout un agencement d'éléments apparemment surnaturels, qui trouvent finalement toutes leurs justifications à la fin du roman<sup>996</sup>. L'auteur retarde la révélation, pour donner davantage de force à sa scène du retour des morts, qui prend ainsi la forme d'une « fiction onirique<sup>997</sup> », constituant un récit dans le récit. Si l'auteur se laisse aller à incarner ce réveil

---

<sup>989</sup> *Ibid.*, p.581.

<sup>990</sup> C'est Samuel Coleridge qui est à l'origine de cette expression, dans *Biographia Literaria*, 1817 : « [...] l'accord fut que je porterais mes efforts en direction des personnes et caractères surnaturels ou du moins romantiques ; le but étant de puiser au fond de notre nature intime une humanité aussi bien qu'une vraisemblance que nous transférerions à ces créatures de l'imagination, de qualité suffisante pour frapper de suspension, ponctuellement et délibérément, l'incrédulité, ce qui est le propre de la foi poétique ». Voir Samuel Taylor Coleridge (trad. Jacques Darras), « Autobiographie littéraire, chap. XIV », dans *La Ballade du vieux marin et autres textes*, Éditions Gallimard, 2013, « NRF Poésie », p. 379.

<sup>991</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, *op. cit.*, p.584.

<sup>992</sup> *Ibid.*, p.585.

<sup>993</sup> *Ibid.*, p.587.

<sup>994</sup> Carine Trévisan, *op. cit.*, p.69.

<sup>995</sup> Roland Dorgelès, *op. cit.*, p.594.

<sup>996</sup> Ainsi, le « revenant casqué » que voit Jacques la veille de son cauchemar n'est autre que « le conducteur d'un général, en panne sur la route, et qui ne trouvait plus son chemin ». *Ibid.*, p.593.

<sup>997</sup> Carine Trévisan, *op. cit.*, p.69.

final, lui dédiant tout un chapitre et de nombreux détails, l'érigeant en véritable paroxysme de la tension romanesque progressivement instaurée, il ne résiste pas à son désir de rationaliser l'épisode. Le roman exhibe alors la fiction, dont le personnage principal, Jacques, est le seul récepteur, et le seul capable de l'interpréter, au point d'y trouver « le secret de la paix intérieure<sup>998</sup> ». Nous reviendrons ultérieurement sur les modalités de ce retour des morts, mais il est important d'y voir ici un véritable espace cédé à la fiction dont semble tant se méfier l'écrivain.

« M. Roland Dorgelès est-il romancier ? », interroge un article de *La Libre Belgique*<sup>999</sup>, notant que le choix du roman s'impose probablement pour Dorgelès par souci de correspondre aux goûts du public : « Pour être lu, il faut bien cependant qu'il se résigne à tenir comme tout le monde au seul genre qui atteigne aujourd'hui la foule ». Si les critiques littéraires s'attachent à insister sur la qualité documentaire du livre au détriment de la fiction, allant jusqu'à affirmer l'inutilité et le caractère absolument secondaire de cette dernière<sup>1000</sup>, elle reste pourtant un ressort essentiel qui donne sa force au propos de l'écrivain. En cela, le journaliste de *La Libre Belgique* a en partie raison, les romans de Dorgelès peuvent être « à deux étages ». Nous avons évoqué, dans la genèse du *Réveil des morts*, la double origine du roman ainsi que sa double intrigue, à la fois histoire d'un triangle amoureux et description sociale de l'après-guerre. Pourtant, là où il serait tentant d'opposer ces deux intrigues, et donc d'un côté la fiction, de l'autre le témoignage, en réalité les deux s'imbriquent et se mêlent. Il ne peut exister, pour Dorgelès, de récit de la reconstruction sans réflexion sur la fidélité, le deuil, la mémoire. Nous l'avons vu, l'intrigue amoureuse, le retour des morts, les hallucinations, mais aussi les descriptions détaillées de la vie des sinistrés : tout sert le même projet littéraire. Chez Dorgelès, le singulier et le personnel s'articulent avec le collectif. Le roman exemplifie le devoir de mémoire – véritable enjeu social et universel s'il en est – à travers le personnage de Jacques Le Vaudoyer, ancien combattant qui, dans un premier temps, semble regarder vers l'avenir avec sa compagne Hélène, avant de se sentir hanté par le fantôme de l'époux défunt de cette dernière, qu'il n'a jamais connu. *Le Réveil des morts* apparaît comme un véritable pivot dans l'œuvre dorgelèsienne consacrée à la Grande Guerre, dans la mesure où il fait la transition entre les œuvres romanesques et les œuvres de mémoire. Le roman interroge : Comment se souvenir ?

---

<sup>998</sup> *Ibid.*, p.597.

<sup>999</sup> *La Libre Belgique*, 15 juillet 1923.

<sup>1000</sup> Évoquons par exemple ces mots de Sébastien-Charles Leconte dans *La Victoire* du 18 juillet 1923 : « L'action, en ce qu'elle est fiction, reliant ces tableaux aussi véridiques que vigoureux, ne serait pas absolument nécessaire. Et le livre, sans qu'il en fût tenu compte, demeurerait un grand livre, et son auteur un grand monsieur, comme on dit. »

Comment préserver la mémoire de la guerre, les traces de ses violences, tout en regardant vers l'avenir ? Comment et pourquoi faire une place aux morts dans la société ? Quelle place peut jouer la création à l'heure d'un tel défi ? *Le Réveil des morts* est probablement l'œuvre de Dorgelès qui témoigne le mieux à la fois du tiraillement de l'écrivain, mais aussi de ses tentatives de réconciliation de la fiction et du témoignage.

### 1.3.2. Mémoire de l'œuvre et œuvre de mémoire

Dès la fin de la guerre, Roland Dorgelès pose la question de la mémoire de l'événement, notamment en mettant en évidence le danger que représente l'oubli, qui constitue à ses yeux un déni du sacrifice des combattants. Très vite, l'écrivain fait donc une place aux problématiques mémorielles dans son œuvre, allant jusqu'à y consacrer plusieurs publications : *Souvenirs sur les Croix de bois* paraît en 1929, à la date anniversaire de la parution du roman qui a rendu l'écrivain incontournable, *Les Croix de bois*, tandis que *Le Tombeau des poètes, 1914-1918* paraît en 1956, trente ans après la publication par l'AEC du dernier tome de l'*Anthologie des écrivains morts à la guerre*. Comme évoqué dans la précédente partie sur la genèse, le *Tombeau* s'inscrit dans une dynamique mémorielle chez l'auteur puisque sa parution est à peu près simultanée de celle de *Vacances forcées* aux éditions Vialetay. Elle suit de quelques années la publication de *Bleu horizon : pages de la Grande Guerre* et le récit autobiographique *Au beau temps de la Butte*, dans lequel l'écrivain revient notamment sur sa mobilisation. Toutefois, deux mémoires semblent ici à différencier. Dans le cas de *Souvenirs sur les Croix de bois*, c'est la mémoire de l'œuvre littéraire qui est mise en jeu, avec un récit de la genèse du roman. L'auteur replace sa création romanesque, sa fiction, dans une perspective autobiographique : il met en évidence ses sources d'inspiration, ses méthodes d'écriture, mais aussi ses préoccupations. Il montre que *Les Croix de bois* n'est pas déconnecté de son projet littéraire d'honorer les morts de la guerre, suggérant que ce dernier naît, non pas avec *Le Réveil des morts* ou la préface de l'*Anthologie*, mais déjà avec *Les Croix de bois*. De cette manière, nous le verrons, il réactualise son œuvre romanesque. Le *Tombeau*, par son titre, fait quant à lui référence au « tombeau poétique », genre ancien et particulièrement codifié. Pourrait-on parler de « littérature mémorielle » pour ces deux œuvres ? En réalité, bien que la dénomination soit tentante, cela semble exclu. L'expression renvoie soit au genre des Mémoires, soit aux œuvres de littérature contemporaine qui traitent de périodes historiques plus lointaines<sup>1001</sup> (productions de deuxième ou troisième génération : évoquons par exemple *Dans la guerre* d'Alice Ferney, ou encore *La*

---

<sup>1001</sup> Voir Aurélie Barjonet, « Une définition de la littérature mémorielle est-elle possible ? », dans *Mémoires en jeu*, n°8, 2018-2019, p.97-101.

*Chambre des officiers* de Marc Dugain). Ces œuvres de Roland Dorgelès sont, quoi qu'il en soit, hantées par la question de la mémoire et portent également en elle des questionnements sur la littérature : quelle forme pour contrer l'oubli, dire ce qui a disparu, réveiller les fantômes ? Dorgelès conçoit ses œuvres comme des « lieux de mémoire<sup>1002</sup> », et ce n'est pas sans raison que le *Tombeau* s'ouvre sur une évocation du Panthéon et porte un titre qui, s'il évoque un genre littéraire, ramène aussi le lecteur en un lieu bien réel : le cimetière. Les premiers mots renvoient d'ailleurs à cette matérialité, avec la mention de la « dalle funéraire<sup>1003</sup> » et de la « tombe ». Les lieux de mémoire sont considérés par Paul Ricoeur comme des outils de « lutte contre l'oubli » et comme « une suppléance muette de la mémoire morte<sup>1004</sup> ». Ainsi les lieux ont valeur d'aide-mémoire, de la même manière que les livres : ils doivent raviver les souvenirs et contribuent de cette manière à la construction de la « mémoire collective » en y inscrivant des événements, des noms, des actions. Comme le note Régine Rogin, la « mémoire collective » est par essence hybride, mêlant faits et fiction, histoire et légendes :

pas de mémoire collective [...] sans cette hybridité de formes, de syncrétisme d'un réel déjà sémiotisé, déjà pris dans l'ordre du langage et de la représentation et de l'imaginaire ; pas de séparation étanche entre le scientifique et le mythe, l'explicatif et le récit, le légendaire et l'historique<sup>1005</sup>.

Régine Robin développe la notion de « roman mémoriel », afin de désigner cette forme hybride qui permet de mettre en récit le passé. Ici, le terme *roman* « renvoie simplement à la double structure du fonctionnement mémoriel dont nous venons de parler, structure d'hybridité, de syncrétisme, et mise en forme narrative ou symbolique, ou imagée<sup>1006</sup>. » Ainsi, tout texte participant à la construction de la « mémoire collective » pourrait être qualifié de « roman ». Nous verrons ce qu'il en est pour les textes qui nous concernent. Car, interrogeant les capacités de la littérature à *faire œuvre de mémoire* et celle de l'œuvre à devenir *lieu de mémoire*, Dorgelès questionne aussi le genre littéraire.

---

<sup>1002</sup> Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997, « Quarto ».

<sup>1003</sup> Roland Dorgelès, *Tombeau des poètes*, *op. cit.*, p.13.

<sup>1004</sup> Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p.49.

<sup>1005</sup> Régine Robin, « Structures mémorielles, littérature et biographie », dans *Enquête*, n°5, 1989, p.2 [en ligne : <http://journals.openedition.org/enquete/116>].

<sup>1006</sup> *Ibid.*

### 1.3.2.1. *Souvenirs sur les Croix de bois*

« Maintenant, voyons la coulisse, l'atelier, le laboratoire, le mécanisme intérieur<sup>1007</sup> », écrit Charles Baudelaire, dans sa traduction de la *Genèse d'un poème* d'Edgar Allan Poe. Dorgelès aurait certainement souscrit à cette formule de l'auteur des *Fleurs du mal*, dont il apprécie le travail<sup>1008</sup>. *Souvenirs sur les Croix de bois*, comme son équivalent dans *Bleu horizon*, est un texte à portée métalittéraire : c'est-à-dire que l'auteur y livre une réflexion sur l'acte même d'écriture, sur sa pratique, de la création à la réception de l'œuvre. Si la fiction peut comporter des éléments métalittéraires – par exemple lorsqu'un personnage s'interroge sur sa pratique de création et qu'entre les lignes se devine une réflexion de l'auteur lui-même, comme le narrateur Jacques Larcher racontant sa décision de prendre la plume dans le dernier chapitre des *Croix de bois*, ou Jacques Le Vaudoier dans *Le Réveil des morts* réfléchissant à son rôle en tant qu'architecte –, la démarche est ici d'une autre mesure, puisque Dorgelès écrit un livre entier sur son propre livre. *Souvenirs sur les Croix de bois* est un texte mis au service de la mémoire de l'œuvre. Il obéit à plusieurs objectifs. Le plus évident est, nous l'avons déjà évoqué, celui d'emmener le lecteur dans l'atelier de l'écrivain et de lui montrer l'œuvre en construction. Il écrit ainsi une histoire des *Croix de bois*. Celle-ci amène non seulement à mieux comprendre l'ouvrage, les raisons qui ont conduit à sa naissance, les secrets de son élaboration, mais aussi à en renouveler l'intérêt : par cette démarche, Dorgelès donne une valeur historique non au seul contenu romanesque du livre, mais au livre lui-même, en tant qu'objet, document, témoignage et fruit d'une démarche. La composition de l'œuvre devient elle-même matière à littérature, la genèse est mise en récit : l'écrivain propose une version cohérente du processus de création, capable de susciter l'intérêt du lectorat, de répondre à ses attentes, mais aussi de valoriser son roman de 1919. Nous avons noté, dans notre partie précédente, à quel point Dorgelès insiste sur deux points : l'inspiration et l'expérience. Comme les deux faces d'une médaille, l'auteur et le soldat co-existent. *Les Croix de bois* apparaît comme l'œuvre d'un écrivain-combattant, fruit d'une fusion de ces deux dimensions : les épreuves de la guerre sont liées à son « destin d'écrivain<sup>1009</sup> » dont le roman est le résultat.

S'il dévoile dans cet ouvrage ses souvenirs d'écriture et de composition, ainsi que ses inspirations, il entretient également son éthos – sa posture – d'écrivain. En effet, Pierre-Marc

---

<sup>1007</sup> Note de Charles Baudelaire, traducteur d'Edgar Allan Poe, « Genèse d'un poème », *Histoires grotesques et sérieuses*, Paris, Michel Lévy, 1971, p.344.

<sup>1008</sup> Alexandre Leducq rappelle l'influence de Baudelaire sur l'œuvre dorgelésienne dans ses articles « Dorgelès. Honorer les morts, réparer les vivants », art. cit. et « Lectures et influences littéraires chez Dorgelès », art. cit.

<sup>1009</sup> Roland Dorgelès, *Souvenirs sur les Croix de bois*, op. cit., p.25.



de Biasi souligne qu'à partir du XIX<sup>ème</sup> siècle, le manuscrit littéraire est vu comme une « création individuelle » et, en cela, il est doté d'une « capacité à témoigner d'une individualité : il est la trace réelle de la personne de l'écrivain, de son travail, de sa démarche<sup>1010</sup>. » Si cela concerne le manuscrit, il en va de même pour toute la genèse de l'œuvre : Dorgelès, en revenant sur l'écriture des *Croix de bois*, offre une représentation de lui-même en tant qu'homme et en tant qu'écrivain. Tandis que, dans le roman, il insuffle à ses personnages son expérience de soldat pour fabriquer une histoire, il reconfigure ici son expérience d'écrivain pour faire le récit de la genèse de cette œuvre, récit dont il devient lui-même le personnage principal. *Souvenirs sur les Croix de bois* permet ainsi à Dorgelès de se révéler à un lectorat amateur de son œuvre. L'ouvrage, tiré à un petit nombre d'exemplaires, apparaît comme un clin d'œil à l'expérience combattante partagée avec ses camarades. Nous savons, par la lettre envoyée par l'écrivain à André Dunoyer de Segonzac<sup>1011</sup>, que Dorgelès lui-même a fait parvenir des exemplaires à ses amis. *Souvenirs sur les Croix de bois* apparaît presque comme des retrouvailles avec ce passé de la guerre, une réunion autour de cette œuvre née de cette expérience commune. Dorgelès semble ainsi rappeler à ses lecteurs amicaux que, malgré les dix ans qui ont passé, il n'oublie pas son identité d'écrivain-combattant. La réédition de ce texte dans *Bleu horizon* prend une autre portée, avec une diffusion beaucoup plus large s'adressant à une communauté plus importante, portant l'affirmation de cette posture plus loin encore.

Par l'élaboration d'une histoire de l'œuvre, *Souvenirs sur les Croix de bois* apparaît comme un texte narratif qui constituerait une sorte d'« apostille », pour reprendre la formule d'Umberto Eco<sup>1012</sup>, aux *Croix de bois*. Comme s'il écrivait un post-scriptum à son roman, Dorgelès révèle tout ce que le lecteur a besoin de savoir sur son œuvre emblématique. Dans son *Apostille au Nom de la rose*, Umberto Eco évoque en effet les « écrits de poétique » dont le rôle est « d'aider à comprendre comment se résout ce problème technique qu'est la production d'une œuvre<sup>1013</sup> ». Malgré ce vocabulaire éloigné de la plume dorgelèsienne, la fonction du récit semble être la même : élucider les mystères de l'écriture d'un roman. D'où est venue l'inspiration ? Dans quelles circonstances les mots ont-ils été trouvés, écrits, réécrits ? Comment l'œuvre est-elle parvenue jusqu'à la publication ? Roland Dorgelès tente de répondre à toutes ces questions, dévoilant également un peu de son vécu, levant le voile qui sépare le « roman » de la « réalité ». L'ouvrage se fait alors aussi témoignage, récit d'une expérience

---

<sup>1010</sup> Pierre-Marc de Biasi, *op. cit.*, p.16.

<sup>1011</sup> Bibliothèques d'Amiens Métropole, Ms 2732 C [André Dunoyer de Segonzac].

<sup>1012</sup> Umberto Eco, *Apostille au Nom de la rose* [1983], Paris, LGF, 1990.

<sup>1013</sup> *Ibid.*, p.14.

individuelle et collective. Le premier mot des *Souvenirs* n'est autre que « je<sup>1014</sup> », car pour raconter l'histoire de l'œuvre, Dorgelès doit plonger dans son propre parcours, dessiner les grandes lignes de sa découverte de la guerre, de la perte de son « innocence<sup>1015</sup> » à la « peur<sup>1016</sup> », en passant par la « surprise<sup>1017</sup> » ponctuant les premiers pas d'un jeune combattant inexpérimenté. *Souvenirs sur les Croix de bois* est un premier récit autobiographique de l'écrivain, qui se dévoile encore quelques années plus tard, dans *Bleu horizon* puis, de façon plus intime dans *Au beau temps de la Butte*, qui paraissent tous les deux en 1949.

Rappelons que, avant même le début des années 20, le désamour pour la littérature de guerre se fait sentir. Nicolas Beaupré cite ainsi Maurice d'Hartoy qui, en 1919, affirme avec amertume que « le public est las, le public veut autre chose<sup>1018</sup>. » À n'en pas douter, Dorgelès est touché par cette perte d'intérêt, et il souhaite montrer toute la valeur de cette littérature de guerre. Par ailleurs, *Souvenirs sur les Croix de bois* s'enrichit d'une dimension argumentative, dans la mesure où l'auteur prend position sur la littérature de guerre, à une époque où la fiction fait précisément débat. La même année, Jean Norton Cru publie *Témoins : essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*, ouvrage dans lequel il analyse plus de trois cents ouvrages consacrés à 14-18. Si Dorgelès n'a probablement pas encore pris connaissance des pages – assez virulentes – écrites par Cru à son sujet<sup>1019</sup>, il est bien conscient que le récit de guerre fait débat. *Souvenirs sur les Croix de bois* paraît à une date où, à l'image de Cru, certains voudraient « assign[er] une seule et unique fonction [...] légitime à la production livresque des écrivains du front : témoigner », imposant ainsi un « impératif documentaire et moral de vérité<sup>1020</sup> ». Loin de rejoindre totalement cette vision, puisqu'il se refuserait à rejeter son roman phare au prétexte de l'usage de la fiction, Dorgelès montre tout de même dans ce texte sa préoccupation pour le réalisme. Évoquant la construction de ses personnages, il affirme : « Tous humainement vrais, mais pas un véritable<sup>1021</sup>. » Par la littérature, il construit un monde obéissant aux mêmes règles que la réalité, en reprenant les codes, à tel point qu'il affirme ne plus pouvoir « reconnaître aujourd'hui la fiction de la

---

<sup>1014</sup> Roland Dorgelès, *Souvenirs sur les Croix de bois*, op. cit., p.1.

<sup>1015</sup> *Ibid.*, p.2.

<sup>1016</sup> *Ibid.*, p.31.

<sup>1017</sup> *Ibid.*, p.6.

<sup>1018</sup> Maurice D'Hartoy, *Des cris dans la tempête, nouvelles impressions et nouveaux récits d'un officier blessé*, Paris, Perrin, 1919, préface, p.X, cité par Nicolas Beaupré, *Écrits de guerre*, op. cit., p.381.

<sup>1019</sup> L'ouvrage de Cru paraît quelques mois après *Souvenirs sur les Croix de bois*. Nous consacrons une partie de cette thèse à Jean Norton Cru et à sa lecture de l'œuvre dorgelésienne.

<sup>1020</sup> Nicolas Beaupré, *Écrits de guerre*, op. cit., p.444.

<sup>1021</sup> Roland Dorgelès, *Souvenirs sur les Croix de bois*, op. cit., p.36.

réalité<sup>1022</sup> ». Dans son ouvrage de 1929, il représente *Les Croix de bois* comme un ersatz de réalité si juste que lui-même ne peut plus distinguer ses souvenirs de ce qu'il a imaginé de toute pièce. S'il rejette explicitement le roman, c'est pour mieux souligner cet aspect : « Ce n'est pas du roman, ce ne sont pas des choses vues : c'est, en quelque sorte, de la réalité recréée<sup>1023</sup>. » Dorgelès brouille les pistes : ni fiction, ni réalité, ni roman, ni témoignage, le livre de guerre est d'un genre nouveau. Pourtant lui-même se dit, quelques pages plus tard, « romancier » écrivant un « roman<sup>1024</sup> ». Ce qu'il faut déduire de cette indécision de l'écrivain, ce n'est pas tant la conclusion que *Les Croix de bois* n'est pas un roman – c'en est bien un –, mais que l'écrivain est manifestement gêné par la dénomination. Il se trouve tiraillé entre l'exigence de « vérité » et son attrait pour les outils fictionnels. À ses yeux, l'écrivain ne doit pas se contenter de produire des « carnets de route » qui finiront comme de « pauvres reliques que des survivants vieillissants sortiront un jour du tiroir<sup>1025</sup> ». Lui seul peut susciter l'intérêt de tous, ne pas seulement relater les faits comme les « chroniqueurs<sup>1026</sup> », mais dire les émotions et les épreuves dans lesquelles chacun peut se reconnaître. Car, n'en déplaise à Jean Norton Cru, la littérature de guerre – même lorsqu'elle est nommée « littérature de témoignage » – ne se contente pas de témoigner : elle est aussi la manifestation d'un engagement des écrivains au nom d'une représentation de la guerre qui est mise au service des combattants eux-mêmes, elle interprète, elle construit du sens. *Souvenirs sur les Croix de bois* apparaît comme une défense, non seulement de l'œuvre, mais aussi de la place de la littérature dans la transmission de l'événement historique. La définition de Régine Robin, évoquée en introduction de cette partie, pourrait réconcilier toutes les parties : et si ce qui participe à la construction de la *mémoire collective* était nécessairement « roman », à divers niveaux, car agencement de faits, d'événements, en vue de la construction d'un *récit collectif* ? Car il y a en effet, dans *Souvenirs sur les Croix de bois*, une mise en fiction de la genèse, une équivalente *suspension de l'incrédulité* que celle que convoquent les œuvres romanesques : le temps du livre, le lecteur consent à croire l'écrivain, adhère au récit qu'il fait de la création et de l'écriture de son œuvre. Un pacte tacite unit alors lecteur et écrivain, qui repose sur le *croire*. En racontant son propre parcours de soldat et d'écrivain, l'auteur l'inscrit dans une histoire commune de la Grande Guerre, insistant sur l'importance de la littérature dans sa construction.

---

<sup>1022</sup> *Ibid.*, p.35.

<sup>1023</sup> *Ibid.*, p.33. Voir notre analyse de cette citation *supra*, p.215.

<sup>1024</sup> *Ibid.*, p.39.

<sup>1025</sup> *Ibid.*, p.14.

<sup>1026</sup> *Ibid.*, p.15.

### 1.3.2.2. *Tombeau des poètes, 1914-1918*

Le « tombeau » est un genre littéraire historiquement étroitement lié à celui de la poésie. En effet, il est souvent l'œuvre d'un poète ou consacré à l'un d'eux. Selon Marik Froidefond, Claire Gheerardyn et Delphine Rumeau dans leur introduction à l'ouvrage *Tombeaux poétiques et artistiques. Fortunes d'un genre*, il s'agit d'un « recueil collectif à la mémoire d'un puissant ou d'un poète », et le genre « apparaît en France au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, pour connaître une histoire à éclipses, avec d'importantes résurgences, notamment dans la poésie contemporaine, et des dérivations artistiques, surtout en musique<sup>1027</sup>. » Il s'agit donc d'une forme littéraire assez ancienne, typiquement française, et directement liée à la notion de « mémoire ». Elle a pour but d'honorer une ou plusieurs personnes, d'en saluer l'œuvre et la vie, et elle est en cela étroitement liée à la mort. Comme un monument, comme une tombe dont l'épithaphe rappellerait l'essence de la personnalité du défunt, le tombeau joue le rôle de sépulture, non de l'homme mais de l'œuvre. Le genre témoigne ainsi d'un « glissement du monument à l'écriture, de la pierre au papier<sup>1028</sup>. » Les auteurs soulignent que le rattachement à ce genre est très souvent revendiqué, à travers un « baptême générique<sup>1029</sup> » : les œuvres portent la dénomination de « tombeau ». Ainsi, l'auteur choisissant un tel titre fait référence à tout un imaginaire et un héritage littéraire dans lequel il souhaite inscrire son œuvre.

Pourquoi Dorgelès choisit-il d'intituler son œuvre *Tombeau des poètes, 1914-1918* ? Tout d'abord, l'ouvrage remplit un premier critère d'appartenance au genre, à savoir le rattachement au genre poétique. Ce n'est pas seulement un mais plusieurs poètes qu'entend célébrer l'écrivain. Toutefois, Marik Froidefond, Claire Gheerardyn et Delphine Rumeau notent bien que, comme son équivalent funéraire, le « tombeau » est un genre d'élection, associé à une certaine noblesse, ne concernant généralement que des personnes qui ont occupé une place importante dans la société :

Contrairement à la "tombe", le "tombeau" abrite la dépouille d'un personnage dont le rang dépasse en importance celui de ses contemporains et dont le nom doit occuper une place particulière dans la mémoire des hommes. Il s'agira donc des édifices prestigieux destinés à préserver les restes des saints et des martyrs, des papes et dignitaires de l'église, des souverains et de leur famille, des ducs – et enfin, à mesure que passent les siècles, des poètes, des penseurs, des grands hommes, des familles riches et puissantes. Si la pierre tombale se caractérise par sa simplicité, le tombeau constitue au contraire un dispositif extrêmement complexe<sup>1030</sup>.

---

<sup>1027</sup> Marik Froidefond et Delphine Rumeau (dirs.), *Tombeaux poétiques et artistiques. Fortunes d'un genre*, Presses Universitaires de Rennes, 2020, « Interférences », p.7.

<sup>1028</sup> *Ibid.*, p.8.

<sup>1029</sup> *Ibid.*, p.7.

<sup>1030</sup> *Ibid.*, p.8.

Le genre littéraire est quant à lui dédié à des personnalités royales ou de grands poètes, cultivant l'idée de la création comme égale en gloire au pouvoir politique. Si le genre disparaît quelque peu dans le courant des XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècle, c'est pour revenir avec vigueur dans la deuxième moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle, se consacrant cette fois uniquement au poète et reléguant au passé le tombeau dédié aux puissants. Ainsi Alphonse Lemerre compose-t-il un *Tombeau de Théophile Gautier*, quelques années avant que Stéphane Mallarmé ne publie un *Tombeau de Charles Baudelaire* en 1896. Dans ces recueils, de nombreux contributeurs livrent leurs propres textes, hommages à l'influence de ces grands auteurs. Les tombeaux apparaissent comme des lieux de réunion littéraire, avec l'expression collective de la peine et de la reconnaissance :

Les recueils de poèmes forment à leur tour des cortèges, rassemblant cette fois des poètes qui font entendre des voix multiples formant un chœur tout en modulant chacun leurs propres variations. [...] Le tombeau de mots prolonge le mouvement d'élévation des sépulcres, et constitue l'ultime stade d'une édification de la mémoire, achevant de substituer les louanges aux pleurs<sup>1031</sup>.

Le tombeau est donc œuvre collective, œuvre à la gloire d'un homme, œuvre de déploration mais avant tout de célébration, d'hommage, qui cultive et honore la mémoire.

Or, Dorgelès se distingue de cette démarche à différents niveaux. Tout d'abord, il consacre précisément son œuvre à ceux dont on a oublié le nom, à ceux qui n'ont pas eu le temps de produire une œuvre mémorable. Il y a donc de la part de Dorgelès un jeu avec le genre. Il n'écrit pas tout à fait un « tombeau » au sens traditionnel du terme, dans la mesure où il le subvertit non pour honorer le nom d'un poète important, mais pour en célébrer plusieurs qui n'ont pu que rêver d'un destin littéraire. L'écrivain entend leur donner accès à une strate qu'ils n'ont pas atteint de leur vivant, en recourant à un genre qui porte en lui le « souci de la gloire, de la survie du nom auréolé de prestige<sup>1032</sup> ». Ce « prestige » qui leur a été refusé leur est donné par l'auteur après leur mort. Nul poète illustre individuellement célébré ici, à l'exception d'Apollinaire, mais une multitude de créateurs à la destinée brisée. De plus, Dorgelès ne s'entoure d'aucun contributeur. Là où Mallarmé réunissait notamment des textes de Judith Cladel, François Coppée, Jules Claretie, Pierre Louÿs, ou encore Léon Rictor, l'écrivain-combattant est le seul à prendre la plume. Toutefois, ces « voix multiples<sup>1033</sup> », traditionnellement celles des vivants, sont remplacées par les « voix familières<sup>1034</sup> » des morts : ce ne sont pas des poèmes-hommages dédiés à tel ou tel poète qui apparaissent dans ce *Tombeau*, mais les textes des mêmes poètes qui sont honorés. « Des morts vous parlent », écrit

---

<sup>1031</sup> *Ibid.*, p.15.

<sup>1032</sup> *Ibid.*, p.11.

<sup>1033</sup> *Ibid.*, p.15.

<sup>1034</sup> Roland Dorgelès, *Tombeau des poètes*, op. cit., p.230.

Dorgelès quelques années plus tôt : c'est exactement ce qui le guide ici. Une phrase figurant dans ce chapitre de *Bleu horizon* mais non reprise dans le *Tombeau* nous semble parfaitement éclairer le projet de ce dernier ouvrage :

Pourtant, du fond du charnier leur voix s'élève encore et, comme dans les psaumes de la pénitence, crie vers le ciel : « Écoutez-moi ! ». Ils ne demandent ni honneurs inutiles, ni reconnaissance éternelle, mais simplement que nous tendions parfois l'oreille aux chants où ils avaient mis le meilleur d'eux-mêmes. En courant aux frontières ils acceptaient la souffrance et la mort, non l'oubli<sup>1035</sup>.

« Écoutez-moi ! » est probablement ce que semble crier chaque poème contenu dans le *Tombeau*, autant de vers donnés à lire aux survivants pour faire revivre les morts. Dorgelès aurait très bien pu demander à quelques écrivains-combattants de prendre la plume pour honorer leurs camarades disparus, mais c'eût été oublier l'essentiel : seules leurs voix comptent. Comme l'écrit Georges Duhamel en 1920 : « Les morts seuls savent encore quelque chose<sup>1036</sup> ». Si Dorgelès rejoint la lignée des tombeaux mallarméens sur un point, c'est en honorant des poètes disparus depuis longtemps. Rappelons que le *Tombeau* paraît en 1956, soit près de quarante ans après la fin de la guerre. Traditionnellement, le recueil est publié dans une certaine contemporanéité de la mort, c'est uniquement à partir du XIX<sup>ème</sup> siècle que ce critère est mis de côté. Il n'est pas trop tard pour honorer cette « troupe sacrifiée<sup>1037</sup> », les écrivains martyrs de la Grande Guerre.

La référence au Panthéon qui se trouve dans le *Tombeau des poètes* de Dorgelès nous permet également de mieux comprendre la raison de ce choix. Insatisfait de cette plaque qu'il contemple et qui rend insuffisamment hommage aux défunts, l'écrivain veut leur offrir un autre monument. Carine Trévisan écrit :

Comme s'il se vouait à honorer les morts d'un rituel qui leur manquait et à leur offrir une sépulture, [...] le texte accomplit symboliquement les gestes des funérailles et se dit, se veut, tombeau, rassemblant et conservant dans son espace clos les restes du mort<sup>1038</sup>.

Dorgelès suggère, par ce choix générique, l'insuffisance de l'hommage officiel aux écrivains morts au combat. Ici, ce sont les « restes » littéraires de ces morts, des fragments de leur œuvre, qui trouvent place dans cette « sépulture » de papier. En ce sens, le livre devient ce que Paul Ricoeur identifie comme « un appui à la mémoire défaillante<sup>1039</sup> ». Les croix de bois et les monuments de pierre semblent vulnérables, incapables de résister à l'oubli. Et que dire des esprits humains, oublieux de leur vivant et mortels, avec eux disparaissent une nouvelle fois les

---

<sup>1035</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, op. cit., p.158-159.

<sup>1036</sup> Georges Duhamel, *Guerre et littérature*, op. cit., p.45.

<sup>1037</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, op. cit., p.231.

<sup>1038</sup> Carine Trévisan, op. cit., p.177.

<sup>1039</sup> Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p.49.

poètes : « Votre nom, votre nom même, qui s'en souvient, qui le prononce encore, maintenant que vos parents, l'un après l'autre, vous ont rejoints au royaume des ombres<sup>1040</sup> ? » Le *Tombeau* se fait à son tour lieu de mémoire, procédant à une « réindividualisation<sup>1041</sup> » qui passe par l'acte de nommer qui, comme le souligne Carine Trévisan, renvoie aux « formes de la commémoration funéraire collective » et en particulier de « l'appel des morts<sup>1042</sup> ». Le nom est scandé dans le *Tombeau*, comme il l'a été dans « Des morts vous parlent », ouvrant sur un récit individuel : chaque mort honoré voit se développer, à partir de son nom comme une racine, des anecdotes, des louanges attendries, et l'histoire de sa vie d'écrivain-combattant. Sépulture, et par là même affirmation de la mort, le livre se fait aussi lieu d'une résurrection. Entre ces pages, les poètes retrouvent leur destin perdu, l'oubli est réparé, la mort – non celle du corps, mais celle de l'œuvre – semble évitée, repoussée : « C'est pour que celui-ci et d'autres ne meurent pas encore que je reprends leurs œuvres et répète leurs noms<sup>1043</sup>. »

### 1.3.3. Le cas *Bleu horizon*

Le recueil que compose Dorgelès en 1949, intitulé *Bleu horizon. Pages de la Grande Guerre*, est un cas à part d'un point de vue générique. Comme *Le Cabaret de la belle femme*, mais aussi d'autres œuvres dorgelésiennes non consacrées à la guerre de 1914-1918 telles que *La Drôle de guerre* et *Retour au front*, *Bleu horizon* est un recueil de textes épars, dispositif qui, rappelons-le, permet à ces derniers « d'accéder à la reconnaissance littéraire ou à la postérité<sup>1044</sup> ». Il naît donc d'une volonté de redonner une place à des textes jusqu'ici secondaires de la production dorgelèsienne, soit parce qu'ils ont paru dans des éditions à faible diffusion (*Souvenirs sur les Croix de bois* devenant « En marge des *Croix de bois* »), soit parce qu'ils n'ont jamais vraiment intégré l'œuvre (« Feuilles retrouvées », « Entre deux guerres »), soit parce qu'ils sont le fruit d'un large développement de réflexions antérieures (« À la table du bectorium »), soit encore parce qu'ils sont exhumés pour la première fois (« En plein ciel de gloire. Vie de Guynemer en CII tableaux »). *Bleu horizon* a aussi quelque chose de l'anthologie, car les textes sont soigneusement sélectionnés longtemps après leur écriture, « *a posteriori*<sup>1045</sup> », et l'auteur fait ici œuvre d'éditeur. Si Dorgelès ne réunit pas, comme dans le *Tombeau* ou dans l'*Anthologie* publiée par l'AEC, des textes d'autres auteurs mais les siens, il y joint également des dessins et des photographies qui ne sont pas de son fait. En effet, *Bleu*

---

<sup>1040</sup> Roland Dorgelès, *Tombeau des poètes*, *op. cit.*, p.14.

<sup>1041</sup> Carine Trévisan, *op. cit.*, p.180.

<sup>1042</sup> *Ibid.*

<sup>1043</sup> Roland Dorgelès, *Tombeau des poètes*, *op. cit.*, p.99.

<sup>1044</sup> Jean-Pierre Aubrit, *op. cit.*, p.175.

<sup>1045</sup> *Ibid.*, p.166.

*horizon* n'est pas uniquement un recueil de textes, il se caractérise par une multimédialité qui signale la volonté, en 1949, d'offrir un panorama complet du regard dorgelèsien sur la Grande Guerre. Non seulement il livre des textes plus ou moins inédits, mais il propose aussi au lecteur de comprendre ses influences, son imaginaire pictural et photographique, les artistes dont il apprécie le travail. Il stimule également de nouvelles connexions sémantiques, avec des associations inédites entre des illustrations sorties de leur contexte initial et de nouveaux textes pour lesquels elles n'ont pas été directement conçues. Même s'il reprend certains textes existants, l'instauration d'un dialogue avec les photographies leur donne une nouvelle portée. Ainsi, Dorgelès écrivait déjà, dans *Souvenirs sur les Croix de bois*, un texte presque similaire – à quelques détails près – à celui-ci, reproduit dans *Bleu horizon* :

Je regarde une photo.

Un jeune soldat, vêtu d'une capote de rebut et comiquement coiffé, sur le haut de la tête un képi raide comme un pot de fleurs. Ses chaussures sont énormes, son pantalon plissé en accordéon, et, ne sachant que faire de ses mains, il les a gauchement croisées sur son ventre, ainsi qu'une mariée de village. Sans doute a-t-il compris le ridicule de son accoutrement ; alors, pour faire taire les railleurs, il a souri le premier.

[...] La date : fin août 14. Le lieu : Rouen. Et le soldat, c'est moi<sup>1046</sup>.

À la différence de *Souvenirs les Croix de bois*, qui ne contenait aucune illustration<sup>1047</sup>, *Bleu horizon* contient quarante planches d'illustrations hors-texte dont la quasi-totalité sont des photographies, à l'exception de dix documents<sup>1048</sup>. La première image insérée dans ces planches n'est autre que la « photo » évoquée par l'écrivain<sup>1049</sup>, avec pour légende :

« La date : fin août 14.

Le lieu : Rouen.

Et le soldat, c'est moi<sup>1050</sup>. »

L'autocitation en légende vient conforter le lien à établir entre texte et image. Si la relation entre les deux est ici explicitement inscrite, ce n'est pas toujours le cas, les photographies suivantes constituant un apport visuel à la description que donne Dorgelès de la guerre sans toutefois établir d'équivalence avec celle-ci. Les photographies, davantage que les dessins reproduits au fil du texte, jouent également le rôle de « documents », elles sont sélectionnées afin de donner

---

<sup>1046</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.9.

<sup>1047</sup> Rappelons le souhait de Dorgelès de voir *Souvenirs sur les Croix de bois* illustré par Dunoyer de Segonzac, projet qui ne verra jamais le jour.

<sup>1048</sup> On y trouve des reproductions d'eaux-fortes de Dunoyer de Segonzac (III), Fouqueray (IX), Falké (XIII), un portrait de Dorgelès par Charles Garry (XIV), des portraits de Jean Pellerin par Dufy (XXII), de Lucien Rolmer par Verdilhan (XII), de Riciotto Canudo (XXVI) et d'Apollinaire (XXVII) par Picasso, de Guynemer par Farré (XXIX), et enfin la carte d'identité de Guynemer (XL).

<sup>1049</sup> Voir *infra*, figure 29.

<sup>1050</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, planche hors-texte I.



à l'œuvre une valeur historique, comme si elles devaient attester de l'authenticité des récits qu'elles accompagnent tout en rappelant l'expérience vécue qui en est à l'origine. Ce type de documents, inséré dans l'ouvrage, semble signaler la ressemblance entre la réalité photographiée – supposée fidèle puisqu'elle est précisément une capture instantanée d'un moment de la guerre, qui a été conservée et a traversé le temps pour porter témoignage – et le texte qui reconstitue cette époque. L'historien Jacques Le Goff note : « La mémoire collective et sa forme scientifique, l'histoire, s'appliquent à deux types de matériaux : les documents et les monuments. [...] Les monuments, héritage du passé, et les documents, choisis par l'historien<sup>1051</sup> ». Tous deux sont des constructions, puisqu'ils relèvent d'une intentionnalité : en choisissant ces photographies, l'écrivain fait une sélection qu'il se propose d'offrir à la mémoire collective de 14-18, faisant œuvre d'historien en documentant la guerre.



Figure 29 – « Le soldat, c'est moi », première photographie de *Bleu horizon*

Parmi les textes qui composent *Bleu horizon* figurent aussi bien des textes romanesques, que des textes d'origine journalistique, des réflexions évoquant la forme de l'essai, ou encore des productions liées à la mémoire : celle de l'œuvre, celle des morts, celle des vivants... Les textes romanesques se trouvent en petit nombre dans le recueil. Ils ont initialement paru en tant

---

<sup>1051</sup> Jacques Le Goff, « Documento/Monumento », in *Enciclopedia*, vol. V, Turin, Einaudi, 1978, p. 38, cité par Giuseppe Di Liberti, « Fait/événement – Document/monument. La temporalité à l'œuvre », *Images Re-vues*, novembre 2013 [en ligne, consulté le 18/03/2019 : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3319>].

que « conte » ou dans *La Boule de gui* en 1919. C'est le cas de « La folle attaque », dont nous avons retracé l'origine dans la partie précédente (parution dans *L'Heure* le 16 août 1916, puis dans *La Boule de gui*, chapitre 4). « L'art d'être filleul » et « Méprise » font directement le lien avec *Les Croix de bois* à travers la présence des personnages de Sulphart, Morache et Demachy. Tous ces récits, bien qu'ils aient une importante constituante romanesque, touchent aussi à l'essai ainsi qu'à l'autobiographie, avec des réflexions d'ordre général dans lesquelles on entend la voix auctoriale. D'autres textes, tirés de sources journalistiques, préservent un style hérité de leur parution originelle. C'est le cas de plusieurs textes, dont « La voix des morts » et « Le soldat inconnu » sont de bons exemples. Figurant respectivement dans les sections « Feuilles retrouvées » et « Entre deux guerres », ils font tous deux référence à des faits d'actualité. Le premier évoque la fin de la parution d'un journal, *Le Sourire de l'Escouade*, qui touche particulièrement l'écrivain car elle fait suite à la mort des soldats qui en étaient les collaborateurs. Le texte est une version remaniée d'un article paru dans *L'Heure* en 1917 : « La voix des morts et le "sourire" de l'escouade<sup>1052</sup> », signé Monsieur Grinche. Du point de vue de l'écrivain-combattant, nous y reviendrons, tous les soldats sont en quelque sorte des morts en sursis. Ainsi, « les vivants » sont, pour Dorgelès, « les tués du lendemain<sup>1053</sup> ». Quelques mots du *Cabaret de la belle femme* témoignent de l'importance de cette pensée obsédante qui hante *Bleu horizon*, à l'image de l'ensemble de l'œuvre dorgelèsienne consacrée à la Grande Guerre : « Mort ou vivant, pendant la guerre, c'est du kif [...]. Tu ne sais pas ce que tu seras demain<sup>1054</sup>. » De ce fait, les combattants évoqués dans ce texte peuvent légitimement porter « la voix des morts », une voix qui vient du front, car ils risquent quotidiennement la mort, au contraire « des patrouilleurs de l'arrière » ou des « volontaires du boulevard<sup>1055</sup> ». Le second exemple témoignant de la persistance du format journalistique rend compte, comme son titre l'indique, de la cérémonie de sélection du Soldat Inconnu qui a eu lieu à Verdun en novembre 1920. Nous avons évoqué, dans la partie consacrée à la genèse, les articles qui sont à l'origine de ce texte. S'ils ont été abondamment retravaillés – soit à partir des notes initialement prises, soit à partir des articles eux-mêmes –, ils n'en gardent pas moins les caractéristiques du reportage, avec un contenu descriptif et informatif, tout en témoignant d'une implication de l'auteur. Rappelons que le journalisme de l'époque n'est pas nécessairement associé à l'objectivité, et que l'engagement de l'écrivain s'exprime dans ces pages. Il est intéressant de noter que le texte est

---

<sup>1052</sup> Roland Dorgelès (Monsieur Grinche), « La voix des morts et le "sourire" de l'escouade », *L'Heure*, 12 juillet 1917.

<sup>1053</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.90.

<sup>1054</sup> Roland Dorgelès, *Le Cabaret de la belle femme*, *op. cit.*, p.275.

<sup>1055</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.90.

coupé par deux planches hors-texte, la première faisant figurer des photographies de 1920 : une prise à Verdun, l'autre sous l'Arc de Triomphe<sup>1056</sup>, tandis que la seconde montre des images de guerre, avec trois photographies du « chemin creux de Courcelles (11 juin 1918. Midi)<sup>1057</sup> » à trois moments différents : on y voit la dévastation, mais aussi la mort, notamment avec un cadavre au premier plan de la dernière photographie. Cet ajout photographique (voir figure 30, ci-après), une fois encore, apporte un sens supplémentaire à la critique énoncée dans le texte journalistique remanié. Les photographies révèlent « la leçon de l'Inconnu<sup>1058</sup> » que Dorgelès craint de ne pas voir comprise, noyée par les « échos de fête<sup>1059</sup> » qui suivront la cérémonie. Les articles d'actualité remaniés deviennent l'occasion d'une réflexion – déjà présente en 1920, mais renforcée ici – sur l'oubli et sa menace, ainsi que sur l'opposition entre une mémoire authentique qui serait respectueuse des morts et tournés vers eux, et une mémoire plus officielle orientée vers les vivants. Ces deux mémoires s'opposent clairement dans les deux planches hors-texte évoquées précédemment, qui figurent dos à dos.

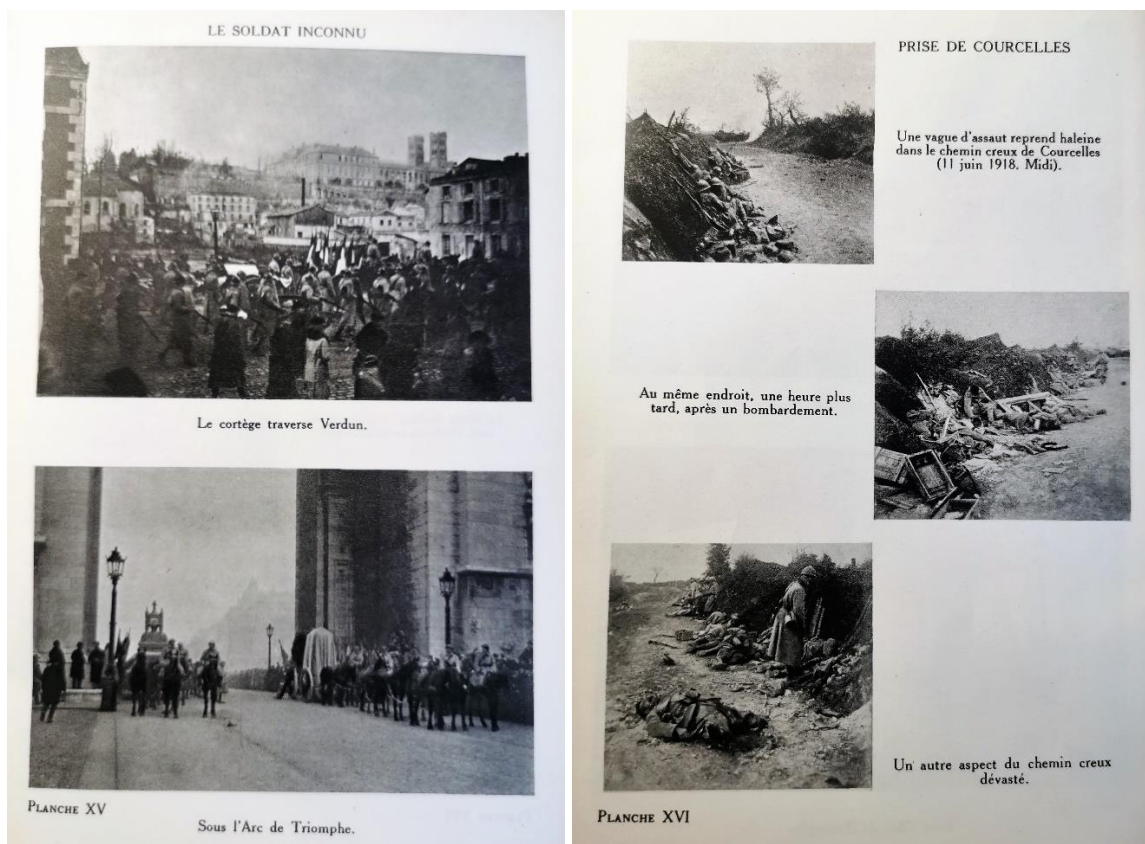


Figure 30 - *Bleu horizon*, planches XV et XVI

<sup>1056</sup> *Ibid.*, planche hors-texte XV.

<sup>1057</sup> *Ibid.*, planche hors-texte XVI.

<sup>1058</sup> *Ibid.*, p.127.

<sup>1059</sup> *Ibid.*, p.126.

Globalement, les textes qui ont originellement été investis dans des formats journalistiques portent encore la marque du ton généralement satirique et polémique adopté par l'écrivain. Parfois tendant vers le reportage, d'autres fois vers le billet d'humeur, ils offrent au lecteur la représentation d'une réaction « à chaud » de Dorgelès, qui s'exprime sur l'actualité, la vie au front, ainsi que sur les sujets de société qui le préoccupent. Les premières lignes du texte « Comme au temps des Borgia », paru dans un premier temps dans *L'Heure* du 24 décembre 1916 sous le titre « Empoisonné » et la signature de Monsieur Grinche<sup>1060</sup>, montrent bien la volonté de l'écrivain de préserver cette spontanéité : « C'est simple, on me censurera, on me traînera au Conseil de guerre, on me fusillera, on jettera mes os aux chiens, mais on ne m'empêchera pas de crier vengeance<sup>1061</sup> ! » Dans ce texte représentatif de la verve et de l'excès satirique de son double Monsieur Grinche, Dorgelès fait référence à des sanctions qui ne sont évidemment plus d'actualité, et il intègre surtout dans *Bleu horizon* des textes ironiques, acerbes, teintés de l'humour noir qu'il a pu développer au contact de la guerre.

La mémoire est une problématique omniprésente dans *Bleu horizon*, et ce dès le début de l'ouvrage avec « En marge des *Croix de bois* », texte dédié à la mémoire de l'œuvre<sup>1062</sup>. La troisième section, « À la table du bectorium », lui est elle aussi consacrée, avec la représentation d'une camaraderie que l'on pourrait qualifier de commémorative, car elle suscite le recueillement mais aussi l'esprit de réunion autour du souvenir des défunts et de l'expérience passée. Les sections « Feuilles retrouvées » et « Entre deux guerres » regroupent des textes écrits pendant et après le conflit et qui, nous le verront, préservent les traces de l'époque dont ils sont tirés. Certains textes de *Bleu horizon* thématisent même la question mémorielle, en mettant en scène un « je » aux prises avec ses souvenirs : « Mais, diable, voilà que j'oublie déjà le nom du patelin ! Ils se confondent tous dans ma mémoire, avec leurs façades de briques et leurs ruisseaux bordés de peupliers<sup>1063</sup> », lit-on dans « Sonatine imprévue ». Puis, quelques pages plus loin, « Un brave » commence par cette affirmation : « J'ai une mémoire capricieuse qui égare tout, cependant les heures qui précédèrent la mobilisation restent gravées dans ma mémoire sans qu'un seul détail se soit perdu<sup>1064</sup>. » Avec ses camarades, le « je » s'amuse des « souvenirs absurdes<sup>1065</sup> » qui fusent, stimulés par les retrouvailles des anciens combattants « à

---

<sup>1060</sup> Roland Dorgelès, « Empoisonné », *L'Heure*, 24 décembre 1916.

<sup>1061</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.85.

<sup>1062</sup> Étant donné les similitudes entre les deux textes, voir *supra* : chapitre 2, partie 1.3.2.1. consacrée à *Souvenirs sur les Croix de bois*.

<sup>1063</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.63.

<sup>1064</sup> *Ibid.*, p.66.

<sup>1065</sup> *Ibid.*, p.102.

la table du bectorium ». La mémoire qui se perd, celle qui se retrouve, celle qui s'accroche, toutes sont présentes entre ces pages. Ces textes contiennent, pour certains, une importante part d'écriture de soi : comme *Souvenirs sur les Croix de bois*, « En marge des *Croix de bois* » est l'occasion de confessions de l'écrivain qui se remémore son vécu. Le texte devient une exploration mémorielle, inscrivant l'ensemble du recueil – dont le premier mot est « je » et la première illustration une photographie de l'écrivain au début de la guerre – dans le récit de soi.

Par ailleurs, certains textes peuvent aller jusqu'à s'apparenter à la forme littéraire du tombeau, tant la dimension du souvenir et de l'hommage y est présente. C'est le cas de « Des morts vous parlent » et de « En plein ciel de gloire. Vie de Guynemer... ». Rappelons d'ailleurs que le premier est presque en intégralité réinvesti dans le *Tombeau des poètes*, sous une forme très peu modifiée mais enrichie puisque « Des morts vous parlent » n'en constitue qu'une partie. La section de *Bleu horizon* se veut un hommage à des auteurs plus ou moins connus, certains totalement oubliés aujourd'hui comme à l'époque de la parution. Le texte rassemble éléments biographiques, réflexions de l'écrivain sur la mémoire, anecdotes, et extraits des œuvres de ces poètes, à la manière d'une anthologie. Dorgelès y rend hommage à plusieurs hommes, et le caractère quasiment anonyme de certains entre en contradiction avec la forme littéraire du tombeau qui, à l'origine, honore des personnages célèbres<sup>1066</sup>. Le second texte pouvant être assimilé à un tombeau, « En plein ciel de gloire », en rejoint les critères les plus traditionnels, en cela qu'il est dédié à « un personnage dont le rang dépasse en importance celui de ses contemporains et dont le nom doit occuper une place particulière dans la mémoire des hommes<sup>1067</sup>. » C'est en effet un « héros<sup>1068</sup> » qu'honore l'écrivain, dans tous les sens du terme : Guynemer est, aux yeux de Dorgelès, celui qui s'est sacrifié, qui a fait preuve de bravoure et dont les valeurs sont exemplaires, mais aussi un être qui mérite d'entrer dans la légende<sup>1069</sup>. Le principal titre du scénario, rappelons-le, évoque également cet aspect : « En plein ciel de gloire ». Il est étonnant, pour un écrivain qui a toujours souhaité représenter la guerre du biffin, qu'il décide finalement de clore son œuvre sur l'évocation singulière d'un héros. Cela reflète tout de même une dynamique identifiée par Nicolas Beaupré, qui relève la « tension entre une littérature touchant au plus près à la réalité de la guerre du grand nombre, celle des fantassins des tranchées, et une autre donnant à voir de la guerre une image marginale, différente<sup>1070</sup>. »

---

<sup>1066</sup> Voir *supra* : chapitre 2, partie 1.3.2.2. consacrée au *Tombeau des poètes*, 1914-1918.

<sup>1067</sup> Marik Froidefond et Delphine Rumeau (dirs.), *op. cit.*, p.8.

<sup>1068</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.225.

<sup>1069</sup> Rappelons que le terme est utilisé par Dorgelès lui-même dans sa préface de *L'Escadrille des cigognes*, du Capitaine Williame, *op. cit.*, p.9.

<sup>1070</sup> Nicolas Beaupré, *Écrits de guerre*, *op. cit.*, p.181.

Par ailleurs, Marie-Françoise Lemonnier-Delpy note que cette dernière section de *Bleu horizon* « s’offre comme une mise en images et en textes de tonalité épique d’une véritable icône de la Grande Guerre<sup>1071</sup>. » Concernant ce texte, plusieurs genres sont également à évoquer. S’il peut être lu comme un tombeau, « En plein ciel de gloire » est avant toute chose un scénario, qui était donc destiné à participer de la réalisation d’un film, projet inabouti. En étant intégré dans l’ensemble que constitue *Bleu horizon*, il n’est plus approché comme un document préparatoire d’une œuvre cinématographique, mais comme une œuvre à part entière. Présenté par Dorgelès dans un texte préfaciel, le chapitre apparaît alors comme une œuvre finie. Malgré tout, « Vie de Guynemer » conserve les codes du scénario, avec une écriture scène par scène, des indications initialement dédiées à la scénographie (« Lentement l’image s’approche et grossit<sup>1072</sup> ») et des dialogues présentés sous une forme théâtrale avec indication préalable de l’identité du personnage puis la réplique et d’éventuelles didascalies. À l’exception des indications de mises en scène, aucune narration n’est introduite, et certaines phrases restent d’ailleurs averbales (« Rumeur confuse de voix<sup>1073</sup> »), signalant *a priori* un refus d’apporter d’importantes modifications à la forme scénarique en y appliquant les règles du récit traditionnel. Marie-Françoise Lemonnier-Delpy note également le caractère hagiographique de l’œuvre, en particulier avec un épilogue qui « privilégie une image qui transcende le réel et prolonge la veine religieuse qui accompagne l’évocation de la vie de Guynemer<sup>1074</sup>. » Elle rappelle également la polysémie du mot « gloire », présent dans le titre, qui évoque aussi bien « le terrestre » que « le divin<sup>1075</sup> ». Le scénario consacré à Guynemer, s’il peut sembler distinct des autres textes en cela qu’il ne s’appuie pas sur le vécu individuel de l’écrivain, est tout de même significatif du point de vue de l’écriture de soi qui habite *Bleu horizon*. « En plein ciel de gloire » raconte en effet l’histoire du « héros » de l’écrivain, il présente un personnage qu’il admire, dont il se sent proche. Il y a un peu de Guynemer en Dorgelès. Aucun des deux n’a été appelé à la mobilisation, le premier étant trop jeune, le second réformé, mais ils se sont engagés volontairement. Si leurs destins ont été bien différents, la bravoure de Guynemer a inspiré l’écrivain, et il est certain que sa figure tutélaire a contribué à son désir de rejoindre l’aviation,

---

<sup>1071</sup> Marie-Françoise Lemonnier-Delpy, art. cit., p.35.

<sup>1072</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, op. cit., p.227.

<sup>1073</sup> *Ibid.*, p.230.

<sup>1074</sup> Marie-Françoise Lemonnier-Delpy, art. cit., p.42.

<sup>1075</sup> *Ibid.*

tandis qu'il rêve de cette « vie ardente, passionnante [...] entre deux pieds de nez à la mort<sup>1076</sup> », une vie dans laquelle les risques ne vont pas sans la gloire et la reconnaissance.

*In fine*, la totalité de *Bleu horizon* pourrait apparaître comme un « tombeau » de l'œuvre dorgelèsienne. Trente ans après la parution des *Croix de bois* et sa démobilisation, quelques années après la fin d'une seconde guerre, l'écrivain-combattant fait un retour sur son œuvre de guerre, amenant à sa fin le processus créatif qui lui est lié<sup>1077</sup>, en proposant à ses lecteurs de (re)découvrir des textes plus ou moins inédits, jusque-là oubliés, laissés de côté. Il ravive ainsi la mémoire de certains pans de son œuvre, mais aussi de facettes de la guerre à laquelle il veut donner plus d'importance. De cette manière, il signale également l'intérêt de ces textes, qui méritent d'atteindre une postérité, d'occuper une place dans son œuvre. *Bleu horizon* est aussi un hommage et une énième tentative de renouveler l'intérêt pour la communauté combattante. La Grande Guerre paraît lointaine, et plus que jamais elle risque d'être oubliée, remplacée par une autre, plus récente, plus impressionnante peut-être. Le recueil a de multiples buts : ne pas laisser le souvenir se perdre, inviter à relire les œuvres de guerre, représenter une lutte pour la mémoire, dire une nouvelle fois la perte et la fidélité aux morts qui risquent d'être remplacés par d'autres dans la mémoire collective, évoquer les défis d'un premier après-guerre qui peut apporter au nouveau un autre éclairage... Démarche à la fois personnelle et collective, *Bleu horizon* est une synthèse du projet littéraire dorgelèsien. À la frontière de la réalité et de la fiction, de l'histoire et de la littérature, la Grande Guerre se raconte et ses souvenirs se reconstruisent, proposant d'interroger le présent à la lumière du passé.

## 2. Intratextualité et auto-réécriture

En 1840, George Sand, dans sa préface de *Cosima, ou la haine dans l'amour*, évoque ces choses « qu'on ne doit pas craindre de répéter toujours, au risque d'être accusé de stérilité ou d'obstination<sup>1078</sup>. » Se répéter, se réécrire même, travailler inlassablement les mêmes thèmes... Dorgelès, comme nous l'avons identifié dans notre présentation de l'évolution génétique de l'œuvre, ne craint pas ce procédé poétique. Le processus de réécriture va jusqu'à caractériser la production dorgelèsienne autour de la Grande Guerre. Dans l'article qu'il consacre à l'écrivain dans le hors-série de *Romanesques*, Alexandre Leducq parle d'« auto-

---

<sup>1076</sup> Lettre de Roland Dorgelès à Jacques Mortane, reproduite par Jean Bastier dans *Écrivains combattants de la Grande Guerre*, op. cit., p.224-225.

<sup>1077</sup> À l'exception du *Tombeau des poètes*, *Bleu horizon* est la dernière œuvre dorgelèsienne de cette importance exclusivement consacrée à la Grande Guerre. Rappelons également que la parution du *Tombeau*, si elle est plus tardive – mais aussi plus confidentielle – que *Bleu horizon*, se caractérise tout de même par le réinvestissement d'une grande partie du texte « Des morts vous parlent ».

<sup>1078</sup> George Sand, préface de *Cosima, ou la haine dans l'amour*, Bruxelles, Société belge de librairie, 1840, p.5.

réécriture<sup>1079</sup> », expression que nous reprenons à notre tour car elle insiste en effet sur une spécificité de cette pratique chez Dorgelès : l'auteur réécrit ses propres textes, y reprend continuellement les thématiques, les motifs, les expressions qui lui sont propres et lui sont chères. L'ensemble de ce travail de réécriture de sa propre œuvre contribue à créer l'unité de celle-ci, à travers l'instauration d'une intratextualité – ou d'une autotextualité<sup>1080</sup> – forte, c'est-à-dire des relations internes à l'œuvre elle-même, qui lui donnent une cohérence et une identité. Les lecteurs et lectrices, lisant les pages de Dorgelès, peuvent ainsi souvent avoir une impression de *déjà lu* tant le phénomène est courant, confinant au réflexe. Comme l'explique Alexandre Leducq, Dorgelès « n'a eu de cesse de mutiler ses textes, de les résumer ou de les enrichir et enfin de les ressouder pour donner naissance à de nouveaux récits<sup>1081</sup>. » Chaque texte semble être le brouillon, le modèle, la base du suivant. Les livres dialoguent sans cesse. Alexandre Leducq identifie non seulement la « réécriture », mais aussi les « autocitations » voire ce qu'il nomme l'« auto-plagiat<sup>1082</sup> ». La dernière formule semble paradoxale, le plagiat impliquant normalement un tiers dont on s'approprie, sans le citer ou sans rendre à qui de droit, la production ou le travail. Probablement Alexandre Leducq utilise-t-il ce terme davantage en référence à l'action de reprendre de manière quasiment exacte et totale un texte, sans que cette reprise soit explicitement annoncée ou assumée comme telle. C'est par exemple ce que nous analysons dans notre article consacré à *Vacances forcées*, l'ouvrage autobiographique étant composé en grande partie d'une réécriture presque mot pour mot de *Carte d'identité*, paru quelques années auparavant<sup>1083</sup>.

Chez Dorgelès, la réécriture signale plusieurs choses. Il est évident qu'elle revêt un aspect pratique : l'écrivain peut ainsi publier davantage, en reprenant des textes antérieurs et en les retravaillant simplement. De cette manière, il les réactualise en fonction de son projet sur le moment. Par ailleurs, nous pouvons aussi y lire un désir permanent de perfectionnement : il semblerait que l'écrivain cherche désespérément la bonne voie pour exprimer ce qu'il a à dire. Il change alors le genre de l'œuvre, le contexte de parution, apporte des variations, des modifications, et l'ensemble de ces ajustements s'inscrit dans le processus de réactualisation

---

<sup>1079</sup> Voir Alexandre Leducq, « "Également disponible du même auteur", La pratique de l'auto-réécriture chez Roland Dorgelès », art. cit.

<sup>1080</sup> Dans *Palimpestes. La littérature au second degré* [1982], Paris, Seuil, 1992, Gérard Genette utilise « intratextualité » et « autotextualité » comme des termes équivalents.

<sup>1081</sup> Alexandre Leducq, « "Également disponible du même auteur", La pratique de l'auto-réécriture chez Roland Dorgelès », art. cit., p.36.

<sup>1082</sup> *Ibid.*

<sup>1083</sup> Voir notre article, « *Vacances forcées* de Roland Dorgelès (1956), récit contrasté de l'Occupation », art. cit. Nous y évoquons d'ailleurs la question des « autocitations » de l'écrivain, qui cite ses propres articles en italique dans le texte.



consistant à faire coïncider une version ancienne d'un texte avec un projet nouveau... Cette réécriture signale en outre le caractère obsessionnel de certains motifs ou thèmes, en particulier lorsque les textes touchent à la mémoire de la Grande Guerre et de ses morts. La réécriture, par ailleurs, permet de revenir à la source des choses : en reprenant des textes écrits au sortir de la guerre, Dorgelès est certain, même trente ans plus tard, de rester proche de l'esprit dans lequel il se trouvait au moment de l'écriture originelle et ainsi, probablement, de retrouver l'authenticité qu'il cherche à renvoyer à son lectorat. En plus de la réécriture en tant que telle, qui concerne plutôt des passages voire des œuvres complètes, Dorgelès met en place un certain nombre de jeux d'échos, qui se situent à un niveau plus microscopique du texte, dans le détail. Ceux-ci permettent d'identifier ses principales préoccupations auctoriales, tout en stimulant la mémoire de son fidèle lecteur qui ne peut que saluer l'unité que ces répétitions donnent à l'œuvre. De la même manière que le réinvestissement des textes dans le but d'en affiner le message ou de l'adapter à une époque, les jeux d'échos sont caractéristiques de l'écriture dorgelèsienne<sup>1084</sup>.

## 2.1. Jeux d'échos

Avant de revenir, dans notre prochain chapitre, sur le traitement de certaines thématiques récurrentes de l'œuvre dorgelèsienne, il convient de montrer ce que nous entendons par les « jeux d'échos » instaurés par l'écrivain. Nous choisissons cette expression car elle évoque les « jeux de mots », qui fonctionnent sur le principe d'une ressemblance phonique. Si ceux-ci sont supposés faire rire ou divertir, les « jeux d'échos » de Dorgelès n'ont toutefois pas ce rôle : ils témoignent généralement d'une volonté de scander, de répéter, encore et encore, des mots, des thèmes, des messages, afin qu'ils prennent forme dans l'esprit du lecteur et s'y imposent. Il s'agit de montrer que ces échos trouvent place à différentes échelles : il peut s'agir de passages entiers, ou parfois de simples mots. Prenons comme premier exemple l'usage du prénom Jacques. Il n'a échappé à aucun lecteur que celui-ci est utilisé dans *Les Croix de bois* – dont Jacques Larcher est le narrateur – et dans *Le Réveil des morts* – qui a pour personnage principal Jacques Le Vaudoier –, ce qui démontre non seulement l'affection de l'écrivain pour ce prénom, mais aussi la volonté de faire se répondre les deux œuvres, le prénom jouant alors le rôle d'indice intratextuel pour le lecteur. En sachant que Jacques est également utilisé dans

---

<sup>1084</sup> Tous ces aspects intratextuels traversent notre réflexion et occupent en particulier le prochain chapitre. Nous en donnons, dans cette partie, un premier aperçu.

d'autres textes<sup>1085</sup>, on se rend compte qu'il s'agit ici d'un choix délibéré. Peut-être l'auteur, né dans une famille chrétienne, apprécie-t-il la symbolique de ce nom d'apôtre, qui évoque la médiation, qui incarne le porteur de voix, ou encore le pèlerin. D'autant que saint Jacques, l'un des premiers martyrs chrétiens, est celui dont le corps se trouvait dans un champ, dépouille retrouvée grâce à une étoile indiquant sa position. Le lien entre Jacques et les thématiques de la mort et de la mémoire est donc essentiel. Il s'agit en outre d'un prénom populaire, abondamment donné en France, ce qui permet également de rejoindre l'idée de la simplicité<sup>1086</sup>, d'une œuvre proche de la réalité avec la prise de parole d'un homme « normal » et « humble » tout en étant, en raison de la symbolique précédemment évoquée, un « élu ». Si Dorgelès n'a pas repris le personnage de Jacques Larcher dans *Le Réveil des morts*, le fait d'avoir choisi un prénom identique est tout de même un geste fort, car il montre au lecteur qu'il faut lire ces deux œuvres dans une même continuité. Par ailleurs, les deux Jacques ont d'autres choses en commun que leur prénom, comme le fait d'être des anciens combattants ainsi que des créateurs : l'un est écrivain, l'autre est architecte. Ils sont tous deux engagés dans une quête qui consiste à combler l'absence des morts : Jacques Larcher leur redonne vie le temps d'un roman, retrouve ses camarades pour écrire leur histoire, tandis que Jacques Le Vaudoier cherche à retrouver André, et trouve finalement l'aboutissement de cette recherche à travers le choix d'une reconstruction respectueuse de la mémoire des morts. Dans les deux cas, ils ont la vision onirique de leurs camarades, se levant une dernière fois, traversant ainsi la frontière entre le monde des morts et celui des vivants. Dorgelès lui-même semble connecté aux « spectres bleu horizon<sup>1087</sup> » qu'il ne cesse de rappeler à la mémoire de ses lecteurs.

Les schémas narratifs auxquels a recours l'écrivain sont eux aussi assez similaires, en particulier dans le cas des romans. Dans *La Machine à finir la guerre*, comme dans *Les Croix de bois* et *Le Réveil des morts*, un personnage découvre un univers auquel il ne connaît rien, dont il n'est pas familier : le front pour Toulevent et Demachy, l'ancien front en reconstruction pour Le Vaudoier. Il y a ainsi dans chacun de ces romans l'incursion d'un nouveau protagoniste qui, comme le lecteur, découvre une certaine situation qui lui est inconnue. Tous ces romans ont alors une dimension initiatique, car ils révèlent en détails une vérité de la guerre ou de l'après-guerre à un personnage qui en avait une vision tronquée ou fautive. Certains épisodes se font également écho. Pensons aux mentions de la correspondance dans les différents textes :

---

<sup>1085</sup> Nous évoquerons *infra* (chapitre 3, partie 3.2.) « Convalescent », « Train du soir » et « Sur un quai noir », et nous pouvons également mentionner *Partir*, dont le héros s'appelle Jacques Largy et est aussi un ancien combattant.

<sup>1086</sup> Voir *infra* : chapitre 2, partie 4.2.

<sup>1087</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.153.

bien que ce soit normalement un lien entre les combattants à l'avant et leurs femmes à l'arrière, celle-ci devient souvent un sujet de discorde. Roland Dorgelès exprime ainsi l'amertume des soldats, qui ne reçoivent pas suffisamment de lettres, restent trop longtemps sans nouvelles de l'être aimé, ou ne sentent pas son intérêt pour leur situation. L'on retrouve cette thématique dans *Les Croix de bois*, mais aussi dans *La Machine à finir la guerre*, *Le Cabaret de la belle femme*, *Le Réveil des morts*, *Bleu horizon* ou encore *Au beau temps de la Butte*, récit autobiographique de Dorgelès<sup>1088</sup>. La mobilisation, sujet de discussion des soldats des *Croix de bois*, se retrouve également dans *Le Cabaret de la belle femme*, dans « Pour la durée de la guerre », un chapitre qui semble venir compléter le parcours du soldat. La mobilisation est en effet un passage que Dorgelès a choisi de ne pas intégrer en tant qu'épisode détaillé dans *Les Croix de bois*, mais qu'il intègre dans *Le Cabaret de la belle femme*, ouvrage complémentaire qui permet à l'écrivain de publier les coupes et suppressions de son roman, offrant ainsi plus de nuances à la représentation de la vie des combattants. À Sulphart évoquant, avec une certaine ironie, son idée que la guerre allait le mener à Berlin<sup>1089</sup>, répondent ainsi les volontaires du *Cabaret*<sup>1090</sup>. Dorgelès revient par ailleurs sur sa propre mobilisation dans *Au beau temps de la Butte*, avec un récit qui montre l'inspiration autobiographique de ses œuvres romanesques. On voit également un dialogue entre le chapitre « Le Mont Calvaire », lors duquel les soldats croient qu'ils vont mourir (« Notre tour était venu<sup>1091</sup>... ») et ce premier chapitre du *Cabaret* : « C'est notre tour<sup>1092</sup>... » De même, le récit de la « retraite<sup>1093</sup> » par un soldat du recueil fait écho à celui du régiment rejoint par Demachy dans le premier chapitre des *Croix de bois*. Les similitudes structurelles et génériques se continuent par ailleurs dans les textes non-fictionnels, comme en témoignent *Souvenirs sur les Croix de bois*, *Bleu horizon* et *Tombeau des poètes*, ainsi que leurs connexions avec d'autres textes secondaires tels que la préface de l'*Anthologie* éditée par l'Association des Écrivains Combattants ou divers articles parus initialement dans la presse et retravaillés à la faveur d'une publication en volume. Là encore, l'idée de « réveiller les morts », de leur redonner vie, de les faire parler, est omniprésente, créant un fil rouge entre la production romanesque et la production non-fictionnelle, l'ensemble devenant une œuvre mémorielle.

---

<sup>1088</sup> Voir *infra* : chapitre 2, partie 3.1.2. et chapitre 3, partie 1.2.2.

<sup>1089</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, *op. cit.*, p.55.

<sup>1090</sup> Roland Dorgelès, *Le Cabaret de la belle femme*, *op. cit.*, p.227.

<sup>1091</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, *op. cit.*, p.111.

<sup>1092</sup> Roland Dorgelès, *Le Cabaret de la belle femme*, *op. cit.*, p.227.

<sup>1093</sup> *Ibid.*, p.256.

D'un point de vue esthétique également, l'écrivain prend le temps de créer des atmosphères qui se répondent. Ainsi, les fusées tirées par les travailleurs chinois au début du *Réveil des morts* ne sont pas sans évoquer les batailles nocturnes des *Croix de bois*, ce qui émeut d'ailleurs les anciens combattants présents et leur rappelle des souvenirs. La phrase « Allongez le tir<sup>1094</sup> ! », présente au début du *Réveil des morts*, est aussi prononcée dans *Les Croix de bois*<sup>1095</sup>. Là aussi, c'est une nuit « impénétrable<sup>1096</sup> » et dans laquelle on peut aisément se perdre, que décrit Dorgelès, comme une « nuit [...] opaque<sup>1097</sup> » parmi toutes celles qu'ont pu connaître ses soldats de papier dans le roman de 1919. *Le Réveil des morts* s'ouvre sur une « vision de guerre<sup>1098</sup> » qui s'impose à ceux qui, comme l'écrivain, ont désormais un regard d'ancien combattant sur le monde. Cela permet de mettre en lien les livres, suggérant aussi que l'auteur va mettre en scène un nouveau conflit, un monde en proie à d'autres démons, et invitant à lire *Le Réveil des morts* comme un roman de guerre. Ces deux romans en particulier ont de nombreux jeux d'échos qui permettent de les relier presque à la manière d'un diptyque, suggérant que, lorsqu'il écrit *Les Croix de bois*, Dorgelès a déjà en tête quelques thèmes obsessionnels, qu'il réinvestit de manière plus puissante dans *Le Réveil des morts*, en raison de l'amertume qu'il éprouve au moment de sa rédaction. Les principaux motifs sont évidemment ceux qui évoquent la mort, et en particulier le fait de rendre vivants les morts : « Autour des fermes, au milieu des champs, on en voyait partout : un régiment entier avait dû tomber là. Du haut du talus encore vert, ils nous regardaient passer<sup>1099</sup> [...] » ou encore « On eût dit que ces morts fuyaient leurs tombes oubliées<sup>1100</sup> ». Les deux romans sont écrits en miroir, avec une société isolée d'une autre qui ne la comprend pas (les soldats et les civils, les habitants des régions dévastées et le reste du pays), et les modes de vie précaires se répondent, les ressemblances entre le temps de guerre et d'après-guerre étant toujours signalées par le narrateur. Les deux mondes semblent communiquer, à l'image du « Café de la Marine » du *Réveil des morts*, rappelant celui des *Croix de bois*. L'ensemble de ces jeux d'échos a ici pour but de montrer la permanence de la guerre, qui reste omniprésente malgré l'Armistice, autant dans les souvenirs et la mémoire nécessaire que dans une nouvelle lutte.

---

<sup>1094</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, op. cit., p.396.

<sup>1095</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, op. cit., p.39.

<sup>1096</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, op. cit., p.395.

<sup>1097</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, op. cit., p.39.

<sup>1098</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, op. cit., p.396.

<sup>1099</sup> *Ibid.*, p.29.

<sup>1100</sup> *Ibid.*, p.98.

Les jeux d'échos se retrouvent même à un niveau plus subtil, par le biais de simples mots qui, pour un lecteur attentif, peuvent renvoyer à d'autres passages de l'œuvre. Ainsi, à la fin du *Réveil des morts*, tandis que tous les revenants sortent de terre, l'un d'eux, « un fusillé aux mains ligotées », crie : « J'étais innocent ! Qu'a-t-on fait à celui qui m'a mis au poteau<sup>1101</sup> ? » Le poteau et le fusillé évoquent tous deux le chapitre « Mourir pour la patrie » des *Croix de bois*, qui finit précisément par le mot « poteau<sup>1102</sup> ». Les mains ligotées sont également un élément sur lequel Dorgelès insiste, car il participe du *pathos* de la scène, qui vise à montrer l'injustice des exécutions pour l'exemple : « L'homme s'est effondré en tas, retenu au poteau par ses poings liés<sup>1103</sup>. » Évoquons aussi la « musette de moleskine blanche<sup>1104</sup> », miroir de celle du jeune Roland Lécavelé de *Bleu horizon*, ou encore le terme « décor », qui renvoie à la sensation d'étrangeté ressentie par Demachy à son arrivée au front – « Même ce village dévasté ne le troublait pas : cela ressemblait trop à un décor<sup>1105</sup> » – et que l'on retrouve au début du *Réveil des morts* : « ou bien une façade apparaissait, sans rien derrière, plantée comme un décor, et rageusement percée<sup>1106</sup> ». Ce mot, dans les deux cas, permet de rapprocher les deux personnages *découvreurs* du monde dans lequel ils sont introduits, en leur faisant éprouver la même impression d'irréalité, le même choc entre leurs attentes et la rencontre avec l'un des véritables visages de la guerre. Au début du chapitre « Le fanion rouge » des *Croix de bois*, un soldat anonyme réplique à un gendarme : « Hé, gars... C'est pas par là les tranchées<sup>1107</sup>. » Dans *Le Réveil des morts*, la même phrase est prononcée dans un souvenir de Jacques, qui repense à l'hostilité des fantassins – dont il faisait partie – envers les cuirassiers comme André : « Hé ! dis donc, tu te trompes, c'est pas par là les tranchées<sup>1108</sup>. » Dans les deux cas, un soldat considère l'autre comme un embusqué, un chanceux qui ne risque pas sa peau. Dans le deuxième cas, la réplique est en revanche teintée d'une certaine d'ironie et son évocation se rattache au regret, car André est mort, au contraire de Jacques. La présence de la couleur bleue, quant à elle, signale dans les deux romans la mort du soldat : le « tas bleu<sup>1109</sup> » des *Croix de bois* devient, dans *Le Réveil des morts*, une « crête bleue, couchée sur l'horizon<sup>1110</sup> » où André est mort. Cet horizon bleu est à la fois mémoire de la mort des

---

<sup>1101</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, op. cit., p.583.

<sup>1102</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, op. cit., p.118.

<sup>1103</sup> *Ibid.*, p.116.

<sup>1104</sup> *Ibid.*, p.11.

<sup>1105</sup> *Ibid.*, p.31.

<sup>1106</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, op. cit., p.397.

<sup>1107</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, op. cit., p.25.

<sup>1108</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, op. cit., p.422.

<sup>1109</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, op. cit., p.117.

<sup>1110</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, op. cit., p.426.

camarades et avenir de l'ancien combattant qui doit *se reconstruire* et participer en même temps à la *reconstruction* de la société. En choisissant *Bleu horizon* pour titre de son ouvrage de 1949, Dorgelès reprend toute la symbolique dont il a investi ses précédentes œuvres.

Les croix sont également, et sans surprise, un autre motif obsessionnel dans l'œuvre dorgelèsienne. Très présentes dans *Les Croix de bois*, dont elles intègrent même le titre, on les trouve mentionnées à 59 reprises dans le roman, parfois isolément, parfois dans des énumérations représentant la mort de masse. De plus, le dernier mot du livre n'est autre que « croix ». *Le Réveil des morts*, de son côté, contient 41 occurrences du terme. Là encore, le phénomène d'isolement et le phénomène de masse cohabitent, renvoyant à l'inéluctable solitude du soldat dans sa mort, associée au caractère généralisé de l'événement : les croix, si elles symbolisent la mort, contribuent aussi à déshumaniser lorsqu'elles ne portent aucun indice de l'identité du défunt. De nombreuses « croix sans nom<sup>1111</sup> » représentent ainsi le sacrifice de milliers d'inconnus que l'on cherche à oublier : cette volonté de tourner la page du conflit est critiquée par l'écrivain, et la mention des croix se pare d'une violence symbolique. Cette souffrance de la disparition est d'ailleurs représentée à travers le personnage de la mère endeuillée, déjà présent ponctuellement dans *Les Croix de bois* – pensons à la mère de Demachy, caractérisée par sa « douleur<sup>1112</sup> » – et devenant plus important dans *Le Réveil des morts*, à travers Mme Delbos. Contrairement aux épouses, aux fiancées ou aux amantes, les mères n'oublient pas<sup>1113</sup>. Le motif de la femme oublieuse, d'ailleurs, est très présent, au-delà de la question de la correspondance précédemment évoquée, et l'amertume qu'éprouve l'écrivain se remarque par le phénomène de ressassement. Dans *Au beau temps de la Butte*, Dorgelès évoque sa colère à l'idée que, pendant qu'il combattait au bois du Luxembourg, Mado dansait. L'épisode est présent dans *Le Cabaret de la belle femme* (« elle dansait au point de casser son talon<sup>1114</sup> ») et semble répondre au passage des *Croix de bois* où le narrateur « danse » d'une toute autre manière :

Je regarde la nuit et j'ai froid. Cela me glisse le long des bras, comme un vent glacé et me pénètre. Je me mets alors à danser d'un pied sur l'autre, en serrant bien ma couverture.

Quand on sort du gourbi le froid vous mordille le menton, vous pique le nez comme une prise, il vous amuse. Puis il devient mauvais, vous grignote les oreilles, vous torture le bout des doigts, s'infiltré par les manches, par le col, par la chair, et c'est de la glace qui vous gèle jusqu'au ventre. Frissonnant, on danse.

[...]

---

<sup>1111</sup> *Ibid.*, p.466.

<sup>1112</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, *op. cit.*, p.214.

<sup>1113</sup> Nous reviendrons sur cette répartition des rôles dans le chapitre 3.

<sup>1114</sup> Roland Dorgelès, *Le Cabaret de la belle femme*, *op. cit.*, p.253.

Transi, je me remets à danser comme un ours, devant mon créneau noir, sans penser à rien qu'à l'heure qui s'écoule. [...] Toute la tranchée danse, cette nuit. Tout le régiment danse, cette veille d'attaque, toute l'armée doit danser, la France entière danse<sup>1115</sup>.

Roland Dorgelès, qui accepte mal les divertissements que s'offre Mado, lui en veut profondément. Nul doute que le choix de ce motif de la danse, ici, est déjà une pique lancée à son ancienne amante. La répétition signale alors les affects de l'écrivain et la profondeur de son investissement émotionnel dans l'œuvre.

## 2.2. « Vingt fois sur le métier »

« Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage », écrit Boileau au XVII<sup>ème</sup> siècle dans son *Art poétique*. Il semblerait que Dorgelès ait pris cette célèbre maxime au mot. C'est en tout cas ce qui transparait de notre étude de la genèse, comme de l'évolution générique des œuvres : une tendance à réinvestir des textes – parfois dans leur totalité – dans d'autres, à en reprendre plus que de simples thématiques : des passages entiers, ou encore une recherche évidente de la bonne manière de dire la guerre. Passer du roman à des formes non-fictionnelles, tout en entretenant de nombreux échos, voire en réécrivant d'un point de vue autobiographique des scènes de romans, est un témoignage de cette auto-réécriture permanente que pratique l'écrivain. Cela fait de sa production une œuvre en constante évolution, vivante, sans cesse remaniée pour évoluer et grandir. Il peut y avoir une forme d'opportunisme car il pourrait apparaître plus aisé de reprendre des textes antérieurs, certains oubliés, pour en composer de nouveaux, ou cela peut témoigner d'un certain perfectionnisme ou d'un entêtement d'écrivain engagé. Quoi qu'il en soit, nous héritons ainsi d'une œuvre traversée par de nombreuses connexions, une œuvre répétitive, qui ressasse encore et encore les mêmes problématiques, comme si tout le siècle pouvait se dire au prisme de la Première Guerre mondiale d'où tout semble partir.

### 2.2.1. Écrire et réécrire la guerre

L'auto-réécriture dorgelèsienne a déjà été étudiée par Alexandre Leducq au sein de son article « "Également disponible du même auteur". La pratique de l'auto-réécriture chez Roland Dorgelès », à partir du fonds des Bibliothèques d'Amiens Métropole dont l'auteur de cette étude a été le conservateur. Alexandre Leducq y montre les différents procédés d'écriture de Dorgelès, en particulier la manière dont celui-ci retravaille ou plutôt « recycle » certains de ses textes pour en faire de nouveau. Il prend l'exemple du manuscrit autographe « Un chien, un âne, un censeur et moi », que nous avons évoqué dans la partie consacrée à la genèse de *Bleu*

---

<sup>1115</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, op. cit., p.67.

*horizon*. Le texte, resté inédit en l'état, est réutilisé dans « En marge des *Croix de bois* » et « Feuilles retrouvées », ce dernier chapitre justifiant donc bien son titre. Nous ne reviendrons pas sur ce manuscrit, Alexandre Leducq traitant déjà le sujet de manière détaillée. De même note-t-il la reprise d'éléments de la correspondance réinvestis dans l'œuvre – nous en avons-nous-mêmes évoqué certains et continuerons à le faire à quelques occasions – et il ne passe évidemment pas à côté de la « réécriture obsessionnelle » de Dorgelès en ce qui concerne les morts de la Grande Guerre, et en particulier les poètes. C'est en effet l'un des meilleurs exemples de cette pratique : la rédaction de la préface de l'*Anthologie des écrivains morts à la guerre* en 1925 qui pourrait jouer le rôle de « déclic mémoriel<sup>1116</sup> », le discours des dix ans de l'AEC ou encore, bien évidemment « Des morts vous parlent » et le *Tombeau des poètes...* Alexandre Leducq explique avec justesse : « Ainsi il n'écrit finalement qu'un seul texte pour servir la mémoire de ses compagnons morts au feu, mais ce texte n'est jamais clos et l'ancien caporal n'a de cesse de le retoucher, le réécrire, l'enrichir et le republier dès que l'occasion se présente<sup>1117</sup>. » En tout, six versions existent d'un seul et même texte, en constante (r)évolution. Le « déclic mémoriel » intervient déjà plus tôt, dès la publication du *Réveil des morts*, mais la préface de l'*Anthologie* entame en effet un nouveau pan de l'œuvre dorgelèsienne, consacré plus directement à l'entretien de la mémoire des morts. Il quitte alors la fiction et ne se sert plus d'un filtre romanesque : au contraire, il entend scander les noms bien réels des défunts pour que leur sacrifice ne soit pas vain. Les personnages de fiction laissent leur place aux êtres de chair. Cela se manifeste même dans le choix qu'il opère concernant ses publications relatives à la Seconde Guerre mondiale : cette fois, aucun roman, mais des recueils de reportages ou des textes autobiographiques. Plus largement, la thématique de l'oubli préoccupe de toute évidence l'écrivain, puisqu'il l'évoque dans toutes ses œuvres, peu importe leur genre : de simple allusion dans *Les Croix de bois*, l'oubli devient un motif obsessionnel dans *Le Réveil des morts*, et sujet même des œuvres mémorielles plus tardives qui, précisément, entendent contrer ce mécanisme d'effacement du souvenir de la Grande Guerre. Si Dorgelès réécrit, c'est parce qu'il lutte incessamment et obsessionnellement contre l'oubli. Plus le temps passe, plus celui-ci s'impose, exacerbé par ailleurs par les événements toujours plus tragiques du siècle, qui semblent précipiter la Grande Guerre dans les ténèbres. Alors Dorgelès semble se percevoir comme l'un des derniers remparts contre cette menace.

---

<sup>1116</sup> Alexandre Leducq, « "Également disponible du même auteur". La pratique de l'auto-réécriture chez Roland Dorgelès », art. cit., p.45.

<sup>1117</sup> *Ibid.*



La pratique de réécriture ne concerne pas que l'œuvre dorgelèsienne consacrée à la Grande Guerre, mais aussi ses récits de voyage, qu'évoque également Alexandre Leducq dans son article. C'est un phénomène que l'on note aussi dans ses ouvrages sur la Seconde Guerre mondiale, quand *Carte d'identité* (1945) est en totalité repris dans *Vacances forcées* (1956) et enrichi de références à Raoul Dufy, là encore dans une démarche d'hommage. L'une des modalités de cette réécriture est notamment la reprise de l'œuvre journalistique en publication, comme si tout texte écrit par l'auteur devait ensuite intégrer l'ensemble édité. Dans *Vacances forcées* précisément, Dorgelès va jusqu'à l'autocitation, recopiant certains passages d'articles en italique et les commentant, pour se justifier de ses actions – ou de son inaction – pendant l'Occupation. Il serait également difficile de parler de simples échos concernant le rapport entre *Souvenirs sur les Croix de bois*, « En marge des *Croix de bois* » (*Bleu horizon*) et *Les Croix de bois*. Les deux premiers sont des sortes de commentaire du roman, dont ils écrivent ou réécrivent d'une certaine manière l'histoire à l'aune de l'autobiographie. En racontant la genèse du livre, Roland Dorgelès invite à relire l'œuvre, proposant ainsi une forme de réécriture indirecte de celle-ci. D'abord œuvre romanesque, *Les Croix de bois* peut alors être réinterprétée comme une œuvre autofictionnelle, ce qui se justifie par les liens qu'entretient volontiers l'auteur avec ses personnages, et les éléments de sa propre vie qu'il reprend dans le roman. La réécriture est ainsi étroitement liée à la relecture. Chaque texte semble ajouter un supplément de sens aux précédents, complétant ainsi la représentation que nous pouvons nous faire de l'expérience dorgelèsienne de la Grande Guerre.

### 2.2.2. Étude de cas : « Des morts vous parlent »

Dans le fonds Roland Dorgelès des Bibliothèques d'Amiens Métropole se trouve un manuscrit autographe intitulé « Des morts vous parlent<sup>1118</sup> », composé de 114 feuillets. Ce document s'inscrit dans la genèse de l'avant-dernière section éponyme de *Bleu horizon : pages de la Grande Guerre* ainsi que dans celle du *Tombeau des poètes, 1914-1918*. Le manuscrit autographe n'est pas daté, toutefois il semble qu'il s'agisse d'une forme primaire du texte, un manuscrit de premier jet abondamment corrigé consacré aux écrivains morts au combat. Nous avons mentionné l'existence d'une émission radiophonique de 1948 portant le titre « Des morts vous parlent<sup>1119</sup> », ainsi que d'une émission télévisée de 1951, cette fois postérieure à la parution du recueil et essentiellement composée de lectures par des invités : en raison de cette dernière spécificité, ainsi que de sa durée, il est fort probable que le contenu de cette dernière

---

<sup>1118</sup> Bibliothèques d'Amiens Métropole, Ms 2734 B.

<sup>1119</sup> Voir *supra* : chapitre 2, partie 1.2.4.

soit plus éloigné du texte de *Bleu horizon* que l'émission radiophonique. L'étude des feuillets du manuscrit autographe permet de supposer qu'il s'agit d'un texte préparatoire pour l'une de ces deux émissions, *a priori* celle destinée à la radio, cette dernière hypothèse étant confirmée par différents indices, telles que l'indication « trente et un ans plus tard » figurant au feuillet 46 et renvoyant à la date de 1917, ce qui nous amène à l'année 1948 lors de laquelle est diffusée l'émission radiophonique. Par ailleurs, une retranscription du premier feuillet permet de voir que nous avons affaire non pas à un texte littéraire à proprement parler mais à un document presque scénaristique, qui vise une mise en scène sonore :

**« Des morts vous parlent » – feuillet 1**

1                   ( Ouvrir sur une  
2 rumeur de foule : les grands  
3 boulevards le 11 novembre 1918  
4 Cris,<sup>chants</sup> acclamations. et (?) dernières  
5 secondes, (?) Si on le trouve  
6 enregistré, le fameux refrain  
7 de ce soir-là : "Y fallait pas  
8 qu'y aillent" ~~mais fondu~~  
9 ~~dans les clameurs~~ Sur  
10 la fin une (?) (?) rejoint  
ou, à défaut, une  
11 une b(?) bribe ou (?) dis-  
12 tincte de "Madelon", et,  
13 ~~Sur la fin~~ mais très  
14 mais ce(?) très assourdi,  
15 à peine distinct, et pour  
16 finir un <sup>refrain</sup> ~~chant~~ très  
17 ~~lointain de~~ Marseillaise

18 "~~Aux armes citoyens~~

19 "Marseillaise" que

20 salueront des clameurs

21 Puis la voix

22 s'élève : )

Le contenu de ce feuillet semble témoigner de la mise en place d'une ambiance sonore, avec des précisions techniques telles que « Si on le trouve enregistré », ou encore une insistance sur l'intensité des différents sons devant se superposer. Les modifications sont nombreuses et les ratures, rendant certains mots illisibles, laissent également supposer que Dorgelès n'en est qu'à sa phase de réflexion. Les parenthèses, au début et à la fin du feuillet, peuvent par ailleurs signaler le caractère purement technique et pratique de ce texte. Toutefois, l'aspect musical et sonore présent dans ce feuillet n'est pas absent du texte final de *Bleu horizon*, comme en témoigne ce passage, au début du septième paragraphe de « Des morts vous parlent » :

Maurice Foulon, je l'avais à mes côtés sur un balcon des grands boulevards, la veille de la déclaration de guerre. Des colonnes de manifestants défilaient sans arrêt, chantant *la Marseillaise*, hurlant : « À Berlin ! », et me serrant le bras il répétait d'une voix cassée : « C'est impossible ! La guerre n'aura pas lieu... »<sup>1120</sup>

La différence majeure, ici, est que les clameurs précèdent la guerre, tandis qu'elles la suivent dans le premier feuillet manuscrit qui évoque l'Armistice. Les paragraphes précédents, en revanche, sont bien consacrés à l'après-guerre, mais l'ambiance est différente, dominée par le silence du Panthéon et par cette question : « Qui se rappelle leurs noms<sup>1121</sup> ? ». D'un point de vue thématique, donc, le texte final rejoint bien le premier feuillet, avec une évocation de l'après, mais la tonalité est différente.

Le manuscrit autographe « Des morts vous parlent » commence véritablement avec le feuillet 1 bis. Sur celui-ci, l'on constate une écriture plus nette, sans rature. La plume de l'écrivain est plus assurée.

---

<sup>1120</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, op. cit., p.156.

<sup>1121</sup> *Ibid.*

**« Des morts vous parlent » – feuillet 1bis**

1                    Ainsi, trente ans déjà  
2 se sont écoulés depuis le mer-  
3 veilleux matin où gronda  
4 sur Paris la salve de l'  
5 Armistice, depuis l'heure  
6 historique où Georges Cle-  
7 menceau annonça à  
8 la Chambre que l'ennemi  
9 vaincu demandait grâce,  
10 depuis le soir triomphal  
11 où la foule délirante  
12 envahit les boulevards  
13 en trainant des canons.  
14                    Jamais un peuple  
15 n'a connu pareille  
16 explosion de joie, jamais  
17 on ne reverra cette  
18 cette foule ivre de victoire  
19 qui avait besoin de  
20 rire et de (?), cette  
21 multitude emportant  
22 dans son flux des baisers  
23 et des larmes, des étreintes

24 et des cris, et si gonflée

25 de Marseillaises qu'elle

Si le texte de ce feuillet rappelle celui du feuillet 1, c'est par la scène décrite : liesse, joie de la victoire, union nationale. Toutefois la forme est plus littéraire, poétique, le texte plus travaillé. Là encore, la proximité avec la version finale de « Des morts vous parlent » est tout de même bien limitée. Un lecteur attentif de *Bleu horizon* notera en revanche la ressemblance flagrante entre ce feuillet 1 bis et le texte intitulé « Sonnerie aux morts », daté du 11 novembre 1948<sup>1122</sup>, et figurant dans la section « Entre deux guerres » qui précède « Des morts vous parlent » :

Trente ans se sont écoulés, trente ans déjà, depuis le merveilleux matin où gronda sur Paris la salve de l'Armistice, depuis l'heure historique où Georges Clemenceau annonça à la Chambre que l'ennemi vaincu demandait grâce, depuis le soir triomphal où la foule délirante envahit les boulevards en trainant les canons. Trente ans passés si vite que la mémoire ne parvient pas à les combler de souvenirs<sup>1123</sup>.

On retrouve également dans « Anniversaire de l'Armistice », non daté celui-ci mais appartenant à la même section de *Bleu horizon*, l'influence de ce texte manuscrit :

Un jour de fête...

Une fête délirante, unique, dans notre Histoire. Toutes les cloches qui sonnaient, tous les hommes qui hurlaient, et, sur les boulevards éblouis de lumière, Paris torrentueux qui traînait des canons.

Non, jamais un peuple n'a connu cette explosion de joie ; on ne reverra jamais cette foule ivre de victoire qui avait besoin de rire et de trépigner, cette multitude emportant dans son flux des baisers et des larmes, des étreintes et des cris, et si gonflée de Marseillaise qu'elle ne pouvait s'en soulager le cœur<sup>1124</sup>.

Cette parenté se confirme dans le feuillet suivant, mais aussi dans le feuillet 96, dont on retrouve des passages dans ce même chapitre de *Bleu horizon*. Ainsi, le manuscrit autographe étant identifié comme « Des morts vous parlent » semble être à l'origine de plusieurs textes contenus dans *Bleu horizon*, mais pas seulement. Dans *Au beau temps de la Butte*, ouvrage autobiographique, on trouve aussi un passage très proche :

Jamais un peuple n'a connu cette explosion de joie, jamais on ne reverrait cette foule ivre de victoire, qui avait besoin de rire et de hurler, cette multitude emportant dans son flux des baisers et des larmes, des étreintes et des cris, et si gonflée de Marseillaises qu'elle ne pouvait s'en soulager le cœur<sup>1125</sup>.

---

<sup>1122</sup> Soit la même année que l'émission radiophonique, et un an avant la parution de *Bleu horizon*.

<sup>1123</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.149.

<sup>1124</sup> *Ibid.*, p.143.

<sup>1125</sup> Roland Dorgelès, *Au beau temps de la Butte*, *op. cit.*, p.303.

Ce manuscrit est donc un document préparatoire de plusieurs textes, en particulier l'un des premiers états de la genèse de *Bleu horizon* dont Dorgelès a probablement recoupé quelques extraits pour *Au beau temps de la Butte*. Comme lorsqu'il a extrait des *Croix de bois* la matière pour son *Cabaret de la belle femme*, Dorgelès a ici retiré de son projet « Des morts vous parlent » des passages entiers dont il tire d'autres textes. C'est en tout cas l'une des hypothèses que nous pouvons émettre. Une autre possibilité pourrait nous pousser à interroger l'ordre de ces opérations<sup>1126</sup> : Roland Dorgelès a-t-il souhaité condenser plusieurs textes préexistants en un seul, qu'il aurait nommé « Des morts vous parlent », changeant ensuite d'avis pour préserver l'existence individuelle de certains d'entre eux ? Ou a-t-il opéré cette division *a posteriori* ? Il est difficile de trancher, bien que la seconde option nous semble plus probable. Roland Dorgelès, lorsqu'il écrit un texte, le retravaille plusieurs fois pour aboutir à sa forme finale, opérant alors des retraits, substitutions ou déplacements.

L'ensemble du manuscrit « Des morts vous parlent » est constellé d'éléments allant dans le sens d'une production très précoce de ce premier jet, dans un contexte télévisé ou radiophonique, comme précédemment évoqué. Le manuscrit que nous avons ici ne serait donc pas directement destiné à devenir le chapitre d'un livre. Les indices qui nous orientent vers cette lecture sont les notes de Dorgelès concernant l'ambiance sonore qu'il souhaite donner à son hommage. La plupart des portraits de combattants sont suivis d'un bref intermède musical, et certains sont ponctués de lectures à voix haute. Ces phrases, que nous relevons ci-après, sont autant d'indices de la diffusion d'une émission avec une bande sonore, que ce manuscrit vise à préparer :

Feuillet 4	« (Ici quelques notes seulement de clairon lançant la Sonnerie aux morts.) »
Feuillet 10	« (Ici quelques notes de la Sonnerie aux morts) »
Feuillet 12	« Écoutez son <i>De Profundis</i> , récité par M. .... ancien combattant de 14-18 »
Feuillet 21	« (Ici, quelques notes de la Sonnerie aux morts) » « Franconi n'est pas mort, puisque ce soir je lis ses vers en frémissant »
Feuillet 22	« Mme .... va vous interpréter ces pages admirables »
Feuillet 29	« (Ici, quelques notes de la Sonnerie aux morts) »
Feuillet 35	« (À ce moment retentissent les premières mesures du <i>Chant funèbre</i> d'Albéric Magnard qui se poursuivra un instant) Le <i>Chant funèbre</i> que vous entendez est l'œuvre d'Albéric Magnard. »
Feuillet 42	« (Ici, quelques mesures de l' <i>Incantation du feu</i> de la <i>Walkyrie</i> »
Feuillet 46	« C'est ce même artiste qui, trente et un ans plus tard, va les interpréter pour vous, en souvenir de son ami. »
Feuillet 47	« Interprétation des Prières <sup>1127</sup> »

<sup>1126</sup> Une datation des feuillets pourrait contribuer à répondre à cette question.

<sup>1127</sup> Il s'agit des *Prières* d'André Caplet, musicien auquel Dorgelès consacre plusieurs feuillets de son manuscrit, non repris dans la version définitive de *Bleu horizon*.

Feuillet 48	« Je tiens à vous les faire entendre, afin que nous quittions cet enchanteur sur un sourire. »
Feuillet 49	« Ici, audition de l' <i>Adieu en barque</i> et de la <i>Ronde</i> qui se termine par "si tous les gens du monde voulaient s'donner la main" »
Feuillet 57	« M. .... va vous le faire entendre »
Feuillet 60	« Ici, on entend de nouveau la sonnerie aux morts, qui continuera en sourdine quand reprendra le récitant »
Feuillet 69-70	« Et une gloire méritée : écoutez plutôt ce poème tendre et grave, <i>In memoriam</i> , que va vous dire M... »
Feuillet 70	« (Ici, bruit de foule, <i>Marseillaise</i> assourdie) »
Feuillet 74	« je veux que vous connaissiez au moins de lui ce poème, dédié à une jeune fille, que va vous lire M.... »
Feuillet 76	« (À cet instant entendre de nouveau quelques notes de la Sonnerie aux morts sur laquelle le récit reprendra) »
Feuillet 82	« Courte sonnerie aux morts »
Feuillet 85	« M. _____ va vous lire le plus beau de ces poèmes <i>Coqs de combat</i> . »
Feuillet 86	« (Sonnerie aux morts) »
Feuillet 88	« écouter avec vous quelques poèmes » « <i>Alcools</i> mis en musique par Honegger, interprété par Mlle _____ Ici, audition de <i>À la Santé</i> , <i>Adieu</i> , <i>Automne</i> et <i>Les Cloches</i> »
Feuillet 94	« M. Pierre Fresnay va vous le faire entendre »
Feuillet 96	« (Avant ces derniers mots on aura entendu grossir la rumeur du début qui se termine [...]) Et le récitant enchaîne, tandis que décroît la rumeur »

À quelques occurrences dans ces phrases indiquant une diffusion sonore du texte, un « vous » se dessine, plus précis que celui du titre « Des morts vous parlent » : dans le cas de ces phrases, le « vous » renvoie aux auditeurs et auditrices de l'émission, et par extension au public qui désire découvrir ou rendre hommage à ces artistes. Dans le titre du texte de *Bleu horizon*, « Des morts vous parlent », le « vous » ne revêt pas cette identité. S'il peut renvoyer aux lecteurs et lectrices, il contient probablement en lui un ensemble plus vaste encore, Dorgelès entendant rappeler ces noms, les scander pour les inscrire dans la mémoire collective. La parole prend également une autre mesure : dans le cas de l'émission, la voix des morts est portée par Dorgelès, mais aussi par d'autres artistes ou interprètes, les mots résonnent véritablement et sont articulés, *mis en voix*. Dans *Bleu horizon*, les morts « parlent » à travers l'écrivain, qui devient le seul porteur de leur voix, cette fois *écrite*.

Si ces quelques indices laissent présumer que nous avons affaire à une forme précoce du texte, non destinée au médium « livre », il est intéressant de voir à quel point celui-ci a été modifié, dans son ensemble, jusqu'à la version finale que nous pouvons lire dans *Bleu horizon*. Dans l'ensemble, la linéarité du manuscrit est à peu près respectée, sauf au début du chapitre, qui commence par un réinvestissement d'éléments absents de ce document génétique ou tirés des feuillets 12, 6, 14 et 15, avant de reprendre au feuillet 6. Certains contenus de feuillets sont scindés, c'est le cas du feuillet 22, qui est repris en plusieurs endroits du texte

final. Par ailleurs, la linéarité est plusieurs fois perturbée par des déplacements, ce qui montre d'abondants remaniements au fil des étapes de travail. Ainsi, « Des morts vous parlent » reprend les ensembles de feuillets 6 à 35 de manière à peu près linéaire, puis les feuillets 53 à 86 donnent la suite du texte, avant que le contenu des feuillets 35 à 41 soit réinséré dans le chapitre. Notons également que certains feuillets ne sont pas du tout repris, notamment ceux relatifs à Péguy qui achèvent le dossier manuscrit. Les feuillets numérotés 96 à 107 disparaissent ainsi de la version finale du texte, à l'exception d'une citation de Péguy recopiée par Dorgelès sur le feuillet 100 et qui vient clore le chapitre de *Bleu horizon* à la page 221.

À l'inverse, certains passages présents dans « Des morts vous parlent » sont quant à eux complètement absents de l'étape manuscrite. Cela nous montre que Dorgelès a ajouté des passages entiers dans des étapes ultérieures du travail de rédaction. C'est le cas des premières pages (155 à 158) qui, si elles montrent quelques points communs avec les feuillets 12 et 6, sont entièrement nouvelles. Certaines biographies de poètes sont aussi incomplètes dans le manuscrit (par exemple celle de Jean-Marc Bernard) ou absentes (Jean Pellerin, Louis Pergaud...). Par ailleurs, Dorgelès opère visiblement une sélection entre cette étape manuscrite, destinée à un média radiophonique, et la publication. Par exemple, s'il a gardé deux pages consacrées au musicien Albéric Magnard (évoqué p.209-210), il retire toute évocation d'André Caplet, lui aussi musicien, à qui il consacre pourtant plusieurs feuillets dans la première version (feuillets 42 à 49).

Par ailleurs, les niveaux de proximité entre le texte manuscrit et le texte final contenu dans *Bleu horizon* sont très variables. Certains passages sont reproduits presque à l'identique, avec d'infimes variations, tandis que d'autres sont abondamment remaniés, modifiés, réorganisés, voire déplacés. Les passages plus généraux, qui témoignent d'une réflexion globale sur les questions de mémoire et d'oubli, de patrimoine, ou encore des sentiments personnels de l'auteur quant à sa démarche et aux hommes dont il transmet les noms et les œuvres, sont ceux qui sont les moins aboutis dans le manuscrit. Nombre des réflexions de ce type présentes dans les feuillets ne sont pas reprises, remplacées par d'autres dans la version finale. Les biographies, au contraire, sont souvent relativement proches du texte publié, même si elles sont, dans ce dernier, développées et enrichies de citations de poèmes.

S'il s'agit d'un manuscrit de premier jet du chapitre « Des morts vous parlent » et qu'il s'inscrit bien dans la genèse de celui-ci, il est essentiel de rappeler que ce manuscrit n'est pas, en tout cas dans un premier temps, un document de travail établi en vue de cette publication.



Peut-être Dorgelès y pense-t-il déjà, mais les nombreux indices réunis en faveur d'une diffusion audio de ce texte nous invitent à voir ce manuscrit comme l'une des manifestations de la pratique de réécriture de l'écrivain. Établi dans le cadre d'un projet radiophonique, ce manuscrit est un premier état de travail en vue d'un hommage mis en place dans le cadre du trentenaire de l'Armistice (rappelons que nous sommes en 1948 : la multiplication des morceaux commémoratifs indiqués par l'auteur – la *Marseillaise*, la *Sonnerie aux morts*... – inscrit bien ce projet dans une démarche mémorielle). Ce n'est qu'après ces commémorations que Dorgelès fait de l'ensemble « Des morts vous parlent » autre chose qu'une pièce radiophonique destinée à la commémoration publique et collective.

C'est dans un deuxième temps que ce manuscrit devient une partie du dossier génétique de *Bleu horizon*. Cette différence de contexte et de médium explique les nombreuses modifications : les noms ajoutés ou retirés, la disparition des morceaux musicaux – à aucun moment Dorgelès n'invite le lecteur à écouter la *Marseillaise* ou à imaginer les rumeurs de la foule –, les développements, les réflexions sur la mémoire qui se font plus personnelles... Le début du chapitre, dans sa version finale, est marqué par la solitude du narrateur, dans une action répétitive qui l'inscrit dans une démarche de pèlerinage individuelle : « Plus d'une fois, au cours de ces dernières années [...] seul devant le mur où sont gravés les noms des cinq cents écrivains tués à la Grande Guerre je me suis entretenu avec mes camarades<sup>1128</sup>. » Les premiers feuillets manuscrits, au contraire, se concentrent sur la foule en liesse, sur les jours d'Armistice, sur la joie du peuple, permettant à l'auteur d'insister, par contraste, sur la nécessité de se souvenir des morts. Il y a bien deux démarches différentes, l'une collective (dont témoigne le manuscrit) et l'autre plus individuelle. *Bleu horizon* est avant tout le témoignage de la démarche mémorielle de l'auteur, son hommage personnel à ses camarades ou aux auteurs qui l'ont personnellement touché. Le manuscrit « Des morts vous parlent », lui, s'inscrit dans un projet collectif – ce dont témoignent notamment la participation de plusieurs récitants, ainsi que les adresses aux auditeurs et auditrices – et surtout commémoratif. Probablement Dorgelès a-t-il aussi quelque peu déchanté, se rendant encore compte, entre 1948 (diffusion de l'émission et anniversaire de l'Armistice) et 1949 (composition de *Bleu horizon*), que l'oubli continue son chemin. Pensons à la *Sonnerie aux morts* qui ponctue le manuscrit. Dans « Entre deux guerres », Dorgelès insère un texte intitulé « Sonnerie aux morts », qui précède immédiatement « Des morts vous parlent ». Daté du 11 novembre 1948, le texte exprime ces regrets, cette amertume : « leurs souffrances et leurs exploits n'éveillent plus d'échos », écrit Dorgelès, avant d'ajouter : « Les

---

<sup>1128</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, op. cit., p.155.

peuples oublieux se détournent des héros dont la vaillance ne porte plus de fruits, l'étranger réaliste ne discute pas avec les ombres<sup>1129</sup>... » Ce verbe, « discuter », est intéressant. Car n'y a-t-il pas, justement, des morts qui veulent « parler » ?

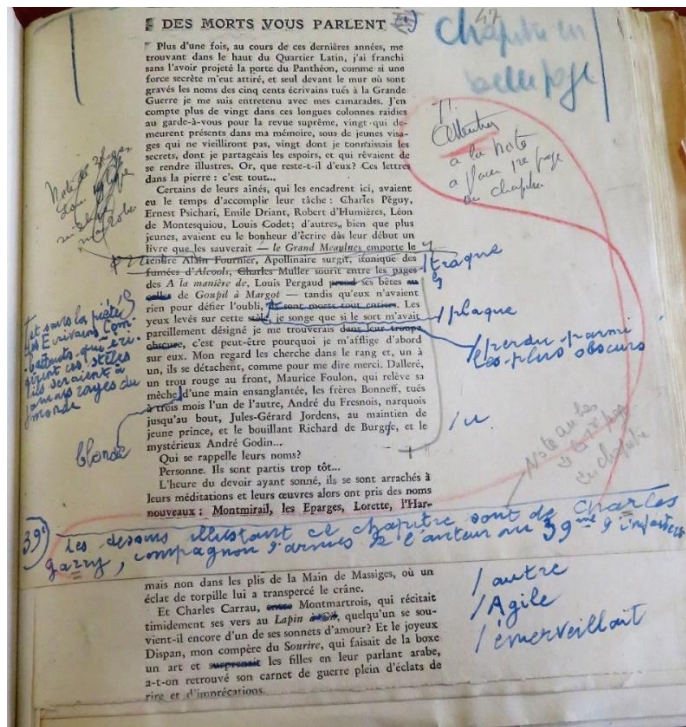


Figure 31 – « Des morts vous parlent » : épreuves corrigées, placard 47 B<sup>1130</sup>

Si nous avons, avec ce manuscrit, l'un des premiers états du texte que l'on retrouve dans *Bleu horizon*, nous trouvons également dans le fonds Dorgelès des Bibliothèques d'Amiens Métropole un autre témoignage de l'évolution de cet hommage : les épreuves corrigées de l'ouvrage dans son entier<sup>1131</sup>. Le chapitre « Des morts vous parlent » connaît encore un certain nombre de modifications, comme en témoigne la première page présentée ci-avant. Les corrections, comme évoquées antérieurement, sont de l'ordre du détail, mais elles sont signifiantes. Notons par exemple l'ajout de la proposition « et sans la piété des Écrivains Combattants qui érigèrent ces stèles ils seraient à jamais rayés du monde. » Grâce à cette mention du groupe des Écrivains Combattants, Dorgelès situe sa démarche individuelle dans une dynamique collective. Il souligne l'importance qu'a eu l'AEC dans la commémoration des écrivains morts au combat. Les majuscules sont importantes, car elles permettent à la fois de renvoyer à l'Association des Écrivains Combattants, donnant ainsi à ces derniers un caractère officiel, et d'évoquer le prestige de ce statut que Dorgelès revendique et assume depuis près de

<sup>1129</sup> *Ibid.*, p.153.

<sup>1130</sup> Bibliothèques d'Amiens Métropole, Res 943 C, placard 47B.

<sup>1131</sup> Voir *supra* : chapitre 2, partie 1.2.4.4.

trente ans. Si les corrections restent rares et se limitent en général à un mot, voire une lettre, ou à des détails de typographie, elles peuvent aussi représenter un paragraphe entier. C’est le cas du placard 54B, sur lequel l’écrivain biffe une phrase, puis tout un passage et enfin colle un feuillet directement sur la page, avec une nouvelle version du texte venant remplacer la précédente. En réalité, le texte change très peu, mais le feuillet permet aux collaborateurs de l’écrivain de bien savoir ce qu’il souhaite faire apparaître dans la version publiée.

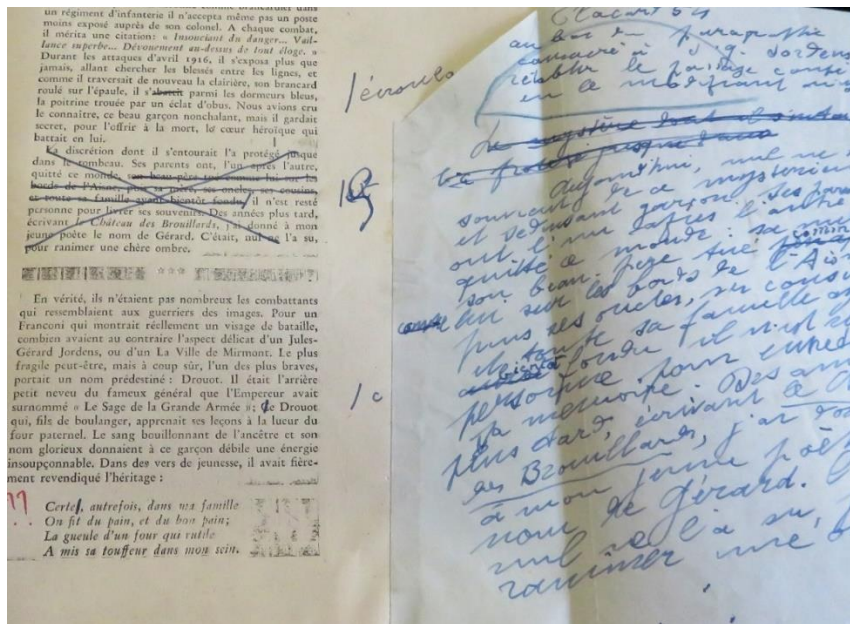


Figure 32 – « Des morts vous parlent » : épreuves corrigées, placard 54B<sup>1132</sup>

Version initiale	Version finale
<p>La discrétion dont il s’entourait l’a protégé jusque dans le tombeau. Ses parents ont, l’un après l’autre, quitté ce monde, son beau-père tué comme lui sur les bords de l’Aisne, puis sa mère, ses oncles, ses cousins, et toute sa famille ayant bientôt fondu, il n’est resté personne pour livrer ses souvenirs. Des années plus tard, écrivant <i>le Château des Brouillards</i>, j’ai donné à mon jeune poète le nom de Gérard. C’était, nul ne l’a su, pour ranimer une chère ombre.</p>	<p>Aujourd’hui, nul ne se souvient de ce mystérieux et séduisant garçon. Ses parents ont l’un après l’autre quitté ce monde : sa mère, son beau-père tué comme lui sur les bords de l’Aisne, puis ses oncles, ses cousins, et toute sa famille ayant bientôt fondu il n’est resté personne pour entretenir sa mémoire. Des années plus tard, écrivant <i>le Château des Brouillards</i>, j’ai donné à mon jeune poète le nom de Gérard. C’était, nul ne l’a su, pour ranimer une ombre<sup>1133</sup>.</p>

À part quelques changements minimes, le contenu reste donc le même. Ce passage, inexistant dans les feuillets manuscrits, insiste toutefois dans la version finale sur l’entretien de la

<sup>1132</sup> Bibliothèques d’Amiens Métropole, Res 943 C, placard 54B.

<sup>1133</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, op. cit., p.155.

*mémoire*, et non sur les *souvenirs* au pluriel. Il y a donc un choix qui oriente le texte vers le *devoir de mémoire*. Le *souvenir* n'est que l'un des éléments de la *mémoire*, il renvoie à quelque chose de plus intime, de l'ordre de l'émotionnel. Ici, la démarche de Dorgelès est d'élever ces hommes aux noms oubliés au rang de grands poètes, de montrer la perte immense qu'ils représentent pour la société dans son entièreté, pour la *mémoire collective*. Le changement fait donc sens. Par ailleurs, notons qu'il bouscule également l'ordre des parents défunts de Jules-Gérard Jordens, plaçant la mère en tête. Là encore, le choix n'est guère étonnant chez Dorgelès qui idéalise la figure maternelle endeuillée et la place comme principal vecteur de la mémoire.

De ces deux documents, nous pouvons tirer plusieurs enseignements concernant « Des morts vous parlent ». Roland Dorgelès réinvestit ses projets collectifs dans des projets personnels. Nous l'avions déjà remarqué avec la préface de l'*Anthologie*, l'émission radiophonique commémorative le confirme. Tout se réutilise et s'inscrit dans un long processus de réécriture. Encore et toujours, il s'agit de rendre hommage aux défunts, et en particulier à ceux dont les noms ont été oubliés. L'enjeu de mémoire est important, et c'est ce qui différencie le manuscrit et le texte final : les textes relatifs à la démarche mémorielle sont les plus impactés par les modifications de l'auteur, qui se réapproprie son texte. Il développe les biographies, ajoute des textes des poètes qu'il évoque, enrichit l'ensemble de nouveaux noms, en retire d'autres. Mais malgré ces modifications, les deux versions restent proches et leur parenté, outre le titre partagé, est évidente. Dorgelès retravaille les textes, les adapte au nouveau contexte de leur diffusion, les inscrit dans ses préoccupations du moment. *Bleu horizon*, recueil qui semble faire la synthèse de toute l'œuvre mémorielle de Dorgelès consacrée à 14-18, devait contenir ce texte mi-tombeaux mi-anthologie, que l'écrivain s'approprie singulièrement, en mêlant l'expression de ses émotions à un contenu factuel permettant autant de susciter l'émotion que de suggérer le constat objectif d'une perte terrible pour la littérature française. Rappelons aussi que *Bleu horizon* est un retour sur l'expérience guerrière de Dorgelès lui-même, en particulier avec le premier chapitre – « En marge des *Croix de bois* » – qui commence par « Je » et une photographie de l'écrivain en soldat. Le chapitre « Des morts vous parlent » est un écho douloureux à ce que Dorgelès aurait pu devenir – ou plutôt ne pas devenir. L'auteur a conscience qu'il aurait pu faire partie de ces écrivains morts, qu'il aurait pu figurer sur la stèle du Panthéon, être lui aussi oublié : « Les yeux levés sur cette plaque, je songe que si le sort m'avait pareillement désigné je me trouverais perdu parmi les plus obscurs, c'est peut-être pourquoi je m'afflige d'abord sur eux<sup>1134</sup>. » D'une certaine manière, c'est un peu son histoire

---

<sup>1134</sup> *Ibid.*, p.156.

qu'il réécrit en racontant celle des autres. Il agit comme il aurait aimé que l'on agisse pour lui s'il avait été concerné. Il parle au soldat qu'il était, au jeune rêveur, à l'écrivain en devenir qui aurait pu être privé de son avenir s'il avait été touché d'une balle ou d'un éclat d'obus.

### 2.3. Deux guerres en miroir

« Une guerre chasse l'autre<sup>1135</sup> », écrit Roland Dorgelès dans *La Drôle de guerre*. « Rien n'a changé dans le décor », ajoute-t-il. Lorsqu'il écrit ces mots, il est reporter pour *Gringoire* sur le front d'octobre 1939 jusqu'au printemps 1940 et l'offensive allemande ouvrant sur l'Armistice et l'occupation du pays. Il partage en cela le destin de nombreux écrivains de 14-18, parmi lesquels Blaise Cendrars, Joseph Kessel ou encore Pierre Mac Orlan. À partir de ses reportages, il compose *Retour au front*, qu'il publie dès mai 1940. Or, les événements politiques concomitants à la parution font totalement passer inaperçu l'ouvrage. Il est d'ailleurs très vite inscrit sur la liste Otto publiée à l'automne 1940 par les autorités allemandes, aux côtés de ses romans de guerre, mais aussi de *Vive la liberté !* et *Frontières*, deux livres ayant pour objet les régimes totalitaires européens et russes. Ce n'est que dix-sept ans plus tard, en 1957, soit un an après la parution de *Vacances forcées*, récit autobiographique de l'Occupation, que Dorgelès publie *La Drôle de guerre*. L'ouvrage est lui-même le fruit d'un « auto-plagiat » dans la mesure où Dorgelès reprend la moitié des chapitres de *Retour au front* et y ajoute des reportages écrits après avril 1940, dont deux textes intitulés « Ce que je dus taire à l'époque » ou encore un « Examen de conscience ». La deuxième version contenue dans *La Drôle de guerre* laisse donc une grande part à *l'après* : l'exode, les regrets amers, les analyses, le parcours personnel de l'écrivain... Il s'agit, comme *Le Cabaret de la belle femme* ou *Bleu horizon*, d'un recueil de textes, cette fois du genre journalistique. Pour raconter la Seconde Guerre mondiale, Dorgelès ne fait pas le choix de la fiction. Il endosse le costume de reporter, de chroniqueur, davantage que de romancier. Pourtant, nombreux sont les échos entre les ouvrages consacrés à ce second conflit – *La Drôle de guerre* et *Retour au front* en particulier – et les livres portant sur 14-18. Du point de vue de l'écrivain, c'est bel et bien un « retour au front », puisqu'il se rend en un lieu où il est déjà allé, qu'il s'attend peut-être à retrouver dans un état similaire. Le *retour*, c'est aussi celui à la vie du front : les conditions d'existence, l'aménagement, le quotidien, les enjeux seront-ils les mêmes ? Et dès ses premiers pas au front, plus de vingt ans après la Grande Guerre, Roland Dorgelès ne peut que remarquer les similitudes entre cette guerre et la sienne, des ressemblances frappantes qu'il prend soin de souligner au fil de ses récits. Or, petit à petit, ce

---

<sup>1135</sup> Roland Dorgelès, *La Drôle de guerre*, dans *D'une guerre à l'autre*, op. cit., p.713.

sont aussi des nuances qui se font jour, révélant la radicale différence entre ces deux guerres. C'est avec un regard d'ancien combattant que Dorgelès appréhende cette nouvelle expérience de guerre, en connaisseur. Pourtant, cette guerre-là est étrange, « drôle », étonnante, même pour lui qui a vécu une situation *a priori* similaire. Et c'est bien ce sentiment qu'il s'attache à transmettre au lecteur.

Dans les premiers temps, donc, Dorgelès perçoit essentiellement le reflet – « l'écho<sup>1136</sup> » – de sa propre guerre dans celle qu'il découvre en 1939. Il en retrouve les codes : « J'aurais pu craindre de me sentir dépaysé dans cette armée nouvelle : il n'en est rien. Je reconnais aussitôt les gestes et le langage<sup>1137</sup>. » À ses yeux, les seules différences sont « matérielles », car si l'on peut moderniser les armes, les infrastructures, etc., « la nature humaine ne se transforme pas tous les vingt ans<sup>1138</sup>. » La camaraderie combattante née lors de la Première Guerre mondiale semble s'étendre à ce nouveau conflit car, une nouvelle fois, l'expérience guerrière va être partagée : « soldats d'hier, soldats de demain, soldats de toujours, des kilomètres plein les jambes et de l'espoir plein les yeux<sup>1139</sup>. » Les uniformes changent, mais les hommes restent les mêmes. Ces jeunes hommes sont « comme des frères<sup>1140</sup> ». Cette permanence est constatée par l'écrivain avec émotion : il y a un « nous », celui des anciens combattants de 14-18, et il y a « cette jeune relève<sup>1141</sup> » dans laquelle il se voit lui-même, ou retrouve les fantômes de son passé. Ce sont « de funèbres ressemblances avec ces camarades qui ne sont pas revenus et gardent dans nos mémoires leur visage de vingt ans<sup>1142</sup>. » Dans le chapitre « Surprises du front », il écrit :

Quelle étrange sensation de se rencontrer soi-même à chaque pas, mal fagoté, fangeux, maniant la bêche de travers, mangeant debout sa gamelle ou guettant l'ennemi par-dessus le parapet.

[...] Mais c'est moi, parbleu ! Je me reconnais... C'est toi aussi, Ricois ; c'est toi, Desmet, vieux camarades de l'ex-dernière, et plus j'approche ces cadets, plus je les trouve semblables à nous<sup>1143</sup>.

Dans ces pages de *La Drôle de guerre*, Roland Dorgelès réveille les morts, redonne vie aux « fantômes<sup>1144</sup> » du passé, voyage dans le temps, se rajeunit, quelques instants. Dans certains passages, il évoque même son œuvre :

---

<sup>1136</sup> *Ibid.*, p.610.

<sup>1137</sup> *Ibid.*, p.608.

<sup>1138</sup> *Ibid.*

<sup>1139</sup> *Ibid.*

<sup>1140</sup> *Ibid.*, p.635.

<sup>1141</sup> *Ibid.*, p.609.

<sup>1142</sup> *Ibid.*

<sup>1143</sup> *Ibid.*, p.629.

<sup>1144</sup> *Ibid.*, p.612 : « et le régiment s'écoule en fantômes. »

Il y a quelques lustres, au cours d'une convalescence, j'ai écrit, [...] avec ce bon Régis Gignoux [...], un petit roman, aujourd'hui introuvable, où nous contions les aventures de deux civils qui se rendaient dans les tranchées pour joindre l'inventeur d'une machine à finir la guerre. Eh bien, je revivais cet épisode, sans l'espoir, hélas ! de rapporter les plans d'une catapulte modernisée<sup>1145</sup>.

Et le romancier devint personnage. Civil à son tour, Dorgelès se glisse dans la peau de Toulevent, dans une version 1939. Il convoque encore ce roman plus loin dans *La Drôle de guerre*, là encore pour illustrer ce qu'il a sous les yeux : « ces scènes anachroniques [...] me rappelaient un petit roman sans prétention que j'écrivis avec Régis Gignoux<sup>1146</sup> », dit-il. Il évoque le contraste entre la formidable et « terrible machine » inventée par l'ingénieur, et le combat presque primitif que mènent les soldats en « lançant sur l'ennemi des cailloux et des mottes de terre ». Il écrit : « c'était, toute proportion gardée, ce qui se passait sous nos yeux<sup>1147</sup>. » À un autre moment, une réplique rappelle le titre du premier chapitre du *Cabaret de la belle femme* : « Non, engagé pour la durée de la guerre. » Cette œuvre est encore convoquée dans « Au boche qui tousse », chapitre de *Retour au front* non repris dans *La Drôle de guerre*, qui fait écho à celui intitulé « Le Cabaret de la belle femme » dans le recueil éponyme : « Pour eux, c'est devenu un lieu dit. Comme autrefois, pour nous la Bergerie ou le Cabaret de la Belle Femme<sup>1148</sup>. » Plus loin, il évoque la chanson *Je veux revoir ma Normandie*, « un écho de [s]a jeunesse<sup>1149</sup> », qu'il a d'ailleurs introduit dans *Les Croix de bois* et qu'il évoque dans *Au beau temps de la Butte*. En prenant ses œuvres de guerre comme référence plus ou moins directe, il suggère également que celles-ci sont toujours un reflet fidèle de la réalité du conflit. Il montre de cette manière que, non seulement il est parvenu à rendre compte de la « vérité » de la Première Guerre mondiale, mais aussi de l'essence même de *la guerre*, de *toutes les guerres*.

La Première Guerre mondiale apparaît ainsi comme l'univers de référence auquel renvoie l'auteur, pour représenter ce qu'il observe sur le front. « Les tranchées ne sont pas continues comme à la dernière guerre<sup>1150</sup> », écrit-il, tout en expliquant les raisons de ce choix stratégique. La « comparaison<sup>1151</sup> », terme utilisé au début de l'ouvrage, est ainsi le procédé stylistique qui s'impose. C'est évidemment le même regard combattant, et ce sont « les mêmes petits gars<sup>1152</sup> » et « soldats crottés<sup>1153</sup> », la même profondeur de la nuit (« Sans horizon. Une

---

<sup>1145</sup> *Ibid.*, p.622.

<sup>1146</sup> *Ibid.*, p.671.

<sup>1147</sup> *Ibid.*

<sup>1148</sup> Roland Dorgelès, *Retour au front*, dans *D'une guerre à l'autre*, op. cit., p.906.

<sup>1149</sup> *Ibid.*, p.912.

<sup>1150</sup> Roland Dorgelès, *La Drôle de guerre*, op. cit., p.612.

<sup>1151</sup> *Ibid.*, p.602.

<sup>1152</sup> *Ibid.*, p.610.

<sup>1153</sup> *Ibid.*, p.626.

vraie nuit de guerre<sup>1154</sup>. »), les mêmes errances (« N'importe qui s'y perdrait<sup>1155</sup> »), la même « impossibilité de se raser<sup>1156</sup> », les mêmes maisons personnifiées (« Je suis sûr qu'elles n'ont pas peur, ces antiques demeures à pans de bois. Elles en ont vu d'autres<sup>1157</sup>. »), les mêmes chansons (« nous la chantions déjà à l'autre guerre<sup>1158</sup> »), les mêmes paysages (« Routes de guerre... Les mêmes qu'autrefois<sup>1159</sup>. »), la même division entre civils et combattants (« l'invisible frontière qui sépare l'arrière du pays des soldats<sup>1160</sup> »), la même « boue froide<sup>1161</sup> », les mêmes « croix de bois<sup>1162</sup> », « les mêmes mots [qui] couvrent les mêmes crimes<sup>1163</sup> »... On trouve encore dans *La Drôle de guerre* son affection pour les hommes et sa haine de la guerre : « Ce ne sont pas les soldats qu'il faut accuser [...] : c'est la guerre. Dès que le sang coule, la morale s'oublie<sup>1164</sup>. » La morale dorgelèsienne ne faiblit pas, malgré les années. Comme dans ses œuvres mémorielles, il évoque également Apollinaire, avec nostalgie : « Rien de changé, Guillaume. Rien de changé<sup>1165</sup>... », semble-t-il dire au dernier écrivain mort de la Grande Guerre. Enfin, c'est encore et toujours la même obsession de l'oubli : celui des morts de l'autre guerre, celui de ceux qui leur succèdent. Le début du chapitre « Soutane kaki » est en cela très représentatif. Verdun est calme, en décembre 1939, alors que pour les combattants de 14-18, c'est un nom qui évoque la mort :

Trop d'ombres hantent pour nous ces lieux maudits. On songe à ceux qui reposent, tombe à tombe, de Vaux à la Cote 304, et cette route boueuse, peut-être la dernière qu'ils ont suivie, semble une bordure de deuil sur la neige d'un faire-part. Immense page blanche où s'effacent leurs noms. Que faire pour les défendre ? Rien n'arrête l'oubli<sup>1166</sup>.

Cette « page blanche » n'est pas sans évoquer celle à laquelle fait face Jacques Larcher dans *Les Croix de bois*, cette « feuille blanche sur la table<sup>1167</sup> » dont il veut combler le vide, ou encore le « calque » de Jacques Le Vaudoier dans *Le Réveil des morts* :

L'Oubli... Cela tombe comme une pelletée de terre, ce mot-là. Sans y penser, le jeune homme l'avait écrit sur sa feuille de calque, et il repassait distraitement les traits, il ornait chaque lettre, avec un O étrange, horrible, troué de deux trous vides et fendu d'un grand rire<sup>1168</sup>.

---

<sup>1154</sup> *Ibid.*, p.621.

<sup>1155</sup> *Ibid.*, p.714.

<sup>1156</sup> *Ibid.*, p.734.

<sup>1157</sup> *Ibid.*, p.717.

<sup>1158</sup> *Ibid.*, p.618.

<sup>1159</sup> *Ibid.*, p.607.

<sup>1160</sup> *Ibid.*

<sup>1161</sup> *Ibid.*, p.624.

<sup>1162</sup> *Ibid.*, p.625.

<sup>1163</sup> *Ibid.*, p.731.

<sup>1164</sup> *Ibid.*, p.657.

<sup>1165</sup> *Ibid.*, p.612.

<sup>1166</sup> *Ibid.*, p.646.

<sup>1167</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, op. cit., p.215.

<sup>1168</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, op.cit., p.421.



Quelques lignes plus loin, c'est « la croix de bois d'un Inconnu<sup>1169</sup> » qui attire l'attention de Dorgelès. Comme les soldats eux-mêmes, les paysages lui rappellent les expériences vécues et les camarades perdus : « De loin en loin, apparaissent des maisons hantées : ces fermes sans maîtres, où se faufilent des fantômes de soldats<sup>1170</sup>. » La formulation est vague : les combattants de la « drôle de guerre » sont-ils ces fantômes, presque morts, en sursis comme l'étaient les combattants de 14-18<sup>1171</sup> ? Ou sont-ils des « fantômes de soldats » car ils n'ont pas encore pris les armes ? Parce qu'ils rappellent à Dorgelès, telles des ombres du passé, les camarades qu'il a connus ? Ou peut-être parle-t-il simplement, encore une fois, de ces soldats de 14-18 tombés au combat, qui le hantent depuis bien longtemps. La « drôle de guerre » prend des airs spectraux sous le regard de Dorgelès : « À tout instant, des fantômes, pour moi, surgissent des taillis<sup>1172</sup>. » Son approche du conflit, ainsi que la narration qu'il en fait, sont hantées. L'oubli menace tous les combattants, qu'ils soient d'une guerre ou de l'autre. Lorsqu'Agnély meurt dans l'une des pièces de l'école, Dorgelès demande : « Y penserez-vous, madame l'institutrice, lorsque vous rentrerez chez vous ? Quelqu'un, seulement, vous aura-t-il appris son nom ? Il faut pourtant que vous le connaissiez<sup>1173</sup>. » Il pose les mêmes questions que dans *Les Croix de bois*, *Le Réveil des morts* ou *Bleu horizon*. Il émet la même injonction au souvenir, à la mémoire. Encore une fois, celle-ci revient d'ailleurs davantage aux femmes, éternelles oublieuses aux yeux de l'écrivain qui raconte ensuite ce qu'il sait d'Agnély, se faisant un devoir de transmettre son nom et son histoire. Cette démarche, il l'accomplit de nouveau, plus loin dans l'ouvrage, avec le capitaine Escande, du 39<sup>e</sup> d'infanterie, son ancien régiment, qu'il veut « sauver [...] de l'oubli<sup>1174</sup> ». Incrire la mémoire dans le texte : c'est, quelle que soit la guerre, le but poursuivi par l'écrivain-combattant.

---

<sup>1169</sup> Roland Dorgelès, *La Drôle de guerre*, op. cit., p.646.

<sup>1170</sup> *Ibid.*, p.620.

<sup>1171</sup> Voir *infra* : chapitre 3, partie 2.

<sup>1172</sup> Roland Dorgelès, *La Drôle de guerre*, op. cit., p.736.

<sup>1173</sup> *Ibid.*, p.701.

<sup>1174</sup> *Ibid.*, p.774.



Figure 33 - Roland Dorgelès correspondant de guerre<sup>1175</sup>

La convocation des fantômes, des ombres de l'autre guerre, permet à Dorgelès de montrer les différences entre les deux conflits. Ainsi, les aviateurs morts en héros voyagent dans un futur qu'ils ne connaîtront jamais : « Pourtant, si les "as" de jadis pouvaient reprendre la guerre après vingt ans d'oubli, ce qui les étonnerait le plus, ce serait de pouvoir converser, en plein vol, avec leurs voisins de patrouille, entendre, venue du sol, la voix du commandant<sup>1176</sup>. » Les deux guerres se distinguent en effet par les évolutions technologiques, qui changent la donne pour les combattants. Pour Dorgelès, ce sont des regrets qui s'expriment, comme si la Grande Guerre avait quelque chose d'authentique que cette autre guerre n'a pas : « Le combattant solitaire ne s'évade plus du monde. Le ciel même est rempli de commandements et d'appels<sup>1177</sup>. » Plus tôt dans le recueil, il note aussi la joie de s'en aller au combat, plus rare lors de cette mobilisation que de la précédente : les soldats de 1939 connaissent le destin de leurs aînés, ils sont « moins crédules<sup>1178</sup> » et appréhendent de vivre une guerre semblable à 14-18. Dès les premières pages, il note le « manque d'esprit combattif<sup>1179</sup> » de ces jeunes soldats qui, eux, « savent déjà<sup>1180</sup> », en opposition aux milliers de volontaires

---

<sup>1175</sup> Bibliothèques d'Amiens Métropole, Ms 2729 C, p.018.

<sup>1176</sup> Roland Dorgelès, *La Drôle de guerre*, op. cit., p.741.

<sup>1177</sup> *Ibid.*

<sup>1178</sup> *Ibid.*, p.608.

<sup>1179</sup> *Ibid.*, p.602.

<sup>1180</sup> *Ibid.*, p.629.

d'août 1914, dont il a fait partie. Par transparence, c'est l'image des combattants des *Croix de bois*, ou encore des volontaires du *Cabaret de la belle femme* qui s'immisce alors dans l'esprit du lecteur. Pourtant, lui-même a changé, et il renonce à la possibilité de l'engagement : « Sans doute, j'aurais pu m'engager, comme vingt-cinq ans plus tôt. Le courage m'avait manqué<sup>1181</sup>. » La différence ici est majeure, et elle n'est pas dans l'objet observé mais dans le sujet qui écrit : Dorgelès est toujours un *ancien combattant*. Il est désormais correspondant de guerre et non plus combattant, et il ne connaît pas réellement la vie de ceux qu'il observe, gardant toujours une place relativement confortable : « Figurant guerrier, pseudo-militaire, voilà tout ce que j'étais. Un bloc-notes comme cartouchière, un porte-mine pour fusil<sup>1182</sup>. » Par ailleurs, l'étrangeté de la guerre est telle que certains jeunes combattants semblent en avoir honte. Qu'est-ce donc que cette guerre où l'on ne se bat pas ? Dorgelès imagine les pensées de ces jeunes soldats biberonnés aux récits de guerre de leurs pères :

Ceux de l'autre guerre allaient se foutre d'eux. Et le papa, donc, qui avait fait le Chemin-des-Dames ! Alors, pour se donner un peu de lustre, quelques-uns eurent l'idée de glisser dans leur correspondance des récits d'engagements où ils jouaient, comme de juste, le rôle le plus flatteur<sup>1183</sup>.

Pensons aux lettres qu'a écrites Dorgelès pendant sa guerre... Pour lui, il s'agissait de rassurer, de faire le silence sur la violence de la guerre. Maintenant, il y a si peu de combats qu'il faut les inventer. Malgré toutes ces différences, Dorgelès, comme ses lecteurs, n'arrive pas à voir cette « drôle de guerre » sans y voir la Grande Guerre. C'est d'ailleurs le juste reflet de l'état d'esprit de l'époque : tous prennent « l'autre guerre » comme modèle. Dorgelès lui-même assume ce parti-pris : « Je trahirais la vérité en disant que ces rappels du passé nous alarmaient. Ils nous exaltaient, au contraire. La victoire de 18 nous semblait le gage de la prochaine<sup>1184</sup>. » Il imagine, lui aussi, qu'il y aura encore une fois « le même miracle<sup>1185</sup> ». Plus loin, il affirme, avec force regrets : « C'étaient nos souvenirs de la Grande Guerre qui nous aveuglaient. La France du 11 Novembre nous semblait invincible, et nous n'avons vu clair qu'à l'heure du désastre. Moi, parmi les derniers<sup>1186</sup>. » De cette manière, Dorgelès montre que la Grande Guerre est encore d'actualité : bien qu'elle soit passée de plus de vingt ans, son influence et son poids sont encore beaucoup trop grands dans les esprits. Elle impacte les décisions, les actes, les espérances et, du point de vue de Dorgelès, elle précipite ainsi la défaite de la France.

---

<sup>1181</sup> *Ibid.*, p.604.

<sup>1182</sup> *Ibid.*

<sup>1183</sup> *Ibid.*, p.659.

<sup>1184</sup> *Ibid.*, p.665.

<sup>1185</sup> *Ibid.*

<sup>1186</sup> *Ibid.*, p.678.



Figure 34 - Roland Dorgelès (à gauche) dans les tranchées en 1940<sup>1187</sup>

Ce n'est que le 13 mai 1940 que Dorgelès écrit : « Soudainement, voici la guerre<sup>1188</sup>. » Tout ce qui a été raconté avant, les seize chapitres précédents, semble n'avoir été qu'une sorte d'étrange digression, une parenthèse avant que tout ne se déclenche réellement. De tout ce temps-là, le danger était en effet relativement absent, à de rares exceptions : « Il n'y a que le canon qu'on n'entend jamais<sup>1189</sup>. » La vie est étrangement simple, on « s'amuse à défendre la frontière<sup>1190</sup> », et l'écrivain l'avoue : « à vrai dire, le sang coulait à peine<sup>1191</sup>. » Pour Dorgelès, « la guerre », c'est celle « que ceux de [s]on âge ont connue<sup>1192</sup> », et pas cette étonnante stagnation longue de plusieurs mois que l'on nomme désormais « drôle de guerre », expression dont l'écrivain revendique – à tort ou à raison, difficile de l'affirmer – la paternité. L'ennemi semble la plupart du temps oublié, l'attente est longue, et l'auteur relativise : ses propres jours d'ennui dans les tranchées semblent peu de choses en comparaison. Et cette guerre qui arrive enfin, il ne peut malheureusement pas la raconter : « je n'ai pas pu la suivre<sup>1193</sup> ». Une décision du Haut Commandement écarte les correspondants de guerre du théâtre des opérations. C'est

<sup>1187</sup> Bibliothèques d'Amiens Métropole, Ms 2729 C, p.017.

<sup>1188</sup> Roland Dorgelès, *La Drôle de guerre*, op. cit., p.751.

<sup>1189</sup> *Ibid.*, p.725.

<sup>1190</sup> *Ibid.*, p.720.

<sup>1191</sup> *Ibid.*, p.657.

<sup>1192</sup> *Ibid.*, p.752.

<sup>1193</sup> *Ibid.*, p.757.

une catastrophe : « Guerre d'audace, de vitesse, de surprise ; exactement le contraire de ce qu'on avait prévu<sup>1194</sup>. » Dorgelès veut en être, il veut voir. Mais tout ce dont il est témoin, c'est finalement un « flot de souffrances », des « tueries sans nom », « la mitraille de femmes et d'enfants pourchassés sur les routes », un « féroce anéantissement<sup>1195</sup> ». Rien de semblable à un combat, c'est un assaut et, cette fois, les civils et les combattants sont tous victimes. Il raconte l'Armistice, qui fait écho au 11 novembre 1918, en négatif : « Puis de nouveau, les dernières notes de *La Marseillaise* ont retenti : "Aux armes, citoyens !" Aux armes ! Alors qu'elles nous tombaient des mains<sup>1196</sup>... » Par tous ces échos, ces résonnances, entretenus entre la Grande Guerre et la « drôle de guerre », Dorgelès continue à raconter la guerre telle qu'il a vécue. Par le biais de la comparaison et de la mise en regard quasi permanente des deux conflits, il nous dit une nouvelle fois le conflit qu'il a vécu, de manière plus indirecte cette fois. Grâce à ces récits de la Seconde Guerre mondiale, Dorgelès continue à faire exister son œuvre sur 14-18, il la réactualise en montrant sa justesse, sa clairvoyance, propose de lire le nouvel événement de ce siècle noir à la lumière de la catastrophe originelle qu'est la Grande Guerre.

### 3. Écriture du « je », écriture du « nous »

Dans *Souvenirs sur les Croix de bois* et *Bleu horizon*, relatant la genèse de son roman de 1919, Roland Dorgelès affirme : « Pas un instant je n'ai songé à tenir le journal de mon régiment. J'avais une ambition plus haute : ne pas dire *ma* guerre, mais *la* guerre<sup>1197</sup>. » Pour rendre compte de la factualité des événements guerriers, des mouvements de troupe, des faits d'armes, le *Journal des marches et opérations* est encore aujourd'hui une source de choix. Les correspondances, les journaux de soldats, les carnets de guerre, sont eux aussi abondants. Roland Dorgelès n'entend pas faire un simple compte-rendu de la guerre telle que la traverse le 39<sup>e</sup> RI, pas plus qu'il ne souhaite dire *sa* guerre. Alors quelle guerre veut-il raconter ? Quelle est donc *la* guerre qui retient son attention ? En réalité, toute l'œuvre dorgelèsienne est fondée sur l'articulation de l'expérience personnelle de l'écrivain et de son désir de représenter la génération des combattants. Mais de quelle manière s'opère cette articulation ? Est-il aisé de dissocier l'intime et le collectif, ou les deux se confondent-ils ? Quelles sont les stratégies de l'écrivain pour que ce glissement puisse subtilement s'opérer ? Derrière ses personnages de papier, Roland Dorgelès se devine, son vécu se glisse à travers les interstices du texte. Derrière un mot, derrière une scène, derrière une anecdote, derrière un protagoniste : l'auteur met de lui

---

<sup>1194</sup> *Ibid.*

<sup>1195</sup> *Ibid.*, p.769.

<sup>1196</sup> *Ibid.*, p.787.

<sup>1197</sup> Roland Dorgelès, *Souvenirs sur les Croix de bois*, op. cit., p.33 et *Bleu horizon*, op.cit., p.22.

dans ses pages. Il y transpose son expérience, car elle est la base sur laquelle se fonde le réalisme, la véracité de son récit, tout comme elle est la base de son travail de mémoire : il veut que ses camarades s’y reconnaissent, que la communauté combattante s’identifie aux personnages. Du « je » au « nous », comment Dorgelès transforme-t-il sa propre expérience en roman d’une communauté, voire d’une société ?

### 3.1. Lire entre les lignes : derrière la fiction, l’expérience

La lecture des œuvres dorgelésiennes, quand elle est informée par la vie de l’écrivain, révèle de manière assez évidente l’influence de l’expérience personnelle de l’auteur sur les actions – fictionnelles ou non – qu’elles relatent. Concernant *Les Croix de bois* particulièrement, il est légitime de s’interroger sur le degré d’autobiographie présente dans le roman. Nul pacte autobiographique, nul cadre spatio-temporel précis, nulle équivalence assumée entre le narrateur et l’auteur, en bref : l’auteur ne revendique pas *Les Croix de bois* comme un récit de soi. Or, cela n’exclut pas la présence de l’expérience auctoriale, qui peut être devinée entre les lignes. Nous pourrions ainsi convoquer la notion de « roman autobiographique » dont Françoise Simonet-Tenant note la complexité : il soulève d’abord de nombreuses « réticences parmi les critiques<sup>1198</sup> » en raison de son ambiguïté. La rencontre entre les formes romanesques et autobiographiques le rend difficile à appréhender. Françoise Simonet-Tenant tente une définition : « un texte de fiction [...] qui suscite chez le lecteur une hypothèse – ce dont le texte parle n’est-il pas en réalité la vie de l’auteur ? – que rien dans le texte ne lui permet de confirmer<sup>1199</sup>. » Il y a alors un auteur « ne souhaitant pas, pour diverses raisons, assumer l’identité auteur-narrateur-personnage », suscitant alors chez son lecteur le besoin de mener une enquête, de chercher des indices, de devenir un « limier<sup>1200</sup> ». Il s’agit d’une « catégorie graduée », qui n’a pas de forme fixe et qui est donc polymorphe. Mais c’est précisément son hétérogénéité et son ambiguïté qui rendent le « roman autobiographique » intéressant dans le cas de Dorgelès. Car le lecteur de cette œuvre doit en effet chercher, parfois longuement, et connaître l’auteur et sa vie pour en déceler les traces. Roland Dorgelès s’inspire de sa propre vie pour en infuser son récit. Il est vrai que le narrateur Jacques Larcher n’est pas Roland Dorgelès, de même que Gilbert Demachy ne l’est pas non plus. Pourtant, le vécu de Dorgelès irrigue l’œuvre romanesque, la nourrit. Cela passe par la création de personnages qui lui ressemblent, comme des « doubles » dans lesquels il place certains éléments clés de son

---

<sup>1198</sup> Françoise Simonet-Tenant, « Roman autobiographique », dans Françoise Simonet-Tenant (dir.), *op. cit.*, p.697.

<sup>1199</sup> *Ibid.*, p.687.

<sup>1200</sup> *Ibid.*, p.688.

expérience ou de sa personnalité. Yves Baudelle note d'ailleurs que « la loi d'airain du roman autobiographique, c'est de changer les noms<sup>1201</sup> », ce qui correspond aux fondements même de l'œuvre romanesque de Dorgelès. Le cadre spatio-temporel, bien que volontairement vague et dissimulé, laisse deviner le parcours de l'écrivain tel que nous l'avons exposé dans notre premier chapitre. L'auteur procède par transposition : les éléments de sa guerre réelle sont reportés dans la guerre de fiction. Charge au lecteur de savoir lire entre les lignes. Une connaissance de la vie de l'écrivain – qu'il raconte ultérieurement dans des textes comme *Bleu horizon* et *Au beau temps de la Butte* en 1949, ou qui est mise en fiction par Armand Lanoux dans *Adieu la vie, adieu l'amour*<sup>1202</sup>, ou encore révélée grâce à la biographie de Micheline Dupray parue dès 1986 puis rééditée quelques années plus tard, ainsi qu'avec la publication de sa correspondance de guerre, *Je t'écris de la tranchée*, en 2003 – permet de déceler les nombreux indices biographiques qui parcourent l'œuvre, permettant d'attester de la part d'écriture de soi de l'œuvre romanesque dorgelèsienne, des *Croix de bois* au *Réveil des morts*, sans oublier *La Machine à finir la guerre* et *Le Cabaret de la belle femme*.

### 3.1.1. Dorgelès et ses doubles

Nous avons évoqué la part d'autobiographie dans *Souvenirs sur les Croix de bois* et *Bleu horizon*, œuvres à dominante non-fictionnelle, dans lesquelles l'auteur se raconte en même temps qu'il évoque son œuvre, la guerre, son engagement. Mais qu'en est-il de ses œuvres romanesques ? Roland Dorgelès, pour écrire la « vraie guerre<sup>1203</sup> », fait appel à ses souvenirs, reprend ses notes, compose ses œuvres à partir de son propre vécu. Il convient donc de relever les indices qui nous permettent de retrouver ce remaniement de la matière autobiographique dans l'œuvre dorgelèsienne, et ils sont nombreux. Un premier niveau de réinvestissement de l'expérience individuelle dans l'œuvre peut se trouver dans la fabrique des personnages. Dorgelès s'applique à mettre de lui dans ses êtres de papier, et ce dès *La Machine à finir la guerre*. Raymond Chartier, le soldat que recherchent Toulevent, Vingtdoix et Clairette Bravo, n'apparaît que dans sa partie du roman. Sous la plume de Gignoux, il n'était qu'un nom, l'incarnation de l'impalpable espoir de la fin de la guerre. Dorgelès prend le relais, et il permet à ses personnages de rencontrer ce Poilu capable de sauver la nation, le monde peut-être, voire l'humanité. Raymond Chartier combat dans le secteur du bois du Luxembourg qui, nous l'avons

---

<sup>1201</sup> Yves Baudelle, « Du roman autobiographique : problèmes de la transposition fictionnelle », dans *Protée*, vol.31, n°1, 2003, p.7-26, cité par Françoise Simonet-Tenant, *ibid.*, p.699.

<sup>1202</sup> Pour ce roman paru chez Albin Michel en 1977, l'auteur s'inspire des lettres de Roland Dorgelès à Mado, pour écrire leur histoire et la fin de celle-ci.

<sup>1203</sup> Roland Dorgelès, « L'Armistice et la littérature », art. cit.

vu, est l'un des cœurs de l'expérience guerrière de Dorgelès. C'est là qu'il passe la plus grande partie de son temps au front, de novembre 1914 à avril 1915. Il choisit donc un secteur qu'il connaît très bien, et qui est aussi particulièrement symbolique de son propre parcours militaire. Toulevent, en quête de Chartier, croise ainsi le régiment de Dorgelès :

Des voix se cherchaient.

– Quel régiment ?

– Trente-neuf<sup>1204</sup>.

Ce petit clin d'œil au corps militaire que Dorgelès vient de quitter témoigne également de la plongée des personnages dans la guerre et de leur passage « du roman à la réalité<sup>1205</sup> », celle que l'écrivain lui-même a connue. Si certains noms de lieux sont parfois dissimulés, anonymisés, il est possible de les identifier grâce au trajet parcouru par Dorgelès au début de la guerre. Le chapitre XI, qui marque l'arrivée des personnages au front, commence « à l'entrée de F..... devant la gare<sup>1206</sup> », qui évoque probablement Fismes, dernier village dans lequel s'est trouvé l'écrivain avant de rejoindre le secteur du Luxembourg. Puis les personnages sont « [à] la sortie d'H.....<sup>1207</sup> », pouvant peut-être faire référence à Hermonville, où le régiment cantonne. Au loin, tandis qu'ils avancent dans la direction de « la ferme de Luxembourg<sup>1208</sup> », ils voient les fusées qui s'élèvent, demandant l'artillerie « sur Berry<sup>1209</sup> », c'est-à-dire Berry-au-Bac, plus tard identifié – ou plutôt anonymisé – comme « B...-au-B... » sur lequel tombe « un bombardement plus sourd<sup>1210</sup>. » L'avancée des personnages se fait selon une progression géographique et temporelle tout à fait logique, au cœur de la guerre et de son action, de plus en plus près du danger. Au terme de leur périple, le sergent leur déclare : « La troisième compagnie est à droite du ruisseau, devant le Bois carré ; c'est là que vous trouverez Chartier<sup>1211</sup>. » C'est le même bois qu'évoquent le *Journal des marches et opérations* du 39<sup>e</sup> RI et Marcel Ricois, compagnon d'armes de Dorgelès : « Dominant l'ennemi et à quelques centaines de mètres de la route, un petit bois nous appartient encore, formant redoute, mais imparfaitement organisé, défendu seulement par une compagnie, isolé, et inaccessible pendant le jour. C'est le bois Carré<sup>1212</sup>. » C'est en effet de nuit, sous « le ciel noir<sup>1213</sup> », que les personnages approchent la

---

<sup>1204</sup> Roland Dorgelès et Régis Gignoux, *op. cit.*, p.160.

<sup>1205</sup> *Ibid.*, p.155.

<sup>1206</sup> *Ibid.*

<sup>1207</sup> *Ibid.*, p.162.

<sup>1208</sup> *Ibid.*

<sup>1209</sup> *Ibid.*, p.159.

<sup>1210</sup> *Ibid.*, p.170.

<sup>1211</sup> *Ibid.*, p.175.

<sup>1212</sup> Carnet de route de Marcel Ricois, cité par Bruno Nion, *op. cit.*, p.90-91.

<sup>1213</sup> Roland Dorgelès et Régis Gignoux, *op. cit.*, p.177



zone. Il n'y a pas plus proche de l'ennemi et du danger que ce petit bois : « Le coup avait éclaté si près, dans un si terrible fracas, qu'il lui sembla que sa cervelle était emportée dans ce coup de tonnerre<sup>1214</sup>. » Le parcours des deux hommes est une sorte d'expérience immersive : le temps d'une nuit, les civils se mettent dans la peau des soldats. Non seulement Toulevent et Vingtdoix suivent le même parcours que Dorgelès, mais ils progressent aussi vers un Dorgelès de fiction, un combattant en première ligne. Mais Chartier est tout de même différent de l'écrivain. On apprend qu'il était à « Bouchavesnes<sup>1215</sup> », village de la Somme aux mains des Allemands depuis 1914 et repris à la fin de l'année 1916. Dorgelès, qui quitte l'infanterie en 1915, n'a donc évidemment pas pu se trouver à cet endroit, il est donc forcé d'inventer un parcours militaire à son personnage, qui doit nécessairement être différent du sien pour rester réaliste, mais aussi pour préserver la contemporanéité entre publication de l'œuvre et action romanesque. Hormis ce détail, la guerre qu'il décrit a tout de celle qu'il a connue, et il montre, en situant ce passage au bois du Luxembourg, que la situation, en quelques années de guerre, n'a que peu évolué ; on se bat toujours dans les mêmes lieux, l'armée n'avance pas d'un pouce et les morts continuent. Cela justifie la nécessité de la machine, qui semble être la seule chose capable de stopper cette folie.

Si Toulevent, en tant que non-combattant, a peut-être plus à voir avec Gignoux qu'avec Dorgelès, ce dernier ne lui donne pas moins quelques traits, en particulier sa naïveté avant de véritablement découvrir la guerre : « L'émotion de s'approcher du front, d'entrer dans la guerre ; l'angoisse des événements décisifs qui allaient se dérouler avant l'aube ; peut-être aussi un peu de crainte, une peur vague. N'allait-il pas aux tranchées comme un poilu<sup>1216</sup> ? » Cette naïveté initiale, Toulevent la partage avec Gilbert Demachy, personnage des *Croix de bois*. Les termes qui caractérisent les sentiments de Demachy à son approche de la guerre sont très proches des mots convoqués par l'auteur pour désigner ceux de Toulevent. Le jeune poilu fait d'abord montre d'impatience : « il écoutait le canon qui ébranlait le ciel à grands coups de bélier, et il aurait voulu être déjà là-bas, de l'autre côté des coteaux bleus, dans la pleine inconnue où se jouait la guerre au parfum de danger<sup>1217</sup>. » Puis, quand il découvre la véritable guerre – bien différente de ce qu'il avait imaginé et de la représentation qu'il en avait toujours

---

<sup>1214</sup> *Ibid.*, p.175-176.

<sup>1215</sup> *Ibid.*, p.184.

<sup>1216</sup> *Ibid.*, p.157.

<sup>1217</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, *op. cit.*, p.12.

eue – il est « abasourdi<sup>1218</sup> », « surpris<sup>1219</sup> », « fébrile<sup>1220</sup> », ou encore « angoissé<sup>1221</sup> ». Toujours sur le mode de la découverte progressive, l’auteur représente le désarroi qu’il a lui-même éprouvé en tant que combattant inexpérimenté. De la naïveté initiale aux regrets, les deux hommes – l’un de chair, l’autre de papier – partagent la même trajectoire. Dans *Le Cabaret de la belle femme*, le narrateur du chapitre « Pour la durée de la guerre », derrière lequel on devine aisément la voix auctoriale<sup>1222</sup>, dit de lui-même : « plus ambitieux et plus naïf, je veux avoir l’air soldat. Cela me passera<sup>1223</sup>... » La prolepse, ici, annonce la désillusion à venir. Dans *Bleu horizon*, Dorgelès se décrit également « impatient de voir la bataille ». Il semble heureux de partir, « plein d’enthousiasme, une rose au fusil ». Il prête l’un des objets emblématiques de sa guerre à Demachy, son « authentique musette de moleskine blanche<sup>1224</sup> » et établit ainsi nettement le rapprochement entre son personnage et lui. Le parallèle ne s’arrête pas là, puisque Demachy est lui aussi parisien et engagé volontaire. Il rejoint son régiment, qui vient de vivre « la Retraite », après la défaite de Charleroi – le 39<sup>e</sup> RI s’était lui aussi fait « hacher aux environs de Charleroi<sup>1225</sup> », selon les mots de Dorgelès –, ville belge où se sont déroulés, en août 1914, de violents combats. Le personnage rejoint ainsi un régiment qui se trouve dans une situation très similaire à celle du 39<sup>e</sup> que rejoint l’écrivain. L’épisode du Mont-Calvaire, pendant lequel tous entrevoient la mort, donne lieu à un échange entre Lemoine et Demachy, qui confie son sentiment quant à l’engagement :

– Pourquoi que tu t’es engagé aussi, lui dit Lemoine, puisque t’étais réformé ?... Surtout dans la biffe.

– Le devoir, un emballement : des bêtises...<sup>1226</sup>

Ces mots reflètent probablement aussi la pensée de Dorgelès. Si l’expérience de la Grande Guerre a été fondatrice pour lui comme pour son œuvre, elle a surtout été source de « souffrance<sup>1227</sup> ». Cette ambivalence caractérise aussi Demachy qui, s’il grandit de cette découverte de la guerre et de la camaraderie, y trouve également sa fin.

À son arrivée au front, Demachy rencontre un autre double fictif de Dorgelès, qui fragmente donc son identité pour la prêter à plusieurs de ses personnages. Jacques Larcher, le

---

<sup>1218</sup> *Ibid.*, p.22.

<sup>1219</sup> *Ibid.*

<sup>1220</sup> *Ibid.*, p.35.

<sup>1221</sup> *Ibid.*, p.38.

<sup>1222</sup> Lui-même confirme ce rapprochement, comme nous le verrons plus tard.

<sup>1223</sup> Roland Dorgelès, *Le Cabaret de la belle femme*, *op. cit.* p.223.

<sup>1224</sup> *Ibid.*, p.13-14.

<sup>1225</sup> *Ibid.*, p.10.

<sup>1226</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, *op.cit.*, p.113.

<sup>1227</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.104.

narrateur, éprouve tout de suite de l'affection pour le jeune Demachy, comme l'écrivain Dorgelès, qui a gagné en maturité, en éprouve pour celui qu'il était au début la guerre. De ce point de vue, Jacques Larcher serait une sorte de Dorgelès mature, là où Demachy est un jeune Dorgelès naïf, attendant de découvrir la guerre. Ce recul s'accroît avec le temps et s'incarne dans les premières pages de *Bleu horizon*, avec la description de la photographie le représentant en août 1914. « Le soldat, c'est moi », un « pauvre diable », écrit-il, au sujet duquel il avoue : « il m'attendrit<sup>1228</sup> ». Jacques Larcher est lui aussi parisien, ce qui le rapproche de Demachy dès leur rencontre. L'origine des deux hommes suscite chez eux la nostalgie et crée des affinités, unissant Jacques et Gilbert dans une relation d'élection : « Dès son arrivée, j'ai compris que Gilbert serait mon ami<sup>1229</sup> ». Jacques Larcher est le narrateur autodiégétique des *Croix de bois*, il a en commun avec Roland Dorgelès d'être auteur : « J'écris<sup>1230</sup>... ». Il ne précise pas quelle est la forme d'écriture (roman, journalisme, dramaturgie, poésie...) qu'il pratique, et ce flou le rapproche de l'auteur qui, au début de la guerre, se cherche encore : journaliste et humoriste, Dorgelès s'est aussi essayé au théâtre, à la poésie, et il envisage très tôt pendant le conflit l'écriture d'un roman. Par ailleurs, l'affirmation de Jacques Larcher, « J'écris », peut aussi avoir une portée métalittéraire et représenter une mise en abyme, ce que confirme le dernier chapitre qui représente Jacques en tant qu'auteur des *Croix de bois* : « Voici la feuille blanche sur la table, et la lampe tranquille, et les livres<sup>1231</sup>... » Par ailleurs, Jacques trouve refuge dans la salle du « moulin sans ailes », dans laquelle il s'installe pour prendre la plume, exactement comme le fait Dorgelès au moulin de Cauroy lorsqu'il glane ici et là un peu de temps pour jeter les premiers mots des *Croix de bois*.

Lettre à Madeleine du 13 février 1915	<i>Les Croix de bois</i> , chapitre VI
Je suis au moulin de Cauroy. La seule ferme de la région que les obus aient épargnée. Je t'écris devant la fenêtre, au pied de laquelle coule le ru bourbeux. Devant moi, la plaine, la grande plaine marécageuse, trouée d'obus. Triste décor, haché d'une pluie terrible que le vent chasse par paquets. Et cependant je suis presque heureux. Pense donc, je suis dans une maison, assis sur une chaise, avec une porte qui ferme, un poêle qui ronfle ! Être dans une maison c'est à cela que	<p>J'ai retrouvé la ferme telle que nous l'avions laissée dimanche, avant l'attaque. [...] Rien n'a bougé.</p> <p>Je rentre dans la grande salle, tout embaumée de soupe, et m'assieds près de la fenêtre, sur <i>ma</i> chaise. [...]</p> <p>L'eau du ru passe en cascasant, devant la ferme. Elle traverse la mare sans y tracer son passage et s'échappe en sautant de pierre en pierre, jusqu'à la</p>

<sup>1228</sup> *Ibid.*, p.9.

<sup>1229</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, *op. cit.*, p.13.

<sup>1230</sup> *Ibid.*, p.12.

<sup>1231</sup> *Ibid.*, p.215.

rêvent tous les hommes dans la boue de leurs gourbis<sup>1232</sup>.

roue pourrie du moulin, sur laquelle un gros chat feint de dormir<sup>1233</sup>.

Même salle, même fenêtre, même ru, même chaise peut-être. Si les deux descriptions sont différentes sur bien des aspects<sup>1234</sup>, leur proximité est évidente. Le lieu et la démarche sont similaires : tous deux trouvent dans cette salle, malgré la proximité avec les camarades et la vie commune, un repos suffisant pour prendre la plume. Plusieurs échos entre l'écriture de soi dorgelèsienne et la narration de Jacques Larcher signalent cette qualité de « double », en particulier dans le dernier chapitre. Celui-ci relate la venue à l'écriture du narrateur, en des termes très similaires à ceux de Dorgelès dans *Bleu horizon*, au sujet de sa propre expérience :

<i>Les Croix de bois</i> , chapitre XVII	<i>Bleu horizon</i>
Pour raconter votre longue misère, j'ai voulu aussi rire de votre rire. Tout seul, dans un rêve taciturne, j'ai remis sac au dos, et, sans compagnon de route, j'ai suivi en songe votre régiment de fantômes <sup>1235</sup> .	Mais quand l'heure est venue d'écrire, j'ai laissé au sommeil ceux qui devaient dormir, et, remettant sac au dos, je suis parti seul avec un régiment de fantômes <sup>1236</sup> .

La démarche est la même, dans une semblable rencontre avec le passé. Tous deux redonnent vie aux morts, qui apparaissent comme des compagnons rassurants, accompagnant l'auteur dans une solitude toute relative. Dorgelès offre ici une représentation de l'écrivain hanté, mais les manifestations spectrales sont bienveillantes. Par ailleurs, l'inquiétude de Jacques Larcher, qui voit déjà l'oubli se dessiner, est le reflet de celle de l'écrivain. La similitude est frappante, comme si Dorgelès avait puisé dans ses propres réflexions déjà nostalgiques la matière de son roman. Mais la parution des *Croix de bois* bien avant *Bleu horizon* donne parfois l'impression inverse, celle qu'il aurait pioché dans les pages de fiction certaines réflexions qu'il écrit ensuite en son nom :

<sup>1232</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, op. cit., lettre à Madeleine, 13 février 1915, p.200.

<sup>1233</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, op. cit., p.71.

<sup>1234</sup> La lettre adressée à Madeleine a notamment pour objectif non dissimulé de provoquer de la culpabilité chez elle, en suggérant la proximité immédiate du danger (Dorgelès évoque, dans la même lettre, « le soldat belge » dont il se méfie, avec qui elle aura bel et bien une relation), tandis que le chapitre VI des *Croix de bois* insiste sur le caractère préservé du moulin de Cauroy, qui apparaît comme un foyer pour les soldats au front.

<sup>1235</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, op. cit., p.217.

<sup>1236</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, op. cit., lettre à Madeleine, 13 février 1915, p.200.

<i>Les Croix de bois</i> , chapitre VI	<i>Les Croix de bois</i> , chapitre XVII	<i>Bleu horizon</i>
<p>Oh oui, j'en suis certain, nous oublierons, et il ne restera rien dans notre mémoire, que quelques images de bataille, que la peur n'enlaidira plus, quelques blagues, quelques soirées comme celle-ci. Et je leur dis :</p> <p>– Vous verrez... Des années passeront. Puis nous nous retrouverons un jour, nous parlerons des copains, des tranchées, de nos attaques, de nos misères et de nos rigolades, et nous diront en riant : « C'était le bon temps... »</p> <p>Alors ils protestent tous, même Berthier, bruyamment<sup>1237</sup>.</p>	<p>Les souvenirs atroces qui nous tourmentent encore s'apaiseront, on oubliera, et le temps viendra peut-être où, confondant la guerre et notre jeunesse passée, nous aurons un soupir de regret en pensant à ces années-là.</p> <p>Je me souviens de nos soirées bruyantes, dans le moulin sans ailes. Je leur disais : « Un jour viendra où nous nous retrouverons, où nous parlerons de nos copains, des tranchées, de nos misères et de nos rigolades... Et nous dirons avec un sourire : C'était le bon temps ! »</p> <p>Avez-vous crié, ce soir-là, mes camarades<sup>1238</sup>.</p>	<p>Je savais que nos souffrances, nos colères, nos rancunes seraient vite oubliées, et que les survivants riraient un jour de leurs angoisses. Combien de fois leur ai-je dit sous le gourbi, entre deux veilles :</p> <p>– Vous verrez... Après la guerre, nous nous retrouverons, nous parlerons des copains, des tranchées, des attaques, et nous dirons : « C'était le bon temps. »</p> <p>J'exagérais un peu, pour les faire crier. Mais un peu seulement, rien qu'un peu<sup>1239</sup>.</p>

Roland Dorgelès a-t-il écrit Jacques Larcher comme un reflet de lui-même ? A-t-il reconnu en son personnage, plus tard, ses sentiments passés ? De toute évidence, le couple auteur/narrateur a ici été pensé dans une intention mimétique, l'écrivain s'étant identifié à Jacques et ayant construit ce dernier à son image. Cette reconnaissance de lui-même en l'autre fictif ne s'est pas épuisée avec le temps, comme en témoigne ce dialogue entre *Bleu horizon* et *Les Croix de bois*, entre l'autobiographie et la fiction.

Enfin, Dorgelès montre un attachement particulier pour Sulphart, qui a peut-être en lui quelque chose de Monsieur Grinche, par sa gouaille et son esprit critique. L'une des aventures du soldat, non conservée dans *Les Croix de bois*, a d'ailleurs paru dans *L'Heure* sous ce pseudonyme : « Queues de rats et colliers de marrons ». Le personnage, exubérant et hors de contrôle, se livre, « têtu, infatigable », à une « chasse aux rats<sup>1240</sup> » qui met sens dessus dessous toute la compagnie. Si les traits de caractère qui unissent Dorgelès à Sulphart sont bien moins évidents qu'avec les deux autres personnages, il n'en reste pas moins que le soldat de fiction lui permet de retrouver sa plume railleuse, son humour acerbe et son ton satirique, qu'il introduit par petites touches dans *Les Croix de bois*. Sans être un contenant pour son expérience propre

<sup>1237</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, op. cit., p.89.

<sup>1238</sup> *Ibid.*, p.215-216.

<sup>1239</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, op. cit., p.94.

<sup>1240</sup> Roland Dorgelès, « Queues de rats et colliers de marrons », *L'Heure*, 31 août 1917.

de la guerre, Sulphart est un personnage spécial aux yeux de Dorgelès, dans lequel il insuffle une part de son *moi* d'écrivain.

Un élément doit attirer notre attention dans *Les Croix de bois* : les deux « doubles » de l'écrivain ont des destins bien différents. Gilbert Demachy meurt, Jacques Larcher survit. Cette différence fait sens. Nous avons détaillé ce qui rapprochait l'un et l'autre personnages de Dorgelès. Avec Gilbert Demachy, c'est l'innocence et la naïveté de la jeunesse qui s'éteignent. Le soldat qu'évoque avec tendresse l'écrivain au début de *Souvenirs sur les Croix de bois* et *Bleu horizon* est parti lui aussi. Il est en quelque sorte resté avec ses camarades défunts, ce qui explique la dissociation opérée par Dorgelès. Demachy représente la mort du jeune montmartrois enthousiaste à l'idée de rejoindre le front, « soulagé à la pensée que la guerre ne finirait pas sans [lui]<sup>1241</sup> ». Malgré tout l'apprentissage lié à la guerre, qui fait grandir Demachy autant que Dorgelès, leur permettant de découvrir l'humanité sous de nouvelles facettes, la mort imprime sa marque. Demachy représente à la fois une part de l'écrivain qui ne reviendra jamais de la guerre – celui qu'il était avant qu'elle ne commence véritablement pour lui – mais aussi son attachement symbolique pour les morts. Aux côtés de ses autres camarades au destin funeste, Gilbert représente la jeunesse fauchée, le destin arraché, à l'image des poètes que Dorgelès honore dans « Des morts vous parlent » ou le *Tombeau*. À ces jeunes auteurs d'ailleurs, Dorgelès s'identifie lui aussi, car ils ont eu le destin qu'il avait peur de connaître : « Une crainte m'aiguillonnait : celle de mourir sans laisser d'œuvre<sup>1242</sup>. » Il faut toutefois noter que le roman de 1919 ne s'arrête pas sur la mort de Gilbert, comme Dorgelès explique l'avoir d'abord envisagé : « Dans ma première version, *les Croix de Bois* se terminaient sur la mort de Gilbert Demachy, je fis reparaître Sulphart et ajoutai un chapitre. » Le chapitre XV se clôt ainsi sur ce décès, puis lui succède un seizième chapitre accompagnant Sulphart dans son retour à la vie civile, que connaît également Dorgelès comme nombre d'anciens combattants. Enfin, l'écrivain ajoute un dernier texte, faisant davantage figure d'épilogue – l'intrigue étant achevée – que de dernier chapitre, dans lequel Jacques Larcher revient sur son acte d'écriture. De cette manière, Dorgelès nous montre bien que la mort de Demachy n'est pas une fin. Il n'est pas question, à ses yeux, de ne rien faire de cette mort : elle donne lieu à la création. Développons la signification de ces deux chapitres. Le retour de Sulphart dans le monde civil joue plusieurs rôles : il montre une sortie de guerre autre que le décès, avec un retour à la vie « normale » qui semble relever du domaine de l'impossible. Là, Sulphart est confronté à ce qui

---

<sup>1241</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, op. cit., p.11.

<sup>1242</sup> *Ibid.*, p.29.

a été, pendant toute la durée de la guerre, « l'arrière », et qui doit désormais redevenir son quotidien. Dorgelès entame ainsi d'ores et déjà une réflexion sur l'après-guerre, ses difficultés et ses enjeux pour les anciens combattants. Sulphart, en quittant le monde militaire, ne quitte pas ses camarades morts ou vivants, il adresse ses pensées à Demachy et à tous les autres, montrant ainsi que l'ancien combattant ne peut pas véritablement laisser derrière lui ceux avec qui il a combattu. Le chapitre XVII est également d'un intérêt majeur. Conclure sur Jacques Larcher prenant la plume est évidemment lourd de sens. Le narrateur revient sur ses souvenirs avec ses camarades, qu'il représente comme le point de départ du processus d'écriture. Il est le vivant qui contemple un passé appartenant désormais aux défunts. En cela, il apparaît comme le « survivant-écrivain » défini par Carine Trévisan, posture que tout le chapitre contribue à créer et à établir : « Médiateur entre le monde des vivants et celui des morts, le survivant est dépositaire d'une expérience ou d'un savoir qu'il considère comme urgents de transmettre<sup>1243</sup>. » La fin du roman est un commencement, le début d'une œuvre de mémoire. Le livre se clôt sur les « ombres<sup>1244</sup> » qu'a accueillies Dorgelès au moment de l'écrire. La posture de Jacques Larcher, porteur de la voix des morts, qui redonne vie à ses souvenirs le temps d'un livre, représente parfaitement la posture adoptée par l'écrivain lui-même.

Dans son roman de 1923 consacré à la reconstruction du Chemin des Dames, l'écrivain crée encore un personnage à son image : « le survivant tourmenté, c'était moi<sup>1245</sup> », écrit-il des années plus tard dans *Au beau temps de la Butte*. Il fait ici référence à sa relation malheureuse avec Mado, mais aussi à son obsession pour les morts de la Grande Guerre, dont il cherche à tout prix à préserver la mémoire. De plus, si le personnage principal du *Réveil des morts* n'est ni le narrateur du roman ni un écrivain, il n'en est pas moins, comme Dorgelès, un créateur. Il partage avec le narrateur des *Croix de bois* son prénom, mais aussi son rôle : maintenir un lien. Jacques Le Vaudoier, architecte dévoué, exerce cette activité pour plusieurs raisons. Tout d'abord, cela justifie sa présence et surtout son implication profonde dans la vie des régions dévastées après la guerre. De plus, l'« architecte » est porteur d'une symbolique. Il est essentiel dans tout processus de (re)construction, dont il est à la fois le pilier et le guide. Rien ne peut se faire sans lui. C'est un créateur indispensable. Comme Dorgelès qui écrit simplement, Jacques parle lui aussi avec des mots simples, fait payer les sommes justes, mais il se rend vite compte que le monde ne veut pas de l'« enthousiasme fraternel<sup>1246</sup> » qu'il essaie d'insuffler.

---

<sup>1243</sup> Carine Trévisan, *op. cit.*, p.149.

<sup>1244</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.25.

<sup>1245</sup> Roland Dorgelès, *Au beau temps de la Butte*, *op. cit.*, p.301.

<sup>1246</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, *op. cit.*, p.518.

L'architecte est aussi un être agissant, qui a un réel impact : « c'est moi qui le signera ce beau paysage, mon nom sera gravé au fronton de la mairie, et les cheminées, au jour tombant, l'écriront sur le ciel avec des lettres de fumée<sup>1247</sup>... » Architecte, l'auteur des *Croix de bois* aurait pu l'être aussi. Dans un texte de juin 1961 pour l'Association des Anciens élèves de l'École Nationale Supérieure des Arts décoratifs, il écrit :

Pourtant, si j'ai interrompu mes études, je suis quand même devenu architecte, mais sous le nom d'un autre : Jacques Le Vaudoier, héros de mon roman *Le Réveil des morts*. Je lui ai donné toutes les qualités que j'aurais voulu avoir si j'avais poursuivi ma carrière. C'est moi-même que je croyais apercevoir quand je le dépeignais dans sa baraque des régions dévastées, penché sur sa table à dessin, étudiant des maisons pour les sinistrés, des fermes, une mairie, toutes dans ce style curieux du Soissonnais, qui dresse vers le ciel ses pignons à redons [*sic*<sup>1248</sup>], comme d'insolites escaliers où grimpe le soleil<sup>1249</sup>.

Jacques Le Vaudoier est un autre lui-même, celui qu'il aurait peut-être pu devenir s'il avait continué ses études d'architecture. Cela ne peut que nous inciter à considérer la quête de Jacques comme étant proche de celle de Roland Dorgelès. Mais l'identité du personnage ne saurait être réduite au simple rôle d'architecte. Il est surtout ancien combattant. En cela, Roland Dorgelès nous montre que les vétérans de la Grande Guerre doivent à tout prix jouer un rôle dans la reconstruction de la société après l'Armistice, parce qu'ils en sont, à ses yeux, les piliers. La guerre passée, son héritage, les valeurs qui en sont nées, que représente Jacques, doivent être le socle sur lequel tout reconstruire. Nous reviendrons sur cet aspect ultérieurement, mais il est essentiel d'insister, encore une fois, sur la création par l'écrivain d'un double fictif qui représente à la fois ses préoccupations du moment et son projet littéraire. Par ses œuvres, il entend lui aussi avoir un impact, jouer un rôle. Celui-ci passe par le maintien d'un lien entre les morts et les vivants, entre le passé et l'avenir, que Jacques Le Vaudoier incarne en particulier à la fin du roman, quand son apprentissage est terminé. Car, comme Gilbert Demachy d'une certaine manière, Le Vaudoier arrive dans le livre en tant que personnage qui n'a pas encore acquis le savoir qui lui permettra de trouver sa place dans le monde. Il est bercé par l'illusion d'un couple qui, en vérité, n'a pas d'avenir, et il est aussi tenté d'oublier son passé de combattant. Ce n'est qu'en acceptant le fait d'être hanté par les fantômes de ses camarades, en ne les voyant plus comme des menaces mais comme des ombres à écouter, qu'il trouve du sens à sa vie. À son tour, il accepte son statut de survivant et, en cela, son rôle de messenger. Au nom

---

<sup>1247</sup> *Ibid.*, p.428.

<sup>1248</sup> Il s'agit normalement de « pignons à redents » ou « redans ».

<sup>1249</sup> Roland Dorgelès, « Message à l'Association des Anciens élèves de l'École Nationale Supérieure des Arts décoratifs », juin 1961. Archives privées de Micheline Dupray.



de ses camarades, il doit créer, reconstruire, tout en préservant leur mémoire, à l'image de l'écrivain construisant son œuvre, sans jamais laisser derrière lui la Grande Guerre.

### 3.1.2. « Le soldat, c'est moi<sup>1250</sup> »

Derrière les personnages de combattants se cache toujours un peu de Roland Dorgelès. Ainsi les scènes qu'il décrit dans ses romans sont-elles souvent inspirées de son propre vécu. Dans *Bleu horizon*, il explique que l'épisode de son engagement volontaire, qui lui a pris « des jours<sup>1251</sup> », et de la longue file d'attente pour avoir le droit de partir au combat donne naissance au « premier chapitre du *Cabaret de la Belle Femme*<sup>1252</sup> ». Cet épisode, il le relate dans un texte autobiographique dont la parution est à peu près contemporaine à celle de *Bleu horizon*, *Au beau temps de la Butte*. Le chapitre s'intitule « Du boulevard aux tranchées » et raconte la démarche de l'écrivain qui, aux côtés de Chas Laborde, se rend chaque jour dans les bureaux de recrutement dans l'espoir de rejoindre ses amis au front. Une comparaison des deux textes nous montre les similitudes qu'ils entretiennent :

<i>Le Cabaret de la belle femme</i> , chapitre I	<i>Au beau temps de la Butte</i>
<p>On se retrouve au petit jour dans la cour du bastion, que les factionnaires ne gardent pas encore à cette heure matinale, et l'on attend, sans trop d'impatience, l'arrivée du soldat qui va planter ses poteaux à l'entrée des travées : <i>Livrets sans fascicule, Visite médicale, Renseignements divers, Engagements</i>, et l'on s'entasse par fournées d'hommes, entre les deux barrières au bout desquelles personne ne viendra jamais nous renseigner<sup>1253</sup>.</p> <p>[...]</p> <p>Vers dix heures, enfin, un lieutenant se montre [...]. L'officier, un petit, nous regarde d'un air excédé. Peu à peu, la cohue se tait, bien tassée. L'officier peut appeler :</p> <p>– Les insoumis et les déserteurs seulement, crie-t-il d'une voix grêle.<sup>1254</sup></p>	<p>On nous parquait entre des barrières, comme les bestiaux à la foire, et chacun choisissait sa file, d'après les pancartes fixées aux poteaux : <i>Livrets sans fascicule – Visites médicales – Étrangers – Ajournés – Engagements – Renseignements divers</i>. Mais « Engagements », nous venions tous pour ça, et des renseignements, personne n'en donnait. Une fois pourtant la porte s'est ouverte, et un petit lieutenant a appelé :</p> <p>– Les insoumis et déserteurs ! Préparez vos livrets et entrez en ordre<sup>1255</sup> !</p>

<sup>1250</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, op. cit., p.9.

<sup>1251</sup> Roland Dorgelès, *Au beau temps de la Butte*, op. cit., p.247.

<sup>1252</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, op. cit., p.11.

<sup>1253</sup> Roland Dorgelès, *Le Cabaret de la belle femme*, op. cit., p.223.

<sup>1254</sup> *Ibid.*, p.225.

<sup>1255</sup> Roland Dorgelès, *Au beau temps de la Butte*, op. cit., p.247.

Il intègre également à son chapitre du *Cabaret* l'anecdote du cheval qui meurt tandis que les hommes attendent encore pour accéder aux bureaux<sup>1256</sup>. Dans *Au beau temps de la Butte*, il écrit : « Quand je rapportais, le soir, ces anecdotes à ma grande, elle se tordait et me poussait à les écrire : elles figurent aux premières pages du *Cabaret de la Belle Femme*<sup>1257</sup>. » La réaction légère de Mado, probablement évoquée de manière assez ironique ici par Dorgelès – une grande partie de l'ouvrage *Au beau temps de la Butte* étant à charge contre la jeune femme – contraste avec la véritable portée symbolique de cette anecdote. Dans le *Cabaret*, l'enchaînement des événements est frappant, là aussi teinté d'ironie :

Alors, se tournant vers nous, le vieux soldat fait d'un ton gouailleur, en haussant les épaules :  
– On va à Berlin...  
Puis il lâche la bride et se met à l'écart, les deux mains dans les poches, attendant que la rosse crève.  
Je détournais la tête, apitoyé, quand la bande du couvreur a traversé le boulevard en criant :  
– Ça y est ! C'est notre tour...  
À ce signal, les hommes affluent ; en un clin d'œil le café se vide<sup>1258</sup> [...].

Le décès de l'animal, qui succède au « sommeil d'avant la mort<sup>1259</sup> », est annonciateur du destin funeste des engagés, qui ne se doutent pas de ce qui les attend : ce sera bientôt *leur tour*. L'écrivain évoque également, dans *Bleu horizon*, la scène du départ « la fleur au fusil », qui est mentionnée comme étant « celle qui surgit la première du flot de [s]es souvenirs<sup>1260</sup> ». Dans *Au beau temps de la Butte*, il décrit là encore son expérience en des termes très proches de ceux présents dans *Les Croix de bois* : « à la fin de l'après-midi, nous partions pour la gare, la clique en tête, la fleur au fusil, entre deux haies muettes de curieux<sup>1261</sup>. » Il ajoute : « Les premières lignes des *Croix de bois* s'écrivaient sous mes yeux. » En effet, le roman commence bien sur un départ « la clique en tête entre deux haies muettes de curieux, le bataillon fleuri comme un grand cimetière<sup>1262</sup> ». Dans « Le fanion rouge », Gilbert Demachy se porte volontaire pour une patrouille, qu'il doit conduire jusqu'au réseau allemand. Son entreprise est un succès, puisqu'il ramène même avec lui le fameux fanion rouge, suscitant ainsi l'admiration et le respect de ses camarades. Dans *Au beau temps de la Butte*, Roland Dorgelès raconte à son tour sa première patrouille qui, au contraire de celle de son personnage, est une catastrophe qui ne l'empêche pas de se « porter volontaire pour toutes les reconnaissances<sup>1263</sup>. » À n'en pas douter, ces expériences lui ont permis de relater fidèlement, dans son roman, la patrouille nocturne de

---

<sup>1256</sup> *Ibid.*, p.248 et *Le Cabaret de la belle femme*, *op. cit.*, p.227.

<sup>1257</sup> Roland Dorgelès, *Au beau temps de la Butte*, *op. cit.*, p.248.

<sup>1258</sup> Roland Dorgelès, *Le Cabaret de la belle femme*, *op. cit.*, p.227.

<sup>1259</sup> *Ibid.*

<sup>1260</sup> *Ibid.*, p.13.

<sup>1261</sup> Roland Dorgelès, *Au beau temps de la Butte*, *op. cit.*, p.253.

<sup>1262</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, *op. cit.*, p.9.

<sup>1263</sup> Roland Dorgelès, *Au beau temps de la Butte*, *op. cit.*, p.257.

Gilbert. Dans l'ouvrage de 1949, il évoque également les patrouilleurs normands qui entonnent *Je veux revoir ma Normandie* en signe de reconnaissance, anecdote que l'on retrouve dans le cinquième chapitre des *Croix de bois*, « La veille des armes ». Cette référence renvoie au cadre autobiographique dorgelèsien, l'écrivain ayant passé ses mois au front dans un régiment normand. La réalité et la fiction, l'expérience et sa configuration romanesque, communiquent ici l'une et l'autre, jusqu'à partager l'usage du même vocabulaire. Grâce à ces jeux d'échos, Dorgelès réactive sans cesse la mémoire de son lecteur, l'appelant à rejouer dans son esprit les récits qu'il a déjà lus. L'action de l'écrivain est alors quelque peu paradoxale : si elle tend à conforter les racines autobiographiques – renforçant ainsi la référence à la réalité et *in fine* le réalisme, l'authenticité – de l'écriture romanesque, elle contribue aussi à mêler réalité et fiction au point que l'une et l'autre se confondent.

Le plus grand indice de l'inspiration autobiographique de Dorgelès n'est pourtant pas tant du côté des épreuves guerrières surmontées par les soldats que de celles qui renvoient à ses malheureuses expériences avec les femmes, et plus précisément avec Mado. Nous reviendrons en détail, plus tard dans notre travail, sur la représentation des femmes dans les différents ouvrages de guerre de l'écrivain, car celle-ci est étroitement liée à l'état de guerre et à la question de la mémoire, mais il est important d'identifier les nombreux indices biographiques qui lui sont liés, unissant l'écrivain autant à Raymond Chartier qu'à Jacques Le Vaudoier, Bréval, Sulphart ou encore Demachy. Dans le chapitre « Une nuit sous bois » du *Cabaret de la belle femme*, le narrateur évoque « cette affreuse nuit du mardi gras<sup>1264</sup> », référence directe à l'attaque du bois du Luxembourg du 16 février 1915. Il y mentionne la soirée que passe Mado (qui n'est pas nommée ici), qui danse « au point de casser son talon<sup>1265</sup> », tandis qu'il combat. Pour Dorgelès, l'écriture de ce passage dans le *Cabaret* semble libérateur, cathartique : « la plainte longtemps étouffée a jailli de ma plume, comme jaillit le sang d'une blessure mal fermée<sup>1266</sup> ». Les points communs entre les deux extraits sont flagrants, Dorgelès ayant probablement repris ses pages du *Cabaret* pour écrire son récit autobiographique de 1949, précisément pour en souligner la parenté.

---

<sup>1264</sup> Roland Dorgelès, *Le Cabaret de la belle femme*, op. cit., p.253.

<sup>1265</sup> *Ibid.*

<sup>1266</sup> Roland Dorgelès, *Au beau temps de la Butte*, op. cit., p.267

Ainsi, cette affreuse nuit du mardi gras, à l'heure même où je rampais entre les lignes, me traînant de cadavre en cadavre pour retrouver un camarade dont j'entendais les cris, elle dansait au point de casser son talon ?... Mais elle ne songeait donc pas qu'à cette heure même, les battements de mon cœur pouvaient me dénoncer, que ma vie n'était plus qu'un souffle, que la mort était sur moi... Elle n'a donc pas senti, au bout de ses doigts, le froid des corps que je tâtais, elle n'a donc pas entendu, à l'instant où l'ange passe, le tragique appel qui suppliait dans les ténèbres? Elle ne m'aimait donc pas?... Je ne me suis pas plaint, je ne lui ai rien écrit : aurait-elle compris? Les gens croient qu'à la guerre nos cœurs deviennent calleux comme nos mains. Mais j'ai su, aussitôt, que nos deux destinées ne se rejoindraient plus<sup>1267</sup>.

Ainsi à l'instant même où je rampais de cadavre en cadavre, à la recherche d'un camarade blessé qui poussait des cris déchirants dans la nuit, elle s'amusait, elle riait, elle flirtait, elle dansait. Elle ne pensait donc pas à moi? Elle m'avait donc déjà oublié? Je ne me suis plaint à personne, elle-même n'a rien su, mais pendant des jours et des nuits accoudé au créneau ou recroquevillé dans le gourbi, j'ai cru la voir tourbillonner entre les bras d'un inconnu, son beau visage illuminé de plaisir. « Cassé mon talon... cassé mon talon... », les mots s'enfonçaient en moi comme des épines. [...] C'est après cette affreuse lettre du mardi gras que j'ai compris que celle que j'adorais m'échappait. Entre elle et moi, comme entre l'arrière et nous, se creusait un abîme que rien ne pouvait combler<sup>1268</sup>.

Le « je » autobiographique d'*Au beau temps de la Butte* rejoint le « je » fictif du *Cabaret de la belle femme*, dans ce passage dont le second récit procède d'une réécriture. Celle-ci manifeste de toute évidence le traumatisme de l'ancien combattant, qui ne supporte pas l'indifférence de Mado, qu'il associe directement à celle de l'arrière, de manière plus générale. Par ailleurs, la femme indifférente, oublieuse, volage, parfois anonyme, parfois identifiée, est un personnage incontournable de l'œuvre dorgelèsienne, qui reflète toute l'amertume qu'éprouve l'écrivain envers Mado. Elle s'incarne dans Clairette Bravo, qui ne répond pas aux lettres de Raymond et ne s'intéresse à lui que lorsqu'il est susceptible de devenir célèbre, dans la petite amie du narrateur d'« Une nuit sous bois », dans Suzy dont Gilbert attend les lettres, ou encore dans la femme de Sulphart, ou celle de Bréval qui tarde à répondre à ses courriers. La critique atteint son paroxysme avec la création du personnage d'Hélène pour *Le Réveil des morts*, que Jacques Le Vaudoyer appelle « ma grande<sup>1269</sup> », surnom que donnait Dorgelès lui-même à Mado. Dans le caractère de cette dernière, Dorgelès inscrit la légèreté et l'indifférence qu'il reproche à Mado, allant jusqu'à faire peser sur le personnage féminin le poids de la mort de son mari, André. Tout se cristallise autour du motif de la correspondance<sup>1270</sup>. Ce qui importe ici, c'est la

<sup>1267</sup> Roland Dorgelès, *Le Cabaret de la belle femme*, p.253.

<sup>1268</sup> Roland Dorgelès, *Au beau temps de la Butte*, op. cit., p.266-267.

<sup>1269</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, op. cit., p.403.

<sup>1270</sup> Analyse *infra* : chapitre 3, partie 1.2.2.

récurrence de cette figure problématique : une femme associée à l'oubli, à la négligence, à la cruauté... Toujours dans *Au beau temps de la Butte*, s'adressant à une Mado morte depuis 1933, Dorgelès confie un ressentiment persistant qui s'est manifesté dans l'œuvre romanesque :

T'es-tu doutée en lisant *le Réveil des morts* – car tu l'as lu, on me l'a dit – que tu me l'avais inspiré ? Cette belle veuve oublieuse, c'était toi, le soldat disparu, ton mari, et le survivant tourmenté, c'était moi. Ainsi, durant des années, tu le sais aujourd'hui, ton image m'a poursuivi sans que je parvienne à te haïr<sup>1271</sup>.

La « belle insouciant<sup>1272</sup> » qu'est Mado est une ombre qui habite les œuvres de l'écrivain – c'est elle aussi que l'on devine dans *Bleu horizon*, derrière la marraine de guerre de « L'art d'être filleul » qui « fera la moue » et « parlera d'autre chose<sup>1273</sup> » si son correspondant vient à disparaître. Ainsi l'histoire du soldat n'est-elle pas qu'une succession de scènes de guerre et de camaraderie, elle est essentiellement faite d'attente que l'indifférence supposée des femmes rend difficilement supportable. Cette présence de la femme oublieuse, si elle est fréquente dans la littérature de guerre, n'en est pas moins une réelle obsession pour Dorgelès, qui réinvestit le motif dans chacune de ses œuvres, inlassablement, tout simplement parce qu'elle est indissociable de sa propre expérience de la guerre. Le vécu du conflit est, à ses yeux, synonyme de la perte de Mado, celle-ci hantant ses pages de la même manière que les camarades défunts.

### 3.1.3. De la réalité au roman : transpositions

Si Roland Dorgelès met incontestablement de lui dans ses personnages principaux, il insuffle également toute son expérience de la guerre dans ses récits, des lieux en passant par les scènes qu'il y décrit. Ainsi, le régiment des *Croix de Bois* évolue dans le même secteur que l'écrivain, entre Reims, Pontavert et Berry-au-Bac. Des indices topographiques sont en effet disséminés à destination du lecteur qui saura reconnaître de véritables lieux, tels que Courcy, Guise, Reims, Fismes, Jonchery, Berry, Roucy, ou encore le bois des Boches, au milieu desquels des lieux anonymisés ou fictifs sont insérés. Dans *Souvenirs sur les Croix de bois* puis *Bleu horizon*, l'auteur écrit :

Le moulin sans ailes des *Croix de Bois*, c'est le moulin de Cauroy, dont il ne subsiste qu'une pauvre carcasse envahie par les herbes, mais l'histoire d'espionnage que je suggère ne repose sur rien ; le Mont-Calvaire, c'est le Mont-Doyen, mais j'y situe un drame qui s'est déroulé en Argonne ; le Jardin des Morts c'est un cimetière d'Artois, mais chaque soldat a pu occuper le même d'un bout à l'autre du front<sup>1274</sup>.

---

<sup>1271</sup> Roland Dorgelès, *Au beau temps de la Butte*, op. cit., p.301.

<sup>1272</sup> *Ibid.*, p.271.

<sup>1273</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, op. cit., p.63.

<sup>1274</sup> *Ibid.*, p.22-23.

Il établit ici une nette équivalence entre l'espace de la guerre qu'il a vécue et l'espace fictionnel, qui prend forme grâce à une transposition simple : à un lieu réel correspond un lieu fictif. Il insiste toutefois sur une relation de « forme » davantage que de « fond », suggérant que les événements décrits ne se sont pas forcément déroulés en ces lieux. Pourtant, les étapes clés de la guerre de Dorgelès sont bien présentes. Nous avons évoqué les combats au bois du Luxembourg dans *La Machine à finir la guerre* – ils se déroulent deux ans plus tard dans le roman, mais permettent d'établir une équivalence entre l'expérience de Raymond Chartier et celle de l'écrivain. Cette même bataille du 16 février 1915 devient, dans *Les Croix de bois*, « l'affaire du seize<sup>1275</sup> », qui mène Monpoix à mourir de mélancolie. Cette périphrase pour désigner l'attaque n'est pas sans évoquer la formule utilisée par Dorgelès dans sa lettre à Ansbert. Il y écrit : « J'ai vécu là des heures inoubliables : l'affaire la plus dure à laquelle j'ai assisté depuis le début de la campagne<sup>1276</sup>. » Le chapitre « Le jardin des morts » renvoie évidemment aux combats dans le cimetière de Neuville-Saint-Vaast, qui ont marqué l'écrivain puisque c'est là qu'il est blessé pour la première fois. Dans le roman, Gilbert assiste impuissant à la mort de Bréval, touché par une balle de shrapnell. Dans sa lettre à Madeleine relatant en partie les combats du cimetière, Dorgelès évoquait lui aussi des morts : « Un ami à côté de moi tête broyée. [...] Adjudant tué<sup>1277</sup>. » Les frères d'armes de Dorgelès eux-mêmes s'incarnent dans les soldats de cette escouade de papier, et ce cas en témoigne parfaitement. L'adjudant tué à Neuville-Saint-Vaast n'est autre que Pharamont Bréval, un Rouennais, auquel Dorgelès, en hommage, prend le nom pour le donner à son personnage. Dans « À la table du bectorium », l'écrivain évoque « Demachy (le vrai)<sup>1278</sup> », car il a bel et bien emprunté le nom à l'un de ses camarades du 39<sup>e</sup> RI, ce qu'il affirme déjà dans « En marge des *Croix de bois* ». Il s'agit de Robert Demachy. S'il n'est pas mort, c'est là encore un hommage, un clin d'œil en signe de remerciement : « il m'a soigné blessé et, par reconnaissance, j'ai donné son nom à un personnage des *Croix de Bois*<sup>1279</sup> ». Dans le même chapitre de *Bleu horizon*, il reconnaît une ressemblance entre un autre camarade et Sulphart : « le terrassier du gaz [...] avec sa barbe rousse et ses grands abatis<sup>1280</sup> », ou encore dans *Au beau temps de la Butte* « un rouquin fort en gueule<sup>1281</sup> ». Jusqu'à la fin du texte, le « rouquin<sup>1282</sup> » tient des paroles qui auraient pu être

---

<sup>1275</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, *op.cit.*, p.92. La bataille est aussi présente dans *Le Cabaret de la belle femme*, avec la mention de « cette affreuse nuit du mardi gras », *op. cit.*, p.253.

<sup>1276</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, *op. cit.*, lettre à Ansbert, fin février – début mars 1915, p.213.

<sup>1277</sup> *Ibid.*, lettre à Madeleine, 11 juin 1915, p.292.

<sup>1278</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.99.

<sup>1279</sup> *Ibid.*, p.96.

<sup>1280</sup> *Ibid.*, p.111.

<sup>1281</sup> Roland Dorgelès, *Au beau temps de la Butte*, *op. cit.*, p.261.

<sup>1282</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.114.

celles de Sulphart. Dans « Cinq ans après », texte paru en 1923 et très proche de ce chapitre, le « rouquin » est d'ailleurs remplacé par « Sulphart », les deux se mêlant sans être différenciés. La réplique de 1923, « Dans le fond, la guerre, ça n'a servi qu'à une chose de propre, c'est à se faire de bons copains<sup>1283</sup> », est ainsi attribuée au personnage des *Croix de bois* comme s'il était bien réel (rappelons que « Cinq ans après » évoque aussi un rassemblement d'anciens combattants, et que le « je » y est bien celui de Dorgelès, auteur du *Réveil des morts*, dont il évoque alors la genèse<sup>1284</sup>). En 1949, cette même réplique, à peine modifiée (« Dans le fond, la guerre ça n'a servi qu'à une chose de propre : à se faire des copains... »), est attribuée à un ancien combattant qui doit rentrer chez lui « à Pantin » et ne doit « pas manquer le dernier métro<sup>1285</sup> ». La distance entre l'homme et le personnage est totalement annulée dans « Cinq ans après », où la fiction et la réalité se rencontrent sans la moindre distinction, là où la distance est au contraire entretenue dans *Bleu horizon*, comme si l'auteur souhaitait insister sur la frontière qui sépare fiction et réalité. Par ailleurs, Dorgelès évoque dans une lettre à ses camarades du 39<sup>e</sup> RI, intitulée « Retour en Champagne » le lieu qui a inspiré le nom de son personnage :

À la recherche de mes souvenirs, j'ai circulé dans le village. Je voulais revoir la fameuse épicerie Sulphart, où nous nous bousculions pour une boîte de thon ou quelques rondelles de « sauciflard ». L'enseigne « Sulphart » a disparu. C'est maintenant une succursale d'une société d'épicerie<sup>1286</sup>.

L'épicerie, qui se trouve à Hermonville, pourrait bien être à l'origine de ce choix de nom, évoquant encore la nostalgie de l'époque. Si Marcel Ricois, camarade de Dorgelès, est nommé dans *Le Cabaret de la belle femme* à trois reprises<sup>1287</sup>, il aurait aussi bien pu se trouver dans *Les Croix de bois*. C'est en tout cas ce qu'affirme Bruno Nion dans son ouvrage *Un régiment normand dans la Grande Guerre* : « Ricois était prévu initialement pour tenir le rôle du cuisinier, au chapitre IV des *Croix de bois*. Le cuistot en question s'appellera finalement Bouffioux, nom d'un village belge (Bouffioulx) des environs de Charleroi<sup>1288</sup>. » Qu'il soit secondaire ou principal, chaque personnage semble au moins en partie inspiré d'un soldat bien réel, et parfois les clins d'œil sont discrets. Ainsi Dorgelès cite-t-il, occasionnellement, « l'agent de liaison<sup>1289</sup> » Lagny, qui revient également dans *Le Cabaret de*

---

<sup>1283</sup> Roland Dorgelès, « Cinq ans après », p.18

<sup>1284</sup> *Ibid.*, p.6.

<sup>1285</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.114.

<sup>1286</sup> Roland Dorgelès, « Retour en Champagne », *Bulletin des Anciens du 39<sup>e</sup> RI*, sans date. Archives privées de Micheline Dupray.

<sup>1287</sup> Dans le chapitre « Le Cabaret de la belle femme » puis « Chez les anges ».

<sup>1288</sup> Bruno Nion, *op. cit.*, p.97. Bouffioulx est l'une des villes où cantonne à partir du 20 août le 39<sup>e</sup> RI, en Belgique, près de Charleroi. Il est probable que Dorgelès en ait entendu le nom lors d'échanges avec ses camarades du régiment.

<sup>1289</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, *op. cit.*, p.10.

*la belle femme* avec cette même identité. Dorgelès évoque, dans *Bleu horizon*, « le lieutenant Lagny, un homme pieux que nous estimions tous<sup>1290</sup> », qui a été blessé et a donné à l'écrivain un livre dans lequel il s'est réfugié pour surmonter sa peur de la mort. Homme de passage dans la vie de Dorgelès, il l'est aussi dans la fiction. Le rattachement du personnage à l'objet-livre lui permet, malgré son caractère très secondaire, de faire le lien non seulement entre les deux œuvres de guerre de Dorgelès, mais aussi entre la réalité et la fiction.

Nous pouvons également évoquer le fusillé du neuvième chapitre des *Croix de bois*, « Mourir pour la patrie ». Non identifié dans le roman, Dorgelès donne quelques indices dans *Bleu horizon* permettant de retrouver sa trace. Il évoque le « fusillé de Coulommes », insistant sur le fondement bien réel de son épisode : « Je n'ai pourtant rien inventé ! [...] J'y assistais, à cette exécution<sup>1291</sup> ! », crie-t-il au censeur des *Croix de bois* qui lui demande de retirer le chapitre. Il s'agit de Coulommes-Vrigny, non loin du secteur où a combattu Dorgelès. Il est également mentionné par Ricois, en mai 1915 :

Le régiment est enfin relevé. La première étape est Ventelet. Il se reforme ensuite pendant quelques jours à Vrigny. Là nous assistons à l'exécution capitale d'un pauvre type de la 5<sup>e</sup> qui s'est replié pendant le combat. A quelques mètres du peloton d'exécution, nous ne perdons rien de la cérémonie. Ce n'a rien de joli, et a pour conséquence de révolter la plus grande partie du régiment dont le moral est déjà éprouvé<sup>1292</sup>.

Dans *Les Croix de bois*, Dorgelès dit le fusillé originaire de « Cotteville<sup>1293</sup> ». Le village n'existe pas, mais il évoque bien la Normandie et, littéralement, *une ville sur la côte*<sup>1294</sup>. Bruno Nion nous donne un certain nombre de détails sur cet épisode qui marque de nombreux combattants du 39<sup>e</sup> RI. Il s'agit d'André Lecroq, qui vient du canton de Fécamp. Lors d'un bombardement au Mont-Doyen, il déserte son poste, mais il est plus tard défendu par de nombreux militaires présents, qui insistent sur son état d'esprit. Il s'agit d'un cas de traumatisme lié à la violence du bombardement et son exécution est, de toute évidence, injustifiée : « André Lecroq est condamné à mort. Le jour même à 16h30, il est conduit au poteau par les gendarmes, et tombe sous les balles de ses camarades de combat<sup>1295</sup>. » Si l'épisode relaté dans *Les Croix de bois* est différent, c'est probablement aussi en raison de la complexité du cas d'André Lecroq, à une époque où l'obusite était encore une maladie inconnue. Le motif de la désobéissance convoqué par Dorgelès, plus simple, permet de préserver l'efficacité du chapitre. Dans le

---

<sup>1290</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.20.

<sup>1291</sup> *Ibid.*, p.36.

<sup>1292</sup> Carnet de route de Marcel Ricois, cité par Bruno Nion, *ibid.*, p.116.

<sup>1293</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, *op. cit.*, p.118.

<sup>1294</sup> Il existe des villes normandes dont les noms sont proches : Sotteville, Colleville, Conteville...

<sup>1295</sup> Bruno Nion, *op. cit.*, p.117.



roman, peu importe finalement le motif de l'exécution, le résultat est le même : une injustice. Les soldats du 39<sup>e</sup> RI, à n'en pas douter, reconnaissent l'épisode<sup>1296</sup>.

Dans les lieux de guerre qui traversent la frontière entre réalité et fiction, d'autres personnages sont eux aussi les reflets de personnes rencontrées par l'écrivain au cours de son séjour au front. Le carnet de guerre de Marcel Ricois nous confirme ces équivalences. Il écrit, le 17 février 1915 :

Nous reprenons notre coin aux jours de repos, au moulin. Là, nous avons déjà contracté des habitudes !

Pendant le dernier combat, toutes les pièces ont été garnies de blessés. Quelques-uns sont morts et nous retrouvons madame Culdeau et sa fille très impressionnées. Le vieux père Morache est mort. Trop fort ébranlé par ce qu'il a vu. On l'a retrouvé un matin dans le cabanon qu'il occupait. Il ne s'est pas réveillé.

On l'emmène un soir à travers champ, au coucher du soleil sur une charrette. Un prêtre soldat dans l'église éventrée de Cauroy lui célèbre sa dernière messe, et on l'enterre dans les mines<sup>1297</sup>.

Plusieurs noms nous sont familiers. Ainsi l'adjudant Morache, l'un des personnages des *Croix de bois*, est-il probablement nommé en hommage au « vieux père Morache », qui semble être le meunier. Sa mort évoque celle de Monpoix, provoquée par « l'affaire du seize<sup>1298</sup> ». Dans son roman, Dorgelès rend ainsi un double hommage à cet homme, à « ce paysan malade » à qui il ne voudrait pas « prêter une âme de roman<sup>1299</sup> », se refusant à imaginer ce qui peut bien se trouver dans son esprit pour l'amener à une telle mort. L'enterrement que décrit Ricois fait également écho à celui de Monpoix dans *Les Croix de bois* : « Sa bière portée à bras vient de partir à travers champs, deux robes noires derrière, quelques paysans et des soldats<sup>1300</sup>. » Ricois évoque également « madame Culdeau et sa fille ». Dans *Les Croix de bois*, on trouve une évocation du « café Culdote » toujours dans le même chapitre : « Sulphart veut nous entraîner au café Culdote, où, assure-t-il, on trouve de l'absinthe, en venant de la part du fourrier de la troisième<sup>1301</sup>. » On retrouve également ce nom dans *Le Cabaret de la belle femme* : « Mère Culdote, du moulin de Cauroy, quelle place d'élection vous avez dans mes souvenirs de guerre<sup>1302</sup> !... » À la fois effets de réel permettant de donner corps à la guerre décrite, clins d'œil aux camarades ayant connu ces personnages et indices biographiques signalant la transposition de l'expérience vécue dans la fiction, ces références jouent aussi le rôle d'hommage, reflétant

---

<sup>1296</sup> Voir la base des fusillés de la Première Guerre mondiale, sur le site « Mémoires des hommes » et particulièrement les documents numérisés SHD/GR 11 J 438-1 - Conseil de guerre (minute de jugement) et SHD/GR 11 J 442 - Conseil de guerre (dossier de procédure).

<sup>1297</sup> Carnet de route de Marcel Ricois, cité par Bruno Nion, *op. cit.*, p.105.

<sup>1298</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, *op.cit.*, p.92.

<sup>1299</sup> *Ibid.*, p.94.

<sup>1300</sup> *Ibid.*, p.95.

<sup>1301</sup> *Ibid.*, p.81.

<sup>1302</sup> Roland Dorgelès, *Le Cabaret de la belle femme*, *op. cit.*, p.242.

l'émotion de l'écrivain qui pioche dans ses souvenirs et y rencontre des fragments disparus de son passé.

### 3.2. Une pensée du collectif

Les personnages de doubles, l'investissement de l'expérience intime de la guerre et les différentes transpositions du vécu de Dorgelès dans la fiction, contribuent à donner à ces œuvres une portée autobiographique. Pourtant, l'auteur revendique plus volontiers la portée *collective* de son œuvre, qu'il affirme en 1929 et de nouveau en 1949 en ces termes : « Pas un instant je n'ai songé à tenir le journal de mon régiment. J'avais une autre ambition plus haute : ne pas raconter *ma* guerre, mais *la* guerre<sup>1303</sup> ». Il ne s'agirait donc ni d'écrire son vécu personnel seul, ni même celui d'un groupe plus grand tel que son régiment. Dorgelès veut écrire la guerre de *tous*. Cela est confirmé par la présence d'un personnage de « survivant-écrivain<sup>1304</sup> » ou survivant-créateur dans *Les Croix de bois* et *Le Réveil des morts*, ainsi que par l'investissement de l'écrivain lui-même dans ce rôle. Cet éthos littéraire, s'il signale la dimension autobiographique de l'œuvre, ne clôt pas celle-ci sur le « je », bien au contraire. Elle signale une focalisation sur *l'autre*. Celui qui survit se doit d'agir en « médiateur<sup>1305</sup> », de faire l'intermédiaire entre morts et vivants. De cette façon, il est nécessairement tourné à la fois vers le passé et vers l'avenir, vers les camarades et vers la société. Et, nous l'avons vu, Roland Dorgelès présente ses romans comme le lieu de diffusion d'une morale. Plusieurs questions doivent alors être posées, la première étant : Quel est le collectif dont il est question ici ? S'agit-il des anciens combattants, des morts ou des vivants, ou bien de la société dans son ensemble ? Une autre question en découle : De quelle manière cette pensée du collectif se manifeste-t-elle dans l'œuvre dorgelèsienne ? S'attribuant un devoir de transmission, une responsabilité, l'écrivain développe un certain nombre de stratégies qui sont supposées permettre l'identification des lecteurs qui expérimentent alors une guerre de fiction censée rappeler celle qu'ils – ou leurs proches – ont vécue. Parmi ces procédés, le brouillage spatio-temporel et la création de personnages types permettent d'offrir une représentation de la guerre qui se veut universelle.

---

<sup>1303</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op.cit.*, p.22.

<sup>1304</sup> Carine Trévisan, *op. cit.*, p.149.

<sup>1305</sup> *Ibid.*

### 3.2.1. La guerre de tous les combattants

Comment écrire une guerre qui ne soit pas seulement celle que l'on a vécue, mais aussi celle de tous ? De quelle manière une fiction inspirée d'une expérience individuelle peut-elle devenir le lieu d'une reconnaissance collective ? Cela commence, dans *Les Croix de bois*, par le choix d'une écriture procédant d'un brouillage spatio-temporel. Dans *Bleu horizon*, Dorgelès affirme : « Renoncer aux dates, effacer le nom des secteurs, oublier le numéro des armées, et tirer de moi-même de prétendus souvenirs si nourris de vérité que chaque combattant s'écrierait : "Ce sont les miens<sup>1306</sup> !" » En enlevant tout repère concret permettant d'identifier avec précision tel ou tel régiment, tel ou tel lieu, l'écrivain imagine ainsi faciliter l'identification du lecteur cible – en l'occurrence un combattant – au personnage. Nous avons tout de même noté que ce floutage n'est pas total : des indices permettent de situer certaines scènes. Il est évident que les combattants du 39<sup>e</sup> Régiment d'Infanterie s'identifient à ceux des *Croix de bois*, car Dorgelès ménage des références qui créent une connivence avec ses anciens camarades. Cette reconnaissance de l'expérience commune est souhaitée par l'écrivain, comme le suggèrent les propos tenus par Jacques Larcher dans son ultime chapitre : « Reconnaissez-vous nos villages, nos tranchées, les boyaux que nous avons creusés, les croix que nous avons plantées ? Reconnaissez-vous votre joie, mes camarades<sup>1307</sup> ? » Marcel Ricois, camarade de Dorgelès au régiment, lui répond positivement, évoquant *Les Croix de bois* comme « ce livre où les rescapés du 39<sup>e</sup> retrouvent à chaque page leurs propres souvenirs », allant jusqu'à ajouter que c'est « une page littéraire de leur histoire<sup>1308</sup>. » Ils s'y reconnaissent, n'y voient pas seulement une construction romanesque et de la fiction, mais bien leur propre réalité. En cela, l'écrivain a au moins réussi son pari d'incarner la guerre vécue par un groupe : le sien, son régiment. Plusieurs indices spatiaux permettent en effet de situer l'intrigue dans le parcours du 39<sup>e</sup> RI. Nous ne reviendrons pas en détails sur ceux-ci puisque nous les avons évoqués dans notre précédente partie, consacrée à l'expérience de Dorgelès qui se dissimule derrière la fiction. Mais si un lecteur informé du vécu du soldat-écrivain peut déceler la réalité derrière la fiction ou si un lecteur familier des quelques noms de localités évoquées dans *Les Croix de bois* peut y reconnaître quelques lieux, personnages ou actions, Roland Dorgelès s'efforce de ne situer aucune des actions majeures de son roman dans des endroits « réels ». Pour illustrer cette

---

<sup>1306</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, op. cit., p.22.

<sup>1307</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, op. cit., p.217.

<sup>1308</sup> Marcel Ricois, « Les vrais témoins », *Journal des mutilés, réformés et blessés de guerre*, 12 janvier 1930.

démarche, nous étudierons le chapitre VIII du roman, qui constitue l'une des plus intenses parties du livre en raison de sa puissante évocation de l'angoisse et de la mort.

Le chapitre se déroule en un lieu fictif, le « mont Calvaire », nommé ainsi par les soldats selon une référence évocatrice puisqu'elle renvoie directement à l'idée de souffrance, mais aussi à celle d'un sacrifice christique<sup>1309</sup>. De ce fait, le lieu fictif se veut allégorique : l'endroit évoque, par tous ses aspects, la mort qui attend peut-être les soldats qui s'y aventurent. Si Dorgelès avoue qu'il s'est inspiré d'un lieu bien réel, le mont Doyen, situé dans le « secteur des Bois<sup>1310</sup> » rejoint par l'écrivain le 13 avril 1915, son mont Calvaire n'en est pas moins la peinture littéraire d'un véritable « enfer<sup>1311</sup> » dantesque dans lequel s'enfoncent les personnages. La valeur symbolique du lieu doit retenir notre attention : plusieurs indices nous montrent que Dorgelès veut faire de cet épisode un récit à la fois exemplaire et cathartique. Le chapitre VIII est découpé en cinq parties, toutes séparées par un blanc typographique. Elles évoquent les cinq actes d'une tragédie dont le mont n'est pas seulement un décor, mais aussi le personnage principal. Les premières pages jouent ainsi le rôle de scène d'exposition, avec une description du lieu, qui évoque dans le moindre détail la mort au front. Masse inquiétante et écrasante qui domine le paysage, le mont semble être une menace qu'aucun soldat ne peut ignorer :

Du bois des Sources, on le voyait entre les branches, où se posaient en essaims verts les premiers bourgeons. Hersée par les obus, éventrée à coups de torpilles, usée, tragique, c'était une haute butte crayeuse, hérissée de quelques pieux qui avaient été des arbres<sup>1312</sup>.

Il s'agit ici d'un décor apocalyptique, qui tranche avec la nature bucolique qui entoure le regard du narrateur lorsqu'il évoque ce lieu. Roland Dorgelès crée ici un jeu de contraste : il montre que le mont Calvaire est contre-nature, qu'il ne connaît ni bourgeonnement ni printemps ni vie. Il s'agit d'un lieu sec, désolé, menaçant, dangereux, mort. D'où vient cet écart ? L'origine de la destruction est signalée par le narrateur : en ce lieu, la main de l'homme a laissé sa marque implacable. Le mont est décrit comme un monstre mécanique, comme le fruit de la guerre industrielle qu'il entend symboliser : « Bombardé sans répit, le Calvaire fumait comme une usine. On voyait les torpilles monter du bois des Boches et tomber lourdement sur cette terre morte, où elles ne pouvaient plus rien arracher que des lambeaux d'hommes et des cailloux<sup>1313</sup>. » En un tel lieu, il n'y a plus rien à récolter que la mort. Le lieu a par ailleurs tout pour

---

<sup>1309</sup> Voir *infra* : chapitre 3, partie 2.3.

<sup>1310</sup> *Journal des marches et opérations du 39<sup>e</sup> RI*, SHD, 26 N 618 / 2, 11 avril 1915.

<sup>1311</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, *op. cit.*, p.105.

<sup>1312</sup> *Ibid.*

<sup>1313</sup> *Ibid.*

impressionner, en particulier car Dorgelès déploie une description synesthésique, qui fait du mont Calvaire le lieu d'un déploiement de forces qui sembleraient presque surnaturelles. Dans notre article consacré aux paysages de guerre dorgelèsiens<sup>1314</sup>, nous revenons sur le jeu de lumières mis en place par l'écrivain, qui lui permet de créer une atmosphère saturée de bruit, de lumière et de fumée, imprimant ainsi dans l'esprit du lecteur l'angoisse des personnages. Nous le voyons, le mont Calvaire est érigé en symbole de l'horreur d'une guerre mécanique, impressionnante, sidérante, violente.



Figure 35 - Illustration du mont Calvaire par Georges Pavis<sup>1315</sup>

S'il s'agit d'une destination peu engageante, le chemin que parcourent les personnages pour rejoindre le mont Calvaire est lui aussi construit comme une synthèse de la guerre :

Ce n'était pas un boyau qui menait au Calvaire, mais une sorte de sentier taillé dans la craie, un chemin muletier, bordé d'étroits gourbis suintants et froids. Tout le long, c'était un navrant fouillis d'équipements, de bouteillons, de cartouches, de hardes, d'outils, tout un cimetière de choses. Et de loin en loin, des croix de bois : « Brunet, 148<sup>e</sup> d'infanterie... Cachin, 74<sup>e</sup> d'infanterie... Ici un soldat allemand... » À peine recouverts d'une couche de marne, on voyait nettement la boursoufflure des corps. Il y avait plus de douze stations à ce chemin de croix<sup>1316</sup>.

Notons la référence au chemin de croix, évocation du calvaire christique, qui établit d'emblée le parallèle entre les soldats et le Christ martyr<sup>1317</sup>. Sur ce chemin, il y a toute la guerre : la destruction, la vie précaire, le « fouillis » si caractéristique de la guerre dorgelèsienne<sup>1318</sup>, la mention du « cimetière de choses » qui semble faire écho au « bataillon fleuri comme un grand

<sup>1314</sup> Voir notre article « Peindre "le visage de la guerre" : la place du paysage dans l'œuvre dorgelèsienne consacrée à la Grande Guerre », *art. cit.*

<sup>1315</sup> Bibliothèques d'Amiens Métropole, Res 1338 B, illustration du mont Calvaire par Georges Pavis, dans Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, Paris, Albin Michel, 1935, p.169.

<sup>1316</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, *op. cit.*, p. 105-106.

<sup>1317</sup> Nous analysons ce point en détail *infra* : chapitre 3, partie 2.3.

<sup>1318</sup> Rappelons que l'écrivain se plaît à décrire la guerre, dans ses bons comme dans ses mauvais aspects, comme le fruit d'un mélange : c'est la réunion d'une population cosmopolite, dans un mode de vie qui bouleverse les habitudes. Les soldats que rencontre Demachy à son arrivée sont d'ailleurs décrits comme des « sauvages » aux « tenues disparates » (*Les Croix de bois*, *op. cit.*, p.10).

cimetière<sup>1319</sup> » du chapitre liminaire et, au milieu de la multitude d'objets, ramené au même niveau que ces « choses », les croix sous lesquelles sont à peine dissimulées les cadavres de ceux qui ont précédé les personnages – Allemands comme Français – sur la route du mont Calvaire. Les croix de bois, les noms cités au discours direct par le narrateur, tout cela n'est pas sans rappeler la portée mémorielle de l'œuvre. Alors que le mont Calvaire n'est, au loin, qu'une masse indistincte et terrifiante symbolisant la guerre dans son entièreté, il est aussi, quand on s'en approche, un lieu où les individualités perdues se manifestent. Le lieu semble presque métaphorique du roman lui-même : représenter la guerre dans son ensemble, dans son horreur collective, mais aussi ménager une place à l'individu qui, sans la littérature, aurait été oublié.

Tandis que le lieu impressionne par la vision qu'il offre, il se caractérise aussi, au contraire, par l'aveuglement dans lequel plongent progressivement les personnages, à la manière d'une catabase. Dorgelès parle alors de « voyage au pays noir<sup>1320</sup> ». Les soldats ne savent plus ce qui se trouve autour d'eux, ils n'ont plus cette vision synthétique de la guerre qu'ils avaient jusqu'alors. Ce qui s'offre à eux n'est pas plus plaisant :

Le vent fauchait les étoiles. La nuit devenait plus épaisse. Nous n'étions plus, dans la tranchée, que des tas noirs, et dans l'ombre de la caponnière on ne distinguait rien, que le point rougeoyant d'une pipe. Parfois, quelqu'un soulevait le rideau du créneau et regardait. Rien<sup>1321</sup>...

Là encore, l'aveuglement se veut symbolique. Représentant l'ignorance du soldat en guerre, il est aussi une figuration de son incertitude : le combattant ignore quand finira la guerre, ignore s'il en verra seulement l'issue. L'action humaine, avec cette guerre, impose le néant au monde : d'un point de vue concret et prosaïque, les soldats, ici, ne voient plus rien, mais il faut aussi voir dans ce « rien » l'absence de perspective et la peur de la mort. Cet aveuglement est contrebalancé par la présence du son qui seul importe véritablement : le bruit de la pioche s'accorde aux battements du cœur car s'il s'arrête, c'est la mort assurée avec l'explosion de la mine. Ce chapitre au mont Calvaire permet ainsi de représenter l'attente de la mort, il incarne l'épée de Damoclès que sentent les soldats au-dessus de leur tête. Il représente le danger permanent de la guerre, cette menace que les soldats fuient dès que cela leur est possible : « ce danger qu'on sentait derrière soi, tout près encore<sup>1322</sup>. » Ils n'osent pas se retourner, de peur de contempler la mort de nouveau : « On s'éloignait de la mort<sup>1323</sup>. » Comment ne pas lire ici une référence au mythe orphique ? Sortis des enfers, les soldats ne craignent pas de perdre l'objet

---

<sup>1319</sup> *Ibid.*, p.9.

<sup>1320</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>1321</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>1322</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>1323</sup> *Ibid.*, p. 116.

de leur désir, mais tout simplement de perdre la vie. La fin du chapitre est également très forte, car si nos personnages ne meurent pas au mont Calvaire, d'autres y connaissent une fin funeste – celle-ci était inévitable. Tout le chapitre est entièrement tourné vers cette fin tragique. Dorgelès représente alors aussi une autre horreur de la guerre, celle de l'étrange et douloureux soulagement que l'on éprouve en tant que soldat quand c'est un autre qui meurt à notre place. Dans ce chapitre particulièrement riche et dense, l'écrivain semble vouloir symboliser le rapport qu'entretiennent les soldats avec la mort. Il en donne une description impressionnante, montrant la menace omniprésente, parfois visible et évidente, parfois sournoise. Le travail sur le symbolisme du lieu distingue ici nettement le mont Calvaire du mont Doyen, dépassant la simple description réaliste – rare chez Dorgelès – pour déployer de nombreuses pistes orientant le lecteur vers une interprétation allégorique.

Par ailleurs, pour dépasser le caractère personnel de la représentation qu'il donne de la guerre, Dorgelès prend soin, comme nous l'avons précédemment évoqué, de créer des personnages qui peuvent être assimilés à des types. Dans *Bleu horizon*, il insiste sur cette volonté et sur le caractère universel des hommes de fiction qu'il a créés, suggérant que derrière les noms des personnages ne se cachent pas une personne précise :

C'est de mille traits observés que j'ai composé chacun de mes héros. Sulphart ? J'en ai fréquenté dix, et chaque ancien combattant pourrait citer les siens. Demachy ? Je n'ai emprunté que son nom à mon ami du 39<sup>e</sup>, et Dieu soit loué, il est revenu vivant. Bouffioux, Broucke, Lemoine ? Tous humainement vrais, mais pas un de chair et d'os<sup>1324</sup>.

Sulphart serait ainsi suffisamment stéréotypé, aurait un caractère assez commun, pour qu'on puisse retrouver en lui une multitude d'hommes. Il est vrai que ses personnages principaux ne sont pas directement inspirés de ses camarades, bien qu'il leur emprunte certains traits, comme les cheveux roux du « terrassier du gaz<sup>1325</sup> » qui deviennent ceux de Sulphart ou le patronyme de Robert Demachy qui devient celui de Gilbert. S'il met beaucoup de lui dans certains d'entre eux, c'est davantage dans leur investissement symbolique que dans leurs actions. La référence à l'expérience intime de la guerre se situe essentiellement dans les anecdotes racontées, qui sont tirées de faits réels que peuvent identifier ceux qui y ont participé. Toutefois, cette connivence entre anciens du 39<sup>e</sup> RI n'empêche aucunement la compréhension, voire l'identification, par d'autres personnes n'ayant pas ce vécu en partage. En créant son escouade fictive, Dorgelès prend soin de reproduire la diversité qu'il a lui-même observée en arrivant au front : « Plus de barrières, plus de rang social<sup>1326</sup>. » Il s'efforce de forger ses personnages à l'image de cette

---

<sup>1324</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.24.

<sup>1325</sup> *Ibid.*, p.111.

<sup>1326</sup> *Ibid.*, p.12.

étrange « peuplade<sup>1327</sup> » qu'il a découverte. Pour écrire « la guerre<sup>1328</sup> », il faut en effet écrire les combattants dans leur diversité comme dans leur unité. La meilleure représentation de ces deux aspects passe par un travail sur la langue. En effet, comme le souligne Catherine Rouayrenc en introduction de son étude de l'argot chez Barbusse, Benjamin et Dorgelès, « les guerres, par les termes militaires techniques qu'elles vulgarisent, par le brassage de population qu'elles entraînent, sont toujours susceptibles d'avoir un effet sur la langue<sup>1329</sup> », effet dont rendent compte les romans, et *Les Croix de bois* en particulier<sup>1330</sup>.

Il est également essentiel de ne pas limiter cette recherche d'une représentation totale de la guerre au seul roman de 1919. En effet, celle-ci est présente dès *La Machine à finir la guerre*, avec là aussi un traitement fortement symbolique. Dans ce roman, il est bien question de « la guerre<sup>1331</sup> ». Les personnages principaux veulent trouver un moyen de « finir la guerre », d'y mettre un terme. L'article défini est d'ailleurs mis en évidence par l'auteur grâce à l'usage de guillemets, dans le titre du chapitre XII : « Celui qui peut "la" faire finir<sup>1332</sup> ». Dorgelès semble vouloir offrir une vision très synthétique de la guerre – ce qui est aussi lié aux contraintes proprement matérielles de l'écriture en feuilleton – allant jusqu'à s'autoriser des raccourcis : c'est ainsi que sa description de la guerre telle qu'observée par Toulevent se finit sur une évocation de la toile « *Le Rêve*, par Édouard Detaille<sup>1333</sup> », la phrase averbale s'achevant sur un laconique « etc... » que le lecteur se chargera d'interpréter et de compléter à sa guise. Que veut-il dire ? La guerre de *La Machine* est-elle si proche de la toile que toute description détaillée serait superflue ? Ou faut-il au contraire y déceler un point de comparaison, invitant à prendre toute la mesure de la différence entre cette représentation passée – *Le Rêve* date de 1888 et porte sur la guerre franco-prussienne de 1870, plus particulièrement sur la Revanche – et celle qu'entend proposer Dorgelès ? Rappelons que Detaille faisait partie des peintres qui se revendiquaient réalistes. L'évocation de ce tableau, qui est proche de l'esthétique dorgelèsienne par ses tonalités sombres et surtout par la référence onirique aux morts qui hantent les vivants, peut tout de même étonner : ce n'est justement pas dans la veine réaliste que cette toile précise s'inscrit, et elle se veut à l'origine être une célébration de l'armée, une expression de la nostalgie

---

<sup>1327</sup> *Ibid.*, p.11.

<sup>1328</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op.cit.*, p.22.

<sup>1329</sup> Catherine Rouayrenc, *Trois romans, trois guerres : 14-18 à travers argot et langage « populaire »*, Tusson, du Lérot, 2017, p.9.

<sup>1330</sup> L'argot est étudié plus précisément *infra* : chapitre 2, partie 4.

<sup>1331</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op.cit.*, p.22.

<sup>1332</sup> Roland Dorgelès et Régis Gignoux, *op. cit.*, p.181.

<sup>1333</sup> *Ibid.*, p.183. Voir Édouard Detaille (1848-1912), *Le Rêve*, 1888, huile sur toile, Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski. Voir la toile en annexe 6.



des victoires napoléoniennes. Cela peut donc surprendre quand l'on connaît l'antimilitarisme et le pacifisme de Dorgelès. Toutefois, la toile est connue à l'époque et c'est précisément pour cela qu'elle est évoquée ici : Toulevent, qui ne connaît rien à la guerre, voit tout de suite cette peinture comme une référence. Sans nul doute, celle-ci peut être convoquée par les lecteurs qui, de ce fait, projettent à leur tour une vision à la fois précise et spectaculaire de la guerre. Voilà ce que l'écrivain semble vouloir offrir : une représentation de *la* guerre qui pourrait se circonscrire à une seule image synthétique.

Dans *Le Réveil des morts* en 1923, Dorgelès offre encore une représentation collective de la guerre, qui s'incarne en particulier dans la rencontre entre les anciens combattants dont la relation évolue au fil du roman, se fondant en amitié, et qui effectuent aux deux tiers du roman une expédition dans les anciens champs de bataille. Jacques, qui n'a pas combattu dans ce secteur, marche dans les pas d'André – l'époux défunt dont Hélène est la veuve – avec les camarades de ce dernier. En parcourant les champs de bataille d'un autre, il revoit et revit sa propre guerre. Dans ce pèlerinage métaphorique, il semblerait que Jacques devienne André, se liant d'amitié avec les combattants qui ont été les camarades du défunt, et fondant leurs expériences respectives en une seule. Mieux, il voit, dans le paysage qu'il contemple, la guerre tout entière :

Ainsi, la vie de milliers d'êtres, l'orgueil de nations entières, a tenu dans ce bout de champ ; deux grands peuples ont, pendant quarante ans, formé des hommes, forgé des armes, pour se heurter un matin à ce carrefour villageois où tournait autrefois un moulin. Comme c'est petit, la guerre<sup>1334</sup> !...

Cette citation est l'une des nombreuses occurrences de réflexions à portée générale sur la guerre en tant que phénomène proprement humain. La scène a également une portée métalittéraire, comme si l'écrivain voulait nous signaler le but poursuivi dans son œuvre : en montrant à ses lecteurs la guerre d'un fantôme, il entend réveiller la camaraderie dormant en chacun d'eux, souhait qui aboutit précisément chez Jacques à une prise de conscience de son devoir d'ancien combattant. Par ailleurs, la fusion de Jacques et André est aussi un phénomène qui participe d'une perception collective de l'expérience guerrière. Très vite, l'architecte s'identifie au défunt, par le truchement d'Hélène qui lui apparaît de plus en plus comme une femme oublieuse : « Il lui sembla brusquement que c'était le cœur douloureux d'André qu'il portait dans sa poitrine<sup>1335</sup> ». Cette fusion entre les deux hommes montre l'universalité de l'expérience guerrière : malgré les différences majeures entre les deux vécus combattants – l'un fantassin, l'autre non ; l'un mort, l'autre survivant ; l'un trompé, l'autre aimé – ils se retrouvent,

---

<sup>1334</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, op. cit., p.519-520.

<sup>1335</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, op. cit., p.507.

finalement, d'abord dans leur méfiance envers la femme puis dans les souvenirs du front. À la page 551, le narrateur nous montre à quel point les frontières se brouillent entre les deux hommes :

Dans la tête fiévreuse de Jacques, tout se confondait, les rancœurs d'André et les siennes. Il ne savait plus si c'était pour l'autre ou pour lui-même qu'il lui en voulait tant.

Le dernier soir, à Laffaux, l'œil terni du moribond n'avait-il pas cherché au loin de la courbe brumeuse des coteaux de son pays<sup>1336</sup> ?

La découverte de la correspondance d'André par Jacques achève cette fusion, avec une scène dans laquelle l'architecte reprend mot pour mot les phrases du soldat défunt en s'adressant à Hélène, faisant siens son amertume, ses reproches, et le besoin de préservation de sa mémoire<sup>1337</sup>. Si cette fusion ne concerne que deux hommes, n'oublions pas qu'André est « l'homme », tel un combattant générique, portant ainsi en lui la pensée collective. Par ailleurs, le passage du couple au groupe, à la communauté, à la génération combattante, s'opère au fil du roman, aboutissant sur le rêve dans lequel Jacques voit des milliers de soldats sortir de terre : il perçoit alors la voix de tous ces combattants défunts, et pas seulement celle d'André. Cette idée d'une communion combattante s'incarnant jusque dans la chair fait écho aux *Croix de bois*, dans lequel on lit ces quelques lignes pleines de poésie :

N'être plus rien qu'une âme charmée et qui s'endort. Tout s'abolit. Loin, la guerre... Loin, le présent... Les jurons, les râles, le canon, tous les bruits de notre pauvre vie de bêtes, cela ne pouvait pas endurcir notre âme et flétrir sa tendresse infinie. Elle renaît, jardin d'août sous l'ondée. Et dix soldats, ce n'est plus qu'un même cœur qu'on berce, dix soldats<sup>1338</sup>...

Il semblerait que, viscéralement, l'expérience combattante ne fasse de ces hommes qu'un seul corps, dans un sens qui ne se limite pas au simple « corps combattant » dans l'acception militaire la plus élémentaire.

---

<sup>1336</sup> *Ibid.*, p.551.

<sup>1337</sup> *Ibid.*, p.574-575.

<sup>1338</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, *op. cit.*, p.90.

### 3.2.2. De la pluralité des voix à la voix plurielle

*Les Croix de bois*, davantage que les autres œuvres dorgelésiennes, est un roman polyphonique, dans la mesure où il permet à une multitude de voix de s'exprimer. Fréquente dans les romans de guerre, cette caractéristique est paradoxalement mise en évidence par l'effacement de la voix narrative. Jacques Larcher, en effet, est peu présent, souvent en retrait. Il est un « je » discret, qui raconte l'expérience de son escouade, de ses camarades. Parfois, il semblerait même qu'un narrateur extradiégétique et omniscient prenne le relais, par exemple dans le chapitre 16, « Le retour du héros », qui accompagne Sulphart dans sa sortie de guerre. Jacques Larcher n'est jamais véritablement au cœur des actions qu'il décrit, il ne fait pas preuve d'héroïsme, ne tient pas de discours grandiloquent. Les réflexions philosophiques ou existentielles – il y en a quelques-unes, comme dans tout récit de guerre – sont plus souvent assimilées à l'expression de vérités générales au travers d'une narration indéterminée. Parfois, Roland Dorgelès semble étonnamment oublier qu'il a investi un personnage de la narration de son roman. Cette mise en retrait joue donc sur la mise en valeur de l'expérience d'autrui, d'une multitude de personnages et donc – précisément en raison de cette multitude – du groupe, du collectif. Cela passe également par une omniprésence des dialogues. *Les Croix de bois* est un roman sonore, bruyant, qui laisse une grande place à l'oralité et à l'expression individuelle de ses personnages. Par contraste, cette fréquence des dialogues permet aussi d'accentuer le silence lorsque celui-ci se fait pesant ou angoissant. Chaque personnage a sa manière propre de s'exprimer, différents points de vue sont exposés. Dans les paroles des personnages – parfois non identifiés – se lisent des rumeurs, des bêtises, des « gros mots<sup>1339</sup> » et beaucoup d'argot<sup>1340</sup>. De ce fait, ce n'est pas seulement un soldat parisien, lettré, familier des belles tournures – lui-même, finalement – que Dorgelès fait entendre dans *Les Croix de bois*, mais aussi tous les autres, tous ceux qu'il a connus au front, issus de milieux socio-économiques bien différents du sien... Pensons à Sulphart, qui travaillait à « l'usine<sup>1341</sup> » avant la mobilisation. Avec la mise en retrait de la voix de Jacques Larcher au profit de celle des autres personnages, c'est Dorgelès lui-même qui semble se retirer, mettant en avant les camarades qu'il héberge dans ses pages.

Évoquant des textes plus tardifs que *Les Croix de bois*, puisqu'ils sont consacrés à la Seconde Guerre mondiale et plus particulièrement à la Shoah, Charlotte Lacoste explique que le genre du témoignage se distingue de l'autobiographie, précisément en cela que le « je »,

---

<sup>1339</sup> Nous reprenons ici l'expression en référence à Barbusse, qui y consacre le treizième chapitre du *Feu*, *op. cit.*, p.193.

<sup>1340</sup> Voir *infra* : chapitre 2, partie 4.

<sup>1341</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, *op. cit.*, p.55.

même s'il raconte une « expérience propre<sup>1342</sup> », ne fait pas vraiment le récit de sa vie, restant à l'arrière-plan. Cela résulte en « la mise en place, dans l'espace testimonial, d'une dialectique de l'individuel et de l'universel<sup>1343</sup> », qui se manifeste notamment par le jeu des pronoms. Si sa remarque concerne des témoignages *a priori* non romanesques, elle peut tout à fait s'appliquer à la production dorgelèsienne contemporaine à la Grande Guerre. Dans *Les Croix de bois*, en effet, le pluriel prend le dessus sur le singulier. Nous comptons 529 occurrences du pronom « nous » et plus de 1000 occurrences du pronom indéfini « on<sup>1344</sup> ». Cumulés, les pronoms personnels pluriels ou pouvant renvoyer à un groupe représentent plus du double des apparitions du pronom personnel « je » ou « j' » (qui sont au nombre de 697), dont la fréquence est à relativiser puisqu'il est très fréquemment utilisé ailleurs que dans la narration, à savoir dans les dialogues : de cette manière, d'autres « je » que celui de Jacques Larcher s'expriment, rejoignant alors la représentation du collectif à travers un usage polyphonique de la première personne du singulier. Les dialogues sont par ailleurs extrêmement nombreux, ce qui permet à Roland Dorgelès d'appréhender la diversité des expressions de combattants, une multitude d'opinions et de personnalités auxquelles seraient susceptibles de s'identifier les lecteurs. Certains épisodes favorisent également l'expression forte du collectif. Dans « Le Mont Calvaire », chapitre qui met en scène à la fois la peur de la mort et l'expérience de celle-ci par le groupe, le collectif devient une échappatoire, la communion permettant de surmonter l'épreuve :

Ils parlaient tous ensemble, à présent ; ils mentaient tous, pour se donner du cœur, espérer quand même. Ce fut une discussion bruyante d'un moment, où chacun avait son histoire de mine à raconter, et, quand ils écoutèrent à nouveau, il leur parut que cela tapait déjà moins. Machinalement, on déroula les couvertures, on se coucha<sup>1345</sup>.

On voit que, dans un premier temps, le « je » est totalement en retrait, absent. Il décrit un groupe dont il semble ne pas faire partie, avant de le rejoindre avec le recours au pronom indéfini « on ». Alors que « chacun » pourrait connoter l'individualité, il est ici bel et bien associé au collectif, instaurant un point commun entre tous les personnages présents. Tout le chapitre repose sur une alternance entre individualité et collectif. Lorsque le « je » du narrateur réapparaît, c'est encore pour dire l'expérience partagée : « Mon cœur s'arrêta net, comme si quelqu'un l'avait pris dans sa main. Je ressentis comme un frisson. C'était vrai, on n'entendait

---

<sup>1342</sup> Charlotte Lacoste, « Un siècle de témoignages », dans Charlotte Lacoste (dir.), *Séductions du bourreau. Négation des victimes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, « Intervention philosophique », p. 54.

<sup>1343</sup> *Ibid.*

<sup>1344</sup> Nous n'avons pas pu étudier la totalité des occurrences du pronom « on », mais notons qu'il désigne parfois aussi les non-combattants, en particulier lorsqu'il introduit une critique, comme dans *Le Cabaret de la belle femme*, *op. cit.*, p.231 : « Ce sont toujours les mêmes histoires qu'on nous raconte, d'ailleurs ».

<sup>1345</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, *op. cit.*, p.111-112.

plus creuser. C'était fini. [...] Nous regardions la terre, muets comme elle<sup>1346</sup>. » Là encore, le glissement s'opère par le biais des pronoms, et il est opéré de telle manière que les émotions de Jacques Larcher semblent être celles de tout le groupe. Charlotte Lacoste, commentant un témoignage de Micheline Maurel<sup>1347</sup>, donne une interprétation qui s'applique parfaitement à ce cas : « Le passage à l'imparfait itératif et l'usage du pronom indéfini, en même temps qu'ils attestent la dissolution du sujet, font basculer le récit du côté de l'universel<sup>1348</sup>. » Cette réunion symbolisée par l'usage d'un pronom indéfini se retrouve également dans *Le Réveil des morts* :

Il existe entre anciens combattants de ces liens ténus mais impérissables que le temps rend plus solides au lieu de les détruire. [...] On a souffert au même endroit, on a échappé aux mêmes dangers, on a connu les mêmes colères, les mêmes pauvres joies, et c'est comme si l'on retrouvait un ami<sup>1349</sup>.

Toutefois, le roman de 1923 témoigne beaucoup moins de cette attention portée aux pronoms. En effet, le lecteur suit un ancien combattant qui se caractérise par sa solitude, Jacques Le Vaudoier, bien qu'il se trouve vite happé par son passé et par les traces de la guerre qu'il contemple autour de lui. La camaraderie et l'expérience collective resurgissent ainsi, à travers les rencontres avec les hommes, avec les lieux et avec les échos contenus par les régions dévastées.

Dans *Le Cabaret de la belle femme*, le collectif est toujours dominant en nombre, mais l'écart se resserre nettement par rapport aux *Croix de bois*, avec 893 occurrences du « nous » et du « on », contre 834 occurrences du « je » (en comptant la forme « j' »). Si l'on note, là encore, la présence du « je » dans les dialogues, certains chapitres montrent tout de même une prégnance de la voix narrative singulière. C'est le cas dans la première partie du « Cabaret de la belle femme », qui laisse la part belle au « je » que le lecteur peut associer à l'auteur tant le passage fait figure d'introduction à l'anecdote, au souvenir de guerre : « J'y pense toujours, à ce cabaret au nom troublant, lorsque j'entends des gens parler d'amour, d'idylles sous les obus, ou que je lis un de ces contes stupides et charmants<sup>1350</sup> ». Cette première partie du chapitre semble pouvoir être assimilée à un texte préfaciel préparant le lecteur au récit qui va suivre, faisant le lien entre fiction et réalité. Le rapprochement du narrateur et de l'écrivain est d'ailleurs d'autant plus facile qu'il y est question de récit de guerre : « Comme la guerre sera jolie, racontée dans cent ans<sup>1351</sup> ! » Toutefois, même dans ce chapitre, le jeu des pronoms signale encore une volonté de généraliser, passant du souvenir individuel à l'anecdote

---

<sup>1346</sup> *Ibid.*, p.113.

<sup>1347</sup> Micheline Maurel, *Un camp très ordinaire*, Paris, éditions de Minuit, 1957.

<sup>1348</sup> Charlotte Lacoste, *op. cit.*, p.54.

<sup>1349</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, *op. cit.*, p.464.

<sup>1350</sup> Roland Dorgelès, *Le Cabaret de la belle femme*, *op. cit.*, p.231.

<sup>1351</sup> *Ibid.*, p.231.

susceptible de dire une vérité commune à tous les combattants, comme en témoigne cette transition du « je » à un « on » indéfini désignant les soldats : « Ce fut ma seule histoire d'amour au front. Dans mon esprit, l'épisode demeure comme le symbole de la guerre. On est parti presque joyeux, croyant à l'Aventure... Et l'on est revenu, déçu, après des jours, des mois, des ans pareillement gris<sup>1352</sup> [...] ». Présenter des anecdotes qui, à ses yeux, symbolisent la guerre, voilà l'objectif de Dorgelès, qui considère bien que son « je » peut dire le « nous » : « je crois bien que nous les trouvions belles<sup>1353</sup> ». Le chapitre « Une nuit sous bois », lui aussi, introduit une voix narrative particulièrement présente et qui, loin de se mettre en retrait, est le filtre par lequel toute la scène est perçue : « Mes oreilles et mes yeux en ont pris l'habitude : je vois quand il fait noir, j'entends quand tout se tait<sup>1354</sup>. » Cette focalisation interne n'empêche pas la présence du pluriel ou de l'indéfini, qui trouve d'ailleurs dans ce chapitre une manifestation d'autant plus forte qu'elle concerne aussi bien les soldats français qu'allemands : « Des deux côtés, on a cloué, la nuit, de hauts treillages pour arrêter les grenades, et nous ne craignons plus rien, enfermés dans ce poulailler<sup>1355</sup>. » Alors la narration est neutre, témoignant d'une expérience partagée même entre ennemis : toute identité est neutralisée dans un ensemble renvoyant au monde combattant. Même l'anecdote singulière de Mado et de son talon cassé devient l'objet de réflexions sur les soldats dans leur ensemble : « Les gens croient qu'à la guerre nos cœurs deviennent calleux comme nos mains<sup>1356</sup>. » D'autres chapitres, au contraire, laissent entrevoir un pluriel dominant, tel que « Les poissons rouges », avec une prééminence du « on » et du « nous », ainsi que de formules telles que « tout le monde<sup>1357</sup> », « le groupe<sup>1358</sup> », « chaque régiment<sup>1359</sup> »... C'est aussi le cas du chapitre « Le prisonnier bénévole », avec une narration essentiellement à la troisième personne, qui congédie le « je » du narrateur le temps d'un épisode. D'autres chapitres, enfin, ménagent un réel équilibre entre individuel et collectif, comme « Pour la durée de la guerre », dans lequel le narrateur, en livrant sa propre expérience de l'engagement, raconte également celle de ses camarades. D'abord seul (« je me suis levé à l'aube et j'ai traversé Paris à pied<sup>1360</sup> »), le personnage rencontre d'autres hommes qui, comme lui, veulent s'engager, et sa voix se mêle alors à celle du groupe : « On dit simplement<sup>1361</sup> »,

---

<sup>1352</sup> *Ibid.*, p.234.

<sup>1353</sup> *Ibid.*, p.235.

<sup>1354</sup> *Ibid.*, p.249.

<sup>1355</sup> *Ibid.*, p.250.

<sup>1356</sup> *Ibid.*, p.253.

<sup>1357</sup> *Ibid.*, p.260.

<sup>1358</sup> *Ibid.*, p.261.

<sup>1359</sup> *Ibid.*, p.262.

<sup>1360</sup> *Ibid.*, p.222.

<sup>1361</sup> *Ibid.*, p.223.

« On s'entretient<sup>1362</sup> », « Nous n'avons jamais été si nombreux<sup>1363</sup> », « On parle fort<sup>1364</sup> », « nous regardons<sup>1365</sup> »...). Cette diversité des modalités pronominales s'explique par la diversité des textes contenus dans *Le Cabaret de la belle femme*, comme si le narrateur changeait sans cesse. Le recueil n'a probablement pas connu une uniformisation aussi minutieuse que *Les Croix de bois*. Ensemble composite, l'ouvrage ne trouve pas son unité dans le choix des pronoms<sup>1366</sup>. Pourtant, peu importe les choix opérés par l'auteur : il semble que, toujours, l'expression individuelle glisse vers celle du collectif.

Lorsque l'on parle d'une pensée du collectif, une notion doit être convoquée : la camaraderie. Son champ lexical est particulièrement présent dans les romans, avec l'usage de plusieurs mots-clés. Ainsi le terme « camarade » ou son pluriel « camarades » apparaît 83 fois dans *Les Croix de bois*. Son synonyme affectueux, « copain » ou « copains », est présent quant à lui à 67 reprises. « Ami » ou « amis », en revanche, sont moins fréquents, car ils représentent généralement davantage une relation d'élection que ce que l'on définit comme la « camaraderie » combattante<sup>1367</sup>. Dans sa correspondance, Dorgelès note bien la différence entre les deux notions, lorsqu'il évoque, le 3 mai 1915, sa rencontre avec René Bierre : « un très bon ami à moi », insistant sur la singularité de la relation, c'est bien son ami à *lui*, là où la camaraderie est tournée vers un groupe beaucoup plus large<sup>1368</sup>. Il ajoute : « Quel bonheur de retrouver enfin un ami ! Un vrai<sup>1369</sup>. » Le collectif n'est donc pas tant question d'amitié que d'un partage d'expérience, qui est celle du quotidien de la guerre et qui peut être entretenue avec tous, y compris avec l'ennemi. Jean Galtier-Boissière, dans *Un hiver à Souchez*, témoigne de cette étonnante fraternisation :

Enfin, après s'être étreint cordialement, les deux hommes se séparèrent et chacun rentra dans son camp.

– Qu'est-ce qu'il t'a dégoisé ? demandai-je au bonhomme.

– Il m'a dit comme ça : « Infanterie, Français et Allemands, bons camarades, mais les artilleurs, tous des cochons !

Et il ajouta :

---

<sup>1362</sup> *Ibid.*, p.224.

<sup>1363</sup> *Ibid.*

<sup>1364</sup> *Ibid.*, p.226.

<sup>1365</sup> *Ibid.*

<sup>1366</sup> Sans surprise, il en va de même pour *Bleu horizon*, qui est aussi un recueil composite, dans lequel l'expression autobiographique est centrale : le lien entre individuel et collectif est ainsi amené de manière plus explicite.

<sup>1367</sup> Voir *supra* : chapitre 1, partie 5.

<sup>1368</sup> Nous rappelons ici les travaux d'Alexandre Lafon sur la camaraderie et ses différentes strates, *La camaraderie au front*, *op. cit.*

<sup>1369</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, *op. cit.*, lettre à sa mère, 3 mai 1915, p.262.

– D'un sens, il a raison, le Fritz, sans ces vaches d'artiflos, ce serait la bonne vie ici, puisqu'on ne voit jamais un officier et qu'on s'entend bien entre copains<sup>1370</sup>.

Ainsi l'expression de la camaraderie et l'écriture du collectif pourraient-elles même, dans une certaine mesure, prendre en compte le soldat qui se trouve en face et connaît une expérience similaire. Dorgelès l'illustre également, comme ici dans « La Boule de gui », chapitre retiré des *Croix de bois* et intégré au recueil *Le Cabaret de la belle femme* : « Et là-bas, de l'autre côté des champs noirs, n'en est-il pas comme moi, portant le casque ou le polo gris, qui rêvent d'infini sous les mêmes étoiles<sup>1371</sup> ? » D'autres termes viennent aussi renforcer l'effet universalisant du roman. « Ensemble » apparaît à 17 reprises, parfois renforcé par le déterminant pluriel « tous », introduisant un effet de groupe et de cohésion, avec une action partagée : « Ils parlaient tous ensemble<sup>1372</sup> », « Tout le monde avait crié ensemble<sup>1373</sup> »... Le déterminant « tous », d'ailleurs, apparaît à 158 reprises, renvoyant tantôt aux hommes (il n'est alors, en général, suivi d'aucun complément), tantôt au temps et au lieu : « tous les jours<sup>1374</sup> », « tous les bruits<sup>1375</sup> », « tous les hommes<sup>1376</sup> »... Là encore, le déterminant indéfini introduit une idée d'universalité car il connote l'intégralité, la totalité. La diversité des hommes est réunie en un grand ensemble : leur quotidien, leurs actions, leur environnement, tout est mutualisé. La métaphore du « troupeau<sup>1377</sup> », présente chez Dorgelès comme chez de nombreux écrivains-combattants, si elle renvoie à l'animalisation des soldats, convoque aussi l'idée de la masse, du nombre, du groupe, ainsi que celle de l'indissociation. Les combattants forment parfois une « masse confuse<sup>1378</sup> », dans laquelle toute individualité est niée. Cela prend plusieurs sens, renvoyant autant à la volonté de présenter une représentation collective et universelle de la guerre, qu'à celle d'en dénoncer l'inhumanité, puisque non seulement elle prive les hommes de leur identité, mais aussi les objectifie, les traitant comme des pions ou de la chair à canon. Cette idée du nombre se trouve également exprimée dans *Le Réveil des morts*, avec une obsession pour la mort de masse, phénomène d'une telle importance qu'il ne semble pas quantifiable, ce qui est symbolisé par l'adverbe « Combien », qui introduit une interrogation parfois formulée sur un mode affirmatif, et toujours assimilable à une question rhétorique car il est impossible de fournir la moindre réponse précise : « Pour quelques fosses retrouvées, combien d'inconnus resteraient

---

<sup>1370</sup> Jean Galtier-Boissière, *Un hiver à Souchez* [1917], préface de l'auteur, Tusson, du Lérot, 1998, p.VIII.

<sup>1371</sup> Roland Dorgelès, *Le Cabaret de la belle femme*, op. cit., p.354.

<sup>1372</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, op. cit., p.111

<sup>1373</sup> *Ibid.*, p.37.

<sup>1374</sup> *Ibid.*, p.88.

<sup>1375</sup> *Ibid.*, p.90.

<sup>1376</sup> *Ibid.*, p.124.

<sup>1377</sup> *Ibid.*, p.146.

<sup>1378</sup> *Ibid.*, p.199.



pour toujours oubliés dans les champs<sup>1379</sup> ! » ; « Combien compterait-il des siens, dans les rangs de cette suprême relève, combien de parents, combien de camarades<sup>1380</sup> ? » ; « Trois cent mille morts, ça fait combien de larmes<sup>1381</sup> ? » ; « Combien de régiments, cette fois, allaient s’y retrouver<sup>1382</sup>. » On retrouve également des formulations similaires dans *Bleu horizon* (« Combien de fois, sous le gourbi, durant les longues nuits de veille, parla-t-il du retour, ce Soldat inconnu qui va rentrer dans l’Histoire sous un masque<sup>1383</sup> ? », « Combien avons-nous vu de volontaires s’offrir pour des patrouilles dangereuses uniquement pour ne pas faire une corvée ? Combien de croix de guerre furent gagnées ainsi, et combien de croix de bois<sup>1384</sup> !... »), *Les Croix de bois* (« Combien sont revenus<sup>1385</sup> ? », « combien sommes-nous, les yeux fermés, le front dans les mains<sup>1386</sup> », « Combien de Français<sup>1387</sup> ? » interroge le narrateur en réponse à la fierté du colonel qui évalue une victoire au nombre de « cadavres boches » laissés après les combats, « Combien de songes, combien de rêves, cette nuit, dans ces alcôves éternelles<sup>1388</sup> ? », « Combien sont encore debout, des croix que j’ai plantées<sup>1389</sup> ? »), et *Le Cabaret de la belle femme* (« Combien n’ont même pas eu, en quatre ans de campagne, la joie amère d’une déception<sup>1390</sup> ? », « Combien de victimes coûtera-t-il encore, ce petit Bois<sup>1391</sup> », « Combien sommes-nous de pâtres à veiller, ce soir<sup>1392</sup> ? »). La récurrence de la formulation nous signale le caractère obsessionnel de cette idée de masse incalculable, difficile à appréhender et bien loin de l’individualité et de l’unicité. En posant cette question – *combien* – l’écrivain interroge aussi le sens, ou plutôt signale son absence. Derrière le *combien*, il y a surtout un *pourquoi*, comme une incompréhension incessante. Cette question ambitieuse est celle du sens même de la guerre, préoccupation collective s’il en est.

*Le Réveil des morts* est un roman qui, lui, ne se déroule plus vraiment au front, la guerre étant finie. Cette fois, le personnage est un ancien combattant, qui a retrouvé la vie civile. Il est souvent représenté dans sa solitude mais, progressivement, par l’intermédiaire d’André, soldat

---

<sup>1379</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, *op. cit.*, p.415.

<sup>1380</sup> *Ibid.*, p.485.

<sup>1381</sup> *Ibid.*, p.509. On retrouve également cette citation dans *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.121, dans le texte intitulé « Le soldat inconnu » qui commence d’ailleurs par le mot interrogatif « Combien ».

<sup>1382</sup> *Ibid.*, p.537.

<sup>1383</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.117.

<sup>1384</sup> *Ibid.*, p.141.

<sup>1385</sup> *Ibid.*, p.71.

<sup>1386</sup> *Ibid.*, p.121.

<sup>1387</sup> *Ibid.*, p.147.

<sup>1388</sup> *Ibid.*, p.157.

<sup>1389</sup> *Ibid.*, p.216.

<sup>1390</sup> *Ibid.*, p.234.

<sup>1391</sup> *Ibid.*, p.257.

<sup>1392</sup> *Ibid.*, p.354.

mort au combat qui le hante depuis qu'il s'est installé sur le Chemin des Dames, il se reconnecte avec la communauté née durant le conflit. Le terme « camarade », au singulier comme au pluriel, est toujours utilisé dans un contexte qui renvoie au passé de la guerre. C'est ainsi qu'il en vient à désigner par ce terme les prisonniers de guerre allemands<sup>1393</sup>, qui font figure de réminiscence du temps du conflit. Dans le deuxième chapitre, Jacques visite les terres de l'agriculteur Didier Roger, et petit à petit, les souvenirs s'imposent à lui. Il entame une reconstitution, dans laquelle la camaraderie trouve toute sa place : « Les yeux brouillés, le jeune homme regardait autour de lui. Où avaient-ils été tués ? Était-ce dans le boyau... Il imaginait les camarades traînant derrière eux le cadavre encore chaud<sup>1394</sup> [...]. » Le motif de la résurrection, omniprésent dans le roman, accompagne cette résurgence de la camaraderie. Ainsi lorsque Jacques convoque, dans son imagination, une voix de soldat agonisant dans un champ, cette voix verbalise le besoin de la communauté combattante : l'exclamation « Ici, les camarades, ici, ne me laissez pas<sup>1395</sup> ! » fait par ailleurs écho au « Ne me laissez pas<sup>1396</sup> » des *Croix de bois*, qui bouleverse Monpoix au point de le tuer. La camaraderie est un appel au souvenir, un appel des morts adressé aux vivants. Parfois, le mot renvoie à Jacques, Canivet et Crevel, qui ont, en se rencontrant, retrouvé une camaraderie combattante qui s'incarne dans le pèlerinage qu'ils effectuent ensemble sur les champs de bataille, en quête du souvenir d'André :

Son camarade ne disait rien. Il promenait son regard sur ces tertres hérissés de barbelé et devait chercher, le cœur battant, le chemin qu'il avait suivi, d'un pesant galop, avec les camarades, sous la rafale assourdissante des obus<sup>1397</sup>.

Dans cette citation, la première occurrence du terme renvoie à Jacques, ancien combattant, devenu le « camarade » de Canivet alors qu'ils n'ont pas combattu ensemble, tandis que la seconde occurrence évoque le passé, la communauté du front. *Le Réveil des morts*, roman qui évoque l'absence douloureuse liée à la mort, cultive également une esthétique de l'indéfinition. Lorsqu'il est question des cadavres, tout est fait pour anonymiser et, par là même, universaliser la mort : « des morceaux d'ossements, des lambeaux de capote<sup>1398</sup> », « un inconnu<sup>1399</sup> », « une tombe<sup>1400</sup> », « une croix<sup>1401</sup> »... Même André, malgré sa singularisation, existe pour représenter tous les morts de la Grande Guerre, tout comme Jacques incarne le devoir de mémoire des

---

<sup>1393</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, op. cit., p.409.

<sup>1394</sup> *Ibid.*, p.412.

<sup>1395</sup> *Ibid.*, p.415.

<sup>1396</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, op. cit., p.93.

<sup>1397</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, op. cit., p.520.

<sup>1398</sup> *Ibid.*, p.413.

<sup>1399</sup> *Ibid.*

<sup>1400</sup> *Ibid.*, p.415.

<sup>1401</sup> *Ibid.*

survivants envers eux : « Cette idée qu'il habitait chez un mort, qu'il avait pris la place d'un mort, devint bientôt une obsession<sup>1402</sup>. » L'identité propre d'André – peu développée – ne semble finalement pas compter : un glissement s'opère, le faisant devenir « un mort », mais aussi un homme, un parmi des milliers. Un autre procédé tendant à l'universalisation dans *Le Réveil des morts* est l'effet d'élargissement recherché par l'écrivain dans l'évocation des lieux. Dorgelès montre que le destin connu par les soldats du Chemin des Dames est semblable à celui de tant d'autres, en mobilisant d'autres noms qui évoquent, eux aussi, la guerre et suggèrent l'étendue de la destruction : « C'est eux qui gelaient dans la boue glacée de Verdun, dans la neige des Vosges, c'est eux qui s'enlisaient dans les boyaux fangeux d'Artois<sup>1403</sup> » ou, un peu plus loin : « Les morts se levaient, des Flandres jusqu'aux Vosges, [...] emportant dans les plis bleus de leur capote une pincée de ta craie, Craonne, un peu de votre glaise, champs de Souchez<sup>1404</sup> ! » Le procédé de généralisation, fréquent voire obsessionnel, contribue à offrir une représentation collective et commune de la guerre.

### 3.2.3. Le devoir moral : écrire « pour servir »

Dans son entretien avec Frédéric Lefèvre, qui lui demande si « un souci d'ordre moral régente [se]s livres<sup>1405</sup> », Dorgelès répond en citant Saint Magloire, héros de son roman de 1922 : « Toute parole est vaine qui ne tend pas à rendre la vie meilleure », parole qu'il aimerait voir « servir d'épigraphe à tous [s]es romans. » Il ajoute : « Si j'écris, c'est pour faire passer dans les cœurs un peu de ma pitié, un peu de mes colères. Si j'écris, c'est pour servir<sup>1406</sup>. » La réponse peut évoquer ces lignes, que l'on peut lire des décennies plus tard dans *Images* (publié à titre posthume en 1975), dans lesquelles Dorgelès montre qu'il considère l'écrivain naturaliste Lucien Descaves, avec son ouvrage *Sous-offs* (1889) comme un modèle : « Ce témoin loyal s'était fixé une mission : il n'écrirait que pour combattre, il n'écrirait que pour servir<sup>1407</sup>. » À la lecture de telles affirmations, plusieurs questions se posent : à qui donc l'écrivain veut-il rendre « la vie meilleure » ? qui prétend-il « servir », ou à quoi entend-il « servir » ? Il y a, dans l'idée même de « service », le rapport entre une entité et une autre, si bien que l'auteur n'écrit certainement pas pour lui seul : on sert quelqu'un, un groupe, une cause, ou on sert à quelque chose, on se rend utile. Par ailleurs, le « service » est aussi lié à un ensemble d'éléments qui le rapprochent du contrat tacite sous-tendant l'engagement tel que nous l'avons défini dans notre

---

<sup>1402</sup> *Ibid.*, p.467.

<sup>1403</sup> *Ibid.*, p.414.

<sup>1404</sup> *Ibid.*, p.485.

<sup>1405</sup> Frédéric Lefèvre, art. cit.

<sup>1406</sup> *Ibid.*

<sup>1407</sup> Roland Dorgelès, *Images, op. cit.*, p.220.

premier chapitre. Quand l'on se met au service d'une cause, d'une collectivité, de valeurs, on se donne pour devoir d'en défendre les intérêts. Ainsi Dorgelès souhaite-t-il, de toute évidence, se mettre au service non seulement des combattants – survivants comme défunts – mais aussi de la société dans sa totalité : les deux niveaux sont liés, car l'équilibre social – « la vie meilleure » que Dorgelès semble appeler de ses vœux – ne peut s'accomplir sans la prise de conscience de la place prépondérante que doivent occuper les anciens combattants et la mémoire du conflit. Ces deux causes – perpétuer la présence des vétérans dans le paysage politique et culturel français, tout en défendant et en revivifiant la mémoire de la guerre – vont de pair : il s'agit toujours de cette même volonté, déjà évoquée précédemment, de transmettre l'idée d'« une seule communauté des vivants et des morts<sup>1408</sup> », non plus seulement circonscrite au monde des lettres et des combattants, mais à la société dans son intégralité. Pour prétendre à cet objectif proprement collectif, Roland Dorgelès déploie donc des récits marqués par une pensée du groupe, qui n'échappent pas à l'expression de considérations morales. À travers son œuvre, il entend même rechercher ce qui transcende l'humain, en prétendant s'attaquer à un objet d'étude particulièrement large et complexe s'il en est : « toutes les âmes<sup>1409</sup> » des hommes présents dans les tranchées. Tout apparaît comme s'il avait la chance d'avoir sous les yeux un échantillon représentatif de l'espèce humaine, qu'il aurait ainsi l'opportunité d'analyser scrupuleusement pour en tirer un roman – *Les Croix de bois* – utile à tous. Rappelons que ce dépouillement de « toutes les âmes » s'accompagne d'un refus de « limiter ses observations à un cercle étroit<sup>1410</sup> ». Précisons d'ailleurs que le mot « cercle » vient remplacer le terme « milieu » dans la correction des épreuves de *Bleu horizon*<sup>1411</sup>. Là où le « milieu » connote encore un contexte assez large, le « cercle » restreint, ferme, semble clos sur lui-même, dimension redoublée par l'adjectif « étroit » insistant sur ce resserrement excessif de la focale. Roland Dorgelès, sortant de la communauté qu'il a toujours connue pour pénétrer dans le monde cosmopolite des tranchées, peut appréhender la société humaine dans toute sa représentativité. Évidemment cette pensée est purement théorique : s'il est confronté à des hommes d'origines diverses, le front exclut tout de même une grande partie de la société – femmes, personnes âgées, enfants, invalides, à quelques exceptions près – et cette observation se fait dans un contexte exceptionnel, dans des conditions inédites appelant donc des comportements là aussi exceptionnels et inédits, impossibles à reproduire dans une société

---

<sup>1408</sup> Nicolas Beaupré, *Écrits de guerre*, op. cit., p.77.

<sup>1409</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, op. cit., p.12.

<sup>1410</sup> *Ibid.*

<sup>1411</sup> Bibliothèques d'Amiens Métropole, Res 943 C, placard 1.

complète et en paix. Roland Dorgelès a probablement conscience de ces failles, mais il semble aussi intimement persuadé que la démonstration, la représentation de personnages types, voire d'une société type, pourrait permettre d'influencer le lecteur et d'avoir une réelle action sur la construction sociale. Ce devoir moral fait partie de son engagement intellectuel.

Dans ses textes, les combattants ont rarement le mauvais rôle. Dorgelès fait honneur à la génération du feu, celle qui a connu la Grande Guerre (qu'il évoquera plus tard comme « "notre" guerre, [...] "la vraie"<sup>1412</sup> », en opposition à la « drôle de guerre » et à l'Occupation). La notion de « génération » interroge : il n'y est pas véritablement question d'âge, d'origine ou de culture, ceux-ci étant aussi variés que les soldats eux-mêmes. Selon nous, cette identité générationnelle tient davantage à la qualité fondatrice de l'événement que représente la Première Guerre mondiale, comme si tous les hommes ayant connu cette guerre avaient aussi connu une seconde naissance. Cette « re-naissance » doit être suivie par la société dans sa globalité. Les combattants ont été profondément changés, et ont ainsi pris conscience de grandes valeurs qui apparaissent comme universalisables. Certains représentants de cette génération, ceux qui tiennent à la voir exister et persister, se rattachent à l'idée qu'un « esprit combattant » existe. Antoine Prost rappelle qu'il s'agit du concept unificateur du mouvement ancien combattant, dont la définition varie en fonction des hommes qui s'en revendiquent. Cette notion, bien que difficile à circonscrire, appelle un combat : « Face à l'esprit combattant, le mal est la *division*, fléau que l'on ne cesse de conjurer, car il menace sans cesse [...] la nation<sup>1413</sup> ». Tout l'enjeu est donc de montrer une communauté unie en guerre, pour lutter contre une possible division de la société en paix. Dans l'esprit de Dorgelès comme de bien d'autres, si une telle union – et communion – a été possible en temps de guerre, elle doit à tout prix être perpétuée et, pour cela, il faut en fournir des modèles. Par ailleurs, Antoine Prost note que cette lutte contre la division va de pair avec une « supériorité morale<sup>1414</sup> » ressentie par les anciens combattants, qui peuvent ainsi prétendre parler au nom de tous, éduquer, « servir » l'humanité. Roland Dorgelès ne répond-il pas précisément à Frédéric Lefèvre qu'il veut « servir » en « fai[sant] passer un peu de [s]a pitié, de [s]es colères<sup>1415</sup> » dans ses œuvres ? Ces sentiments, ces émotions si personnelles, propres à l'auteur, revêtent pourtant bien, à ses yeux, une exemplarité pour les lecteurs.

---

<sup>1412</sup> Roland Dorgelès, « L'année de l'espoir », *Gringoire*, 2 janvier 1941.

<sup>1413</sup> Antoine Prost, *Les Anciens Combattants*, *op. cit.*, p.200.

<sup>1414</sup> *Ibid.*, p.201.

<sup>1415</sup> Frédéric Lefèvre, *art. cit.*

Cette division qu'il ne souhaite pas voir s'installer, Dorgelès la met en scène et la dénonce dans ses romans, à commencer par *La Machine à finir la guerre*. Dans cette satire, les personnages sont particulièrement caricaturaux, représentant les vices et les vertus que l'écrivain a pu observer en guerre. Il y dépeint les préoccupations des combattants : le sentiment de rupture avec l'arrière, l'incompréhension entre autorités militaires et simples fantassins, ou encore le rapport aux femmes, thème cher à l'auteur comme à bien d'autres soldats. La scène du théâtre aux armées, thématique qui n'est pas représentée dans *Les Croix de bois*, est en cela assez intéressante. Se trouvant dans le premier chapitre écrit par Dorgelès, cette scène permet d'établir une narration équivoque, dans laquelle s'opposent deux regards : un point de vue combattant et un point de vue non-combattant. Elle offre également un témoignage d'actualité, puisque le théâtre aux armées, rarement présenté dans les romans de 14-18, est à l'époque une innovation très récente, datant du début de l'année 1916 : elle consiste à mettre en place des tournées dans la zone des armées, dans le but de divertir les soldats tout en encourageant leur engagement au combat, et elle est ainsi l'occasion d'une rencontre entre civils et soldats, entre femmes et hommes, entre patriotes et poilus parfois moins convaincus de la nécessité de continuer la guerre... Pour représenter le fossé qui se creuse dans l'ensemble de la société française à mesure que la guerre s'éternise, Dorgelès fait le choix de scènes cocasses, teintées d'ironie. Il met par exemple en scène quatre soldats entendant avec stupéfaction un acteur de la Comédie Française s'exclamer « Mordieu ! ça fait plaisir de retourner au front<sup>1416</sup>... », au moment où tant aimeraient s'en extirper. Plus tard, ce sont des comédiens et des chanteuses qui, venus susciter la ferveur patriotique des soldats, reprochent à ces derniers de ne pas connaître toutes les paroles de *La Marseillaise*, avant de se rendre compte qu'ils les ignorent tout autant. Ajoutons à cela le général Ratton, qui veille obstinément au maintien des apparences, en harcelant les soldats afin qu'ils soient propres comme des sous neufs pour l'arrivée des comédiens : « Distribuez cinquante boîtes de cirages, cent boîtes, deux cents boîtes s'il le faut, mais je veux que ça brille, je tiens à ce que les hommes soient sans une tache, sans un trou, pour assister à la représentation<sup>1417</sup>. » Ici, le message de Dorgelès est clair : la « représentation » n'est pas unilatérale, le spectacle se joue des deux côtés et tout est affaire d'apparence. Il dénonce ainsi l'hypocrisie des institutions militaires comme de la société civile et tourne en ridicule les mises en scènes patriotiques qui encouragent une guerre qui ne fait que trop durer, qui doit

---

<sup>1416</sup> Roland Dorgelès et Régis Gignoux, *op. cit.*, p.115.

<sup>1417</sup> *Ibid.*, p.135.

« finir<sup>1418</sup> ». Dorgelès peint le portrait de toute une société divisée, et tient un discours éminemment politique sur *la* guerre, dont il dénonce le *theatrum mundi*, le maintien d'apparences mensongères tandis qu'à quelques kilomètres de là, des soldats « se f[ont] hacher<sup>1419</sup> » dans l'indifférence presque totale. Si cette représentation de la division touche au contexte de guerre, il ne faut pas seulement la lire comme une description plus ou moins réaliste d'une scène circonscrite à ce même contexte. Elle est aussi une satire de certains caractères humains observables en société, en guerre comme en paix, et un avertissement aux lecteurs, comme si Dorgelès leur disait : *observez cette hypocrisie, ne la laissez pas se reproduire, n'en soyez pas les acteurs*. De telles représentations de la division, mais aussi de l'immoralité inhérente ou non à l'état de guerre, se trouvent, nombreuses, dans les autres textes de notre corpus. Nous y reviendrons en détails dans notre troisième chapitre, mais il semble nécessaire de s'attarder sur *Le Réveil des morts*, roman le plus moral – et peut-être le plus moralisateur – de Dorgelès.

Dans le roman de 1923, tout est affaire d'éthique et de morale. Dans la société d'immédiat après-guerre qu'il décrit, l'enjeu est la reconstruction de la société, qui a la possibilité de se souder, de se réunir autour de mêmes valeurs. Mais dans le village fictif de Crécy, tout va de travers. La quasi-totalité des personnages, principaux ou secondaires, semblent fautifs : Hélène est la veuve oublieuse par excellence qui, au détriment de toute moralité, forme un couple avec un autre homme tandis que son mari gît quelque part dans un champ ; l'épouse Vauroux est une « femme à boches », qui représente à elle seule les compromissions de certains Français avec les Allemands pendant la guerre<sup>1420</sup> ; avec son époux, elle manigance pour s'enrichir, là encore au détriment de toute morale, allant jusqu'à pousser le malheureux Canivet au suicide ; Bouzier, le mercanti, s'enrichit sur le dos des morts et, en cela, est probablement le personnage le plus immoral de tous ; Julien Becker, le frère d'Hélène, quant à lui, est l'embusqué par excellence<sup>1421</sup>... Même Jacques Le Vaudoier, personnage principal, n'échappe pas à cet échec moral général. Jean-Yves Le Naour, dans *Misères et*

---

<sup>1418</sup> C'est bien tout l'enjeu de ce roman : montrer que cette guerre sans fin ne sert que les intérêts de quelques-uns, et certainement pas de ceux qui combattent.

<sup>1419</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.10.

<sup>1420</sup> Jean-Yves Le Naour note que la société « reporte ses angoisses et ses doutes sur les "femmes à boches", symboles de toutes les défaites, physiques, spirituelles et morales. » Jean-Yves Le Naour, *Misères et tourments de la chair durant la Grande Guerre : les mœurs sexuelles des Français, 1914-1918*, Paris, Aubier, 2002, p.276. Voir également l'ouvrage d'Emmanuel Debruyne, *Femmes à boches : occupation du corps féminin, dans la France et la Belgique de la Grande Guerre*, Paris, Les Belles Lettres, 2018 et l'article de Philippe Nivet, « L'évocation de l'occupation allemande dans *Le Réveil des morts* de Roland Dorgelès », dans Bernard Alluin et Juliette Sauvage (dirs.), *op. cit.*, p.50-60.

<sup>1421</sup> Julien Becker s'est volontairement déclenché une maladie dans le but d'être réformé. Il s'agit d'un embusqué qui s'assume, volontiers provocateur et critique envers l'ancien combattant Jacques Le Vaudoier et sa morale.

*tourments de la chair durant la Grande Guerre : les mœurs sexuelles des Français, 1914-1918*, explique en effet qu'il existe certaines règles morales tacites : « il est absolument inconcevable qu'un poilu puisse tromper un autre homme en couchant avec sa femme, a fortiori si celui-ci est son frère de misère<sup>1422</sup>. » En oubliant qu'André était son frère d'armes<sup>1423</sup> et en séduisant son épouse, Jacques a lui aussi trahi le camarade et sa mémoire. Mais tout l'enjeu, concernant Jacques, est la quête du pardon : en essayant de retrouver la trace d'André, puis en ravivant sa mémoire, en se reconnectant avec le passé traumatique de la guerre et en faisant passer la camaraderie avant toute autre chose, il rentre dans le droit chemin. Son comportement, exemplaire, devrait influencer le lecteur qui, comme lui, pourrait s'être égaré dans une volonté trop vive d'oublier la guerre et les combattants.

*Le Réveil des morts*, à travers le personnage de Jacques et le lien qu'il établit notamment avec André, montre la fraternité combattante comme une valeur positive, qui pourrait représenter un espoir dans ce monde de bouleversements et de ruptures. Ainsi, le roman met en scène ce que l'on pourrait voir comme une lutte entre l'esprit combattant – qu'Antoine Prost définit comme une somme du « refus des illusions autant que de l'inaction », d'une « volonté de paix » et d'un « esprit de justice<sup>1424</sup> » – et une société qui a choisi l'oubli. C'est aussi la raison de la quête de Jacques, qui part à la recherche de l'identité de l'autre homme, celui qui appartient désormais au passé. Il veut faire de nouveau exister l'absent dans le présent, et ainsi lui rendre justice. Il sent bien qu'aucune reconstruction n'est réellement possible tant que l'héritage – ou la dette – laissé par les morts n'est pas reconnu :

Un coude sur sa planche d'architecte, la tête dans la main, il dessinait des lettres ornées et des entrelacs en pensant à autre chose. À quoi ?... Rien de bien défini. À tous ces morts sans visage et sans nom, qu'il avait vus sur le plateau. Et à un autre aussi... Un autre surtout<sup>1425</sup>...

Tant que cet *autre* ne sera pas remémoré, comment repartir sur de bonnes bases ? Dès les premières pages du roman, en effet, le silence et l'oubli sont réclamés par les civils, notamment

---

<sup>1422</sup> Jean-Yves Le Naour, *op.cit.*, p.229.

<sup>1423</sup> Cet « oubli » est lié au sentiment d'une différence entre combattants. Tous les corps d'armée, aux yeux de certains, ne se valent pas face au danger. Pour Jacques, André était relativement à l'abri, il n'éprouvait donc pas le même respect pour lui que pour un fantassin. Ce point de vue change avec la prise de conscience de sa mort, de sa disparition irrémédiable. Dans *Le Réveil des morts*, *op. cit.*, p.422, Jacques a cette réflexion : « Si André avait été fantassin comme il l'était lui-même, Jacques n'aurait certainement jamais courtisé Hélène. Une telle lâcheté lui eût fait horreur. [...] Mais un cuirassier, à ses yeux, cela ne comptait pas. Il les revoyait au front, de garde aux issues dans des cantonnements heureux, blaguant avec les filles sur le seuil des maisons, et il avait l'impression de prendre sa revanche. Ah ! les cuir' bien brossés qui passaient au trot, soulevant un tourbillon de poussière qu'avalerait les biffins... ».

<sup>1424</sup> Antoine Prost, *Les Anciens Combattants et la société française, 1914-1939, vol. 3 : Mentalités et idéologies*, *op.cit.*, p.167.

<sup>1425</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, *op.cit.*, p.421.



à travers la voix d'Hélène : « Non, ne parle plus de la guerre, je t'en prie !...<sup>1426</sup> ». Jacques est confronté à la volonté d'une grande part de la société de Crécy d'oublier le passé douloureux. Si, au début, il reste relativement compréhensif vis-à-vis de ce désir et qu'il le partage, son rapprochement avec André le pousse progressivement à penser en termes de fraternité, de camaraderie, comme le montre le passage suivant :

Pour quelques fosses retrouvées, combien d'inconnus resteraient pour toujours oubliés dans les champs ! Ne devaient-ils pas s'agiter sous leur couvercle de terre, comme dans ces rêves où l'on se tord, paralysé, sans pouvoir arracher un son à sa gorge. Ne voulaient-ils pas crier, arc-boutés sur leur pauvres mains grises :

– Ici, les camarades, ici, ne me laissez pas !

Mais les vivants passaient, n'ayant rien entendu<sup>1427</sup>.

Le narrateur relate les pensées torturées de Jacques. Ainsi, lui seul semble entendre cet appel de détresse des morts, contrairement aux « vivants », dont il paraît ne plus faire partie désormais. Pourtant, il a lui aussi voulu avancer et laisser la guerre derrière lui : « Cet oubli, qu'il avait tant souhaité, maintenant lui faisait mal<sup>1428</sup>. » C'est bien son statut d'ancien combattant qui le torture. Pour lui, les paysages sont ceux des champs de bataille, et il lui est impossible d'oublier le mort qui repose si près de chez lui. Selon Paul Fussel, cette proximité presque absurde est constitutive de la Grande Guerre et de l'ironie qui caractérise ce conflit : « *what makes experience in the Great War unique and gives it a special freight of irony is the ridiculous proximity of the trenches to home*<sup>1429</sup>. » Quelle effrayante ironie du sort, en effet, que de mourir à quelques kilomètres de chez soi, dans un champ voisin de là où se dressait sa propre maison.

C'est précisément la conscience de la proximité d'André qui rend insupportable la situation pour Jacques. Il est là, dans les environs de Laffaux, cette « crête bleue, couchée sur l'horizon<sup>1430</sup> ». C'est vers cette crête que s'oriente la quête de Jacques, son pèlerinage sur les traces d'André. La description de celle-ci est révélatrice : une crête *bleue*, à *l'horizon*. Ce « bleu horizon » est le rappel d'un passé à la fois guerrier et fraternel. Mais cette couleur, qui est celle des uniformes bleu-gris des Poilus, peut aussi être la représentation d'un avenir dans lequel les

---

<sup>1426</sup> *Ibid.*, p.396.

<sup>1427</sup> *Ibid.*, p.415.

<sup>1428</sup> *Ibid.*, p.532.

<sup>1429</sup> Paul Fussel, *The Great War and Modern Memory*, London, Oxford University Press, 1971, p.64 : « ce qui rend l'expérience de la Grande Guerre unique et lui donne une charge particulière d'ironie, c'est la proximité ridicule des tranchées avec le foyer » (notre traduction).

<sup>1430</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, *op.cit.*, p.426.

valeurs combattantes trouveront leur incarnation, un horizon à atteindre et un idéal. L'architecte ne peut supporter de nier ce symbole :

Partout avaient poussé des croix. Plus d'arbres dans les vergers, plus de blé dans les champs, mais des tombes, encore des tombes. Et Jacques, les yeux mouillés, cherchait quelle place André avait élue pour y mourir, quand des mains inconnues jetaient au vent des poignées d'hommes, tous ces grains bleus qui ne germeraient pas<sup>1431</sup>.

Cet extrait nous montre que l'espoir est absent tant que l'on oublie les disparus, qui sont alors morts en vain. Ces grains qui ne demandaient qu'à germer ne peuvent le faire, et l'injustice est criante, provoquant l'émotion de l'architecte. C'est pourquoi Jacques s'interroge : « Mais peut-on être heureux quand on sent perpétuellement tout au fond de soi-même comme un remords confus<sup>1432</sup> ? » Il a le sentiment d'avoir mal agi, il est torturé par sa conscience et accablé : Jacques, au fond de lui, sent que ses actes ne correspondent pas à l'idéal qu'il devrait porter et défendre. Antoine Prost souligne que les questions morales sont une préoccupation centrale des anciens combattants, avec une tendance, « derrière les problèmes », à voir « des vices », et à « conseille[r] les vertus comme des solutions<sup>1433</sup>. » À partir de cet instant, Jacques va suivre les principes de conduite des anciens combattants, et va vouloir adopter un comportement vertueux. Le roman ne s'achève que lorsque l'architecte n'éprouve plus ce sentiment de remords, lorsqu'il a l'impression d'avoir fait son devoir envers André.

Dans ce roman, Jacques Le Vaudoyer est l'un des seuls personnages qui lutte contre la tentation de l'oubli. En cela, il est grandement valorisé et ses exigences morales donnent davantage de poids aux caractérisations péjoratives des autres personnages. Le pessimisme à l'encontre du reste de la société et cette valorisation à outrance d'un seul personnage a pu déplaire à certains lecteurs, comme le montre cet extrait du *Bulletin de la Société historique de Haute-Picardie*, publié en 1924 :

D'après M. Dorgelès, les habitants de Crécy ont tous enflé leurs dommages. Il n'y a qu'un honnête homme... c'est l'architecte. Tous les autres n'avaient que des masures avant la guerre : ils se font construire des palais<sup>1434</sup>.

Cette remarque signale probablement le sentiment d'une part de la population d'avoir été stigmatisée dans *Le Réveil des morts*. La valorisation de l'architecte peut apparaître comme la manifestation d'un certain moralisme, tout en représentant une injustice pour ceux qui sont

---

<sup>1431</sup> *Ibid.*, p.526.

<sup>1432</sup> *Ibid.*, p.518.

<sup>1433</sup> Antoine Prost, *Les Anciens Combattants et la société française*, vol. 3, *op.cit.*, p.168.

<sup>1434</sup> *Bulletin de la Société historique de Haute-Picardie*, Soissons, Société historique de Haute-Picardie, 1924, p.81.

restés honnêtes. En effet, la description de la société selon Dorgelès peut sembler très dichotomique. Cette vision binaire donne une partition en deux catégories assez distinctes : d'une part ceux qui ont combattu, d'autre part ceux qui n'ont jamais combattu. À ces derniers se joignent les mercantis ou encore les embusqués. Dans la première catégorie, Jacques n'est en réalité pas le seul à représenter l'esprit combattant. Après tout, Canivet, victime de tant d'injustices, n'en est-il pas lui aussi un bon représentant ? Le courageux agriculteur, Didier Roger, est également à l'abri du regard critique du narrateur. Il en va de même pour Crevel, ancien combattant venu faire fortune dans les Régions dévastées et qui se lie d'amitié avec Canivet, car « il existe entre anciens combattants de ces liens ténus mais impérissables que le temps rend plus solides au lieu de les détruire<sup>1435</sup>. » Malgré leurs différences, les deux hommes « fraternis[ent] en confrontant leurs souvenirs<sup>1436</sup> », car ils ont combattu dans les mêmes lieux. En effet, le « rapprochement<sup>1437</sup> » est, selon Alexandre Lafon, « aussi excluant » pour les civils et les non-combattants. *Le Réveil des morts* est un roman qui représente une fraternité exaltée et la meut en « approche identitaire<sup>1438</sup> ». Les anciens combattants semblent ainsi représenter un idéal que l'auteur souhaite confronter à un monde qu'il décrit sous l'emprise des illusions, de l'intérêt et de l'individualisme.

Les prétentions morales de Dorgelès peuvent donc poser certains problèmes. Concernant *Le Réveil des morts*, roman assez bien reçu par la critique, notons tout de même la réponse romanesque de l'auteur Paul Flamant qui met en scène, dans *Le Réveil des vivants*, paru en 1924, un ancien combattant de retour sur les lieux des combats qu'il a menés avec ses camarades. Ce pèlerinage lui offre l'occasion de contempler l'avancée des reconstructions et de s'inscrire en faux contre « le ton geignard » de certains sinistrés. Dans l'extrait qui suit, il est facile de deviner le reproche adressé, de façon détournée, à Roland Dorgelès :

Certes, il se rendait compte que "ça n'avait pas dû être drôle", au début, de vivre dans les ruines, au milieu des Chinois et des prisonniers allemands gouailleurs, dans l'incohérence des services d'Etat et la fièvre croissante de l'évaluation des dommages de guerre.

Il y fallait un bon moral ; un moral du temps de guerre.

Mais, tout de même, il y avait eu autre chose, sur ces chantiers de reconstruction, que des spéculateurs et des exploités. Il y avait eu des victimes de la guerre, c'est entendu, mais aussi des hommes d'action ayant un idéal : celui de réparer, avant tout, le mal fait par l'ennemi, pour que la

---

<sup>1435</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, *op.cit.*, p.465.

<sup>1436</sup> *Ibid.*

<sup>1437</sup> Alexandre Lafon, *op.cit.*, p.62.

<sup>1438</sup> *Ibid.*

France revive... Des hommes d'action qui ont travaillé dans l'intérêt général et non pour des buts égoïstes<sup>1439</sup>.

*Le Réveil des morts* est un livre qui met en avant les difficultés de la reconstruction, les dérives, les injustices et l'atmosphère sombre qui règnent dans ces temps d'incertitude. Pierre Plessis, auteur de *La Vengeance des morts* (1925), exprime lui aussi une forme de désaccord avec le roman de Dorgelès : « Le réveil des morts, crie Dorgelès ?... Non : c'est le sommeil des vivants !...<sup>1440</sup> » Le même auteur s'indigne également du traitement dorgelèsien du scandale des mercantis de la mort. Citant nommément l'auteur du *Réveil des morts*, il évoque le sacrifice des soldats et « leur martyre qu'on commercialise en livres<sup>1441</sup> ». Dorgelès est ainsi taxé d'indécence. Malgré les velléités globalisantes de l'écrivain, il apparaît que *Le Réveil des morts* divise. Œuvre littéraire profondément subjective, ce roman est loin de proposer une histoire universelle et objective, mais il permet de mieux comprendre l'esprit de cette époque et ses subtilités, et particulièrement les préoccupations de certains anciens combattants dont Dorgelès est un bon représentant.

Son rôle de passeur de morale, comme sa volonté de dire non seulement *la* guerre, mais aussi *la* société, peuvent donc poser de grands problèmes et lui attirer les foudres de certains. *Les Croix de bois*, son roman le plus célèbre, ne fait pas exception. Rappelons que le souhait de dire le groupe, le collectif, se manifeste en partie à travers la recherche d'une représentation de « la réalité<sup>1442</sup> ». Si le projet littéraire de l'écrivain est de dire *la* guerre de « chaque combattant<sup>1443</sup> », il ne mène pas pour autant à bien son projet. Si de nombreux hommes s'identifient aux personnages et aux épreuves qu'ils rencontrent, et que *Les Croix de bois* est bien reçu par le public combattant, d'autres s'offusquent de la représentation donnée par Dorgelès. C'est le cas, évidemment, de Jean Norton Cru, qui ne se reconnaît absolument pas dans les descriptions de l'écrivain, ni dans celles de quelques-uns de ses contemporains. Comme le souligne Frédéric Rousseau, l'écart entre cette prétention de l'auteur et la réalité de la réception de l'œuvre pose un problème : « Barbusse, Dorgelès entre autres, ont prétendu dire la guerre de Norton Cru et de milliers d'autres et non pas simplement leur guerre. En un sens, Norton Cru se sent comme exproprié de sa propre expérience<sup>1444</sup>. » Peut-être Dorgelès, s'il avait simplement voulu raconter sa guerre, son expérience intime et singulière, aurait-il été mieux

---

<sup>1439</sup> Paul Flamant, *Le Réveil des vivants. La Bataille de l'Aisne et les régiments de Champagne et du Nord-Est*, Reims, éditions du Nord-Est, 1924, p.4.

<sup>1440</sup> Pierre Plessis, *La Vengeance des morts*, Paris, H. Floury, 1925, p.26.

<sup>1441</sup> *Ibid.*, p.15.

<sup>1442</sup> Roland Dorgelès et Régis Gignoux, *op. cit.*, p. 155.

<sup>1443</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon, op. cit.*, p.22.

<sup>1444</sup> Frédéric Rousseau, *Le procès des témoins de la Grande Guerre*, Paris, Seuil, 2003, p.54.

accueilli par certains lecteurs. Pour Jean Norton Cru, l'un des aspects qui font des *Croix de bois* un mauvais livre de guerre est précisément le débordement de la personne auctoriale, qu'il décèle dans des expressions qui, selon lui, ne peuvent être attribuées à des combattants, même de fiction. Il commente ainsi le passage suivant : « C'était pour lui une déception, cette première vision de la guerre. Il aurait voulu être ému, éprouver quelque chose, et il regardait obstinément vers les tranchées, pour se donner une émotion, pour frissonner un peu<sup>1445</sup>. » Il l'annote, affirmant : « C'est évidemment l'auteur qui parle, non Larcher<sup>1446</sup> ». Aux yeux de Norton Cru, l'illusion de Dorgelès ne fonctionne pas : il ne voit pas sa guerre, il ne voit pas la guerre de tous, enfin il ne voit, dans le personnage de Jacques Larcher, que Dorgelès lui-même. Et nous l'avons montré : Jean Norton Cru n'a pas tout à fait tort, il y a en Larcher quelque chose de Dorgelès. Cru expose de nombreux arguments pour démontrer à quel point *Les Croix de bois* est un témoignage problématique, voire un anti-témoignage<sup>1447</sup>. Cela rend-il pour autant son œuvre immorale ou indigne de l'intérêt qu'on lui porte, de la valeur qu'on lui donne ? Il peut paraître audacieux, en effet, de prétendre raconter la guerre de tous alors qu'elle apparaît, par essence, comme une expérience profondément marquée par la multiplicité. Le nombre abondant de témoignages, malgré leurs points communs, témoigne aussi de la diversité des vécus. S'il n'y a pas de réponse quant à la moralité de l'œuvre dorgelèsienne, il y a à n'en pas douter un inépuisable sujet de débat. Quoiqu'il en soit, bien que cela déplaie parfois, Dorgelès prétend bel et bien obéir, avec son œuvre, à un « souci d'ordre moral<sup>1448</sup> » qui, par ailleurs, évolue au fil de son œuvre. Alors qu'il est, dans les premiers temps, dans une démarche de représentation exemplaire – la description doit entraîner la prise de conscience du lecteur et une action considérée comme morale –, il devient ensuite plus amer, reprochant précisément à la société – y compris aux anciens combattants eux-mêmes – l'échec et l'inaction. Il choisit alors de ne plus se soucier des vivants, leur préférant les morts dont il honore encore et toujours la mémoire, car ils ne l'ont pas déçu.

---

<sup>1445</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, op. cit., p.30.

<sup>1446</sup> Bibliothèques Universitaires d'Aix Marseille, exemplaire des *Croix de bois*, Paris, Albin Michel, 1919, annoté par Jean Norton Cru, p.37.

<sup>1447</sup> Voir *infra* : chapitre 4, partie 1.

<sup>1448</sup> Frédéric Lefèvre, art. cit.

#### 4. Dorgelès et la littérature de guerre contemporaine

Les préoccupations de Dorgelès sont partagées par la plupart de ses contemporains. Toutefois, la production littéraire consacrée à 14-18 est abondante, et nous ne pourrions évoquer toutes ces œuvres. Nous mentionnerons donc essentiellement les auteurs de la première génération d'écrivains-combattants, qui écrivent pendant et dans les années suivant immédiatement la Grande Guerre, en portant une attention particulière à ceux dont notre auteur a lu les œuvres ou auxquels il est comparé : Barbusse, Benjamin, Chaine, ou encore Genevoix. Nous nous permettrons également des mentions d'auteurs dont les œuvres ont durablement imprégné l'imaginaire français de la Grande Guerre, parmi lesquels Céline ou encore Giono. Nombre d'ouvrages font déjà un panorama de la littérature de guerre contemporaine à l'œuvre dorgelèsienne. Jean-Jacques Becker, dès 1980, établit une typologie des productions littéraires de 14-18 basée sur la portée politique de l'œuvre. Il distingue ici :

– une littérature patriotique, de « bourrage de crâne<sup>1449</sup> », avec des auteurs qui pensent avoir un rôle à jouer : Maurice Barrès en étant le meilleur représentant ;

– une littérature elle aussi liée au « bourrage de crâne » mais sans que les auteurs ne se soient donné une « mission<sup>1450</sup> » : René Benjamin, Lucie Delarue-Mardrus ;

– une littérature écrite par un groupe d'auteurs « dépourvu de visées politiques affichées<sup>1451</sup> », généralement des combattants qui veulent « rendre compte de [leur] expérience et décrire la réalité de la guerre » et véhiculent « implicitement ou explicitement [...] une condamnation de la guerre » : c'est ici que l'on retrouve Roland Dorgelès, aux côtés de Georges Duhamel, André Maurois, Maurice Genevoix ou encore Pierre Chaine ;

– enfin une littérature « politique<sup>1452</sup> », et plus particulièrement pacifiste et anti-nationaliste, parmi lesquels Romain Rolland et Henri Barbusse.

Il y aurait ainsi, aux yeux de l'historien, quatre groupes littéraires se positionnant sur une échelle du plus nationaliste et patriotique au plus pacifiste et internationaliste. Roland Dorgelès, qui n'est pas partisan du « bourrage de crâne », est plutôt du côté d'un pacifisme bien présent mais discret, avec des dénonciations et des attaques plus ou moins explicites de la guerre et du système social contemporain. Luc Ranson, dans son ouvrage *Écrire contre la guerre* :

---

<sup>1449</sup> Jean-Jacques Becker, *op. cit.*, p.155.

<sup>1450</sup> *Ibid.*, p.157.

<sup>1451</sup> *Ibid.*, p.159.

<sup>1452</sup> *Ibid.*

*littérature et pacifismes, 1916-1938*, note par ailleurs que le « texte pacifiste » est souvent désigné comme tel en regard de l'engagement politique de l'écrivain, mais que « le pacifisme, avant tout, réside dans une intention critique<sup>1453</sup> » que Dorgelès partage avec des auteurs plus politisés que lui tels que Barbusse, Rolland ou Giono.

Cette classification par degré de politisation est bien entendu opérante, mais elle n'exclut pas les points communs entre les divers auteurs. Ceux-ci sont étudiés dans des ouvrages tels que *Figurations épiques et contre-épiques de la Grande Guerre*, qui interroge le rapport ambivalent des œuvres de 14-18 à l'épopée, genre littéraire emblématique lorsqu'il s'agit de dire la guerre depuis l'Antiquité. Les autrices décrivent ainsi cette production comme « une écriture palimpseste, empruntant ou subvertissant les patrons narratifs inscrits au canon national, reprenant, remodelant ou contestant ce qu'elle tient pour des modèles épiques<sup>1454</sup> ». Là aussi, une approche d'ensemble est adoptée, mettant en regard différentes écritures de la Grande Guerre – « formulation qui résonne aussi comme une épithète homérique<sup>1455</sup> » – et montrant la complexité du sujet qu'il convient d'abord en termes de « degrés (d'épicité)<sup>1456</sup> », là encore en étudiant des niveaux d'investissement de l'œuvre littéraire. Nombreux sont les travaux qui essaient de penser, de cerner les spécificités de la production littéraire de la Grande Guerre. Les classifications sont ardues tant la diversité est grande, mais des points communs sont toujours identifiables, et c'est ce que mettent en évidence les ouvrages *La Grande Guerre : un siècle de fictions romanesques*<sup>1457</sup>, ou encore *Romanesque de la Grande Guerre*<sup>1458</sup> et *Esthétique de la guerre - Éthique de la paix. Un siècle de littérature sur la Grande Guerre*<sup>1459</sup>. Malgré les objectifs différents parfois poursuivis, malgré leurs choix génériques et stylistiques, les esthétiques des auteurs se croisent, se rencontrent, car ils partent d'une même expérience. Ne pouvant résumer les apports de tous ces travaux indispensables, il nous semble en revanche indispensable de passer par un bref état des lieux des réflexions communes, mais aussi des différences, qui rassemblent ou éloignent les auteurs que nous avons choisi d'abord.

Cette nouvelle génération d'écrivains est en effet confrontée à plusieurs enjeux. Il faut d'abord insérer et maintenir le sujet guerrier dans la littérature, alors que celui-ci semble très vite rejeté par le public : c'est en tout cas ce que l'on pourrait déduire de l'échec de Dorgelès

---

<sup>1453</sup> Luc Resson, *op. cit.*, p.16.

<sup>1454</sup> Aurélie Adler, Marie-Françoise Lemonnier-Delpy et Herta Luise Ott (dirs.), *op. cit.*, p.3.

<sup>1455</sup> *Ibid.*, p.4.

<sup>1456</sup> *Ibid.*, p.3.

<sup>1457</sup> Pierre Schoentjes (dir.), *op. cit.*

<sup>1458</sup> Collectif, *Romanesque de la Grande Guerre*, *op. cit.*

<sup>1459</sup> Jochen Mecke, Pierre Schoentjes, Anne-Sophie Donnarieix (dirs.), *op. cit.*

au Goncourt en 1919. Les romans de guerre cherchent à raviver une mémoire déjà vacillante alors qu'elle est pourtant encore en construction. C'est un paradoxe que nombre d'auteurs mettent en évidence et exploitent. Par ailleurs, ils se donnent pour rôle de représenter une guerre nouvelle, qui rompt avec les images traditionnellement présentées, dont ils ont eux-mêmes hérité et qui a justifié le choc qu'ils ont éprouvé. Dans *Bleu horizon*, Dorgelès écrit : « J'étais tellement impatient de voir la bataille – ces batailles qu'on se représentait encore naïvement comme des tableaux à la Neuville<sup>1460</sup> ». Alphonse de Neuville (1835-1885) est un peintre militaire du XIX<sup>ème</sup> siècle, connu pour ses représentations patriotiques de la guerre franco-prussienne. Il est intéressant que Dorgelès choisisse de faire référence à ce peintre, car son nom évoque avec une certaine ironie un autre « Neuville », qui symbolise, pour l'écrivain, toute l'horreur de la Première Guerre mondiale : Neuville-Saint-Vaast. Son tableau *Bivouac après le combat du Bourget* (1873) a inspiré *Le Rêve* (1888) d'Édouard Detaille (1848-1912), cité par Dorgelès dans *La Machine à finir la guerre*<sup>1461</sup>. Les deux peintres sont souvent associés car ils sont tous deux connus pour leurs peintures de la guerre de 1870. Ils sont des artistes-combattants qui essaient de rendre compte de la « vérité » de la guerre. Les références à ces deux artistes est la preuve que Dorgelès est marqué par ces représentations de la précédente guerre, qui ont imprégné son imaginaire. Il est difficile de savoir ce qu'il en pense réellement car ces évocations sont fugaces, fugacité qui est d'ailleurs le signe de l'intégration collective de ces images, comme si le lecteur lui aussi savait parfaitement quoi se représenter. Un coup d'œil aux œuvres de ces deux artistes permet de constater que, malgré la recherche d'un certain réalisme, et parfois d'une représentation crue des combats, les images restent plutôt suggestives, lointaines, révélant peut-être une répugnance à montrer la mort et la violence, ou un refoulement de la part de ces artistes. Par ailleurs, tous deux sont généralement considérés comme des peintres patriotiques ayant donc un parti pris. Ces deux références pourraient alors témoigner d'une volonté à la fois de filiation et de rupture : représenter une vérité de la guerre, mais autrement, plus près des hommes, de la terre, au niveau du fantassin. Par ailleurs, la Grande Guerre est l'âge de la littérature. Comme l'explique Philippe Dagen dans *Le silence des peintres*, ces derniers se heurtent encore une fois à une réalité difficile de la guerre : ce contexte n'est pas fait pour la peinture, qui prend du temps et demande des moyens techniques particuliers, et ce médium est par ailleurs concurrencé par la photographie, les croquis des journaux ou encore les dessins réalisés au front sur le vif. Il parle même d'une « marée d'images mécaniques<sup>1462</sup> » qui

---

<sup>1460</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, op. cit., p.13.

<sup>1461</sup> *Ibid.*, voir Édouard Detaille *Le Rêve*, op. cit.

<sup>1462</sup> Philippe Dagen, *Le silence des peintres. Les artistes face à la Grande Guerre*, Paris, Hazan, 2012, p.21.



confirme l'échec de la peinture. L'auteur souligne enfin qu'il est plus facile pour les écrivains de rendre compte « des réflexions sur le visible et l'invisible de la bataille<sup>1463</sup> », chose impossible, ou du moins difficile, pour le peintre. Charge à la littérature de créer une nouvelle esthétique de la guerre, et d'en présenter des représentations au public, en rupture avec les images traditionnelles et erronées, mais aussi avec les « ignobles photographies des illustrés<sup>1464</sup> » qui satisfont la « civilisation du spectacle<sup>1465</sup> ». Alors des questions se posent : comment les écrivains perçoivent-ils cette *mission* de la littérature ? Quel est leur rapport à la *réalité*, à la *vérité*, ou encore à la fiction ? Comment cette volonté de « dire vrai » se manifeste-t-elle dans leurs styles respectifs ?

#### 4.1. Définir le récit de guerre, entre réalité et fiction : le défi des écrivains

Roland Dorgelès s'inscrit dans un courant littéraire qui est étroitement lié à l'actualité et à l'événement que représente la Première Guerre mondiale. Ce qui apparaît comme une littérature de circonstance connaît très tôt des difficultés à s'imposer durablement auprès du public. De plus, les auteurs eux-mêmes peinent à définir leur production, qui doit trouver sa place entre l'exigence de réalisme imposée par l'expérience traumatisante de la guerre et la qualité esthétique d'une œuvre littéraire. Les préoccupations de Dorgelès – ses hésitations quant à la question générique, la recherche de la « vérité », la retranscription d'une expérience à la fois individuelle et collective – trouvent des échos chez les autres écrivains-combattants, et celles-ci entraînent des conséquences sur le style même des œuvres produites. Ainsi, dès le 13 janvier 1920, Georges Duhamel, auteur de la *Vie des martyrs*, donne sur l'invitation d'Adrienne Monnier, à la Maison des amis du livre, une conférence intitulée « Guerre et littérature ». Il y répond aux voix qui annoncent déjà la mort de la littérature de guerre : « on nous affirme de toute part que le public ne veut plus lire d'ouvrages sur la guerre<sup>1466</sup>. » Lui aussi semble percevoir la menace identifiée par Dorgelès et la plupart des écrivains-combattants : « La plus grande partie de l'événement s'éloigne déjà de nous ; elle va s'abîmer dans l'ombre et l'oubli pour y demeurer à jamais<sup>1467</sup>. » Duhamel associe étroitement le désintérêt grandissant pour cette littérature à un identique désintérêt pour l'histoire elle-même. C'est pourquoi, dans sa conférence, il choisit de défendre la littérature de guerre, souvent jugée trop peu innovante en regard des avant-gardes qui émergent déjà, et qui subit les conséquences du désir d'une partie

---

<sup>1463</sup> *Ibid.*, p.22.

<sup>1464</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, *op. cit.*, p.112.

<sup>1465</sup> Philippe Dagen, *op. cit.*, p.52.

<sup>1466</sup> Georges Duhamel, *Guerre et littérature*, *op.cit.*, p.5.

<sup>1467</sup> *Ibid.*, p.32-33.

du public de laisser la guerre derrière soi. Georges Duhamel semble en effet, comme Dorgelès, préoccupé par la question de la « vérité » du récit :

Si l'on fait abstraction des dispositifs romanesques d'ailleurs inconstants et uniquement ordonnés en vue de grouper les épisodes et les personnages, si l'on néglige quelques éléments de fiction dont l'importance est tout à fait secondaire, on voit que les meilleurs de ces ouvrages tirent leur intérêt de la peinture du réel. Ce qu'un peuple de lecteurs anxieux a demandé et, malgré tout, demande encore à de tels livres, c'est l'expression exacte des hommes avec leurs sentiments, leurs passions, leur gaieté rustique ou narquoise, leur grande douleur, leur résignation et cette espèce de courage désespéré qui a été l'héroïsme de cette guerre<sup>1468</sup>.

Pour Duhamel, la fiction apparaît comme un mortier qui permet de lier les éléments du récit entre eux, de leur donner une cohérence romanesque, mais elle est considérée comme « secondaire », elle n'est qu'un outil, un « dispositif ». Seuls comptent le réel et « l'expression exacte » de toute la complexité de l'expérience humaine en guerre. Il rejoint ainsi la vision dorgelèsienne du roman comme une « réalité recrée<sup>1469</sup> ». Quand Dorgelès évoque Duhamel dans son livre d'hommage intitulé *Images*, il salue d'ailleurs aussi bien le romancier que l'homme d'action, montrant que c'est bien cette association de l'expérience et du talent pour la mise en fiction qui fait tout l'intérêt de l'œuvre :

Je veux, en regard de vos trente volumes, dresser un autre monument dont vous ne pouvez être moins fier : celui des quinze cents opérations que vous avez faites en cinquante-deux mois de guerre [...], fixés à jamais dans les pages frémissantes de *Civilisation* et de la *Vie des martyrs*<sup>1470</sup>.

Aux yeux de l'auteur de la *Vie des martyrs*, la littérature est par ailleurs vectrice de connaissances, elle offre une compréhension de l'événement, elle lui donne sens<sup>1471</sup> et le rend présent dans l'imaginaire des lecteurs. Elle seule est capable de rendre compte de « l'âme<sup>1472</sup> » d'une époque, ce que les ouvrages d'historiens, discours, articles, et autres récits purement factuels échouent à révéler. Comme Dorgelès dans « L'Armistice et la littérature », Georges Duhamel considère que seul l'écrivain est en mesure de transmettre le « terrible enseignement » que lui a imposé la guerre car il a pu, à travers cette expérience exceptionnelle, « entrevoir[r] les autres avec une plus vive, une plus cruelle lucidité<sup>1473</sup> ». Dans ce texte important, l'auteur définit pour la première fois la notion de « témoignage littéraire », qu'il voit comme « une relation représentant, avant tout, une œuvre d'art, un ouvrage dont le style et l'ordonnance sont d'un artiste, d'un véritable écrivain<sup>1474</sup>. » Du point de vue de Duhamel comme de Dorgelès, le

---

<sup>1468</sup> *Ibid.*

<sup>1469</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.22.

<sup>1470</sup> Roland Dorgelès, *Images*, *op. cit.*, p.245.

<sup>1471</sup> Rappelons qu'il s'agit de l'une des fonctions de la littérature de guerre identifiées par Nicolas Beaupré dans *Écrits de guerre*, *op. cit.*, p.116.

<sup>1472</sup> Georges Duhamel, *Guerre et littérature*, *op. cit.*, p.34.

<sup>1473</sup> *Ibid.*, p.17.

<sup>1474</sup> *Ibid.*, p.33

témoignage n'exclut pas la littérature, au contraire : dans cette situation, les deux aspects coexistent jusqu'à se mêler l'un à l'autre<sup>1475</sup>. L'esthétique et le style importent, car ils donnent de la force, de la puissance, de la présence à une expérience qui, sans cela, risquerait d'être oubliée, de tomber dans le dangereux abîme de l'indicible.

Cet intérêt pour la réalité et la fidélité à l'expérience est commune à tous les écrivains-combattants. Jean Norton Cru, dans *Témoins*, encense le livre de Pierre Chaine, *Mémoires d'un rat* (1917), qu'il considère comme l'un des plus fidèles témoignages de la vie d'un poilu au front, bien que le narrateur en soit un rat. Dans ce roman, le narrateur animal se livre volontiers à des considérations éthiques, morales et philosophiques. La littérature n'échappe pas à ses réflexions, comme en témoigne le chapitre que Pierre Chaine intitule « Considérations sur la littérature de guerre ». Dans cette partie, Ferdinand, le rat narrateur, met à distance les « ragoûts épicés que cuisinent les grands quotidiens » et « l'héroïsme souriant et bavard des "récits du front"<sup>1476</sup> », pointant ainsi du doigt les discours erronés véhiculés au sujet de la guerre. L'animal, derrière lequel se dissimule l'écrivain<sup>1477</sup>, permet à Pierre Chaine de livrer son projet littéraire, ainsi qu'une représentation de la littérature de guerre à laquelle il s'oppose radicalement. Rejetant les descriptions trop violentes et crues de la guerre, qu'il voit comme des exagérations, il propose « une littérature plus terre à terre<sup>1478</sup> ». S'il s'amuse de la position de son narrateur animal mais aussi de celle du poilu qui, dans les tranchées, vit au contact de la terre et, dans la machine militaire, est un éternel subalterne, il révèle également son parti-pris stylistique. Malgré un choix narratologique qui ancre conséquemment son œuvre dans la fiction, l'auteur revendique une écriture réaliste qui soit *psychologiquement vraie, informée, vérifiée*<sup>1479</sup>. Le rat prône d'ailleurs l'observation – « Au combat, j'ai constaté<sup>1480</sup> » – dont rend compte le roman. Comme chez Dorgelès et Duhamel, le primat de l'expérience est bien revendiqué. Les outils romanesques, tels que la prosopopée dans le cas de *Mémoires d'un rat*,

---

<sup>1475</sup> Nicolas Beaupré note ainsi que les deux écrivains sont « des praticiens, des écrivains qui sur le métier remettent l'ouvrage et pour qui la littérature et le témoignage ne s'opposent pas nécessairement, mais doivent se nourrir l'un l'autre. » *Écrits de guerre, op. cit.*, p.171.

<sup>1476</sup> Pierre Chaine, *Mémoires d'un rat suivis des Commentaires de Ferdinand, ancien rat de tranchées*, Paris, Tallandier, 2008, « Texto », p.15.

<sup>1477</sup> Nous abordons cette question dans notre article « Le soldat, animal des tranchées : fables du rat des champs de bataille dans le roman français de 14-18 », paru dans Catherine Grall (dir.), *Romanesques, revue du CERCLL / Roman et Romanesque : L'humain devant et dans la nature*, Paris, Classiques Garnier, 2022, p.177-194.

<sup>1478</sup> Pierre Chaine, *op. cit.*, p.15.

<sup>1479</sup> Le narrateur critique les auteurs « mal informés sur des détails matériels si faciles à vérifier » et leurs « terribles évocations [...] psychologiquement fausses », *ibid.*, p.16.

<sup>1480</sup> *Ibid.*, p.17.

ne semblent pas exclus pour dire la guerre, mais ils ne doivent pas être utilisés au détriment de la vérité et de la fidélité.

Une autre œuvre encensée par Jean Norton Cru en 1929 est celle de Maurice Genevoix : « Parmi tous les auteurs de la guerre Genevoix occupe le premier rang, sans conteste<sup>1481</sup> », déclare Jean Norton Cru en guise d'introduction à ses remarques. Il représente aux yeux de Cru le meilleur du témoignage, et il a su produire une œuvre que « tout historien, tout critique » validerait :

Dans tout ce que j'ai dit des œuvres médiocres, j'ai souligné les faiblesses les plus variées dont Genevoix est exempt. Dans tout ce que j'ai dit des œuvres bonnes, j'ai fait valoir des qualités diverses qui se retrouvent chez Genevoix en plus grand nombre que chez les autres.

Pendant toute sa notice consacrée à l'écrivain, Cru encense « le génie de Genevoix<sup>1482</sup> », sa « scrupuleuse exactitude », son œuvre qui est « l'image fidèle d'une vie qui fut vécue », enfin sa « simplicité<sup>1483</sup> ». Dans son avant-propos à l'édition définitive de *Ceux de 14*, datant de 1949, Maurice Genevoix écrit :

Comme au temps déjà lointain où j'écrivais ces pages, c'est de propos délibéré que je me suis interdit tout arrangement fabulateur, toute licence d'imagination après coup. J'ai cru alors, je crois toujours qu'il s'agit là d'une réalité si particulière, si intense et dominatrice qu'elle impose au chroniqueur ses lois propres et ses exigences. On a beaucoup disputé là-dessus ; et, comme il arrive d'ordinaire en de pareilles controverses, les arguments se sont croisés à vide, sans s'affronter ni se répondre<sup>1484</sup>.

L'auteur exprime non seulement sa méfiance, mais va même jusqu'à radicalement rejeter « tout arrangement fabulateur, toute licence d'imagination ». Pourtant, l'œuvre de Genevoix échappet-elle réellement à toute fictionalisation ? L'écrivain fait le choix, pour ses personnages, de l'utilisation de pseudonymes qui lui permettent de préserver « les familles meurtries et parfois endeuillées<sup>1485</sup> », alors que *Sous Verdun*, premier volume de *Ceux de 14*, paraît dès 1916. Ici, la fiction semble se justifier par un devoir éthique et moral, par le respect dû aux combattants, aux morts comme aux familles de ceux-ci. De plus, Nicolas Beaupré, dans le cinquième chapitre de son ouvrage *Écrits de guerre* qu'il intitule « Tuer », évoque les différentes éditions de l'œuvre de Genevoix, et les modifications qui ont pu être apportées à l'occasion de ces parutions successives. Il relève des « variations sensibles » dans une scène pendant laquelle l'auteur tue plusieurs soldats allemands, et note que celles-ci « atténuent la portée du geste et le réduisent à une "légitime défense" décontextualisée<sup>1486</sup> ». Pour l'historien, la reformulation du texte a trait

---

<sup>1481</sup> Jean Norton Cru, *op. cit.*, p.144.

<sup>1482</sup> *Ibid.*, p.145.

<sup>1483</sup> *Ibid.*, p.146.

<sup>1484</sup> Maurice Genevoix, *Ceux de 14* [édition définitive, 1949], Paris, Flammarion, 2018, « GF », p.31.

<sup>1485</sup> « Ceux de 14 : un témoignage et des hommes », dossier établi par Florent Deludet, *ibid.*, p.873.

<sup>1486</sup> Nicolas Beaupré, *Écrits de guerre*, *op. cit.*, p.192.

à l'autocensure, et révèle la « tension entre ce qui est dit de la violence de guerre et ce que les auteurs s'interdisent de dire », posant ainsi « la question des tabous du récit<sup>1487</sup>. » La fiction – même ponctuelle et discrète – aurait parfois pour rôle de répondre aux silences que s'imposent les écrivains. Sans plonger totalement dans une réécriture à la mesure de celles que pratique Dorgelès, l'auteur de *Ceux de 14* a recours, bien qu'il s'en défende dans son avant-propos, à quelques petits « arrangement[s]<sup>1488</sup> » qui sont susceptibles d'altérer, partiellement toutefois, le sens du texte. Ainsi la frontière entre ces modifications subtiles et potentiellement mensongères et la fiction est-elle très fine, et volontiers franchie par les auteurs. Dans leurs mots semble se dessiner l'idée d'une bonne et d'une mauvaise fiction, selon l'objectif que celle-ci poursuit, les préoccupations dont elle témoigne.

Dans *Souvenirs sur les Croix de bois* puis *Bleu horizon*, Dorgelès se distingue des « fins chroniqueurs<sup>1489</sup> » qu'il qualifie aussi de « mémorialistes amateurs<sup>1490</sup> », dont il critique le manque d'intérêt pour les « journées de fatigue et de mort sans combat » qui font pourtant le quotidien des tranchées et leur attrait trop prononcé pour les « événements<sup>1491</sup> ». En prenant ses distances avec ces hommes qui consignent les moindres « faits saillants<sup>1492</sup> » – nommés ainsi par Dorgelès en toute ironie – de chaque journée, il revendique son identité d'écrivain, c'est-à-dire un homme capable de trier les informations qui font réellement sens, celles qui symbolisent à elles seules l'expérience de la guerre. C'est pourquoi il refuse le choix d'un récit qui suive « l'enchaînement des faits<sup>1493</sup> », comme le font de nombreux écrivains de 1914-1918, parmi lesquels Genevoix qui, lui, ne rejette aucunement le terme de « chroniqueur », allant jusqu'à accepter les « lois » et les « exigences<sup>1494</sup> » de la fonction. À la différence du romancier, qui sélectionne, travaille, arrange, agence la matière pour créer une fiction plus ou moins fidèle à la réalité, le chroniqueur « consigne les faits historiques dans l'ordre de leur déroulement<sup>1495</sup> ». Là où l'écrivain se place du côté de la littérature, le chroniqueur donne la priorité à l'histoire. Cela trouve une manifestation évidente dans la forme que prennent les récits de guerre. Là où Dorgelès opte pour une voix narrative fictive, pour un floutage spatio-temporel et déguise les lieux et les protagonistes de sa guerre romanesque, Genevoix publie le journal de sa guerre,

---

<sup>1487</sup> *Ibid.*, p.194.

<sup>1488</sup> Maurice Genevoix, *op. cit.*, p.31.

<sup>1489</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.17.

<sup>1490</sup> *Ibid.*, p.15.

<sup>1491</sup> *Ibid.*

<sup>1492</sup> *Ibid.*

<sup>1493</sup> *Ibid.*, p.19.

<sup>1494</sup> Maurice Genevoix, *op. cit.*, p.31.

<sup>1495</sup> Définition du CNRTL pour « chroniqueur ».

dans lequel il s'exprime à la première personne et suivant un déroulement chronologique signalé par la mention de dates. Ainsi, le premier chapitre commence par « Mardi, 25 août, Châlons-sur-Marne ». Toutefois, l'auteur fait le choix intéressant de sectionner son journal en chapitres auxquels il donne des titres qui suggèrent une unité thématique ou événementielle proche de celles que l'on trouve dans les romans de la même époque. Cet agencement éditorial effectué *a posteriori* permet de donner une cohérence narrative à la succession d'événements et d'en extraire l'essence. Il vient quelque peu perturber le déroulement du journal, en lui imposant la structure d'un récit, et c'est d'ailleurs précisément par ce terme que Genevoix désigne son œuvre dans son avant-propos : « mes récits de guerre<sup>1496</sup> ». Cette hésitation apparente rejoint la grande malléabilité générique évoquée précédemment concernant Dorgelès. Celle-ci se manifeste dans la forme même que prennent les récits de guerre et certains auteurs s'en amusent, comme Barbusse qui sous-titre son roman « Journal d'une escouade », sans y adjoindre, au contraire de Genevoix, des dates précises. Toutefois, l'usage du présent de l'indicatif distingue Barbusse de Dorgelès, qui utilise l'imparfait et le passé simple. Cela donne à l'œuvre du premier une impression de simultanéité avec l'événement, tandis que le second prend la forme d'un récit rétrospectif, signalé par un dernier chapitre mettant en scène le narrateur la plume à la main. Barbusse joue d'autant plus avec le genre romanesque qu'il préserve certains noms de camarades, comme le caporal Salavert ou le sergent Suilhard.

« À 6h du soir, je recevais *Les Poissons morts*. Je n'ai fermé le livre qu'à la dernière page. C'est la seule chose que j'ai lu avec foi sur la guerre depuis *Le Feu*. Tu peux être heureux : tu as gagné<sup>1497</sup>. » Le 8 avril 1917, Roland Dorgelès écrit ces mots à Pierre Mac Orlan, témoignant à son ami son affection pour son œuvre de guerre. Pour un amoureux de la littérature comme Pierre Mac Orlan, la porosité entre réalité et fiction apparaît comme une évidence. La découverte de la guerre, qu'il relate dans *Les Poissons morts*, se pare de tonalités merveilleuses, échos de l'imaginaire de l'auteur :

L'eau de pluie étalait sur la route défoncée la réalité de ses flaques boueuses. Au loin, très loin, aux confins des derniers songes nocturnes, une petite lumière dansait comme une clochette d'or : la lanterne de l'espion fantôme, la lampe d'Aladin et la clef de Peau d'Âne appliquée à la guerre de 1914<sup>1498</sup>.

La littérature est simplement un autre moyen de figurer les ressentis du soldat, qui tire ses images de ce qu'il a connu avant la guerre. Plus loin, « la clarté électrique des fusées

---

<sup>1496</sup> Maurice Genevoix, *op. cit.*, p.31.

<sup>1497</sup> Lettre de Roland Dorgelès à Pierre Mac Orlan, 8 avril 1917, reproduite dans *Lectures de Mac Orlan* n° 9, Société des lecteurs de Mac Orlan, Saint-Cyr-sur-Morin, 2022, p. 98.

<sup>1498</sup> Pierre Mac Orlan, « Les lumières dans la nuit », *Les Poissons morts*, Paris, Lienart, 2017, p.32.

éclairantes » évoque au narrateur la « lumière malsaine qui précéda la chute de la maison Usher<sup>1499</sup> ». La littérature devient un univers référentiel à part entière, faisant appel aux connaissances du lecteur qui doit, grâce à elles, être en mesure d'approcher quelque chose qui s'apparente finalement moins à la réalité de la guerre qu'à l'effet qu'elle produit. Dans *Les Poissons morts*, sorte de journal de guerre dont le contenu est divisé selon les lieux de combats traversés par Mac Orlan (la Lorraine, l'Artois, Verdun, la Somme) et donc selon un ordre chronologique<sup>1500</sup>, l'auteur n'hésite pas à insérer, au milieu de textes relatifs au quotidien des soldats, des pièces de pure fiction. Les deux chapitres qu'il consacre aux rats sont en cela emblématiques : « La Cité des rats » décrit une guerre aux accents épiques entre humains et vermine, « une sorte de Saint-Barthélémy dans les maisons en ruines<sup>1501</sup> », une « trucidation<sup>1502</sup> » exceptionnelle ; puis dans « Conseils d'un rat à son fils<sup>1503</sup> », Mac Orlan s'essaie à la narration animale, se mettant dans la peau d'un rat qui propose une véritable leçon de vie à son fils. Ce texte, qui n'est pas sans évoquer *Mémoires d'un rat* de Pierre Chainé et *Ronge-Maille vainqueur* de Lucien Descaves<sup>1504</sup>, permet à l'écrivain non seulement de se libérer de la frustration accumulée envers ces compagnons désagréables que sont les rats<sup>1505</sup>, mais aussi, à travers un usage métaphorique de l'animal, de proposer une réflexion à la fois drôle et amère sur la guerre. Mac Orlan note pourtant bien que la littérature peut paraître en décalage avec la vie au front :

La littérature ! Dans ce décor, les livres perdent leur prestige et c'est très risible de se préoccuper d'idées générales un peu rares, incontestablement remplies d'élégance, mais si peu applicables à cette espèce d'hommes que nous formons parmi les hommes<sup>1506</sup>.

Dans son œuvre, l'auteur semble pourtant opérer une réconciliation entre ce prosaïsme de la guerre, les « phrases malhabiles » des poilus, et la fiction qui rend possible une transfiguration poétique de l'expérience de guerre. Comme le note Bernard Baritaud dans son introduction à l'édition de 2017 des *Poissons morts* : « Les livres de Mac Orlan inspirés par la guerre sont donc reliés par le fil bienfaisant de la littérature qui constitue, au fond, l'unité de la personnalité

---

<sup>1499</sup> *Ibid.*, « Ceux des tranchées », p.57.

<sup>1500</sup> De très nombreux indices permettent d'établir une indubitable équivalence entre le « je » narratif des *Poissons morts* et Pierre Mac Orlan.

<sup>1501</sup> Pierre Mac Orlan, *op. cit.*, « La Cité des rats », p.47.

<sup>1502</sup> *Ibid.*, p.48.

<sup>1503</sup> *Ibid.*, « Conseils d'un rat à son fils », p.53-56.

<sup>1504</sup> Le texte de Descaves devait normalement être publié en 1917, mais son passage à la censure lui a valu interdiction : on lui reproche sa visée pacifiste, mais aussi la violence des propos tenus. Dans ce livre, l'auteur met en scène des rats se réjouissant de la guerre, car il s'agit pour eux d'un véritable festin dont ils se régalerent.

<sup>1505</sup> Dans les tranchées est menée une véritable chasse aux rats, dont rendent compte les journaux, mais aussi les écrivains. Voir notre article « Le soldat, animal des tranchées : fables du rat des champs de bataille dans le roman français de 14-18 », art. cit.

<sup>1506</sup> Pierre Mac Orlan, *op. cit.*, « Ceux des tranchées », p.58.

souvent déroutante de l'écrivain<sup>1507</sup> », ce qui ne les empêche pas d'être des « reportages », que l'auteur prend soin de « documenter [...] par une imprégnation préalable, sur le terrain, de l'atmosphère, des décors, des mentalités, et, le cas échéant, par des références techniques parfois très précises<sup>1508</sup>. » Chez Mac Orlan, la perméabilité entre fiction et souvenirs de guerre est omniprésente. L'œuvre de l'écrivain picard nous confirme bien qu'il n'existe pas *une* écriture de la guerre, *une* « littérature de témoignage ». Pierre Mac Orlan prouve, par son œuvre, qu'il est possible de réconcilier fiction et réalité de la guerre, pour offrir une œuvre à la fois fidèle à l'expérience vécue, émouvante et poétique.

Par ailleurs, malgré les avantages qu'offre la fiction – mais aussi tous ses inconvénients avec notamment le bagage de débats qu'elle amène avec elle –, de nombreux écrivains-combattants décident de la laisser de côté. Dans une préface datée du 30 juin 1930 pour la réédition de son ouvrage *Un hiver à Souchez*, initialement paru en 1917, Jean Galtier-Boissière avoue avoir été tenté par la retouche de son livre. Il consacre plusieurs lignes de ce texte liminaire à Jean Norton Cru, auteur de *Témoins*, qui avait particulièrement apprécié le texte de Galtier-Boissière, précisément parce qu'il constituait un témoignage direct sans trace de « littérature<sup>1509</sup> », et donc de fiction. L'auteur est toutefois convaincu qu'il y a des choses qui doivent être ajoutées au récit : « je pense qu'un ouvrage publié en 1917 pouvait être parfaitement sincère, mais que cette sincérité n'était pas totale : crainte de la censure d'abord, crainte des parents, des amis, de l'opinion publique ensuite<sup>1510</sup>. » Galtier-Boissière rejoint bien ici l'appréciation de Dorgelès dans « L'Armistice et la littérature », qui considère que « la vraie guerre<sup>1511</sup> » ne peut se dire qu'une fois la paix revenue et la menace de la censure – y compris l'autocensure que l'auteur s'inflige à lui-même – éloignée. C'est l'appréciation de Cru, et la peur d'être accusé de *faire de la littérature*, qui retient Galtier-Boissière de modifier son texte, si bien qu'il opte pour une solution alternative qui permettrait de préserver l'authenticité du texte tout en revenant sur les failles de sa version première : « C'est pourquoi, puisque je publie ce témoignage sans nulle modification, [...] je me crois tenu d'ajouter ici quelques faits et réflexions qui eussent paru inacceptables à l'époque et pourront peut-être aujourd'hui, éclairer le vrai visage de la guerre<sup>1512</sup>. » C'est donc dans la préface de l'ouvrage que figurent les compléments apportés par l'auteur. Pourtant, nulle fiction dans ces ajouts qui abordent

---

<sup>1507</sup> Bernard Baritaud, introduction, *ibid.*, p.9.

<sup>1508</sup> *Ibid.*, p.10.

<sup>1509</sup> Jean Galtier-Boissière, *op.cit.*, p.I.

<sup>1510</sup> *Ibid.*, p.II.

<sup>1511</sup> Roland Dorgelès, « L'Armistice et la littérature », art. cit.

<sup>1512</sup> Jean Galtier-Boissière, *op.cit.*, p.II.



essentiellement la question de la fraternisation avec l'ennemi, mais toutes ces précautions prises nous permettent de constater que la recherche de l'authenticité du témoignage peut aller jusqu'à un refus de la moindre modification du texte initialement paru, comme si tout retravail du texte pouvait en mettre en doute la véracité. Les propos de Jean Galtier-Boissière permettent aussi d'appréhender l'importance que peut jouer la réception des œuvres de guerre dans la posture auctoriale. Les débats suscités par Jean Norton Cru en 1929<sup>1513</sup> ravivent la tension, déjà opérante pendant la guerre et dans les années qui suivent, entre littérature et témoignage.

Tous ces écrivains, qu'ils se placent radicalement du côté de la fidélité historique et factuelle comme Genevoix et Galtier-Boissière, ou qu'ils côtoient la fiction avec plus ou moins de prudence et de méfiance comme Dorgelès, Duhamel ou Mac Orlan, n'en sont pas moins tous soumis aux mêmes paradoxes et ambivalences. Car, comme le souligne Nicolas Beaupré : « Les écrivains combattants se sont donnés pour tâche de témoigner, mais sans renoncer pour autant à utiliser la "boîte à outil" de l'écrivain<sup>1514</sup>. » Ce choix, propre à chaque auteur, les pousse dans leurs retranchements. Dorgelès n'est pas le seul écrivain-combattant à se sentir tiraillé entre sa responsabilité et son art : le contexte inédit de la Première Guerre mondiale les oblige non seulement à offrir une représentation authentique de la guerre<sup>1515</sup>, mais aussi à se justifier et à légitimer leur prise de parole. Il n'y a pas une seule littérature de guerre, et le mouvement est loin d'être uniforme : il est aussi protéiforme que la guerre elle-même, aussi divers que les combattants. Qu'ils assument la fiction, qu'ils la rejettent, qu'ils choisissent de ne pas se prononcer : peu importe, les écrivains font tous face au défi de dire une guerre nouvelle, inédite, exceptionnelle dans sa brutalité. Plusieurs points communs sont à relever dans leur approche stylistique de la Grande Guerre, à commencer par l'usage d'un style simple.

---

<sup>1513</sup> Voir *infra* : chapitre 4, partie 1.

<sup>1514</sup> Nicolas Beaupré, *Écrits de guerre*, *op. cit.*, p.159.

<sup>1515</sup> Cela se manifeste notamment par un retour assez généralisé aux carnets, notes, journaux tenus pendant la guerre par les écrivains.

## 4.2. Avant toute chose, « écrire simplement<sup>1516</sup> »

Dans sa réflexion sur la littérature et la guerre, Georges Duhamel évoque quelques considérations d'ordre stylistique. Son texte apparaît ainsi comme un plaidoyer en faveur d'une littérature simple, coïncidant avec une vision éthique de l'œuvre littéraire : le livre doit être simple, car « la tâche » de l'écrivain est « humble<sup>1517</sup> ». Celui-ci se doit donc d'écrire sans orgueil, avec modestie, avec humilité. Duhamel rejoint en cela le point de vue que Dorgelès expose notamment dans son entretien avec Frédéric Lefèvre :

Écrire simplement n'a jamais voulu dire ne pas avoir le souci de bien écrire. Certains recherchent la façon la plus compliquée de dire les choses les plus banales et jouent avec les mots comme un sauvage avec de verroteries ; d'autres, au contraire, mortifient leurs phrases et ne leur laissent plus que la peau sur les os, le sujet sur le verbe ; pour moi, aussi éloigné de la sécheresse de ceux-ci que du tarabiscotage de ceux-là, je m'en tiens à la leçon de Molière : « Humanisez votre discours et parlez pour être entendu<sup>1518</sup> ».

« Écrire simplement », loin de la « sécheresse » et du « tarabiscotage ». Dorgelès distingue ici deux extrêmes dont il souhaite se tenir à distance : d'une part une écriture très travaillée, principalement tournée vers l'esthétique, d'autre part une écriture totalement épurée, libérée de tout ornement au point de n'avoir « plus que la peau sur les os ». On retrouve encore une fois la recherche d'un juste milieu, d'une écriture qui intégrerait à la fois une part d'esthétique – il faut tout de même « bien écrire », que ce soit beau et agréable à lire – et une transparence. L'écrivain ne doit pas rechercher la complexité à tout prix au risque de desservir son propos et la compréhension de celui-ci. La citation de Molière convoquée par Dorgelès est tirée de *La Critique de l'École des femmes* (1663). Voici un extrait de l'échange entre les personnages de la pièce, pour mieux en comprendre le contexte :

Lysidas – Quoi ! monsieur, la protase, l'épitase, et la péripétie...

Dorante – Ah ! monsieur Lysidas, vous nous assommez avec vos grands mots. Ne paraissez point si savant, de grâce ! Humanisez votre discours, et parlez pour être entendu. Pensez-vous qu'un nom grec donne plus de poids à vos raisons ? Et ne trouveriez-vous pas qu'il fût aussi beau de dire, l'exposition du sujet, que la protase ; le nœud, que l'épitase ; et le dénouement, que la péripétie<sup>1519</sup> ?

Pour Dorgelès, il n'est pas question d'user de « grands mots », de détours ou d'en faire trop, car la guerre du « biffin<sup>1520</sup> » est simple comme l'homme qui la fait. Nous pouvons évoquer la célèbre mais désormais désuète roue de Virgile<sup>1521</sup>, qui associe le guerrier (*miles dominans*) au

---

<sup>1516</sup> Frédéric Lefèvre, art. cit.

<sup>1517</sup> Georges Duhamel, *Guerre et littérature*, op. cit., p.29.

<sup>1518</sup> Frédéric Lefèvre, art. cit.

<sup>1519</sup> Molière, *La Critique de l'École des femmes*, 1663, sc. VI.

<sup>1520</sup> Roland Dorgelès, *L'Armistice et la littérature*, art. cit.

<sup>1521</sup> Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen-Age latin* [1956], tome I, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, p. 324.

style élevé ou sublime (*gravis stylus*), tandis que le style simple ou humble (*humilis stylus*) est présenté comme approprié pour évoquer le berger (*pastor otiosus*). Il y a ici une inversion, avec un sujet guerrier qui doit être dit à travers un style simple ou humble, car il s'agit désormais de dire l'histoire des « humbles héros<sup>1522</sup> », formule *a priori* oxymorique si l'on se fie à cette tradition littéraire avec laquelle rompent les auteurs de 14-18. Cela s'explique par l'évolution de la guerre elle-même, évolution dont rend compte la littérature : les combattants ne sont plus comme les héros antiques, en raison de leur origine souvent modeste – rappelons qu'il s'agit de dire la guerre du « biffin » – mais aussi de la réalité de la guerre qu'ils ont vécue : la vie dans les tranchées, littéralement « dans la terre<sup>1523</sup> », ou même au repos, logeant souvent dans des granges ou d'autres bâtiments non destinés à l'humain. Toute cette métamorphose de la guerre et du guerrier implique l'usage d'un style approprié. Pour dire la simplicité des hommes qui combattent – ils sont ouvriers, paysans, artisans, ou encore fonctionnaires –, la langue doit s'adapter. Par ailleurs, le renversement de cette hiérarchie est symbolique : il s'agit non plus de dire la guerre des grands hommes, de ceux qui font exception, mais de raconter celle de tout un chacun, celle de tous. Notons également que le « simple » est un champ notionnel éminemment problématique, « une notion faussement transparente<sup>1524</sup> » qui révèle dans le cas de Dorgelès et des écrivains combattants avant tout une volonté, une *intention*, qui se manifeste de plusieurs manières dans les textes.

Il y a donc, dans la littérature de guerre de la première génération, la recherche d'une simplicité stylistique, qui se caractérise notamment par le choix de phrases plutôt brèves, par la présence importante des dialogues, le tout dans des récits visant généralement l'efficacité et la compréhension immédiate. L'objectif premier reste toujours de ne pas trahir la guerre telle qu'elle a été vécue. L'incipit de *L'Appel du sol* d'Adrien Bertrand, paru en 1916<sup>1525</sup>, est assez représentatif de ce style, avec une syntaxe peu complexe et un début *in medias res* qui place tout de suite le lecteur dans l'ambiance de la guerre :

Le bataillon était engagé sur un plateau. On avançait lentement. La veille, l'étape avait été longue. Les hommes sentaient encore, après trois heures de repos, une quarantaine de kilomètres dans les jambes et, dans les reins, deux journées et deux nuits de voyage. En colonne, par compagnies et par sections, l'un derrière l'autre, les chasseurs se suivaient. Ils marchaient la tête basse, sans un mot,

---

<sup>1522</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, *op. cit.*, p.217.

<sup>1523</sup> Il s'agit d'ailleurs du titre du deuxième chapitre du *Feu* de Barbusse.

<sup>1524</sup> Michel Murat, « En guise d'ouverture », dans Sophie Jollin-Bertocchi, Lia Kurts-Wöste, Anne-Marie Paillet et Claire Stolz (dir.), *La Simplicité, Manifestations et enjeux culturels du simple en art*, Paris, Champion, 2017, p.23.

<sup>1525</sup> Écrit en 1914, le roman ne paraît qu'en 1916 et obtient cette année-là le prix Goncourt de 1914.

remontant parfois le sac sur les épaules, de leur geste mécanique. Leurs bérêts émergeaient des seigles hauts et de l'avoine<sup>1526</sup>.

Barbusse, de son côté, n'hésite pas à introduire des onomatopées, qui donnent de la vie à la narration et l'ancrent dans un registre presque enfantin, qui tranche avec la réalité de la violence évoquée : « Tac ! Tac ! Pan ! Les coups de fusil, la canonnade<sup>1527</sup>. » Chez Barbusse aussi, il y a ce souhait de décrire le « caractère simplifié d'hommes revenus à l'état primitif<sup>1528</sup> ». Le style simple est en réalité très difficile à définir. Doit-il être opposé au lyrisme ? Dans le cas de l'auteur du *Feu*, cela poserait un problème, tant les formulations poétiques abondent et ce dès le début du récit :

Le grand ciel pâle se peuple de coups de tonnerre : chaque explosion montre à la fois, tombant d'un éclair roux, une colonne de feu dans le reste de nuit et une colonne de nuée dans ce qu'il y a de jour.

Là-haut, très haut, très loin, un vol d'oiseaux terribles, à l'haleine puissante et saccadée, qu'on entend sans les voir, monte en cercle pour regarder la terre<sup>1529</sup>.

Henri Barbusse, loin de tout céder à la simplicité, se plaît encore à déceler le sublime dans le plus prosaïque. L'excipit est encore plus marqué par une ambiance mystique et cataclysmique faisant écho à l'extrait précédent :

Et tandis que nous nous apprêtons à rejoindre les autres, pour recommencer la guerre, le ciel noir, bouché d'orage, s'ouvre doucement au-dessus de nos têtes. Entre deux masses de nuées ténébreuses, un éclair tranquille en sort, et cette ligne de lumière, si resserrée, si endeuillée, si pauvre, qu'elle a l'air pensante, apporte tout de même la preuve que le soleil existe<sup>1530</sup>.

Avec Barbusse notamment, c'est aussi la question de l'épique qui se pose. Genre « repoussoir<sup>1531</sup> », l'épopée imprègne malgré tout la littérature de 14-18, la « hante », tant par l'intermédiaire de la « structuration épisodique où reviennent les mêmes situations typiques », que l'on retrouve chez nombre d'auteurs parmi lesquels Barbusse et Dorgelès, mais aussi à travers l'usage d'un style proprement épique avec des images fortes permettant de décrire l'inimaginable. Chez Barbusse, ce ciel qui s'ouvre et cette lumière évoquent le divin, omniprésent dans l'épopée « où le combat des dieux répète ou contrarie celui des hommes<sup>1532</sup> ». Dorgelès, s'il y cède relativement peu, écrit pourtant un texte traversé d'un véritable souffle épique : la « Vie de Guynemer », que nous avons identifié comme une œuvre à part dans *Bleu horizon* et dans la globalité de la production dorgelèsienne, met ainsi en scène un véritable

---

<sup>1526</sup> Adrien Bertrand, *L'Appel du sol*, Paris, Calmann-Lévy, 1916, p.3.

<sup>1527</sup> Henri Barbusse, *op. cit.*, p.15.

<sup>1528</sup> *Ibid.*, p.28.

<sup>1529</sup> *Ibid.*, p.14.

<sup>1530</sup> Henri Barbusse, *op. cit.*, p.400.

<sup>1531</sup> Jean Kaempfer, « Rémanence de l'épopée dans quelques romans de la Grande Guerre », dans Aurélie Adler, Marie-Françoise Lemonnier-Delpy et Herta Luise Ott (dirs.), *op. cit.*, p.14.

<sup>1532</sup> *Ibid.*

héros. C'est généralement ainsi que sont représentés les « as », les aviateurs, combattants solitaires de cette nouvelle guerre, Achille ou Hector des temps modernes.

Le style simple, par ailleurs, est souvent à associer à l'oralité, à l'immédiateté, à l'idée d'un passage direct entre la forme parlée et l'écrit. Dans le cas de romans polyphoniques comme ceux qui nous occupent, le style simple passe par l'abondance de dialogues : les voix jaillissent, parfois sans la moindre introduction, surgissent dans le récit, l'interrompent, le ponctuent. La réalité des voix de ces hommes simples s'imisce dans la narration. Par ailleurs, l'un des principaux indices de la recherche d'un style simple est à trouver dans la voix narrative, souvent placée en retrait, concentrée sur les personnages qui l'entourent quand le récit est à la première personne, voire extradiégétique comme dans *Gaspard* de René Benjamin, prix Goncourt 1915. Ce dernier est d'ailleurs salué pour son réalisme, car « il donne l'impression de n'être point "inventé"<sup>1533</sup>. » L'auteur de l'article, un certain « J.L. », ajoute : « L'intrigue est si simple qu'elle semble ne pas être. Mais ce qui fait le charme émouvant et drôle à la fois de ce modeste ouvrage – modeste par la modestie de son auteur –, c'est la vérité des personnages qui y vivent. » Plus loin, il évoque « un portrait sincère du soldat français<sup>1534</sup>. » Un soldat, lecteur de René Benjamin, lui écrit depuis le front : « j'admire votre talent d'exprimer des faits paraissant insignifiants au premier abord, avec un style simple et toujours empreint d'une douce poésie<sup>1535</sup>. » La simplicité plaît et paye. Micheline Kessler-Claudet note que la mise en retrait du narrateur, qui « se fait dans la plupart des romans très discret en tant que personnage dans l'action qu'il raconte et à laquelle il participe<sup>1536</sup> », est assez caractéristique de la littérature romanesque de 14-18. Cela contribue à faire émerger un éthos de locuteur simple : le narrateur ne se met pas en avant, il paraît rendre compte avec sincérité et authenticité des faits qu'il observe : il est davantage *témoin* qu'*acteur*. En cela, le style simple qui en découle est le reflet des valeurs que portent les romans. Malgré cette recherche évidente d'une simplicité stylistique, les écrivains-combattants cèdent à certains éléments de style qui vont au contraire dans le sens d'une limitation de l'accessibilité au sens. Cela se manifeste particulièrement par l'usage de l'argot : présent pour rendre compte de la modestie des hommes au front, qui parlent un langage quotidien, sans recherche poétique ou esthétique, l'argot représente un obstacle pour les lecteurs qui ne connaissent pas le front. Impossible de comprendre la totalité des dialogues du *Feu* ou des *Croix de bois* si l'on n'a pas un glossaire des mots du front sous la main. Notons que les

---

<sup>1533</sup> « Le prix Goncourt », *Le Temps*, 29 novembre 1915.

<sup>1534</sup> *Ibid.*

<sup>1535</sup> Lettre d'Émile Marchand à René Benjamin, 11 mai 1916, cité dans René Benjamin, *Gaspard* [1915], Paris, Archipoche, 2013, p.268.

<sup>1536</sup> Micheline Kessler-Claudet, *La guerre de quatorze dans le roman occidental*, Paris, Nathan, 1998, p.15.

premiers dictionnaires d'argot des tranchées paraissent pendant la guerre. Le *Dictionnaire des termes militaires et de l'argot poilu* publié par Larousse en 1916, commence ainsi : « Ce recueil a pour objet principal de présenter au public le langage actuel de nos soldats, de nos "poilus". Il facilite la lecture des écrits militaires, dont le sujet n'est pas trop spécial, et des œuvres si variées que la guerre fait éclore de la foule armée de notre démocratie<sup>1537</sup> [...] ». Il est intéressant de constater que l'ouvrage est dès les premières lignes destiné à un public non initié qui voudrait comprendre les productions liées à la guerre (journaux, œuvres littéraires, etc.). Par ailleurs, l'éditeur précise avoir recherché dans les œuvres littéraires – parmi bien d'autres sources – les mots d'argot qui figurent dans le dictionnaire. Cette opacité pour une partie du lectorat pourrait *a priori* aller à l'encontre de la caractérisation comme « style simple ». Or, l'usage de l'argot va justement dans le sens du style simple, car l'argot est par excellence la langue du peuple au combat, la langue de *tous* les soldats, une langue partagée et surtout quotidienne. L'argot est autant le reflet d'un usage de la langue qui se codifie à mesure que la guerre s'installe, que celui de la spontanéité et de la créativité de ces hommes communs, plongés dans une expérience extraordinaire qui appelle l'élaboration d'une nouvelle manière de parler. Comme en témoigne le dictionnaire qui recense dans ses pages les mots retranscrits par les écrivains, la littérature de guerre contribue à inscrire durablement dans le patrimoine francophone l'expérience de guerre des biffins, jusque dans leur langage<sup>1538</sup>.

Par ailleurs, malgré la recherche d'un style simple que l'on pourrait volontiers qualifier d'épuré ou de dépouillé, le recours aux outils de la stylistique, aux figures et aux tournures poétiques, n'est pas exclu. En effet, comment représenter une guerre morbide, violente, brutale, sans utiliser des mots crus, déshumanisants, choquants ? Il y a l'enjeu du respect des morts, mais aussi des vivants – ne pas heurter la sensibilité des familles ou des survivants –, tout en disant cette réalité indéniable et inévitable de la guerre. Les cadavres en masse, le sang, l'odeur du mort qui se décompose à seulement quelques mètres de celui qui vit encore... Voilà une réalité qui est elle aussi évoquée par les auteurs, qui n'hésitent pas à avoir recours aux métaphores et à l'hyperbole pour susciter une réaction chez leurs lecteurs, pour provoquer le rejet de la guerre et de son horreur, un sentiment de révolte peut-être, mais aussi pour transmettre le sentiment d'abandon ressenti par les soldats, condamnés à côtoyer de si près la mort lors d'un conflit qui s'éternise. Certains auteurs, peu soucieux d'épargner leurs lecteurs, optent pour des images fortes, comme des photographies du corps mutilé, qui permettent de

---

<sup>1537</sup> *Dictionnaire des termes militaires et de l'argot poilu*, Paris, Larousse, 1916, p.V.

<sup>1538</sup> Voir Odile Roynette, *Les mots des tranchées : l'invention d'une langue de guerre, 1914-1919*, Paris, Armand Colin, 2010.

représenter en une seule scène la mort du plus grand nombre. Barbusse évoque ainsi un homme qui « avait le dessus du dos enlevé par [un] obus [...], comme coupé par un rasoir<sup>1539</sup> », un autre dont le sang « a fait un ruisseau d'au moins cinquante mètres dans la tranchée<sup>1540</sup> ». Il y a, dans la première citation, une certaine crudité de la mort, l'image d'un violent mais précis dépeçage étant convoqué. Dans le second cas, l'auteur use d'une amplification, faisant appel à l'imagination du lecteur qui est chargé d'imaginer la blessure qui a pu provoquer un tel déferlement de sang. Pour d'autres comme Dorgelès, les flots de sang sont remplacés par les traces laissées par les violences sur les corps, la première et la plus emblématique étant la croix. Dès les premières pages, l'auteur met en regard les morts et les vivants, suggérant à ces derniers leur destin par la présence de ces croix de bois qui figurent dans le titre : « tout le long de la route, les croix au garde-à-vous s'alignaient, pour nous voir défiler<sup>1541</sup>. » Les croix sont personnifiées, douées du sens de la vue, elles peuvent observer leur relève. La destruction du paysage, de la nature, permet également de symboliser la violence des combats et de la perte : « La guerre... Je vois des ruines, de la boue, [...], des troncs d'arbres déchiquetés et des croix de bois, des croix, des croix<sup>1542</sup>... » La répétition du terme « croix » suggère par ailleurs l'infinitude de cette perte. Autant de « mornes horreurs<sup>1543</sup> » qui marquent l'esprit du combattant, qui ne peut plus voir « un champ inculte sans chercher les cadavres<sup>1544</sup> ». Des croix, il y en a partout, « de loin en loin<sup>1545</sup> », ponctuant le parcours des soldats des *Croix de bois*. Symbole ultime de la guerre, la croix suggère la mort sans la dire tout à fait. Est-ce à dire qu'il n'y a pas de sang dans le roman de Dorgelès ? Il y en a, tout de même, mais il ne forme aucun ruisseau, à peine « deux rigoles<sup>1546</sup> » s'échappant de la « bouillie sanglante<sup>1547</sup> » que constituent désormais les bras du blessé vite évacué, une cigarette à la bouche. On retrouve la même évocation rapide mais intense de la mort violente avec celle de Fouillard : « Couché sur le côté, le visage violacé, il avait le cou béant égorgé comme on égorge les bêtes<sup>1548</sup>. » La comparaison animale, ici, renforce la représentation des soldats comme un « troupeau », du bétail. Dans la

---

<sup>1539</sup> Henri Barbusse, *op. cit.*, p.63.

<sup>1540</sup> *Ibid.*, p.64.

<sup>1541</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, *op. cit.*, p.29.

<sup>1542</sup> *Ibid.*, p.70.

<sup>1543</sup> *Ibid.*

<sup>1544</sup> *Ibid.*

<sup>1545</sup> *Ibid.*, p.105.

<sup>1546</sup> *Ibid.*, p.132

<sup>1547</sup> *Ibid.*

<sup>1548</sup> *Ibid.*, p.139.

violence du discours se lit « la difficulté à accepter une mort qui conduit aux limites de l'humain<sup>1549</sup> ». Carine Trévisan note à ce sujet :

Ce dont les textes et les mémoires gardent avant tout l'empreinte, c'est l'image d'une mort hideuse et de cadavres privés de toutes les attentions dont on les entoure habituellement, cadavres sombrant dans l'innommable, déchets qui ne sont plus rien ni personne, mais qui constituent des restes qu'on ne peut éliminer<sup>1550</sup>.

Étroitement liées à une proximité sans précédent avec la mort, ou plutôt avec le mort, ces descriptions crues s'inscrivent pleinement à la fois dans la dénonciation, souvent pacifiste et antimilitariste, de l'horreur de la guerre<sup>1551</sup> et dans une représentation que certains écrivains jugent fidèle de l'expérience du soldat au front. Par ailleurs, l'usage de l'hyperbole permet d'exprimer l'intensité de l'émotion ressentie, de susciter la pitié du lecteur, tout comme celui de la métaphore permet de contourner l'obstacle de l'indicible. Chez Barbusse, le style hyperbolique, par le biais de termes augmentatifs, témoigne en effet d'un souhait de surmonter l'irreprésentable. Afin de décrire l'effet produit par l'explosion d'un abus, il écrit ainsi :

On a vu un obus éclater sur le sol et soulever, dans un éventail de nuée sombre, de la terre et des débris. On dirait, à travers la glèbe fendue, le crachement effroyable d'un volcan qui s'amassait dans les entrailles du monde.

Un bruit diabolique nous entoure. On a l'impression inouïe d'un accroissement continu, d'une multiplication incessante de la fureur universelle. Une tempête de battements rauques et sourds, de clameurs furibondes, de cris perçants de bêtes s'acharne sur la terre toute couverte de loques de fumée, et où nous sommes enterrés jusqu'au cou, et que le vent des obus semble pousser et faire tanguer<sup>1552</sup>.

La comparaison au volcan, ou encore avec l'enfer, renforcée ensuite par l'animalisation des soldats, est accompagnée d'adjectifs amplificateurs : « effroyable », « diabolique », « inouïe », « continue », « incessante », « universelle »... Les verbes construisent quant à eux un monde en mouvement : « éclater », « soulever », « s'acharner », « pousser », « tanguer »... C'est comme une apocalypse, un véritable cataclysme que décrit Barbusse ici : à la fois catabase, déluge de terre sans arche pour sauver l'humanité et destruction du monde. Chez Dorgelès, le style hyperbolique est moins marqué, bien qu'il en use de temps à autre pour signifier, lui aussi, l'horreur de la guerre. Il reprend la comparaison au volcan dans le chapitre « Dans le jardin des morts », là aussi pour décrire un bombardement :

En rafale, notre barrage arrive enfin et une haie rouge de fusants crève la nuit, en tonnant. Les obus se suivent, mêlant leurs aiguillées, et cela forge une haie de fer au-dessus de nous. Percutants et

---

<sup>1549</sup> Carine Trévisan, *op. cit.*, p.43.

<sup>1550</sup> *Ibid.*

<sup>1551</sup> Carine Trévisan souligne tout de même que ces descriptions exhibant la violence de la mort ne sont pas toujours pacifistes, évoquant l'exemple de Jünger. *Ibid.*, p.44.

<sup>1552</sup> Henri Barbusse, *op. cit.*, p.242.



fusants se plantent furieusement devant nos lignes, barrant la route, et, empanaché de fusées, claquant d'obus, le cimetière semble vomir des flammes. D'un parapet à l'autre, les hommes courent sans savoir, trébuchant, se poussant.

[...]

Les torpilles, les grenades, les obus, les tombes même éclatent, tout saute, c'est un volcan qui crève. La nuit en éruption va nous écraser tous...

Au secours ! Au secours ! On assassine des hommes<sup>1553</sup> !

Le style hyperbolique est ici le moyen de représenter une scène exceptionnelle, inconnue en temps de paix. Comment décrire ce qui s'apparente au chaos ? Roland Dorgelès reprend le motif du cataclysme, représentant une guerre mécanique imposante, qui enferme (« barrage », « haie » répété deux fois, « plantent », « barrant ») le soldat dans un enfer visuel et sonore. Là encore, la scène est saturée de mouvement, et cette amplification, reflet de la détresse du combattant, s'achève sur une exclamation finale, expression d'horreur de la voix narrative, qui ne supporte plus ce spectacle atroce, ce déferlement de violence et de mort. L'hyperbole permet de représenter la petitesse de l'homme face à cette guerre massive et impressionnante.

Pour certains auteurs comme Pierre Chaine, l'hyperbole est à éviter, il rejette d'ailleurs explicitement « les mots de *pilonnage, enfer, volcan, cataclysme*<sup>1554</sup> » qu'il trouve exagérés. Le style hyperbolique n'est toutefois pas incompatible avec une écriture « simple » et « humble », qui s'attacherait à la concision. Quand Hamel meurt, il n'y a qu'« un mince filet de sang<sup>1555</sup> ». L'évocation de la mort n'en est pas moins tragique et choquante, comme ce fusillé du chapitre « Mourir pour la patrie », dont la violence de la mort se résume en une phrase : « Deux gosses ; grands comme son poteau<sup>1556</sup>... » Cela peut évoquer le style de Duhamel, qui écrit avec une grande simplicité dans *Vie des martyrs* : « Mercier est mort, et j'ai vu son cadavre pleurer. Je ne croyais pas que pareille chose fût possible<sup>1557</sup>. » Duhamel et Dorgelès optent pour une écriture sentimentaliste, pathétique, qui touche la sensibilité de ses lecteurs. *Le Réveil des morts* est un roman qui, davantage que de la mort, parle du deuil et de la mémoire, et il regorge de « morceaux d'ossements, [de] lambeaux de capote<sup>1558</sup> » qui symbolisent la perte comme l'atteinte aux corps des défunts après-guerre. Dorgelès évoque également la mort de masse –

---

<sup>1553</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, op. cit., p.163.

<sup>1554</sup> Pierre Chaine, op. cit., p.81.

<sup>1555</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, op. cit., p.144. Notons que ce « mince filet de sang » qui coule dans le cou de Hamel peut faire écho au « filet mince » de vin qui coule, plus tard dans le roman, dans le cou d'un « chasseur » au « menton broyé » trinquant avec un commandant, juste avant le récit de la mort de Gilbert Demachy. Le rapprochement entre cette scène festive et la mort des soldats accentue la critique antimilitariste de Dorgelès. *Ibid.*, p.199.

<sup>1556</sup> *Ibid.*, p.118.

<sup>1557</sup> Georges Duhamel, *Vie des martyrs*, Paris, Payot et Rivages, 2015, p.103.

<sup>1558</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, op. cit., p.413.

nous avons déjà mentionné la récurrence du mot « Combien », qui insiste sur le nombre incalculable de victimes – et la représente comme une dévastation collective, dont les survivants gardent la trace invisible :

Il a fallu tenir dix jours sur ce morne chantier, se faire hacher par bataillons pour ajouter un bout de champ à notre victoire, un boyau éboulé, une ruine de bicoque. [...] L'odeur fade des cadavres s'efface, on ne sent plus que le chlore, répandu autour des tonnes à eau. Mais, moi, c'est dans ma tête, dans ma peau que j'emporte l'horrible haleine des morts. Elle est en moi, pour toujours : je connais maintenant l'odeur de la pitié<sup>1559</sup>.

L'image de la guerre comme un *hachoir* impitoyable, réduisant l'homme à de la viande, qu'il convoque également dans *Bleu horizon*, est une métaphore particulièrement forte, qui appartient au même système d'images que la « chair à canon », récurrente dans le vocabulaire antibelliciste. Dire la mort de masse, c'est aussi dire celle de tous en même temps que la sienne. Ainsi, quand le narrateur croit sa fin venue, c'est celle de tout le groupe qui se dessine : « Un fracas et je n'entendis plus rien... Ce fut comme un coup de masse qui nous culbuta tous, un choc qui vous assomme, un souffle qui vous renverse... Et l'épais nuage, la nuit... Dix idées : nous sommes tués, je suis aveugle, nous sommes ensevelis. Puis des cris<sup>1560</sup> ». Dire la mort et la peur de la mort est une difficulté à laquelle se heurtent les écrivains-combattants, mais qu'ils parviennent à surmonter, notamment par l'usage d'une langue simple, à la syntaxe presque organique, qui transmet l'immédiateté des émotions, leur intensité. Michel Murat, dans son exposé de la notion de « simplicité », note qu'il s'agit d'une catégorie qui « déborde l'analyse formelle et l'évaluation esthétique : elle allègue, en tant que "vraie" simplicité, un fondement éthique (la sincérité) et spirituel (la pureté du cœur) – dans d'autres cas, un fondement ontologique (l'unité, la vérité, la présence [...])<sup>1561</sup>. » Ainsi l'écriture « simple » revendiquée par les écrivains-combattants n'exclut-elle peut-être pas les images, l'hyperbole, les périphrases... Elle cherche à dire une *vérité*, celle *du cœur*, à communiquer une expérience vécue et *ressentie*, et non de simples faits.

Par ailleurs, la littérature de guerre est codifiée. Les écrivains ont en effet souvent recours à un réseau métaphorique qu'ils partagent, qui témoigne d'un imaginaire collectif commun. Très vite, la question de la représentation du « spectacle<sup>1562</sup> » de la guerre se pose : comment rendre compte de cet impressionnant déploiement de forces ? L'écriture doit rester simple, puisqu'il s'agit de rendre accessible cette représentation au plus grand nombre, de créer

---

<sup>1559</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, *op. cit.*, p.147.

<sup>1560</sup> *Ibid.*, p.138.

<sup>1561</sup> Michel Murat, *art. cit.*, p.28.

<sup>1562</sup> René Benjamin, *op. cit.*, p.74.

des images fortes, marquantes, qui illustrent le sentiment de petitesse ressenti par les soldats, leur détresse face à la grandeur de la guerre, mais aussi leur fascination. La plus célèbre image est celle du « feu », donnant son titre à l'œuvre de Barbusse, qui a l'avantage de faire partie du vocabulaire militaire tout en incarnant une image forte de la guerre et de sa dévastation. Confinant à une esthétique infernale, le « feu » est aussi un terme qui connote la guerre mécanique et industrielle. Les métaphores climatiques sont également très fréquentes : pluie, orages, tempête... Outre *In Stahlgewittern* (*Les Orages d'acier* de Jünger), évoquons cet emportement lyrique de Barbusse, qui dit avec une poésie cruelle l'impuissance des hommes à la merci d'une guerre mécanique sans précédent :

À nous demain, peut-être, de sentir les cieux éclater sur nos têtes ou la terre s'ouvrir sous nos pieds, d'être assaillis par l'armée prodigieuse des projectiles, et d'être balayés par des souffles d'ouragan cent mille fois plus forts que l'ouragan.

On nous pousse dans les abris d'arrière. À nos yeux, le champ de la mort s'éteint. À nos oreilles, le tonnerre s'assourdit sur l'enclume formidable des nuages. Le bruit d'universelle destruction fait silence. L'escouade s'enveloppe égoïstement des bruits familiers de la vie, s'enfonce dans la petitesse caressante des abris<sup>1563</sup>.

Ce déchaînement de violence presque cosmique côtoie de près un réseau d'images apocalyptiques, auquel il est étroitement lié, convoquant l'imaginaire collectif de l'enfer sur terre : « Un deuil épouvantable écrase tout, écrit Barbusse. J'ai l'impression d'être tout seul, naufragé, au milieu d'un monde bouleversé par un cataclysme<sup>1564</sup>. » Ainsi, les comparants convoqués ne sont pas nécessairement plus réalistes que les comparés. Après tout, aucun homme n'a connu l'apocalypse. Mais l'imaginaire cosmique et cataclysmique est une référence commune, partagée par tous, qui découle d'une saturation iconographique et littéraire depuis l'Antiquité. C'est l'inimaginable, mais aussi l'effrayant, par excellence. Comme Barbusse<sup>1565</sup> ou Apollinaire dans un autre genre<sup>1566</sup>, Roland Dorgelès apprécie aussi les comparaisons plus traditionnelles et quotidiennes, particulièrement le « feu d'artifice », qu'il convoque à plusieurs reprises dans son œuvre. Évoquant la fête et le divertissement, la présence de cette métaphore peut choquer ou surprendre, mais elle témoigne d'une part de la fascination parfois paradoxale qu'éprouvent les hommes pour la guerre à laquelle ils prennent part, d'autre part de la critique émise par Dorgelès, qui présente une guerre profitable à certains, tandis que d'autres en meurent. La métaphore se teinte ici d'une ironie amère. Il faut toutefois constater que ces

---

<sup>1563</sup> Henri Barbusse, *op. cit.*, p.255

<sup>1564</sup> *Ibid.* p.257.

<sup>1565</sup> *Ibid.*, p.239 : « Et bientôt, il y a un scintillement d'étoiles éclatantes et une forêt subite de panaches phosphorescents sur la colline : un mirage de féerie bleu et blanc se suspend légèrement à nos yeux dans le gouffre entier de la nuit. [...] C'est comme si tu vois un feu d'artifice, disent-ils. »

<sup>1566</sup> Voir le poème « Fête », *Calligrammes*, Paris, Mercure de France, 1918, qui commence ainsi : « Feu d'artifice en acier / Qu'il est charmant cet éclairage / Artifice d'artificier / Mêler quelque grâce au courage ».

métaphores sont accessibles, lisibles pour le plus grand nombre : elles ne sont pas un obstacle à la compréhension de l'œuvre et ne contribuent pas à opacifier le récit. Elles convoquent des représentations précises, frappantes pour l'esprit du lecteur qui n'a pas nécessairement connu le conflit qui est décrit. Sans être des images proprement poétiques et littéraires, elles font appel à un réseau métaphorique connu aussi bien des soldats que des civils, rendant dicible la guerre.

Toutefois, d'autres écrivains se méfient des ornements, quels qu'ils soient, rejetant les métaphores et autres images frappantes, peu importe leur symbolique ou leur utilité. Pierre Chaine, dans ses *Mémoires d'un rat*, s'oppose à « l'étal d'une répugnante boucherie » et aux images de « charniers de la guerre moderne<sup>1567</sup> ». Lui aussi revendique la simplicité de l'écriture, mais celle-ci est associée au dépouillement stylistique. La simplicité revendiquée semble différente des autres écrivains précédemment évoqués : « On peut donc affirmer hardiment que toute description de bataille, où l'auteur s'attache à pousser le côté macabre et répugnant du décor, ne répond pas à la vision qu'en a eue le soldat<sup>1568</sup>. » Le narrateur Ferdinand, qui n'est guère un rat dévoreur de chair humaine, n'aurait certainement pas souscrit aux descriptions de Giono dans *Le Grand Troupeau*<sup>1569</sup> ni aux « millions de cadavres<sup>1570</sup> » de Pierre Drieu La Rochelle, et il est certain que son auteur n'a pas apprécié *Le Feu* de Barbusse, paru un an avant son propre roman. Le macabre est une « faute<sup>1571</sup> » pour le rat, qu'un écrivain fidèle à la réalité de la guerre ne devrait jamais commettre. Les images sanglantes, les évocations de la mort de masse, les déploiements de forces quasiment surnaturelles, semblent ici s'opposer à la représentation fidèle et réaliste de la guerre. Nulle surprise alors que Jean Norton Cru – très critique envers l'œuvre de Barbusse, Benjamin et Dorgelès – convoque volontiers *Mémoires d'un rat* comme un parfait exemple du bon témoignage, lui qui réfute « la légende des flots de sang » et « des monceaux de morts<sup>1572</sup> ». Là encore, la simplicité est mise au service d'une vérité de la guerre. Pourtant, il est difficile de diviser la littérature de guerre en deux camps, car la réalité est bien plus complexe. Les écrivains pacifistes – et ils le sont à des degrés différents d'implicite ou d'explicite – ont chacun leur technique, et leur vision de la guerre à défendre à travers elle. Luc Resson note d'ailleurs :

---

<sup>1567</sup> Pierre Chaine, *op. cit.*, p.16.

<sup>1568</sup> *Ibid.*

<sup>1569</sup> Le roman décrit un « monde, trop engraisé de chair et de sang », où les cadavres des hommes forment une « vague vivante », mouvante. Il y montre la putréfaction en action dans toute son horreur. Jean Giono, *Le Grand Troupeau* [1931], Paris, Gallimard, « folio », 2016, p. 115-116.

<sup>1570</sup> Pierre Drieu La Rochelle, *La Comédie de Charleroi* [1934], Gallimard, 1982, « folio », p.239.

<sup>1571</sup> Pierre Chaine, *op. cit.*, p.17.

<sup>1572</sup> Jean Norton Cru, *op. cit.*, p.31.

Mais peut-être que la vérité de la guerre ne se transmet efficacement que dans la mesure exacte où elle est reconstruction. Un peu de mensonge, un peu d'exagération, ne nuisent pas à l'intention pacifiste, voire à l'établissement de la vérité<sup>1573</sup>.

Il y a probablement autant d'écritures de la guerre qu'il y a d'auteurs : Dorgelès n'est pas Barbusse, malgré les points communs qui réunissent les deux écrivains. Les figures de style se mettent aussi au service de la vérité, singulièrement utilisées par chaque auteur : Pierre Chaine ne résiste pas à la prosopopée en donnant la parole et la capacité d'écrire à un rat, tandis que Genevoix use lui aussi de comparaisons : « le campement [...] prend à nos yeux des airs de kermesse<sup>1574</sup> », écrit-il ainsi dans *La Boue*. Il est important, pour les écrivains, de rendre compte de la perception des combattants, y compris à travers des images suggestives, qui permettent de représenter les impressions de ces hommes simples, qui comparent la guerre à ce qu'ils connaissent.

### 4.3. Écrire les combattants

Les auteurs de 14-18 écrivent au nom des combattants, et l'annoncent sur le seuil même de leurs œuvres, par le biais des dédicaces. Celles-ci font partie du paratexte et des textes liminaires, c'est-à-dire qu'elles figurent en tête d'ouvrage. Elles permettent à l'auteur d'adresser son œuvre à un tiers. À l'origine, la « dédicace » renvoie à la notion de consécration, de commémoration, dans son sens religieux, comme en témoigne son étymologie. Le terme est en effet un emprunt au latin *dedicatio*, « consécration, inauguration d'un temple ou d'un théâtre » en latin classique, puis « consécration d'une église, fête de la dédicace d'une église » en latin chrétien. Le sens « dédicace d'un livre » apparaîtrait au XVII<sup>ème</sup> siècle. Le lien entre ce texte et les actions d'hommage et de commémoration semble donc central. Le CNRTL note que la dédicace littéraire prend donc ce sens par analogie à la dédicace religieuse, et qu'elle désigne le « fait de dédier une œuvre à une personne (généralement très connue) par un hommage imprimé en tête d'ouvrage<sup>1575</sup> ». S'il existe des dédicaces autographes, ce ne sont pas celles qui nous intéressent ici, mais bien les dédicaces imprimées car elles sont visibles par tous les lecteurs et sont porteuses de sens. Comme le note Julien Gracq, « Tout ce qu'on introduit dans un roman devient signe<sup>1576</sup>. » Quel sens donne-t-on à ces adresses ? En général, elles sont courtes et, contrairement à la définition proposée par le CNRTL, celles que font les auteurs de 14-18 sont plutôt rarement adressées à une personne « très connue ». Si l'édition Albin Michel des *Croix de bois* ne comprend aucune dédicace, *Le Cabaret de la belle femme* est dédié « À

---

<sup>1573</sup> Luc Resson, *op. cit.*, p.19.

<sup>1574</sup> Maurice Genevoix, *op. cit.*, p.493.

<sup>1575</sup> Définition du CNRTL pour « dédicace ».

<sup>1576</sup> Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*, Paris, José Corti, 1980, p.119.

Charles Malexis, qui est revenu » et « À Maurice Dalleré, qui y est resté ». Le symbole est fort, se faisant côtoyer les morts et les vivants en une seule et même communauté de combattants. Le premier est directeur de *La Baïonnette*, l'un des journaux de tranchées les plus connus, hebdomadaire satirique créé en 1915 par Henriot, auquel contribue notamment Gus Bofa. Le second est l'un des auteurs qu'évoque Dorgelès bien plus tard dans son *Tombeau des poètes* et dans « Des morts vous parlent ». Il est « l'autre écrivain du régiment<sup>1577</sup> », camarade de combat de Dorgelès. Les deux hommes sont somme toute assez peu connus, et Dorgelès multiplie les efforts pour donner de la visibilité au second, mort pour la France sans que son œuvre soit réunie, compilée ou publiée quelque part. *Le Réveil des morts*, lui, est dédié « À la chère mémoire de mes cousins Paul et Raoul tués à l'ennemi ». Il s'agit d'une dédicace très personnelle, qui introduit ainsi une dimension intime à l'œuvre. Paul Guipaut a disparu le 28 août 1914 à Guise, dans l'Aisne. Ce n'est que le 8 mai 1916 qu'un avis de disparition officiel est émis<sup>1578</sup>. Raoul Guipaut, quant à lui, a disparu le 30 mai 1918 à Oulchy-le-Château, dans l'Aisne<sup>1579</sup>. Retrouvé en septembre de la même année, il a été inhumé sur place puis sa dépouille a été transférée dans le cimetière du même village le 25 juin 1919<sup>1580</sup>. On comprend bien ici le choix de la dédicace, dans un roman où toute l'intrigue tourne autour d'un ancien combattant hanté par un disparu, torturé par les images des exhumations et inhumations qu'il observe dans l'Aisne en reconstruction. Derrière André se cache peut-être Paul, dont la dépouille n'a jamais été retrouvée ou identifiée. Derrière les cadavres déplacés se dissimulerait alors Raoul... Enfin, *Bleu horizon* est dédié « À Pierre Descaves, engagé volontaire de la Grande Guerre ». Si Pierre Descaves est une personnalité publique – fils de Lucien Descaves (écrivain et l'un des premiers membres de l'Académie Goncourt), il est aussi président honoraire de l'Association des écrivains combattants, vice-président de la Société des gens de Lettres, homme de radio, écrivain, résistant – ce n'est pas pour tous ces titres et ces activités que Dorgelès lui rend hommage, mais bien pour son engagement volontaire dans la Grande Guerre. Peu importe tout ce qui a suivi, Pierre Descaves, comme tous les combattants, reste avant toute chose un ancien combattant de 14-18, un homme de la génération bleu horizon. Ce n'est même pas en tant qu'ami que Dorgelès lui dédie *Bleu horizon*, mais parce qu'il considère que Pierre Descaves

---

<sup>1577</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.25.

<sup>1578</sup> Archives de la Seine, matricule n°649, D4R1 1544.

<sup>1579</sup> C'est là que se trouve le monument de Landowski, « Les fantômes », mémorial représentant des morts, yeux clos, debout avec le spectre de la mort.

<sup>1580</sup> Archives de la Seine, matricule n°843, D4R1 1438.

peut jouer un rôle de modèle, représenter tous les combattants qui seront évoqués dans ces « pages de la Grande Guerre ».

Roland Dorgelès n'est évidemment pas le seul à faire usage de la dédicace. *Le Feu* de Barbusse est ainsi dédié « À la mémoire des camarades tombés à côté de moi à Crouy et sur la cote 119 », la dédicace étant elle-même signée « H.B. ». Maurice Genevoix dédie chacun des livres regroupés dans *Ceux de 14* à des personnes différentes. *Sous Verdun* s'ouvre ainsi : « À la mémoire de mon ami Robert Porchon tué aux Épargés le 20 février 1915 », *Nuits de guerre* est dédié « À la mémoire de JEAN BOUVYER / JEAN CASAMAJOR / PIERRE HERMAND / LÉON RIGAL / normaliens », *La Boue* s'ouvre sur une adresse plus personnelle encore : « À mon père », et enfin *Les Épargés* : « À la chère mémoire d'André (Biredjik, 1920) ». Le recueil de tous ces textes, *Ceux de 14*, établi en 1949, comporte lui aussi une dédicace : « À mes camarades du 106 / En fidélité / À LA MÉMOIRE DES MORTS / ET AU PASSÉ DES SURVIVANTS ». Robert Porchon, dédicataire de *Sous Verdun*, est un camarade de régiment de Genevoix et, de ce fait, personnage de l'œuvre. Comme Barbusse, Genevoix fait le choix de dédier son œuvre – en particulier la réédition complète et définitive de 1949 – au groupe, aux camarades. Le livre se clôt d'ailleurs sur une évocation des morts : « votre foule m'apparaît effrayant, trop lourde, trop serrée pour moi seul<sup>1581</sup>. » Le premier s'adresse avant tout aux morts, le second rassemble les morts et les vivants. André Suarès, auteur de *Ceux de Verdun* paru en 1916, choisit quant à lui d'ouvrir son ouvrage sur une maxime tirée du Nouveau Testament, reproduite en latin, qui peut faire office de dédicace aux « morts heureux » qui sont auprès du Seigneur : « *Beati mortui, qui in Domino moriuntur. A modo jam dicit Spiritus, ut requiescant a laboribus suis*<sup>1582</sup>. » Nombreux sont les ouvrages d'après-guerre eux aussi porteurs de dédicaces aux combattants, comme *Le Réveil des morts*. Eugène Montfort, auteur de *L'Oubli des morts* publié en 1923, dédie ainsi son ouvrage à un camarade défunt qui était écrivain : « À l'ombre indulgente de mon ami LOUIS CODET mort le 27 décembre 1914<sup>1583</sup> ». Paul Flamant, auteur du *Réveil des vivants*, commence ainsi son œuvre : « À mon ami Jacquy, mon camarade de combat<sup>1584</sup> ». Il n'est pas précisé si cet ami est mort ou vivant, mais cette fois encore la camaraderie est mise en évidence. Les combattants ont ainsi tendance à dédier leurs œuvres à ceux avec qui ils ont partagé leur expérience de la guerre. Qu'ils écrivent pour les morts, pour les vivants, pour leurs amis, pour leurs familles, pour d'autres écrivains, les dédicaces indiquent

---

<sup>1581</sup> *Ibid.*, p.860.

<sup>1582</sup> André Suarès, *Ceux de Verdun*, Paris, Émile-Paul Frères, 1916.

<sup>1583</sup> Eugène Montfort, *L'Oubli des morts*, Paris, Librairie de France, 1923.

<sup>1584</sup> Paul Flamant, *op. cit.*

d'autres destinataires que le lectorat, et révèlent la dimension d'hommage que recouvrent certaines œuvres de 14-18, de don à la mémoire de ce conflit. Par ailleurs, elles soulignent l'investissement personnel de l'écrivain, qui se donne ainsi une mission, tout en reconnaissant l'apport de ces personnes – camarades, amis, morts ou vivants – pour l'œuvre en construction.

Genevoix écrit « en fidélité à la mémoire des morts et au passé des survivants ». Dorgelès aurait bien pu être l'auteur d'une telle dédicace. Mais de quelle manière être *fidèle* ? Cela passe notamment par la préservation du regard combattant, plusieurs fois mis en scène dans les textes dorgelèsiens. On le trouve ainsi dans « Permissionnaires », chapitre des *Croix de bois* reporté dans *Le Cabaret de la belle femme* : « Pour moi, un fossé est maintenant une tranchée, un trou un entonnoir, une ferme un cantonnement, et si je me cogne dans une corde à sécher le linge, je m'écrie sans réfléchir : "Faites passer, attention au fil..." Redevendrai-je jamais l'homme que j'ai été<sup>1585</sup> ? » Cette question, posée dès les premiers romans, persiste chez Dorgelès : l'expérience guerrière imprègne durablement le regard porté sur le monde. Comme nous l'avons vu dans notre brève étude de *La Drôle de guerre*, la Grande Guerre et l'expérience qui lui est liée deviennent un outil de comparaison, une référence. Ce regard combattant permet de mettre en lien les livres. Dans *Les Croix de bois*, on peut ainsi lire :

La guerre... Je vois des ruines, de la boue, des files d'hommes fourbus, des bistrotts où l'on se bat pour des litres de vin, des gendarmes aux aguets, des troncs d'arbres déchiquetés et des croix de bois, des croix, des croix... Tout cela défile, se mêle, se confond. La guerre...

Il me semble que ma vie entière sera élaboussée de ces mornes horreurs, que ma mémoire salie ne pourra jamais oublier. Je ne pourrai plus jamais regarder un bel arbre sans supputer le poids du rondin, un coteau sans imaginer la tranchée à contre-pente, un champ inculte sans chercher les cadavres. Quand le rouge d'un cigare luira au jardin, je crierai peut-être : « Eh ! le ballot qui va nous faire er'répérer !... » Non, ce que je serai embêtant, avec mes histoires de guerre, quand je serai vieux<sup>1586</sup> !

Le point de vue combattant est spécifique, il se caractérise par le remplacement d'un « regard "esthétique" » par un « regard "utilitaire"<sup>1587</sup> », idée que théorise dès 1917 Kurt Lewin, psychologue et officier d'artillerie allemand<sup>1588</sup>. Tout individu perçoit son environnement d'une façon qui lui est propre, conditionnée par son expérience, son lien avec le lieu dans lequel il se trouve ou les événements auxquels il assiste. Le soldat aurait ainsi un regard singulier qui découlerait étroitement de son vécu au front, un regard « par-dessus les sacs à terre<sup>1589</sup> », à

---

<sup>1585</sup> Roland Dorgelès, *Le Cabaret de la belle femme*, op. cit., p.381.

<sup>1586</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, op. cit., p.70.

<sup>1587</sup> Pierre Schoentjes, op. cit., p. 127.

<sup>1588</sup> Kurt Lewin, « Kriegslandschaft », in *Zeitschrift für angewandte Psychologie*, n°12, 1917, p. 440-447.

<sup>1589</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, op. cit., p. 39.



travers lequel tout rappelle la guerre. Dans les romans de guerre, cela s'incarne par un regard au ras du sol, par l'illustration d'un certain aveuglement que l'on trouve parfaitement illustré dans le chapitre « Le fanion rouge » des *Croix de bois*. Chez Genevoix, on retrouve fréquemment cette vision altérée des soldats maintenus dans l'ignorance : « Il faisait nuit encore, et je ne discernais rien<sup>1590</sup> », « On n'y voit rien<sup>1591</sup> » ; « Nous ne voyons rien<sup>1592</sup> » ; « il disparaît, sans qu'on puisse voir dans quel trou<sup>1593</sup> »... Barbusse reprend aussi ce motif, en adoptant encore le point de vue d'un soldat. Le romancier n'a pas de regard surplombant, bien que l'expérience appartienne à tous les hommes :

À l'aveugle, les files pesantes d'ombres, hautement et largement chargées, se bousculent [...]. Dans le rang, on ne voit rien : parfois, quand on a le nez dessus à la suite d'un remous, on est bien forcé de discerner le fer-blanc d'une gamelle, l'acier bleuté d'un casque, l'acier noir d'un fusil<sup>1594</sup>.

Plus loin il ajoute : « pendant que les jambes font des pas, l'œil de chaque marcheur fixe interminablement la place présumée du dos qui vit devant. » Lié tant à l'effet de masse qu'à la spécificité combattante, le regard combattant permet de singulariser le point de vue pour le lectorat – les soldats peuvent y retrouver leur expérience propre, les civils découvrir une toute autre vision de la guerre –, tout en le rendant collectif. Le regard des combattants n'est pas n'importe quel regard, et il est essentiel pour écrire la guerre d'écrire les soldats, d'écrire *comme un soldat*, d'écrire en tant qu'*écrivain-combattant*.

Genevoix, s'il relate sa guerre à la première personne en tant que narrateur de son récit autobiographique, intègre fréquemment sa propre personne dans un « on » ou un « nous » qui permet de dire le groupe : « On se couche, on se lève d'un saut, on court<sup>1595</sup>. » ; « D'un mouvement instinctif, nous nous sommes retournés vers les lignes<sup>1596</sup>. » Ces pronoms impersonnels ou pluriels permettent, comme chez Dorgelès, de représenter une forme de fusion presque primitive, liée à l'expérience extrême de la guerre, à l'expérience du « troupeau<sup>1597</sup> », terme que l'on retrouve aussi sous la plume de Genevoix. Dans *Le Feu* de Barbusse, on retrouve aussi l'esprit du collectif précédemment évoqué, notamment subordonné à un même « nous » qui, bien que disparate lorsqu'on y regarde de près, semble constituer un groupe fusionnel :

---

<sup>1590</sup> Maurice Genevoix, *op. cit.*, p.508.

<sup>1591</sup> *Ibid.*, p.524.

<sup>1592</sup> *Ibid.*, p.525.

<sup>1593</sup> *Ibid.*, p.585.

<sup>1594</sup> Henri Barbusse, *op. cit.*, p.75.

<sup>1595</sup> Maurice Genevoix, *op. cit.*, p.59.

<sup>1596</sup> *Ibid.*, p.492.

<sup>1597</sup> *Ibid.*, p.352.

Nos âges ? Nous avons tous les âges. [...] Dans notre groupe disparate, dans cette famille sans famille, dans ce foyer sans foyer qui nous groupe, il y a, côte à côte, trois générations qui sont là, à vivre, à attendre, à s'immobiliser, comme des statues informes, comme des bornes.

Nos races ? Nous sommes toutes les races. Nous / sommes venus de partout<sup>1598</sup>.

Ici, l'auteur du *Feu* entretient également l'idée des soldats comme un « troupeau », comme une masse indistincte dans laquelle toutes les différences semblent s'être effacées. Ici, peu importe l'origine, l'âge, le métier : il y a un « nous », les hommes sont, « ici, attachés ensemble par un destin irrémédiable<sup>1599</sup> ». Plus loin, Henri Barbusse ajoute : « Nos métiers ? Un peu de tout, dans le tas. Aux époques abolies où on avait une condition sociale, avant de venir enfouir sa destinée dans des taupinières qu'écrasent la pluie et la mitraille, et qu'il faut toujours recommencer, qu'étions-nous<sup>1600</sup> ? » Il semble décrire un nouveau monde où toute différence sociale est abolie, où le passé d'une société de classe n'a plus sa place. L'importance de l'argot est soulignée dans ce passage fort consacré à l'unité du groupe :

Oui, c'est vrai, on diffère profondément.

Mais pourtant on se ressemble.

Malgré les diversités d'âge, d'origine, de culture, de situation, et de tout ce qui fut, malgré les abîmes qui nous séparaient jadis, nous sommes en grandes lignes les mêmes. À travers la même silhouette grossière, on cache et on montre les mêmes mœurs, les mêmes habitudes, le même caractère simplifié d'hommes revenus à l'état primitif.

Le même parler, fait d'un mélange d'argots d'atelier et de caserne, et de patois, assaisonné de quelques néologismes, nous amalgame, comme une sauce, à la multitude compacte d'hommes qui, depuis des saisons, vide la France pour s'accumuler au Nord-Est<sup>1601</sup>.

Les auteurs font face à deux enjeux : il faut d'une part rendre compte de cette vision collective essentielle, de ce sentiment d'appartenance au groupe qui confine tout de même à l'idéologique, tout en représentant la diversité des soldats. Comme nous l'avons déjà évoqué, cela passe par l'utilisation du dialogue et au sein de celui-ci de l'argot, utilisation qui est commune à plusieurs écrivains : les meilleurs exemples pour la première génération sont ceux de Barbusse, Benjamin et Dorgelès. C'est dans l'argot que s'incarne la rencontre de toutes ces diversités au sein d'une même expérience guerrière. Il y a en effet un langage propre aux hommes qui ont vécu la guerre, qui naît de la rencontre de ces hommes d'origines sociales, géographiques et linguistiques multiples<sup>1602</sup> dans un contexte de guerre qui leur impose de nouveaux mots propres à leur situation. Catherine Rouayrenc souligne que le langage argotique et populaire se trouve

---

<sup>1598</sup> Henri Barbusse, *op. cit.*, p.25-26.

<sup>1599</sup> *Ibid.*, p.28.

<sup>1600</sup> *Ibid.*, p.26.

<sup>1601</sup> *Ibid.*, p.28.

<sup>1602</sup> Voir Marie-Madeleine Castellani, « Le langage des soldats dans *Les Croix de bois* », dans Bernard Alluin et Juliette Sauvage (dirs.), *op. cit.*, p.19-33.

principalement au sein des dialogues, nombreux chez ces auteurs, qui proposent en effet des romans polyphoniques : de cette manière, ils peuvent prétendre rendre compte de ce langage. L'autrice souligne qu'à l'époque de Barbusse, Benjamin et Dorgelès, « on n'écrivait pas en principe comme on parle<sup>1603</sup>. » Si bien que ces auteurs établissent une différence entre récit et discours. Le premier reste relativement proche des conventions littéraires, tandis que le second permet l'introduction de l'oralité, précisément parce que le dialogue « est censé restituer, sinon la parole telle qu'elle a été prononcée puisque notre graphie n'est pas phonétique, du moins la représentation écrite de l'échange entre des interlocuteurs présents<sup>1604</sup>. » La présence de l'argot dans l'œuvre littéraire est constitutive de l'hybridité de la production de 14-18 dont Dorgelès est un bon représentant. L'argot est le parfait exemple de la rencontre et de la fusion d'éléments différents et *a priori* non conciliables, qui parviennent finalement à constituer un tout cohérent, à l'image de ce que les écrivains-combattants cherchent à susciter dans la société. L'usage de l'argot est également le signe d'une recherche de réalisme, mais aussi de fidélité à l'expérience vécue et aux camarades côtoyés à cette occasion. Il s'agit d'un signe d'authenticité, donnant également à l'œuvre « une réelle valeur littéraire et linguistique<sup>1605</sup> », pour reprendre les mots de Lazare Sainéan au sujet du *Feu* de Barbusse. La littérature des écrivains-combattants bouscule ici les conventions, et montre ce langage comme universel. Même les jurons, s'ils sont volontiers utilisés par certains personnages – Sulphart dans *Les Croix de bois* en est un bon exemple –, n'apparaissent comme l'apanage de personne, ou plutôt celui de tous. Selon Catherine Rouayrenc, le juron est davantage la « caractéristique d'une situation » qu'une « caractéristique individuelle<sup>1606</sup> ». Là encore, la volonté d'écrire le collectif se manifeste. Louis-Ferdinand Céline, plusieurs années plus tard, travaillera ce langage argotique et populaire avec une nouvelle intensité, l'intégrant non plus seulement dans le discours, mais aussi dans le récit<sup>1607</sup>.

Plus que tout, écrire les combattants revient à écrire un quotidien : rendre compte des manières de parler (l'argot et les dialogues sont alors centraux), essayer de figurer les types d'hommes que l'on retrouve dans les tranchées, mais aussi les scènes incontournables d'une vie au front. Pour être les plus fidèles possibles à cette réalité, les auteurs opèrent la plupart du

---

<sup>1603</sup> Catherine Rouayrenc, *op. cit.*, p.17.

<sup>1604</sup> *Ibid.*

<sup>1605</sup> Lazare Sainéan, *Le Langage parisien au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, E. de Boccard, 1920, p.539, cité par Catherine Rouayrenc, *ibid.*, p.12.

<sup>1606</sup> *Ibid.*, p.25.

<sup>1607</sup> Notons que l'édition de *Guerre* de Louis-Ferdinand Céline, texte retrouvé en 2021 et publié par Gallimard en 2022, inclut un dictionnaire des termes argotiques.

temps un retour sur leurs notes, leurs carnets, voire la correspondance conservée par leurs familles. De cette manière, l'expérience individuelle pénètre la fiction et renforce la dimension testimoniale. Mais malgré cette incursion de l'intimité dans l'œuvre, les récits de 14-18 obéissent tout de même à des schémas assez fixes. Micheline Kessler-Claudet, dans *La guerre de quatorze dans le roman occidental*, évoque ainsi la « structure mythique de l'action<sup>1608</sup> » théorisée par John Cruickshank<sup>1609</sup> qui distingue trois étapes : « l'anticipation du combat, l'expérience du combat, le retrait après le combat<sup>1610</sup> ». Quand Dorgelès reconfigure, dans *Les Croix de bois*, le temps vécu en temps fictionnel, il respecte ainsi une cohérence chronologique, de l'arrivée dans l'escouade à la sortie de guerre, suivant ce même déroulement en trois temps, qui constitue une « variation du cycle départ, quête, retour<sup>1611</sup> ». Les premiers chapitres représentent ainsi l'arrivée au front, avec la découverte progressive de la guerre mais surtout l'expression des attentes souvent erronées du combattant qui ne connaît pas encore la réalité à laquelle il va devoir faire face. Ensuite, le soldat est confronté au combat, il expérimente la vie dans les tranchées, il doit affronter la mort de ses camarades voire la sienne... Le « retrait », lui, peut prendre différentes formes qu'illustre Dorgelès : le retour à la vie civile (Sulphart) ou la mort (Demachy). Ce schéma est identifiable dans les autres œuvres de 14-18, y compris non-fictives comme *Ceux de 14*. On remarque une entrée certes *in medias res* mais tout de même progressive dans la guerre, avec un récit qui démarre fin août 1914, suivie de différentes et nombreuses expériences de guerre que l'auteur réunit en quatre livres formant quatre grands ensembles qu'il découpe en chapitres auxquels il donne un titre et ainsi une orientation. Enfin, le « retrait », la sortie de guerre, se fait pour le narrateur dans le dernier chapitre du dernier livre, qui s'appelle « L'Adieu ». Avec son départ du front, le livre s'achève.

Si ce schéma est si récurrent, c'est évidemment car il est très proche de la réalité de l'expérience vécue : les attentes, la rencontre avec la réalité et la confrontation à la guerre, puis la sortie de guerre par la mort, la blessure, l'Armistice ou autre. Dans les œuvres de fiction, ce schéma est souvent assez simplifié, avec quelques événements clés qui viennent représenter l'ensemble de l'expérience de guerre. Dans des œuvres comme *Ceux de 14*, qui tendent à une plus grande exhaustivité du compte-rendu de la vie au front, les scènes relatives à la deuxième étape se multiplient, et l'expérience combattante est particulièrement développée. Notons

---

<sup>1608</sup> John Cruickshank, cité et traduit par Micheline Kessler-Claudet, *op. cit.*, p.20.

<sup>1609</sup> John Cruickshank, *Variations on catastrophe: some French responses to the Great War*, Oxford, Clarendon, 1982.

<sup>1610</sup> John Cruickshank, cité et traduit par Micheline Kessler-Claudet, *op. cit.*, p.20.

<sup>1611</sup> *Ibid.*

également que les épisodes de permissions peuvent constituer des « retraits » ponctuels, donnant potentiellement lieu à un recommencement du cycle, avec de nouvelles attentes, de nouvelles expériences, etc. La permission fait par ailleurs partie des scènes types exploitées par les romanciers. Barbusse y a recours dans *Le Feu* (chapitre 8 : « La permission »), comme Dorgelès (*Le Cabaret de la belle femme*, chapitre 14 : « Permissionnaires »), René Benjamin (*Gaspard*, chapitre 6) ou encore Pierre Chainé (*Mémoires d'un rat*, livre II, chapitre 4). Toutefois, Genevoix relate un quotidien relativement différent de ses contemporains, pour la simple et bonne raison qu'il est officier, et non « simple » combattant. Pas de « popote » ou de « roulante<sup>1612</sup> » chez Genevoix, contrairement aux autres qui évoquent le quotidien de la « masse », jusqu'aux fantasmes des soldats, tels qu'exprimés dans *Gaspard* lorsque René Benjamin y relate la rencontre avec une charmante espionne<sup>1613</sup>. Dans la description du quotidien des hommes, on retrouve donc les scènes liées à l'alimentation, à la correspondance, ou encore les mentions de l'ennui dans les tranchées, qui rompent avec l'image habituellement véhiculée de la guerre comme un lieu d'actions héroïques et de combats permanents. Barbusse écrit ainsi : « On attend toujours, dans l'état de guerre. On est devenus des machines à attendre<sup>1614</sup>. » De son côté et malgré ses différences avec les autres écrivains de 14-18, Genevoix évoque aussi l'ennui qui lui pèse, partagé avec ses hommes : « Consigne : ne rien faire. Ne pas bouger ; ne pas se lever ; ne pas parler haut... S'ennuyer. On s'ennuie. On fume des pipes ; on somnole ; on digère<sup>1615</sup>. » Dorgelès, dans « Le Jardin des morts », écrit lui aussi : « Faire la guerre n'est plus que cela : attendre. Attendre la relève, attendre les lettres, attendre la soupe, attendre le jour, attendre la mort... Et tout cela arrive, à son heure : il suffit d'attendre<sup>1616</sup>... » La camaraderie, autre thème récurrent, unit toutes ces œuvres, même celles qui sont restées les plus discrètes, telles qu'*Untel de l'Armée Française*, roman de Franconi que préface Dorgelès en 1926 : « Tant il est vrai que rien n'est si proche d'un soldat, comme un autre soldat, son frère<sup>1617</sup>. » Tous à leur manière, les écrivains racontent cette guerre singulière, celle des hommes qui les ont entourés lorsqu'eux-mêmes étaient au front, tirant de cette expérience un témoignage aussi individuel que collectif. La mort y occupe une place centrale, car la communauté combattante est composée d'autant de défunts que de survivants : « Les

---

<sup>1612</sup> Voir par exemple le chapitre 4 des *Croix de bois*, « La bonne vie ».

<sup>1613</sup> René Benjamin, *op. cit.*, p.88-89.

<sup>1614</sup> Henri Barbusse, *op. cit.*, p.29.

<sup>1615</sup> Maurice Genevoix, *op. cit.*, p.389.

<sup>1616</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, *op. cit.*, p.159.

<sup>1617</sup> Gabriel Tristan Franconi, *Untel de l'Armée Française*, préface de Roland Dorgelès, Amiens, éditions Edgar Malfère, 1926, « Bibliothèque du Hérisson », p.121.

morts seuls savent encore quelque chose<sup>1618</sup> », écrit Duhamel. Et pourtant, ce sont aux vivants d'écrire pour eux et pour leur mémoire.

Malgré leurs différences, les récits de 14-18 ont ce point commun de vouloir raconter la guerre à travers les yeux des premiers concernés : ceux qui ont combattu. L'objectif se poursuit après-guerre, avec différents récits sur le retour à la vie civile des combattants. Si *Le Réveil des morts* fait office de modèle du genre, avec la perpétuation du regard combattant dessiné dans *Les Croix de bois* et *Le Cabaret de la belle femme*, et la multiplication d'échos entre ce roman et les livres précédents, il n'est pas le seul texte à représenter la singularité du parcours d'un ancien combattant. Ainsi, plusieurs auteurs mettent en évidence le rapport qu'entretiennent les survivants avec les morts, dont ils perçoivent la présence avec une certaine acuité. Les intermédiaires entre vivants et morts sont toujours des anciens combattants : Jacques dans *le Réveil des morts*, Jean Diaz dans le film *J'accuse* d'Abel Gance (1919), Lanlaire dans *Nécropolis* d'Henry Champly (1922), Serval dans *Le Réveil des vivants* de Paul Flamant (1924) écrit en réponse au roman de Dorgelès, le narrateur de *La Vengeance des morts* de Pierre Plessis (1925), ou encore Brette dans *Le Revenant* de Jean Bommart (1931). Toutefois, chez Dorgelès, les morts reprennent vie – même si l'on apprend, à la fin du roman, qu'il s'agit là d'une hallucination onirique du personnage –, ce que n'osent pas faire tous les écrivains. En effet, chez d'autres auteurs, le retour des morts est plus métaphorique. Dans *Le Fou* d'Abel Moreau (1926), un soldat ayant perdu la mémoire est interné dans un couvent. Un jour, en 1924, il se souvient de sa véritable identité et rentre chez lui, pour se rendre compte que la vie a continué malgré son absence. Tout le monde le croyant mort, sa femme est partie avec un autre homme et elle est heureuse. Très vite, il se sent « l'air d'un mort qui ressuscite<sup>1619</sup> ». Le roman se clôt sur sa décision de repartir au couvent et sur l'acceptation de la mort, non de son corps, mais de son identité d'avant-guerre. Ici, le retour du mort est en fait le retour d'un vivant mort pour la société. Dans les deux cas, ce *topos* sert à dire « le malaise des vivants<sup>1620</sup> », qui ont été confrontés à une expérience profondément bouleversante. Le retour des morts est une des réponses littéraires à la difficile représentation d'un monde qui doit se reconstruire sur une hécatombe. Ces auteurs semblent tous, à leur manière, penser la mort en guerre non comme une fin mais comme un recommencement, encourageant le lectorat à aller vers une réconciliation avec le passé douloureux.

---

<sup>1618</sup> Georges Duhamel, *Guerre et littérature*, op. cit., p.45.

<sup>1619</sup> Abel Moreau, *Le fou*, Amiens, E. Malfère, 1926, p.93.

<sup>1620</sup> Carine Trévisan, op.cit., p.68.

Un autre auteur choisit, comme Dorgelès, de redonner vie aux morts. Dans *Le Réveil des morts*, l'écrivain montre que le traitement des dépouilles de soldat, lors des exhumations, transports et réinhumations, est parfois profondément irrespectueux<sup>1621</sup>, ce qui est incarné dans le personnage de Bouzier et de ses employés (les « Chinois »). Bouzier, qui a acheté le corps des morts pour s'enrichir ensuite, est la première victime des revenants, puisqu'il décède sous leurs coups : « les morts avaient reconnu leur marchand<sup>1622</sup>. » Ce meurtre inaugural place le retour des morts sous le signe de la menace et du danger pour les vivants. Dans *La Révolte des morts*, publié un an avant *Le Réveil des morts*, François Duhourcau fait également se relever plusieurs soldats, qui ont tous péri sur le désormais touristique Chemin des Dames. De nuit, beaucoup plus discrètement – il ne s'agit toutefois pas d'un rêve, cette fois – que dans le roman de Dorgelès, ils retrouvent les vivants qui ont manqué de respect à leurs corps et à la terre où ils reposent. Sur les quatre personnages qui rencontrent les morts, deux meurent : M. Légévain, député sans scrupule, et M. Allforgold, un Américain, expert de la Commission des Dommages au nom révélateur<sup>1623</sup>. Dans sa préface pour la réédition de 1924, postérieure d'un an à la parution du *Réveil des morts*, Duhourcau se réjouit de la tournure que prend le roman de Dorgelès, il y reconnaît la « rancœur<sup>1624</sup> » et « la même colère<sup>1625</sup> » qui l'ont guidé dans l'écriture de son livre. Pourtant, la mise en scène macabre n'est pas du goût de tout le monde. Rappelons le reproche de Pierre Plessis qui voit chez Dorgelès une commercialisation du martyr des morts, autrement dit une forme de mercantilisme. Paul Flamant, qui écrit *Le Réveil des vivants* comme une réponse au *Réveil des morts*, reprend certains reproches du roman de Dorgelès mais reste optimiste quant à la suite des événements : « Demain, les vivants vous rejoindront dans le sublime ; laissez-les, pour aujourd'hui, jouir dans leur simplicité égoïste de vos souffrances et de votre sacrifice<sup>1626</sup> !... » Serval, ancien combattant, cherche en effet à apaiser ses anciens camarades. Les morts de Flamant restent couchés et laissent du temps aux vivants, avec l'espoir que les choses vont changer. Tout le monde ne partage donc pas le pessimisme dorgelèsien, caractéristique du *Réveil des morts*. Rappelons en effet que le livre s'achève sur un constat assez douloureux, celui de la permanence de la guerre et de la haine, que peut toutefois contrer le créateur. Ce dernier fait figure d'exception, car il peut bâtir tandis que le reste de l'humanité détruit : « Il lui semblait que tous ces murs éclatants répondaient aux

---

<sup>1621</sup> Voir *infra* : chapitre 3, partie 1.3.

<sup>1622</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, *op. cit.*, p.584.

<sup>1623</sup> *All for gold* signifiant « tout pour l'or ».

<sup>1624</sup> François Duhourcau, *La Révolte des morts* [1922], Paris, éditions de la Vraie France, 1924, p.18.

<sup>1625</sup> *Ibid.*, p.19.

<sup>1626</sup> Paul Flamant, *op. cit.*, p.24.

croix noires. On a creusé des fosses, c'est vrai, mais on a fait des toits. Oui, l'homme tue, mais il crée. Il est féroce, égoïste, cupide, mais il invente, mais il travaille, mais il bâtit<sup>1627</sup>. » La création, la production, permettent de contrer la « loi éternelle<sup>1628</sup> » de la destruction et des « tueries ». La confiance de Dorgelès ne repose pas tant dans la société tout entière – comme c'est le cas chez Paul Flamant – mais dans certains de ses membres, qui peuvent porter les autres vers la paix. Ernest Pezet, membre de l'Association des Écrivains Combattants, ancien directeur de *La Voix du Combattant* et directeur du journal *Le Nord-Est*, écrit toutefois dans sa préface du *Réveil des vivants* :

*Le Réveil des vivants* n'est point une œuvre pessimiste ; ce n'est pas non plus l'antithèse du *Réveil des morts* de Dorgelès : c'est cependant un autre aspect de l'état d'âme des combattants qu'il fait apparaître.

Ces deux œuvres, écrites à des points de vue différents, se complètent sans se heurter. Les A.C. retournés à leurs tendances politiques ou philosophiques diverses n'ont-ils pas gardé, d'ailleurs des façons de penser et de sentir qui leur restent communes<sup>1629</sup> ?

Les mots d'Ernest Pezet sont importants, car ils témoignent d'une unité des anciens combattants malgré la divergence de points de vue. Certes, *Le Réveil des vivants* répond au *Réveil des morts*, donne une autre version de l'histoire de la reconstruction, mais ces deux regards pourraient tout à fait cohabiter et offrir, ensemble, une synthèse de la réalité, du moins telle qu'elle est perçue par les Anciens Combattants, ensemble particulièrement hétérogène – autant que la société elle-même – mais partageant une expérience commune que l'on voudrait, à l'époque, unificatrice.

## 5. Conclusion du chapitre

D'abord tournée vers la fiction et le romanesque, l'œuvre dorgelèsienne s'en détourne progressivement, à mesure que la désillusion et le pessimisme de l'écrivain grandissent. Le débat autour de la place de la fiction dans le témoignage influence également Roland Dorgelès, contaminant le genre romanesque qu'il semble délaisser, voire rejeter. Constatant que l'oubli s'impose, la dimension mémorielle de l'œuvre grandit. Puisque l'on conteste la *réalité* de la représentation que donne Dorgelès de la Grande Guerre, celui-ci justifie ses choix, se rattache de plus en plus aux morts bien réels, à leur commémoration. Le rôle de l'écrivain, qui est de représenter l'idéal combattant, de porter la voix des morts et de montrer la guerre, se renouvelle sans cesse, et le texte doit suivre ces évolutions. C'est de cette nécessité de raviver l'intérêt pour la Grande Guerre et d'étendre la portée des valeurs auxquelles elle a donné naissance que découle l'hybridité de l'œuvre dorgelèsienne. Les textes abondamment retravaillés et réécrits,

---

<sup>1627</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, op. cit., p.597.

<sup>1628</sup> *Ibid.*, p.596.

<sup>1629</sup> Paul Flamant, op. cit., p.III.



l'investissement de nouveaux genres littéraires, l'introduction de l'expérience – et du langage – du « simple » combattant dans le champ littéraire, sont autant d'éléments constitutifs de cette hybridité.

L'étude du fonds Roland Dorgelès, associée à celle des documents conservés par Micheline Dupray, permet de mettre à jour l'effet produit par cette évolution du projet littéraire sur l'œuvre elle-même. La production dorgelèsienne prend une forme qui entend correspondre et répondre à l'objectif de l'écrivain : elle est le miroir de la place qu'il souhaite occuper à l'époque où l'œuvre est écrite – ou réécrite. Nous avons abordé l'œuvre comme un objet en construction, en constante élaboration et susceptible d'évoluer à tout moment, et non comme un objet fini, bien que le texte au stade éditorial fasse partie de nos sources. De cette manière, nous avons pu identifier des intentions ainsi que des décisions concrètes prises par l'écrivain, permettant de mieux cerner ses pratiques auctoriales. Si Dorgelès construit en effet un certain éthos, une représentation de lui en auteur – nous l'avons notamment montré dans notre étude de *Souvenirs sur les Croix de bois* –, ses manuscrits, ses documents de travail, offrent un angle privilégié pour déceler ce qu'il en est réellement. À travers cette étude de documents autographes, le texte nous apparaît dans sa technicité, l'auteur est approché au cœur de sa pensée mais aussi dans une certaine intimité, car nous avons accès à des documents qui, généralement, restent privés.

L'articulation des études génétiques, génériques et stylistiques donnent à voir une œuvre portant les traces du paradoxe que nous avons étudiée, une œuvre tiraillée entre la nécessité de retranscrire *la réalité* et celle de *faire œuvre* littéraire, cherchant à faire co-exister le témoignage d'une expérience *personnelle* et une représentation *collective* de la Grande Guerre. L'engagement, l'œuvre mise au service de valeurs, interrogent l'écrivain sur les outils à utiliser, sur les mots à choisir, sur les transformations à opérer. Répétitive, obsessionnelle, l'œuvre dorgelèsienne l'est sans aucun doute : elle est aussi à n'en pas douter le reflet d'un profond traumatisme et du rôle définitoire qu'a joué la Grande Guerre quant à l'identité de Roland Dorgelès. L'imbrication de la vie de l'écrivain dans l'œuvre le montre. La subjectivité inhérente à ces textes, dans lesquels Dorgelès s'écrit, est problématique lorsqu'est affichée l'ambition de dire la guerre de tous les combattants. Cela n'empêche pourtant pas l'écrivain de persévérer dans ses représentations.

**CHAPITRE TROISIÈME**  
**LES THÈMES DORGELÈSIENS**



Dorgelès est un écrivain qui, sans cesse, réécrit. Les mots, les phrases, les œuvres se font écho, créant ainsi une vaste toile dont chaque fil est lié aux autres. Ajoutant encore de la force à cette puissante intratextualité, les thématiques récurrentes – voire obsessionnelles – de l’œuvre dorgelèsienne nous permettent de comprendre sa cohérence. Toujours, il défendra les mêmes hommes, toujours, il attaquera les mêmes dérives. Combattants, non-combattants, hommes, femmes, riches, pauvres, industriels, travailleurs... Quelle société représente-t-il ? De dénonciations en hommages, Dorgelès décrit une France aux prises avec les intérêts individuels et les enjeux collectifs, une France qui, au lieu de s’unir, se divise encore et encore. Quelle est la place de l’écrivain dans tout cela ? C’est peut-être celle du guide, plus sûrement celle du médiateur. Lien entre le monde en guerre et le monde en paix, entre les combattants et les non-combattants, entre les morts et les vivants, l’écrivain est entre-deux, portant les voix et montrant l’exemple. Qu’il réussisse ou non sa tâche de réconciliation et de mémoire, là n’est pas véritablement la question : ce qui compte est l’objectif que se donne l’écrivain, les moyens qu’il met à sa disposition pour y arriver, mais aussi l’image, le reflet qu’il nous donne de la société dont nous sommes tous les héritiers.

### **1. Une comédie humaine en guerre**

« Croire que la guerre change les âmes est sans doute une illusion. Mais c’est un fait que cette illusion est assez répandue<sup>1630</sup>. » Antoine Prost note, dans son ouvrage consacré aux anciens combattants de 14-18 que la fraternité du front, si elle existe bien – découlant d’une cohabitation d’abord forcée d’hommes qui doivent apprendre à vivre ensemble –, est vite érigée au rang de mythe. Pourtant, « il semble que les soldats n’aient été ni meilleurs ni pires que ne le sont d’ordinaire les hommes. » Alors pourquoi cette idéalisation de la camaraderie combattante, et plus largement du combattant lui-même ? Pourquoi cette idée, traversant toute l’œuvre dorgelèsienne – et bien d’autres textes consacrés à 14-18 –, selon laquelle le conflit servirait de révélateur de ce qu’il y a de meilleur et de pire au plus profond des cœurs ? Il faut considérer le thème de la camaraderie, et plus largement l’éloge des combattants et de leurs valeurs, comme étant attachés à la volonté de donner du sens à la guerre, à l’expérience traumatique perçue comme « absurde, inhumaine<sup>1631</sup> ». Antoine Prost associe cela à un besoin vital : « On ne peut voir mourir, et risquer soi-même sa vie, en se disant que cela n’a aucun sens ; de cette expérience, il faut que sorte quelque chose de positif : on le veut<sup>1632</sup>. » Alors les écrivains-combattants participent aussi, avec leurs ouvrages, de la construction de ce sens et de

---

<sup>1630</sup> Antoine Prost, *Les Anciens Combattants*, op. cit., p.67.

<sup>1631</sup> *Ibid.*, p.69.

<sup>1632</sup> *Ibid.*, p.70.

ce mythe. Bien qu'il s'agisse en grande partie d'une construction, d'une *fiction* mentale, cette camaraderie n'en est pas moins, pour de nombreux soldats, ce qui leur permet de vivre avec la guerre. C'est le positif qui éclaire tout le reste, permettant de faire des *Croix de bois* un « roman gai<sup>1633</sup> » malgré les épreuves. Pour comprendre de quelle manière tout ce récit se met en place, il convient d'étudier la façon dont Dorgelès représente la société, une société qu'il divise en deux mondes : les combattants et les non-combattants. Nous allons voir que la différence est loin d'être aussi simple que l'opposition *avant – arrière* ou *militaire – non-militaire*. Car le monde militaire contient son lot de non-combattants, tandis que l'arrière, auquel retournent parfois puis définitivement les soldats, abrite son lot d'ennemis. Toujours du côté des combattants, Dorgelès représente un monde en rupture, une société qui ne se comprend plus, car certains ont refusé de vivre l'expérience de la guerre, ne veulent pas la comprendre, ou la nient. Il y a ceux qui sont jugés responsables de la mort des simples soldats, des braves combattants, il y a ceux qui exploitent leurs malheurs, ceux qui les voient comme une simple chair à canon, celles qui les trompent et les trahissent, ceux qui les monnayent comme de simples objets... Et, au-dessus de tout ceux-là, le combattant.

### **1.1. Le monde militaire**

Au premier plan de la société en guerre figurent ainsi, aux yeux de Dorgelès, les combattants. Comment représente-t-il leur expérience ? Mais surtout, comment incarne-t-il la camaraderie combattante dans l'ensemble de son œuvre ? Car ce thème est un élément qu'exploite et préserve Dorgelès pendant toute sa carrière littéraire, l'évoquant volontiers avec nostalgie. Nous verrons toutefois que la valorisation des combattants et de leur expérience passe aussi par une dévalorisation des non-combattants, et en particulier de ceux qui ont réussi à se soustraire au danger, exclus de ce fait de la camaraderie : autorité militaire, gendarmes, embusqués... À l'opposé de la camaraderie combattante se dessine donc une forme de lâcheté et d'indifférence mêlées.

---

<sup>1633</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.50.

### 1.1.1. Ceux qui combattent

« Cette guerre, je l'avoue, m'apparaît parfois tragiquement gaie, féroce et drôle<sup>1634</sup> », écrit Dorgelès dans *Bleu horizon*. Dans ses œuvres en effet cohabitent la joie, la gaieté des moments de partage, et la souffrance, la peur, la douleur des combats. Un événement lui-même peut recouvrir ces différents états, tel que l'engagement volontaire, vécu avec fierté et impatience dans *Le Cabaret de la belle femme*, et désigné par Demachy dans *Les Croix de bois* comme « un emballement : des bêtises<sup>1635</sup>... » La différence entre ces deux rapports à l'événement est tout simplement liée à l'expérience : il y a celui qui n'a pas encore vécu la guerre, et celui qui en a vu les aspects les plus sombres. Toutefois, l'écrivain ne sépare jamais totalement ces deux aspects de l'expérience, notamment en usant de temps à autre d'éléments faisant figure de prolepse. « Moi, plus ambitieux et plus naïf, je veux avoir l'air soldat », raconte ainsi le narrateur du premier chapitre du *Cabaret*, avant d'ajouter : « Cela me passera<sup>1636</sup>... » Il projette ainsi le lecteur dans le regret inévitable, de la même manière qu'il le faisait dans l'incipit des *Croix de bois* avec son « bataillon fleuri comme un grand cimetière<sup>1637</sup> ». Le basculement de la symbolique de l'engagement volontaire est par ailleurs quelque chose que note Nicolas Beaupré, comme constitutif de l'expérience guerrière de nombre de combattants : « Après coup, l'engagement volontaire est retourné : preuve du consentement individuel, il est ensuite transformé en signe de la naïveté et de la manipulation des masses et de l'individu<sup>1638</sup>. » De même la scène du départ « la fleur au fusil » est-elle aussi en partie déconstruite par Dorgelès, formant un mélange éclectique de sentiments intenses, associés aussi bien à l'enthousiasme qu'à la tristesse : « des chants, des larmes, des rires, des querelles d'ivrognes, des adieux déchirants<sup>1639</sup> ». Jean-Jacques Becker rappelle que le départ « la fleur au fusil » est l'un des mythes de 14-18, une image forgée ne correspondant pas nécessairement à la réalité :

Certains sont partis avec enthousiasme, mais c'est très loin d'être une attitude majoritaire, certains sont partis avec chagrin, mais c'est très loin d'être là aussi une attitude majoritaire. L'attitude moyenne a été celle de la résolution, on est parti et on a accepté de partir avec la conviction d'un devoir à remplir, quelle que soit la peine à quitter sa famille, son travail<sup>1640</sup>...

---

<sup>1634</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.50.

<sup>1635</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, *op. cit.*, p.113.

<sup>1636</sup> Roland Dorgelès, *Le Cabaret de la belle femme*, *op. cit.*, p.223.

<sup>1637</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, *op. cit.*, p.9.

<sup>1638</sup> Nicolas Beaupré, *Écrits de guerre*, *op. cit.*, p.51.

<sup>1639</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, *op. cit.*, p.9.

<sup>1640</sup> Jean-Jacques Becker, « "La fleur au fusil" : retour sur un mythe », dans Christophe Prochasson et Anne Rasmussen (dir.), *op. cit.*, p.162. Voir également la thèse de l'auteur, « 1914, comment les Français sont entrés dans la guerre », Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1977.

C'est de cette manière que Demachy décrit son engagement, qu'il considère comme l'expression du « devoir<sup>1641</sup> ». Dorgelès donne par ailleurs à ce départ peu d'espace, à peine quelques lignes en ouvrant le roman, préférant se concentrer sur la rencontre entre les engagés et les soldats déjà présents au front. La mobilisation, elle, n'est pas décrite dans *Les Croix de bois*, et dès la première page les futurs combattants se séparent du monde civil. Le début *in medias res* focalise ainsi immédiatement l'attention non pas sur le lien entretenu avec le monde civil, ni même sur les combats mais sur la vie des soldats, sur le monde militaire qu'ils rejoignent.

Ce monde militaire est riche en oppositions, hétéroclite, et immédiatement présenté comme la rencontre entre des hommes très différents. Il y a ceux qui, jusque-là, « vivaient [encore] comme des hommes<sup>1642</sup> », et les autres qui sont assimilés à des « sauvages », c'est-à-dire qu'ils sont revenus à un état primitif, en vivant éloignés de toutes « formes de civilisation dites évoluées<sup>1643</sup> ». D'emblée, le monde en guerre est placé sous le signe de la régression, les codes sociaux habituels ne s'y appliquent plus. Ce que l'on était dans le civil ne compte plus vraiment, toutes les cartes sont rebattues. Malgré leurs différences, les hommes s'entraident immédiatement : « Les copains aident les nouveaux à s'installer dans l'écurie où couchait l'escouade et empilaient leurs sacs avec les nôtres dans la mangeoire<sup>1644</sup>. » Le premier chapitre, au lieu d'ouvrir sur la guerre telle que l'on s'attendrait à la voir – bataille, morts, dévastation – présente de la convivialité, des hommes « joyeux, comme s'ils avaient déjà bu ». Et c'est le « rire bienheureux<sup>1645</sup> » qui ouvre le roman, avec des soldats qui se déguisent, qui rient, qui se jouent des règles. Demachy, lui, passe sa première nuit avec ses camarades, découvre la promiscuité des tranchées, un état qui d'abord le dégoûte : « La pensée de dormir, entassé sur la paille avec ces hommes pas lavés, l'écœurerait, l'épouvantait<sup>1646</sup>. » Dorgelès décrit ici la camaraderie dans le sens premier du terme, avec le partage d'un même lieu de vie, d'une même « chambre », une cohabitation d'abord forcée qui, petit à petit, va se muer en quelque chose de plus fort à la faveur des épreuves : « ils se réchauffaient l'un l'autre comme des bêtes, ne trouvant plus le courage de grogner<sup>1647</sup>. » Le partage des conditions de vie précaires joue énormément dans le renforcement de la relation qui unit des soldats, au point de les faire vivre

---

<sup>1641</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, *op. cit.*, p.113.

<sup>1642</sup> *Ibid.*, p.10.

<sup>1643</sup> Définition du CNRTL pour « sauvage ».

<sup>1644</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, *op. cit.*, p.13.

<sup>1645</sup> *Ibid.*, p.15.

<sup>1646</sup> *Ibid.*, p.18.

<sup>1647</sup> *Ibid.*, p.45.

dans une étonnante communion symbolisée autant par l'usage du « nous » et du « on » que par la simultanéité de leurs actions : « les hommes sautillent pesamment en bavardant, ou battent la semelle d'un rythme régulier<sup>1648</sup> » donnant à la nuit un « bruit cadencé ». Au-delà du partage d'un quotidien souvent décrit comme précaire – les tranchées, la roulante, les villages de cantonnement, l'attente de la correspondance, les discussions entre soldats –, l'autre élément qui soude les hommes concerne aussi les morts. Demachy est particulièrement sensible à la confrontation à la mort des autres, qui lui fait aussi miroiter sa propre fin et provoque en lui des sentiments intenses :

Ce camarade lui était plus cher, maintenant qu'il n'était plus. Il regrettait de n'avoir pas mieux aimé ce grand garçon timide et doux, de n'avoir pas été meilleur. Il portait ainsi en lui le nom de quelques camarades, laissés dans les petits cimetières de Champagne ou de l'Aisne, ou bien entre les lignes, sur la terre à personne, et il leur parlait, les écoutait se plaindre, ces pauvres hommes que, vivants, il n'avait pas toujours aimés, parce qu'ils étaient parfois grossiers, le geste et l'esprit lourds<sup>1649</sup>.

Le personnage a déjà, dans le chapitre « Le fanion rouge », une révélation concernant les morts : « Ils ne lui faisaient plus peur à présent. A-t-on peur de ceux qu'on aime<sup>1650</sup> ? » La convocation du verbe « aimer » est ici très importante, convoquant un sentiment fort, que l'on ressent habituellement pour ceux qui nous sont proches, avec qui on entretient une intimité, qu'elle soit amoureuse, familiale ou encore amicale. Si Demachy aime les morts, c'est parce qu'il se voit en eux, qu'il y voit aussi ses camarades. Davantage que le partage de la vie, c'est le partage de la rencontre avec la mort qui joue un rôle crucial. Les combats sont d'ailleurs des moments paroxystiques qui renforcent l'esprit de groupe : « Un seul cri douloureux jaillit de nous. Puis des jurons, de la colère, de la détresse<sup>1651</sup>. » La confrontation avec la mort est d'ailleurs le premier élément qui, selon Antoine Prost, fonde l'expérience de la guerre et le souvenir qu'en gardent les soldats : « Ce qui marque, c'est de voir la mort de près. C'est la présence obsédante et impossible à chasser de l'imminence de la mort<sup>1652</sup>. » Cette « familiarité », cette « intimité avec la mort », est partagée par tous. Elle renvoie les hommes à ce qu'ils ont de plus profond en eux : leur instinct de survie, la peur de disparaître, un sentiment primitif qui les pousse à exprimer des émotions hors de toutes normes sociales. Partagées, ces émotions qui sont liées à la rencontre avec la mort sont suffisamment puissantes pour constituer une solide communauté d'expérience, la séparant ainsi durablement du « reste » de la société, des non-combattants qui ne connaissent pas ce sentiment. Des chapitres comme « Le Mont Calvaire »,

---

<sup>1648</sup> *Ibid.*, p.67.

<sup>1649</sup> *Ibid.*, p.99.

<sup>1650</sup> *Ibid.*, p.43.

<sup>1651</sup> *Ibid.*, p.37.

<sup>1652</sup> Antoine Prost, *Les Anciens Combattants*, op. cit., p.29.



confrontant simultanément tout un groupe à la même menace et portant l'idée d'une mort elle aussi commune, contribuent à souder les hommes entre eux. Et pourtant, la peine ne se dit pas toujours, on continue de vivre et de rire, il le faut. C'est après la guerre que la camaraderie prend sa vraie mesure, quand intervient la question de la mémoire :

Un copain de moins, c'est vite oublié, et l'on riait quand même ; mais leur souvenir, avec le temps, s'est creusé plus profond, comme un acide qui mord...

Et maintenant, arrivé à la dernière étape, il me vient un remords d'avoir osé rire de vos peines, comme si j'avais taillé un pipeau dans le bois de vos croix<sup>1653</sup>.

La culpabilité du survivant se manifeste. Chanceux d'avoir pu retrouver la paix, le combattant est hanté par le souvenir, et son nouveau devoir, son nouvel engagement, se fait au nom des morts. Il doit continuer à donner du sens au conflit. « Il a fallu la guerre pour nous apprendre que nous étions heureux<sup>1654</sup> », écrit-il dans *Les Croix de bois*. Désormais, les leçons ne doivent plus être oubliées, et rien ne sera jamais pareil.

*Le Réveil des morts* joue, dans la construction de la camaraderie dorgelèsienne, un rôle crucial. La relation qui unit Jacques et André, le survivant et le mort, est centrale. À mesure que se déroule le roman, Jacques ne voit plus André comme un lointain soldat n'ayant que peu de choses en commun avec lui. Bien qu'appartenant à deux corps d'armée différents, tous deux ont été éprouvés par le conflit : l'un est blessé, l'autre en est mort. Progressivement, André devient, aux yeux de l'architecte, un soldat trahi par une femme sans scrupule. Insistons sur son statut de soldat et non d'homme ici : il s'agit bien d'une opposition entre un combattant – qui avait alors besoin du soutien inconditionnel de la femme aimée, d'attentions, d'intérêt, de reconnaissance de l'intensité de l'expérience vécue – et une non-combattante. Soldat lui aussi, Jacques se donne pour mission, affecté par la douleur qu'il reconnaît chez André, de rendre justice à son frère d'armes, obéissant ainsi à ces mots faisant office de dernière volonté du combattant défunt : « Je demande à Dieu qu'un jour il te fasse souffrir ce que j'aurai souffert, écrivait un jour le cuirassier. Si tu rencontres un honnête homme, je le charge de me venger<sup>1655</sup>. » Défendre le mort apparaît au soldat comme un *devoir*, une obligation. C'est en se rendant compte des conditions de la mort d'André, puis en comprenant la profonde peine de cet époux trahi par sa femme, que Jacques commence à porter un autre regard sur Hélène, opérant progressivement le divorce entre le combattant et la femme : « Jacques, maintenant, ne voyait plus Hélène qu'avec les yeux du mort<sup>1656</sup>. » Nous assistons ici à un premier réveil du mort, qui

---

<sup>1653</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, op. cit., p.217.

<sup>1654</sup> *Ibid.*, p.89.

<sup>1655</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, op. cit., p.567.

<sup>1656</sup> *Ibid.*

s'incarne dans le regard de Jacques, fusion symbolisant le partage d'expérience des combattants. Cette union est si forte qu'elle semble effacer les souvenirs de Jacques, faisant des deux hommes un seul et même être : « Il la regardait et il n'arrivait pas à reconnaître son Hélène d'autrefois, cette Hélène tendre et enjouée qui n'avait existé peut-être que dans son esprit<sup>1657</sup>. » L'amour pour le mort est plus fort que tout, plus fort que l'amour que Jacques éprouve pour Hélène. La camaraderie, lien impalpable entre deux soldats, supplante toute autre relation.

La progressive rupture avec Hélène – incarnation des femmes, mais surtout du monde civil, et plus généralement des non-combattants volontiers oublieux – va donc de pair avec une nouvelle union entre deux hommes, par un lien qui transcende tout autre. C'est la découverte des lettres d'André par Jacques qui provoque un véritable renversement dans le récit. La scène clé, qui se déroule dans le onzième chapitre, est l'aboutissement du long processus de découverte de Jacques, assimilable à une quête, qui se familiarise petit à petit avec André. Il a désormais toutes les cartes en main : la mort héroïque d'André, la conscience de sa véritable nature – un homme bon et courageux. Il s'est impliqué dans la recherche du corps, a rencontré la mère, gardienne de la mémoire de son fils qui toutefois n'a pas connu la guerre. La découverte de la correspondance est donc l'apogée d'une quête d'identité : celle de *l'autre*, mais surtout celle de soi-même. Car en trouvant André, en se fondant avec lui, Jacques découvre son véritable but, le sens de sa présence ici, sur le Chemin des Dames. L'aboutissement s'incarne dans la réalisation onirique du « réveil des morts ». La lecture de la correspondance elle-même apparaît comme un premier pas vers ce moment crucial, et en particulier vers le réveil d'André : « Le souffle suspendu, empoigné, Jacques lisait. Il ne croyait pas mal faire, non. Il s'agenouillait au bord d'une tombe, il déterrait un mort<sup>1658</sup>... » L'exhumation du mort, ici, n'a rien à voir avec celles perpétrées par les Chinois ou les « marchands de cadavres<sup>1659</sup> », elle est symbolique d'abord, mais surtout respectueuse, associée à une quête du souvenir. C'est d'ailleurs l'une des caractéristiques de la littérature pacifiste de se faire « littérature d'exhumation<sup>1660</sup> », selon Luc Rasson, montrant la violence de la guerre, ici celle infligée aux morts, qui continue en temps de paix. Rappelons également que Jacques joue à un étrange jeu avec Hélène, insérant dans une conversation les mots qu'il a lus dans la correspondance, reproches écrits par le mort heurté de l'indifférence de son épouse. Le songe macabre de Jacques succède à cette confrontation textuelle entre le vivant et le mort. Par le biais des lettres, l'architecte est confronté à la parole

---

<sup>1657</sup> *Ibid.*, p.505.

<sup>1658</sup> *Ibid.*, p.562.

<sup>1659</sup> Voir *infra* : chapitre 3, parties 1.2.3. et 1.3.

<sup>1660</sup> Luc Rasson, *op. cit.*, p.17.

vivante d'André, immortalisée, figée sur le papier. Ainsi, la correspondance représente un nœud de l'intrigue et en est aussi la résolution, puisqu'elle permet à l'auteur de rendre une voix au soldat mort, jusque-là enfermé dans le silence et dans l'oubli, enterré dans le tiroir d'un secrétaire délaissé. L'expression de cette voix d'outre-tombe prépare le retour polyphonique de tous les morts de la guerre, aboutissement de la camaraderie : tous les morts qui habitent l'esprit de l'écrivain et de son double fictif s'incarnent ainsi dans les dernières pages, ultime représentation de la « communauté des vivants et des morts<sup>1661</sup> ». Plus largement, le triangle amoureux formé entre André, Hélène et Jacques, symbolise une réelle tension entre le passé, le présent et le futur. Faut-il véritablement, comme le veut Hélène, passer à autre chose quitte à oublier les morts ou faut-il, comme Jacques, les rappeler à la mémoire au prix de nombreux sacrifices ? Qu'est-ce qui prévaut : préserver le souvenir de l'expérience guerrière, la mémoire des morts, ou reconstruire sans regarder derrière soi ? André incarne alors le passé, la guerre, un héritage encombrant pour Hélène comme pour Jacques qui doit apprendre à l'appriivoiser. Hélène, elle, représente le futur, le progrès. Jacques, comme Dorgelès, vit dans le présent, est confronté à cette question cruciale : comment faire ? Il est le survivant, c'est donc lui qui doit jouer le rôle de médiateur, faire le lien.

Ces interrogations autour de la mémoire, nous l'avons vu, traversent l'œuvre dorgelèsienne. L'écrivain y répond en centrant tout son travail sur les oubliés : le simple soldat, le « biffin<sup>1662</sup> », puis sur les écrivains dont l'avenir a été happé, arraché par la mort. *Bleu horizon*, traversé de représentations picturales de combattants non-identifiés<sup>1663</sup>, participe de ce choix de l'écrivain de dire la communauté, le collectif, dans toute sa diversité et son unité. Résumant tout le projet du *Réveil des morts*, le chapitre « À la table du Bectorium » évoque cette « génération de la guerre<sup>1664</sup> » qui, malgré les années qui passent, reste unie par la camaraderie. Dans ce chapitre, les hommes se retrouvent autour d'une table, savourant un repas et revenant sur leurs souvenirs. Comme le rappelle Antoine Prost, le « souvenir<sup>1665</sup> » est précisément ce qui est à l'origine des mouvements et rassemblements d'anciens combattants. La relation qui unit ces hommes, même après la guerre, est ce qui contribue à donner du sens à l'expérience qu'ils ont été forcés de vivre. S'ils se souviennent « des mauvais jours<sup>1666</sup> », c'est en « blaguant » qu'ils les évoquent, rejoignant ainsi le choix de l'écrivain lorsqu'il fait de ses

---

<sup>1661</sup> Nicolas Beaupré, *Écrits de guerre*, op. cit., p.77.

<sup>1662</sup> Roland Dorgelès, « L'Armistice et la littérature », art. cit.

<sup>1663</sup> Voir *infra* : chapitre 4, partie 3.

<sup>1664</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, op. cit., p.93.

<sup>1665</sup> Antoine Prost, *Les Anciens Combattants*, op. cit., p.11.

<sup>1666</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, op. cit., p.93.

*Croix de bois* un roman « tragiquement gai<sup>1667</sup> ». Dans *Bleu horizon*, l'exclusion des non-combattants est toujours d'actualité : « Il ne pouvait pas comprendre, le pauvre vieux. Il faut avoir passé par là pour concevoir la joie farouche de se retrouver et de remuer, le cœur battant, ces mille souvenirs dont chacun aurait pu être le dernier<sup>1668</sup>. » Changeant durablement le regard sur le monde et sur la vie, la guerre transforme les combattants, cette identité s'accrochant à eux jusqu'au bout. Le choix de consacrer son œuvre aux simples soldats, d'en faire les héros imparfaits de son récit de la guerre, est pour Dorgelès la manifestation de son appartenance à la camaraderie combattante qu'il illustre dans ces pages. Il représente une société unie malgré les épreuves, qu'il regarde avec nostalgie car malheureusement l'après-guerre a mené certains anciens combattants – comme Jacques pendant un temps – à s'égarer, une société pour laquelle la camaraderie est un facteur unissant : « Dans le fond, la guerre ça n'a servi qu'à une chose de propre : à se faire des copains<sup>1669</sup>... » Les autres hommes, ces *autres* qui deviennent des *égaux*, voilà ce qui donne tout son sens à la guerre<sup>1670</sup>.

### 1.1.2. Ceux qui échappent au combat

Dans le chapitre « La grande colère » du *Feu*, l'un des personnages créés par Barbusse, Volpatte, s'emporte contre les « embusqués<sup>1671</sup> », les « gendarmes<sup>1672</sup> », et autres « brisquards<sup>1673</sup> » qui, étant à l'abri des combats, sont détestés par les soldats qui se trouvent au front. Traditionnellement, le monde en guerre semble se diviser entre un *avant* et un *arrière*, entre les combattants et les non-combattants, mais ce n'est pas toujours si simple. Il y a, dans le monde militaire, des hommes qui peuvent se soustraire au combat, soit par la position qu'ils occupent, soit par des arrangements pris afin d'éviter tout danger. Pacifiste au fond de lui mais peu porté à la révolte, Roland Dorgelès s'en prend régulièrement à l'institution militaire, à l'état-major, à ces gradés qui envoient les soldats à la mort. Glissant malgré son engagement volontaire vers l'antimilitarisme, il se montre en effet critique, portraying une armée organisée de manière injuste. Dans le désir de rendre compte de ce que pensent les hommes au front, il dessine ainsi une guerre sans aucun sens, dans laquelle les soldats se sentent comme des pions. La guerre apparaît comme une œuvre servant les intérêts de quelques-uns qui, eux, peuvent se

---

<sup>1667</sup> *Ibid.*, p.50.

<sup>1668</sup> *Ibid.*, p.95.

<sup>1669</sup> *Ibid.*, p.114.

<sup>1670</sup> Rappelons encore une fois l'ouvrage d'Alexandre Lafon, *op. cit.*, qui montre toute la complexité et le sens de cette notion de camaraderie en guerre.

<sup>1671</sup> Henri Barbusse, *op. cit.*, p.131.

<sup>1672</sup> *Ibid.*, p.136.

<sup>1673</sup> *Ibid.*, p.140.

préservé : les privilèges des galons ne sont évidemment pas les seuls à entrer en ligne de compte, et c'est là que la dénonciation des « embusqués », aussi appelés « planqués », intervient. En raison de l'intensité de l'expérience guerrière, caractérisée par son manque de sens, le traumatisme et la souffrance qu'elle entraîne, le constat d'injustices est d'autant plus violent pour les combattants. De quelle manière Dorgelès décrit-il ces autres hommes qui ont réussi à échapper au combat, qui ont refusé de rejoindre le monde militaire auquel ils étaient pourtant destinés ? Comment valorise-t-il ainsi les combattants ? Nous verrons que ces injustices dépassent le contexte de 14-18, établissant de nouveaux rapports sociaux durables aux yeux de l'écrivain-combattant.

### 1.1.2.1. L'institution militaire

La critique de l'institution militaire traverse toute l'œuvre dorgelèsienne, symbolisant la soumission des soldats à une autorité souvent injuste et indifférente. L'écrivain s'en moque déjà, avec son ami Régis Gignoux, dans *La Machine à finir la guerre*, au travers du personnage du Maréchal Z..., qui se donne ce titre pour concurrencer les autres journaux qui ont « à leur service des colonels ou des généraux<sup>1674</sup> », alors qu'il n'est en fait que l'ancien préposé aux petites annonces, et non le spécialiste de stratégie qu'il prétend être. Évoquons aussi l'organisateur de la Défense nationale Tromblon, dont le nom est celui d'une ancienne arme à feu utilisée au XVII<sup>ème</sup> siècle, qui considère que la seule guerre valable doit être un déploiement de force et un écrasement total de l'ennemi. Il y a encore le général Ratton, dont nous avons déjà mentionné le souhait de faire passer son armée pour une propre troupe d'acteurs, « sans une tache, sans un trou<sup>1675</sup> ».

Dans *Les Croix de bois*, plusieurs épisodes permettent de porter une critique de l'état-major, qui est pourtant assez peu évoqué, dessinant une image d'hommes lointains, distants, occupant une position supérieure dans tous les sens du terme. Le chapitre le plus à charge est « Mourir pour la patrie », qui met en scène une parodie de procès de soldat, jugé « dans la salle de bal du Café de la Poste<sup>1676</sup> » au milieu de « guirlandes tricolores » rappelant un patriotisme festif qui rejoint celui de la musique jouée dès la première ligne. L'ensemble crée un décalage immense entre l'objet du récit et son cadre, vecteur de l'ironie. La rapidité du chapitre a l'intérêt d'insister sur la brièveté du processus, et donc de renforcer le sentiment d'injustice ressenti par

---

<sup>1674</sup> Roland Dorgelès et Régis Gignoux, *op. cit.*, p. 31.

<sup>1675</sup> *Ibid.*, p.135.

<sup>1676</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, *op. cit.*, p.117.

le lecteur. L'institution militaire, représentée par le « commissaire du gouvernement<sup>1677</sup> », s'incarne surtout dans le décorum et le cérémonial qui est mis en place : la musique patriotique, les huit hommes alignés, le défilé des soldats devant le corps... Mais toute la description dorgelèsienne rompt avec la retenue que l'on attendrait dans un tel moment. Les premiers mots donnent déjà le ton, avec la négation et la péjoration : « Non, c'est affreux<sup>1678</sup> ». L'homme qui est fusillé est décrit comme un « tas bleu<sup>1679</sup> », perdant alors toute humanité pour ne la retrouver que dans les dernières lignes, lorsque le narrateur évoque son origine et sa famille. Dorgelès développe le motif du « cri », expression de la douleur, de la détresse, de la culpabilité, un « cri » qui incarne la mort et le désespoir. Il y a le « Oh ! » du narrateur, le « cri de bête », un « cri atroce » qui contient en lui « tout ce que peut hurler » l'homme que l'on va tuer, « un rôle affreux ». L'ambiance sonore créée par l'écrivain, saturée de musique et de hurlements, tranche avec le « silence d'épouvante » des soldats qui ressentent honte et culpabilité à la vision de leur camarade. Puis Dorgelès présente « la porcherie où il a passé sa dernière nuit, si basse qu'on ne pouvait s'y tenir qu'à genoux », symbolisant l'humiliation et le déni d'humanité. Dans *Bleu horizon*, l'écrivain ajoute des éléments. Il y a le « colonel, un chef juste et brave<sup>1680</sup> » et l'aumônier, qui supplie tous deux le général d'épargner l'homme, mais il refuse, « inflexible », s'exclamant : « Il faut faire un exemple<sup>1681</sup> ! » En revenant sur cet épisode, Dorgelès montre bien que le pouvoir est utilisé de manière abusive par certains hommes, et qu'il s'agit en effet d'un « exemple effrayant<sup>1682</sup> » qu'il s'est chargé de relater, un exemple parmi tant d'autres de multiples événements qui ont mené aux « mutineries de 1917 ». En insistant dans *Bleu horizon* sur la volonté du censeur de supprimer ce chapitre, Dorgelès suggère à quel point il peut déranger, insistant également sur le fait que ceux qui étaient présents reconnaîtraient la vérité : « plus d'un lecteur non combattant aurait pensé que j'exagérais<sup>1683</sup>. » Il met aussi en évidence son engagement, renforçant ainsi son image d'écrivain rebelle et insoumis en ignorant les consignes de la censure. Le but de ce chapitre est simple, évidemment : choquer, bouleverser, émouvoir, dénoncer. La force de Dorgelès est ici de faire directement assister le lecteur et ses personnages à l'exécution du soldat, tandis que Barbusse, lui, en parlait après, toujours dans un très court chapitre : « C'est là, dit-il, qu'on a fusillé le soldat du 204 ce

---

<sup>1677</sup> *Ibid.*, p.118.

<sup>1678</sup> *Ibid.*, p.116.

<sup>1679</sup> *Ibid.*, p.117.

<sup>1680</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.23.

<sup>1681</sup> *Ibid.*, p.23-24.

<sup>1682</sup> *Ibid.*, p.24.

<sup>1683</sup> *Ibid.*

matin<sup>1684</sup>. » Là encore, il s'agissait de « faire un exemple », alors qu'aux yeux de ses camarades l'homme était innocent : « C'était un bonhomme comme nous, ni plus, ni moins<sup>1685</sup> ». Dans *Bleu horizon*, la censure, au service du gouvernement et donc de l'armée, apparaît comme un nouveau vecteur de l'injustice, que l'écrivain ressent comme un « conseil de guerre<sup>1686</sup> » lors duquel le fusillé serait de nouveau tué, ses cris éteints par le « veto<sup>1687</sup> » du censeur.

Dans *Les Croix de bois*, Dorgelès mentionne également « les traînants hâves que les gendarmes abattaient<sup>1688</sup> » pendant la Retraite, justice punitive qui prépare déjà à la violence démontrée dans « Mourir pour la patrie » quelques chapitres plus tard. Les gendarmes peuvent également être considérés comme faisant partie de l'institution militaire, dans la mesure où ils sont chargés du contrôle des soldats et, de cette manière, ont une autorité sur eux. Yann Galera décrit ainsi le rôle des gendarmes :

Pour la bonne conduite du conflit, ce service prévôtal revêt des aspects traditionnels tels que la police des cantonnements, la répression du pillage, de l'espionnage et des menées défaitistes, la protection et l'évacuation des blessés, le contrôle des déplacements sur les axes de circulation de façon à prévenir les embouteillages. Mais ces prévôts – homologues de la *Feldgendarmerie* allemande ou de la *Military Police* anglaise – sont aussi chargés d'appliquer des règlements impopulaires aux soldats : surveillance des débits de boisson, garde des prisons prévôtals, instructions près des tribunaux militaires. De surcroît, la gendarmerie est chargée de faire rejoindre dans leur corps les sous-officiers et soldats à l'expiration de leurs congés et permissions, ainsi que de renseigner les chefs de corps sur les motifs expliquant leur retard à l'expiration de leurs autorisations<sup>1689</sup>.

Nous voyons que leurs missions les amènent également à déranger les moments de sociabilité et de détente des soldats, ce qui est donc assez mal perçu. Figure centrale de la vie quotidienne au front, toujours au contact des poilus, les gendarmes sont détestés par Dorgelès, moqués par ses personnages qui les considèrent comme des embusqués (« C'est pas par là les tranchées<sup>1690</sup> », crie ainsi un soldat à un gendarme). Dans *La Machine à finir la guerre*, une note de bas de page de l'auteur nous indique, non sans humour et ironie : « Les gendarmes sont connus sur le front et respectés sous les noms de guignols, bourres, hirondelles, cognes, etc. Nous en oublions volontiers plusieurs, des mieux trouvés. » Comme le note Yann Galera, le gendarme est par ailleurs une des seules figures d'autorité que l'on peut, pendant la guerre, moquer sans trop de conséquence : « le soldat peut *de facto* critiquer l'un des représentants de l'ordre – dans toute son acception politique –, tout en ne craignant pas les remontrances de

---

<sup>1684</sup> Henri Barbusse, *Le Feu*, op. cit., p.152.

<sup>1685</sup> *Ibid.*, p.152-153.

<sup>1686</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, op. cit., p.34.

<sup>1687</sup> *Ibid.*, p.36.

<sup>1688</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, op. cit., p.16-17.

<sup>1689</sup> Yann Galera, « Les prévôtés vues par les Poilus », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 2003/2, n°210, p.101.

<sup>1690</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, op. cit., p.25.

l'état-major<sup>1691</sup>. » Par ailleurs, l'une des caractéristiques principales du gendarme est de faire partie du monde militaire tout en étant exclu : « la "militarité" de la gendarmerie est progressivement remise en cause<sup>1692</sup> », ainsi « pour le soldat, le gendarme représente la vie civile » et donc occupe une « position d'embusqué » en jouissant d'un statut privilégié au front : « Les médailles du prévôt, son statut militaire même, semblent ne pas être mérités » aux yeux des combattants. Dorgelès, comme de nombreux écrivains combattants<sup>1693</sup>, dénonce ce qui représente pour lui une injustice : « Un civil en première ligne, c'était déjà prodigieux, mais un gendarme cela tenait du miracle. Autant imaginer un rhinocéros à la messe ou une autruche dans le métro. "La guerre commence où il n'y a plus de gendarmes", posions-nous comme axiome<sup>1694</sup>. » Dans ce passage de la section « À la table du Bectorium » de *Bleu horizon*, Dorgelès décrit le gendarme comme un lâche et un peureux incapable de faire face au danger, là où « le villageois redoublait d'héroïsme<sup>1695</sup> », à l'égal des combattants.

*Bleu horizon* est d'ailleurs assez riche en critiques de l'institution militaire. Il y montre la difficulté des soldats à communiquer avec leurs supérieurs. Les mots de Dorgelès, prononcés lors de l'épisode de la censure alors qu'il a été « plié par quatre années de discipline », peuvent ainsi évoquer l'obéissance aveugle que l'on exige des combattants : « C'est vrai, mon commandant... Oui, mon commandant... Bien entendu... Naturellement... Je suis de votre avis... C'est exact<sup>1696</sup>. » Il en parle également avec force ironie, se moquant de l'état-major dans des épisodes parodiques. Évoquons ainsi le texte intitulé « À la roulante », qui avait déjà été publié en 1916 dans *L'Heure* sous le titre « La question du riz », signé du pseudonyme Monsieur Grinche. Le ton satirique peut venir de là, Dorgelès le maintient, comparant « le riz civil et le riz militaire » et montrant avec humour la manière dont « l'autorité militaire<sup>1697</sup> » a traité la désapprobation des combattants devant ce riz collant et immangeable. Plutôt que de donner une meilleure nourriture, celle-ci « a gravement rédigé nombre de rapports, notes, décisions, portant à la connaissance des troupes que le riz était un aliment incomparable, à la fois nutritif et savoureux<sup>1698</sup>. » Il représente ici une armée appréciant un peu trop la paperasse et le bourrage de crâne, n'hésitant pas à mentir au soldat, à le manipuler. L'épisode tourne vite

---

<sup>1691</sup> Yann Galera, art. cit., p.102.

<sup>1692</sup> *Ibid.*, p.104.

<sup>1693</sup> Nous renvoyons pour les détails à l'article de Yann Galera, qui évoque aussi bien les correspondances que la littérature de guerre pour résumer la représentation qu'ont les combattants des gendarmes.

<sup>1694</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, op. cit., p.99.

<sup>1695</sup> *Ibid.*, p.100.

<sup>1696</sup> *Ibid.*, p.35.

<sup>1697</sup> *Ibid.*, p.57.

<sup>1698</sup> *Ibid.*, p.58.



au ridicule : « Les états-majors ont alors poussé la sollicitude jusqu'à faire parvenir aux régiments d'excellentes recettes de riz que les cuistots effarés durent préparer sous la surveillance des chefs de compagnie. » L'auteur « soupçonne le colonel d'avoir payé des ingrédients de sa poche », seule raison qui expliquerait la qualité du repas ce jour-là. Le portrait, bien que comique, est celui d'une institution qui ment, qui trompe ses soldats et ne subvient pas assez à leurs besoins.

La critique revient encore dans *Bleu horizon* à travers divers textes. Ainsi « La gloire à quatre pattes » est une prise de parole de l'auteur s'opposant à la remise de médailles aux animaux, pour la simple raison que l'on ne prête déjà pas suffisamment attention aux soldats eux-mêmes. Il tourne en ridicule la décision, faisant de son texte une sorte de fable sur la guerre : « Que se passera-t-il, après la victoire, quand le bidet réquisitionné rejoindra piteusement la ferme, sans décoration, tandis que le chien du berger fera l'avantageux avec sa croix à son collier<sup>1699</sup> ? » Il transpose, dans le monde animal, les injustices que ressentent les combattants. Le chien devient une figure d'embusqué injustement récompensé, et l'âne un symbole du simple biffin ignoré. Le narrateur se défend : « [s]on dessein n'est pas de critiquer le commandement<sup>1700</sup> », et pourtant... Sous le prétexte de l'humour, l'auteur se moque, ridiculise l'état-major, montre le mépris de celui-ci pour les hommes qui sont sous ses ordres : « il faut que l'état-major, sans parti-pris ni passe-droit, récompense dès maintenant ceux qui peinent dans nos rangs, des infatigables pigeons voyageurs aux humbles bourricots du ravitaillement<sup>1701</sup>. » Rappelons par ailleurs que Dorgelès a écrit plusieurs fois à ce sujet, et que cette histoire de chien médaillé lui a valu la censure<sup>1702</sup>. Le texte suivant dans *Bleu horizon* est lui aussi à charge, mais toujours avec le même ton satirique : « *mes chefs ont essayé de m'assassiner*<sup>1703</sup> ! » clame-t-il dans ces pages. Le « poison » n'est autre que l'alcool que lui a fait boire son « capitaine ». Avec humour, il évoque ces moments de partage de la boisson, cette même boisson qui est ensuite épinglée par les autorités militaires : « J'attirerai surtout l'attention sur cette forte pensée : "*L'alcool tue aussi sûrement qu'une balle*", certainement due à un homme qui ne fut jamais à même de comparer les deux risques<sup>1704</sup>. » Il moque ici l'hypocrisie et le double discours, aussi bien de l'arrière que de l'état-major qui pour le tuer

---

<sup>1699</sup> *Ibid.*, p.84.

<sup>1700</sup> *Ibid.*, p.83.

<sup>1701</sup> *Ibid.*, p.84.

<sup>1702</sup> Voir « Toujours la censure », *L'Heure*, 22 septembre 1916 ; « De bric et de broc », *La Baïonnette*, 06 mars 1919 (Monsieur Grinche) ; « Un chien, un âne, un censeur et moi », *L'Œuvre*, 20 décembre 1928.

<sup>1703</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.85.

<sup>1704</sup> *Ibid.*, p.87.

choisirait en réalité plutôt la « balle » que « l'alcool ». Évidemment, nous sommes bien loin ici d'une critique assassine de l'état-major : Dorgelès s'en amuse, raille l'institution militaire, ses codes, ses dérives, son mépris pour les combattants. Ne dit-il pas en effet que, dans la guerre, « le drame garde malgré tout son côté comique<sup>1705</sup> » ?

*Le Cabaret de la belle femme*, nous l'avons déjà dit, est doté d'un ton plus incisif et critique que *Les Croix de bois*, ce qui le rapproche assez du *Réveil des morts* dont nous parlerons par la suite. Dans son recueil de textes romanesques, Dorgelès livre plusieurs portraits de gradés. Dans « Mon capitaine, monsieur le curé et le soldat à la tête de veau », l'écrivain nous présente le capitaine Tarasse, « voul[ai]t être craint<sup>1706</sup> », pour qui « le soldat idéal était celui qui se taisait<sup>1707</sup> ». Dans « Ici repose Cadinot », il relate une soirée passée « à la table d'un commandant<sup>1708</sup> », lors de laquelle il décide de raconter l'histoire du soldat Cadinot. Il introduit, dans ce qui lui semble « d'un luxe seigneurial<sup>1709</sup> », le récit de la vie d'« un héros qui ne paie pas de mine, avec une capote sale et des façons de voyou<sup>1710</sup> », une vie que l'on ne raconte pas en ce genre de compagnie. Le récit a soudain l'air d'une transgression, d'une leçon donnée à ceux qui commandent. Le chapitre, « Gousse d'ail », est quant à lui consacré à une figure de l'état-major. Le titre n'est autre que le surnom – peu flatteur – donné au remplaçant du colonel. Dorgelès le tourne en ridicule, autant dans la description qu'il fait de lui – il a « un drôle de corps<sup>1711</sup> » et semble particulièrement excessif, provoquant le « désarroi<sup>1712</sup> » de tous les hommes dont il croise la route – que dans ses actes, le qualifiant très ironiquement de « tacticien d'élite<sup>1713</sup> ». Gousse d'ail représente le gradé qui en fait trop : « ce n'était plus devant qu'était le danger, c'était derrière<sup>1714</sup> », écrit ainsi Dorgelès : « Il voulait s'illustrer, il voulait une bataille, et, dût son régiment revenir décimé, il n'entendait pas repartir sans appliquer son plan<sup>1715</sup>. » Sur un ton comique, Dorgelès décrit le drame : « cela se termina le mieux du monde par un tir de barrage sur la route nationale où près de vingt conscrits restèrent étendus ». L'euphémisme ne saurait cacher la réalité des morts provoqués par Gousse d'ail, mais Dorgelès se prête au jeu jusqu'au bout, qualifiant d'« ingratitude<sup>1716</sup> » la réaction du général qui, informé

---

<sup>1705</sup> *Ibid.*, p.51.

<sup>1706</sup> Roland Dorgelès, *Le Cabaret de la belle femme*, *op. cit.*, p.241.

<sup>1707</sup> *Ibid.*, p.240.

<sup>1708</sup> *Ibid.*, p.268.

<sup>1709</sup> *Ibid.*, p.269.

<sup>1710</sup> *Ibid.*, p.274.

<sup>1711</sup> *Ibid.*, p.300.

<sup>1712</sup> *Ibid.*, p.302.

<sup>1713</sup> *Ibid.*, p.318.

<sup>1714</sup> *Ibid.*, p.317.

<sup>1715</sup> *Ibid.*, p.318.

<sup>1716</sup> *Ibid.*, p.320.

des actions du colonel, décide de le relever. L'écrivain, dans ce passage, s'amuse particulièrement, invoquant avec ironie Plutarque, se faisant l'historien d'un colonel tourné en ridicule. Le chapitre « Les poissons rouges », lui, raconte la visite d'officiers de l'état-major, « en procession<sup>1717</sup> ». Pour montrer le manque d'intérêt de ces hommes pour le devenir de leurs soldats, l'écrivain retranscrit un dialogue :

– Pour quand l'attaque ?

– Ils se défendront, vous savez.

– Dame, on ne fait pas d'omelette sans casser d'œufs.

C'étaient nous, les œufs. Et comme nous tenions à nos coquilles, ces propos ne nous faisaient pas rire<sup>1718</sup>.

Le dialogue n'est pas sans évoquer la visite du général Mangin au régiment, relatée par Dorgelès dans *Au beau temps de la Butte*, lorsqu'est prise la décision d'une « opération, prévue en plein jour<sup>1719</sup> » qui serait « sans doute [...] meurtrière », à savoir l'attaque du bois du Luxembourg :

Les tués de la précédente attaque restés couchés dans la plaine – des zouaves à large culotte blanche – en donnaient la preuve. Mais le général répliqua de sa voix croissante :

– Naturellement. Si l'on regarde à sacrifier un régiment, si l'on regarde à sacrifier une brigade, si l'on regarde à sacrifier une division...

Mais le régiment, c'était nous<sup>1720</sup>.

Il montre l'aspect parfois décalé de la situation, avec des « visiteurs très gradés<sup>1721</sup> » voire des « civils » venant visiter la mine comme s'il s'agissait d'une attraction touristique – « les officiers d'intendance venaient y prendre des photographies et nous n'étions tranquilles que les jours de pluie ou de marmitage, ces messieurs n'aimant pas les éclaboussures », ajoute-t-il. Et, tandis que les hommes se font massacrer dans « une sanglante bousculade<sup>1722</sup> » mortelle, le général, lui, se préoccupe de ses « petits poissons rouges<sup>1723</sup> ». Dans le *Cabaret*, la critique apparaît donc moins subtile qu'ailleurs, plus piquante, plus ironique aussi. Dans « La boule de gui », on peut ainsi lire : « Ah ! les salauds<sup>1724</sup> », suivi de cette affirmation : « cette exclamation [...] pouvait s'adresser indifféremment aux Boches, à notre Haut commandement, aux artilleurs, aux civils », etc. L'écrivain met ainsi au même niveau le commandement et l'ennemi,

---

<sup>1717</sup> *Ibid.*, p.260.

<sup>1718</sup> *Ibid.*, p.261.

<sup>1719</sup> Roland Dorgelès, *Au beau temps de la Butte*, op. cit., p.265.

<sup>1720</sup> *Ibid.*

<sup>1721</sup> Roland Dorgelès, *Le Cabaret de la belle femme*, op. cit., p.261.

<sup>1722</sup> *Ibid.*, p.264.

<sup>1723</sup> *Ibid.*, p.267.

<sup>1724</sup> *Ibid.*, p.289.

montrant par ailleurs des combattants, des biffins, qui se distinguent de tous par leur proximité avec le danger.

Évoquons pour finir *Le Réveil des morts*, qui permet de faire le constat intéressant d'une continuité de cette critique de l'institution militaire, y compris après la guerre. Celle-ci s'explique par la méfiance qui s'est installée, incitant les anciens combattants à nouer prioritairement des liens avec des hommes qui, eux aussi, ont combattu. Ainsi Canivet soupçonne-t-il d'abord Jacques d'avoir « gagné [sa] croix de guerre dans quelque état-major<sup>1725</sup> », tandis que Jacques, nous l'avons déjà mentionné, n'hésite pas à avoir une relation avec Hélène car il imagine que son mari est un « planqué » car il est cuirassier. Cette hostilité entre les différents corps d'armée est fréquente, car il existe une rivalité qui croît à mesure que s'agrandit la distance qui sépare les hommes du danger. Cela laisse par ailleurs entendre que l'organisation même de l'armée est par essence profondément injuste et inégalitaire. Toutefois, l'idée est en grande partie contredite non seulement par le destin d'André qui, au contraire de Jacques, trouve la mort dans les combats, mais aussi par celui de Canivet, qui est gravement blessé. Le narrateur évoque aussi un « capitaine<sup>1726</sup> », pur symbole des abus du commandement, afin d'illustrer la tromperie inhérente à la société française de l'époque, et le rôle de la guerre comme révélateur de la profonde vérité des hommes :

Ce bon gros papa, aux manières cordiales, toujours pressé d'inviter le premier venu à dîner, c'était une brute : capitaine, il faisait pleurer ses soldats de rage et, embusqué dans un dépôt, il désignait des hommes pour la boucherie, en guise de punition.

[...]

La guerre finie, tous ont vite repris leur faux nez. Le capitaine au ventre rond tend la main à ceux qu'il torturait [...].

Le mépris de l'état-major pour les combattants est pour Dorgelès si évident qu'il lui sert même de comparant pour figurer la situation des régions dévastées : « Le chef du district, un commandant ventru vêtu à l'ancienne mode, avec une culotte rouge et une tunique à boutons dorés, inspirait aux sinistrés la même crainte qu'un colonel à ses soldats<sup>1727</sup>. » Notons par ailleurs cette constante de l'embonpoint dans la critique des gradés, qui permet de les catégoriser comme des profiteurs. La critique est d'autant plus évidente lors de l'éveil des morts. Une armée de soldats défunts se dirigeant vers la ville, elle rencontre « un général énorme, tout en ventre, avec beaucoup de décorations, et qui portait la culotte rouge d'avant-

---

<sup>1725</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, op. cit., p.419.

<sup>1726</sup> *Ibid.*, p.474.

<sup>1727</sup> *Ibid.*, p.404.

guerre, ainsi qu'un képi lauré d'or, démesurément haut<sup>1728</sup>. » Remarquons la tenue d'un autre temps et la morphologie, qui rappellent celles du chef de district, établissant une nouvelle fois l'équivalence entre la soumission des sinistrés et celle des soldats – ici des morts –, et qui dénote là aussi l'excès. Le costume « d'avant-guerre » évoque quant à lui une guerre d'un autre temps, soulignant le décalage avec l'expérience vécue par les combattants de 14-18. Enfin, l'un des morts sortis de terre, « le supplicé aux mains ligotées<sup>1729</sup> », demande des comptes au sujet du général responsable de sa mort. Lui n'est pas mort, il « vi[t] honoré », épargné par « le grand châtement » promis par les camarades. Toutes ces évocations, bien que ponctuelles, font aussi l'unité de toute l'œuvre dorgelèsienne. Que ce soit pendant et après la guerre, l'ennemi véritable n'est jamais vraiment l'Allemand ou l'Allemagne. L'état-major, lui, est plus souvent attaqué, représentant le pouvoir, l'excès, le caractère arbitraire de la guerre dont les victimes sont les simples soldats. La méfiance s'étend ainsi après l'Armistice, alimentée par le désir de justice des combattants qui veulent voir leur sacrifice – et celui de leurs camarades – reconnu et réparé.

### 1.1.2.2. Les embusqués

L'après-guerre signifie les retrouvailles avec la famille, les êtres aimés, mais aussi avec une partie de la société qui a pu échapper au combat alors qu'elle n'aurait pas dû. Les « embusqués » apparaissent ainsi comme les grands ennemis des soldats. « Pour le Poilu, était "embusqué" tout individu, militaire ou civil, en état de combattre qui, pour une raison quelconque, ne participait pas directement à la bataille<sup>1730</sup> », définit Émile Morin (1895-1980) dans son récit personnel du conflit, publié en 2002 : *Lieutenant Morin, combattant de la guerre 1914-1918*. Charles Ridel, auteur de l'ouvrage *Les embusqués*, les qualifie par ailleurs de « figure de guerre obsessionnelle<sup>1731</sup> ». Par leur caractère polyphonique, les œuvres dorgelésiennes permettent de mettre en scène des échanges entre des personnages radicalement opposés. Ainsi, *Le Réveil des morts* fait dialoguer Jacques Le Vaudoier, ancien combattant souffrant depuis une attaque au gaz, et Julien Becker, le frère d'Hélène. Ce dernier est le parfait « embusqué », puisqu'il s'est sciemment rendu malade pour être réformé, faisant ainsi preuve de ce que l'auteur considère comme de la lâcheté. L'hostilité entre les deux hommes est flagrante, et Julien Becker cherche à provoquer Jacques, dans un dialogue se déroulant dans la première partie du roman : « Vous vous proclamez antimilitariste, vous ne voulez plus entendre

---

<sup>1728</sup> *Ibid.*, p.585-586.

<sup>1729</sup> *Ibid.*, p.590.

<sup>1730</sup> Émile Morin, *Lieutenant Morin, combattant de la guerre 1914-1918*, Besançon, Cêtre, 2002, p. 315.

<sup>1731</sup> Charles Ridel, *Les embusqués*, Paris, Armand Colin, 2007, titre du premier chapitre : « Une figure de guerre obsessionnelle ».

parler de guerre, et, dès que vous rencontrez un homme qui ne l'a pas faite, vous lui montrez de l'hostilité. Ce n'est guère logique<sup>1732</sup>. » L'échange est houleux, car il en va de l'honneur de chacun. Pour Jacques, participer au combat est une affaire de « mâles », c'est « instinctif ». Cela rejoint la spontanéité de l'engagement de l'écrivain lui-même, qui ne supportait pas de rester à l'écart. Julien Becker n'en voit pas l'intérêt, car il n'y avait finalement rien « de beau » à voir dans cette guerre. En tant qu'« embusqué », il ne regrette guère son choix puisqu'il est mieux intégré socialement que les anciens combattants, sans avoir souffert ou pris de risque. Jacques lui rétorque :

Vous pouvez plaisanter avec un sujet qui, d'ailleurs, ne s'y prête pas, ces hommes qui se dominaient devant la mort et qui tendaient leur vie parce qu'il en fallait une, étaient d'une autre pâte que ceux qui se cachaient<sup>1733</sup>.

Le dialogue, assez long, symbolise l'opposition radicale entre combattants et embusqués : « nous ne serons jamais d'accord », conclut Jacques. Ce dialogue est toutefois très peu commenté par le narrateur, qui se contente de laisser les voix des personnages s'exprimer, avec tout de même quelques indices de son parti pris – que le lecteur devine sans problème – à travers quelques verbes et adjectifs : « moqueusement », « railla », « ricana », « les lèvres allongées »... La gestuelle de Julien montre un mépris pour le soldat, voire une attitude infantine et mesquine.

La mise en scène de la confrontation avec les embusqués n'attend toutefois pas *Le Réveil des morts*. Déjà dans les chapitres des *Croix de bois* reportés dans *Le Cabaret de la belle femme*, ceux-ci apparaissent comme un repoussoir pour les soldats de l'escouade : « Après la guerre, si j'en tire mes os, je ne poserai qu'une question pour trier mes amis : "T'es-tu battu<sup>1734</sup> ?" » Aux yeux des combattants, on gagne sa valeur par la participation à la guerre, et cela ne vaut pas seulement au front, évidemment. Cela devient un critère d'élection pour la suite. Un combattant a prouvé sa valeur, non d'un point de vue militaire mais humain. C'est d'ailleurs ce que souligne Jacques dans *Le Réveil des morts* : « si un jour vous avez besoin d'hommes pour risquer leur peau, que ce soit pour un sauvetage ou une révolution, cherchez-les plutôt parmi ceux qui se sont battus : ce sera plus sûr<sup>1735</sup>. » Dévaloriser les embusqués revient donc à valoriser les valeurs combattantes et la camaraderie en premier lieu. Dans *Les Croix de bois*, Vieublé, parti en convalescence, raconte à ses camarades avoir réclamé son retour au front, agacé par les civils

---

<sup>1732</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, op.cit., p.455.

<sup>1733</sup> *Ibid.*

<sup>1734</sup> *Ibid.*

<sup>1735</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, op. cit., p.456.

se désintéressant de la guerre et les « sous-offs » faisant tout pour y échapper<sup>1736</sup> : « Un samedi, j'étais noir, je les ai engueulés tous, en rentrant ; j'ai dit que j'en avais marre des embusqués de l'arrière et j'ai demandé à repartir... On est resté trois semaines au dépôt divisionnaire, et me v'là<sup>1737</sup>... » Préférer le front à l'arrière, cultiver une nostalgie de la camaraderie des tranchées, ne plus supporter l'indifférence des non-combattants, et surtout ne plus pouvoir faire face à ceux qui ont réussi à éviter leur sort : voilà ce qui réunit aussi les combattants. L'embusqué est une figure que les soldats aiment détester.

Pourtant, le combattant ne rêve-t-il pas parfois d'être lui-même embusqué ? Pensons à l'idéal de la bonne blessure, « la petite blessure coquette<sup>1738</sup> » capable d'éloigner du front tout en préservant la gloire du combat : « allez, il y aura des baths filons à récolter... » dit ainsi Bouffioux, le « planqué » de l'escouade. Roland Dorgelès lui-même, dans sa correspondance, rassure sa mère en lui confiant qu'il compte « s'embusquer<sup>1739</sup> », et il essaie bien de le faire lorsqu'il s'efforce de rejoindre l'aviation. Bien qu'attiré par le prestige de ce corps d'armée, il entend aussi s'éloigner du front. Et, comme le note Demachy :

On est toujours l'embusqué de quelqu'un. L'auxiliaire caserné à Vincennes regarde de travers le mobilisé en usine ; le factionnaire de la poudrerie méprise l'auxiliaire à brassard ; le conducteur du camion qui se risque vers la zone injurie ce factionnaire en partant ; les sapeurs de la division se foutent de ce conducteur, et les muletiers de notre train de combat considèrent ces sapeurs comme des malins qui se planquent. Pour nous, le vagemestre est un embusqué, malgré sa Croix de guerre. Quand nous sommes aux tranchées, celui qui dort dans le gourbi est l'embusqué du patrouilleur. Et l'autre nuit, je pensais, en regardant le zouave, qu'il avait trouvé dans la plaine la suprême embuscade, celle d'où l'on ne vous relève pas<sup>1740</sup>...

Aux yeux du soldat, même la mort peut ainsi paraître un sort enviable à certains. « On est toujours l'embusqué de quelqu'un », voilà un étonnant relativisme sous la plume de Dorgelès, qui devient ironique lorsque Sulphart, de retour à la vie civile, se fait justement traiter d'« embusqué<sup>1741</sup> » par le conducteur d'« auto remplie de grues et d'uniformes chics », alors qu'il n'en est pas un. Dans cette phrase, on peut aussi voir un clin d'œil à Barbusse, qui écrit dans « La grande colère » :

– On est toujours, dit Bertrand, l'embusqué de quelqu'un.

---

<sup>1736</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, op. cit., p.187 : « Des sous-offs qui nagent pour ne pas repartir et qui t'en font baver ; des marches de jour, des marches de nuit, du service, de l'exercice. »

<sup>1737</sup> *Ibid.*, p.187.

<sup>1738</sup> *Ibid.*, p.61.

<sup>1739</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, op. cit., lettre à sa mère, 5 novembre 1914, p.93 : « C'est vrai, je suis sur le front depuis le 22 septembre, 6 semaines déjà. Mais je ne voulais pas te le dire avant d'être "embusqué" dans un service de tout repos, ce qui sera fait je pense très prochainement »

<sup>1740</sup> Roland Dorgelès, *Le Cabaret de la belle femme*, op. cit., p.367.

<sup>1741</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, op. cit., p.212.

– Ça c’est vrai : n’importe comment tu t’appelles, tu trouves toujours, toujours, moins crapule et plus crapule que toi.

– Tous ceux qui chez nous ne montent pas aux tranchées, ou ceux qui ne vont jamais en première ligne, ou même ceux qui n’y vont que de temps en temps, c’est, si tu veux, des embusqués, et tu verrais combien y en a, si on ne donnait des brisques qu’aux vrais combattants<sup>1742</sup>.

Dorgelès met justement en scène, dans *Les Croix de bois*, un personnage d’« embusqué » des plus intéressants. Le concernant, l’injure est fréquente et plutôt légitime. Dans l’escouade, en effet, un personnage attire l’attention de ce point de vue : Bouffioux. Le narrateur expose le point de vue de Fouillard sur son camarade :

La graisse heureuse du marchand de chevaux était une de ses haines : Bouffioux était gras, lui maigre ; il était aisé, lui pauvre ; il restait à l’arrière, lui montait aux tranchées.

— Pas étonnant qu’il ait une face comme des fesses, avec tout ce qu’il bouffe... Les copains n’en goûtent pas souvent de ses colis. Il profite qu’on est aux tranchées pour se la taper en Suisse. Mais ça durera pas ; ça fait assez longtemps qu’il s’embusque, il faudra qu’il y monte aux tranchées...

Bouffioux se laissait injurier, mais n’y montait pas. Depuis la guerre, il avait fait tous les métiers ; un seul lui répugnait vraiment : le nôtre. Il était prêt à n’importe quoi pour ne pas prendre les tranchées. Il ne s’était battu qu’une fois, à Charleroi, et il en avait conservé une telle terreur qu’il n’avait plus qu’une idée : se planquer<sup>1743</sup>.

Le personnage porte un nom de village belge proche de Charleroi, il est ainsi symbolisé par sa seule bataille qui a eu lieu au tout début de la guerre, et par son traumatisme qui le pousse à « se planquer ». Bien qu’embusqué, Bouffioux fait partie de l’histoire et il est un membre de l’escouade. Il s’occupe de la roulante pendant une grande partie du roman, avant d’être reversé dans les rangs et remplacé dans son rôle par un autre homme. Il doit alors participer aux combats. Son inquiétude, sa panique même, ne peuvent qu’émouvoir le lecteur. Bouffioux est l’exemple de celui qui s’est embusqué tant que possible, mais dont les stratégies ont finalement échoué, car la guerre l’a rattrapé : « La fumée se dissipant laissa voir des hommes qui se relevaient. Étendu, le nez en terre, Bouffioux frémit un instant, puis ne bougea plus, les reins ouverts. Les blessés redressés jetaient leur fusil, l’équipement, la musette, et partaient en courant<sup>1744</sup>. » Sa mort est rapide et elle est tout aussi vite oubliée par le narrateur qui, au contraire, s’étend longuement sur celle de Demachy. Bien que Bouffioux fasse partie des personnages secondaires, il rejoint toutefois la pensée de Sulphart pour ses camarades morts, son énumération-hommage : « Bréval, Vairon, Fouillard, Nourry, Bouffioux, Broucke,

---

<sup>1742</sup> Henri Barbusse, *op. cit.*, p.145-146.

<sup>1743</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, *op. cit.*, p.26.

<sup>1744</sup> *Ibid.*, p.194.



Demachy<sup>1745</sup>... » Malgré son « embuscade », Bouffieux partage le tragique destin des combattants, montrant ainsi que l'on n'échappe pas à son destin.

La guerre agit comme un révélateur car « on ne savait pas, avant la guerre, ce que cachait le cœur des êtres<sup>1746</sup> », pense Jacques Le Vaudoier. Cela donne lieu à une réflexion assez longue sur la nature humaine :

Que de surprises ! Ce petit danseur impertinent dont les mines vous agaçaient, il s'est fait tuer sur son parapet, les yeux crevés, et lançant encore des grenades, d'un geste qui tuait sans voir. [...] Ce bon gros papa, aux manières cordiales, toujours pressé d'inviter le premier venu à dîner, c'était une brute : capitaine, il faisait pleurer ses soldats de rage et, embusqué dans un dépôt, il désignait des hommes pour la boucherie, en guise de punition<sup>1747</sup>.

En temps de paix, l'humain porte un masque qui semble tomber au combat. On retrouve ici une pensée que Dorgelès n'est évidemment pas le seul à développer. Pierre Chainé, dans *Mémoires d'un rat*, écrit ainsi que « C'est dans les moments de crise qu'on juge un homme : sur les champs de bataille les masques tombent et chacun montre son vrai visage<sup>1748</sup>. » Après-guerre, les apparences sont de nouveau fausses et manipulées, mais les anciens combattants peuvent y voir clair. Ainsi, Jacques Le Vaudoier ne se laisse pas duper par le nouveau médecin de Crécy : il « avait immédiatement compris à quel bas vétérinaire il avait affaire<sup>1749</sup> ». L'homme, dénommé Chapard, a vécu une guerre bien différente de celle de Jacques :

Ayant fait le train régimentaire les trois semaines de campagne du début, de Charleroi à la Marne, avant de s'embusquer dans un hôpital où il jouait le rôle de garde-chiourme, Chapard se prenait pour un combattant, et il ne parlait à ses clients que de la caserne et des tranchées. Rien d'autre au monde ne l'intéressait, surtout pas la médecine.

Le narrateur dorgelèsien ajoute, plus loin, avec force ironie : « Et chaque après-midi il venait raconter ses souvenirs de Verdun, où il avait tenu garnison vers 1900<sup>1750</sup>. » Le médecin, par ailleurs, porte bien son nom : Chapard évoque le verbe « chaparder », qui suggère que l'homme a volé sa place dans la société d'après-guerre, place qu'il ne mérite pas. Ce motif se retrouve également dans *Bleu horizon*. Le chapitre « À la table du bectorium » contient en effet une réflexion sur la manière dont les embusqués profitent de la faiblesse des combattants, après-guerre, pour maintenir la place qu'ils ont réussi à se ménager pendant le conflit :

Dès qu'ils eurent compris que le « poilu » n'était pas à craindre, ils retrouvèrent de l'audace. [...] Après avoir traité les combattants en héros, on les regarda comme des gêneurs. L'embusqué rassuré

---

<sup>1745</sup> *Ibid.*, p.209.

<sup>1746</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, *op. cit.*, p.473.

<sup>1747</sup> *Ibid.*, p.473-474.

<sup>1748</sup> Pierre Chainé, *op. cit.*, p.56.

<sup>1749</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, *op. cit.*, p.482.

<sup>1750</sup> *Ibid.*

prit ses aises dans la place usurpée, et le trafiquant enrichi, ne craignant plus qu'on lui fît rendre gorge, se prépara à de nouveaux profits<sup>1751</sup>.

Nous voyons ici que « l'embusqué » est à la vie militaire ce que « le profiteur de guerre » est à la vie civile<sup>1752</sup>, tous deux responsables d'avoir escroqué l'honnête combattant. Par ailleurs, si, d'une certaine manière, l'écrivain met ici en cause ses camarades parce qu'ils n'ont pas su se défendre et s'imposer, la critique reste subtile. Il aurait préféré que les soldats soient des « lions<sup>1753</sup> » plutôt que des « moutons », mais il prend aussi la mesure de l'ennemi, tout comme celle du soulagement que représente l'Armistice pour les combattants : « Si nous nous étions dressés tous ensemble pour réclamer justice, le Pouvoir aveugle aurait dû s'incliner. Mais cela parut si bon de déposer les armes que chacun, rentré chez soi, rengaina ses colères et enfouit ses serments<sup>1754</sup>. » La révolte qu'il a voulu insuffler dans *Le Réveil des morts* notamment n'a malheureusement pas trouvé suffisamment d'échos, et Dorgelès le regrette encore près de trente ans plus tard car « le monde égoïste a continué de tourner », entraînant la France dans la spirale infernale que l'on connaît.

Dans *Bleu horizon*, le personnage de l'embusqué est encore présent, autre écho des années de guerre. Dorgelès s'en moque avec humour dans « La foire aux cadavres », décrivant des hommes qui, par souci d'avoir l'air malades pour échapper au front, tombent véritablement malades – une histoire d'arroseur arrosé, donc :

Ce n'est pas le premier flanchard que je vois tomber à son poste. D'autres que lui s'étaient découvert, en 1914, des endocardites, des entérites, des insuffisances mitrales que le médecin ne soupçonnait pas. Et ils en sont morts, les pauvres diables, d'en avoir trop joué<sup>1755</sup>.

Ils sont aussi comme un mauvais souvenir qui paraît étrangement actuel, le mépris de l'écrivain pour ces hommes n'ayant pas changé. Car les embusqués de 14-18 sont les influents de *l'après*. Dorgelès ouvre ainsi son texte « Dans le train des permissionnaires » sur une réflexion sur les embusqués, qu'il associe aux « corbeaux », terme qui désigne également, nous y reviendrons, les profiteurs de guerre :

Bois dépouillés, villages blottis et grands champs nus, où des corbeaux maladroits apprennent à voler. Je les hais, ces lourdes bêtes qui veulent se faire prendre pour des oiseaux. Ils vivent sur une réputation légendaire – d'ailleurs abjecte – celle de se nourrir sur les champs de bataille. Encore une invention d'écrivains va-t'en guerre et de peintres militaires : en vérité, on voit plus de corbeaux à l'arrière qu'au front. Des embusqués, autant dire<sup>1756</sup>...

---

<sup>1751</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, op. cit., p.110.

<sup>1752</sup> Voir *infra* : chapitre 3, partie 1.2.3.

<sup>1753</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, op. cit., p.110.

<sup>1754</sup> *Ibid.*, p.111.

<sup>1755</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, op. cit., p.73.

<sup>1756</sup> *Ibid.*, p.78.

Ici, Dorgelès définit donc les « embusqués » comme des êtres mensongers, qui dissimulent leur véritable nature, qui jouissent d'une fausse image. Il montre aussi la haine qu'il éprouve pour eux. La comparaison avec le volatile permet un jeu ironique : l'*oiseau* est le *vrai* soldat dans toute sa simplicité, le *corbeau* est une bête qui se planque, mais aussi un charognard. L'association à un animal est par ailleurs un classique de la critique des embusqués, notamment dans le dessin de presse<sup>1757</sup>. Pour Charles Ridet, auteur de l'ouvrage *Les embusqués*, ces détournements sont révélateurs de « l'embuscomanie<sup>1758</sup> » qui contamine la société, obsession à laquelle cède visiblement aussi notre écrivain. Il y est d'ailleurs sensible très tôt, dès l'écriture de *La Machine à finir la guerre*, roman dans lequel se glissent quelques personnages d'embusqués. Surtout présents dans la partie de Régis Gignoux se déroulant à Paris, l'écrivain-combattant les évoque tout de même déjà. Ils sont directement liés et parfois littéralement apparentés aux « profiteurs de guerre », dont ils sont les « fils<sup>1759</sup> », « gendres » ou encore « commanditaires », voire... eux-mêmes ! Présent dans la quasi-totalité des textes consacrés à 14-18, à l'exception peut-être du *Tombeau*, l'embusqué est une figure qui excite la colère de Dorgelès qui, très vite, veut avertir contre cette menace. Avec le temps, l'avertissement devient l'expression de regrets, lorsqu'il constate que l'injustice que reflète l'existence des embusqués persiste.

## 1.2. Le monde civil

« Y a pas un seul pays, c'est pas vrai [...]. Y en a deux. J'dis qu'on est séparés en deux pays étrangers : l'avant, tout là-bas, où il y a trop de malheureux ; et l'arrière, ici, où il y a trop d'heureux<sup>1760</sup>. » Ces mots sont de Barbusse, mais ils reflètent parfaitement la représentation que Roland Dorgelès offre, lui aussi, de la division qui s'établit, pendant la guerre, entre les combattants et les « autres ». Parmi ces autres, il y a d'abord les femmes, l'autre moitié de cette société en guerre qui est à la fois si proche et si loin. Objet de fantasme, de désir, de frustration, elle apparaît souvent, aux yeux des hommes des *Croix de bois* et de Dorgelès lui-même, comme une traîtresse, profitant de la paix dans l'ignorance de la terrible situation des combattants. L'indifférence et la légèreté la caractérisent, à l'image de Mado, grande déception amoureuse de l'écrivain. Mais il y a aussi les mercantis, les profiteurs de guerre : souvent des hommes – mais aussi parfois des femmes – sans scrupule, ils s'enrichissent sur le dos des vivants comme

---

<sup>1757</sup> Voir par exemple « Kiki l'embusqué » dans *La vie parisienne* du 30 juin 1917, qui propose différentes représentations canines de l'embusqué, avec une opposition entre « chien des camps » et « chiens des villes ».

<sup>1758</sup> Charles Ridet, *op. cit.*, p.19.

<sup>1759</sup> Roland Dorgelès et Régis Gignoux, *op. cit.*, p.247.

<sup>1760</sup> Henri Barbusse, *op. cit.*, p.348.

des morts. Derrière leur représentation par l'auteur se cache un enjeu de grande importance : la critique de l'argent. Car l'idée s'installe très vite dans l'œuvre dorgelèsienne que le problème n'est pas tant la guerre elle-même que les intérêts de ceux qui veulent la voir continuer. Problématique déjà présente dans *La Machine à finir la guerre*, elle se continue dans *Les Croix de bois* et surtout dans *Le Réveil des morts*. Constante dans l'œuvre de Dorgelès, la critique des profiteurs est l'un des fils rouges qui permettent d'identifier la permanence de la Grande Guerre : l'écrivain dénonce ainsi l'impact durable de ce conflit sur la morale sociale. C'est ainsi, de *La Machine à finir la guerre* à *Bleu horizon*, le portrait d'une société détruite, pourrie jusqu'à l'os, qu'il livre à ses lecteurs : une société en danger, divisée, se trahissant elle-même.

### 1.2.1. Une société en rupture

Très tôt, Dorgelès prend conscience, comme de nombreux autres combattants, de l'écart qui s'installe entre l'avant et l'arrière. *La Machine à finir la guerre* en témoigne bien, avec deux parties – l'une écrite par Gignoux, l'autre écrite par Dorgelès – qui, bien que constitutives d'un même récit, sont considérablement différentes. Si, chez le combattant, la scène du théâtre aux armées précédemment évoquée – avec les « paroles insensées<sup>1761</sup> » des comédiens se réjouissant de revoir le front, tandis que « quatre poilus tannés et boueux » préféreraient l'éviter – permet de cristalliser cette opposition, d'autres détails l'accentuent. Cela passe par l'artiste Mlle Rouget qui, dans le train, se plaint « des promiscuités bien désagréables<sup>1762</sup> » que les tournées au front imposent, par Toulevent lui-même qui ne comprend pas ce dont parle le « gros rouquin<sup>1763</sup> » qu'il rencontre et rit aux blagues des soldats sans en percevoir le sens, ou par l'acteur Pierre Caulasse qui s'émerveille de la possibilité de mourir sur scène... au front : « Ah ! mourir tous ici, face à l'ennemi... Être tué par un obus, en jouant Racine. Quelle belle mort<sup>1764</sup>... » Clairette Bravo, émerveillée, découvre la vie des poilus comme une enfant voyant la mer pour la première fois. Sa « promenade<sup>1765</sup> » l'amène par exemple à voir la roulante : « Pour qui n'en a jamais vu, ces étranges locomobiles qu'on bourre de grosses bûches, de viandes frigorifiées, de patates et dont on extrait le bouillon chaud, peuvent surprendre. » Elle est si enthousiaste qu'elle réclame de « manger à la gamelle<sup>1766</sup> » comme les soldats. C'est un peu le même sentiment d'étrangeté ressenti par Demachy et les autres nouveaux à leur arrivée, au début des *Croix de bois* : « Eux aussi nous dévisageaient, comme s'ils étaient tombés chez

---

<sup>1761</sup> Roland Dorgelès et Régis Gignoux, *op. cit.*, p.115.

<sup>1762</sup> *Ibid.*, p.124.

<sup>1763</sup> *Ibid.*, p.132.

<sup>1764</sup> *Ibid.*, p.141.

<sup>1765</sup> *Ibid.*, p.137.

<sup>1766</sup> *Ibid.*, p.138.

les sauvages<sup>1767</sup>. » Cette surprise, cette fascination sont partagées par les soldats de plus longue date : « nous les examinions émerveillés, envieux, comme des voyageurs débarquant de pays fabuleux. » L'admiration des soldats pour les comédiens arrivant au front dans *La Machine* représente aussi très bien cette rencontre entre deux mondes qui semblent ne plus se connaître, alors qu'ils ne faisaient qu'un encore quelques mois plus tôt. Dans le même roman, Toulevent « regard[e] avec étonnement ce banal spectacle de chaque nuit<sup>1768</sup>. » Ce qui est « banal » pour les soldats ne l'est pas pour lui, qui découvre un tout autre univers que le sien. Le personnage de Vingtdoix enfin, par son obsession pour l'argent, incarne quant à lui une partie de la société qui souhaite voir la guerre se continuer, car il est « taillé pour faire des affaires<sup>1769</sup> », au contraire du naïf Toulevent qui aimerait voir « une bonne paix » s'installer. Sa vision témoigne encore d'un total décalage. Dorgelès s'amuse de la rencontre entre civils et militaires dans ces chapitres liminaires. Montrer l'émerveillement, l'enthousiasme ou la cupidité déplacés de ses personnages lui permettra aussi d'accentuer, par la suite, sa description de la guerre et surtout la portée de ses critiques. Le potentiel comique de ces scènes les teinte d'une profonde ironie, voire d'une cruauté en regard du destin de nombre de soldats.

Dès le début des *Croix de bois*, quelques indices laissent également supposer le gouffre qui se creuse entre l'avant et l'arrière. Les soldats lancent des « fleurs fanées aux femmes<sup>1770</sup> », qui semblent symboliser, par leur flétrissure, le décalage qui s'amorce déjà : la possible fin des hommes, l'oubli des femmes, la dégradation puis la mort de leurs relations... La rencontre de Demachy avec ses nouveaux camarades est teintée du même sentiment d'étrangeté que la découverte du front par Toulevent et ses compagnons, et on parle de Paris comme d'un lointain souvenir. Les dialogues, eux aussi, font voir des rapports entre avant et arrière qui s'étiolent :

– Ça fait quinze jours qu'elle ne m'a pas écrit, confiait tout bas Bréval à un copain. Jamais elle n'a été si longtemps... Ça me tourmente, tu sais...

Un des nouveaux interrogeait Vairon, dont je reconnaissais la voix gouapeuse.

– Quand vous allez au repos, vous êtes bien reçus ?

– Heu... Ils n'nous foutent pas de coups de fourche, il n'y a rien à dire<sup>1771</sup>...

Toutefois, une partie de la société civile est présente au front. Les échanges qu'entretiennent les soldats avec elle sont aussi un bon indicateur des difficultés rencontrées. Si tout se passe plutôt bien au sein du moulin de Cauroy, évoquons par exemple l'épicier qui, « le jour de

---

<sup>1767</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, op. cit., p.10.

<sup>1768</sup> Roland Dorgelès et Régis Gignoux, op. cit., p.161.

<sup>1769</sup> *Ibid.*, p.125.

<sup>1770</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, op. cit., p.9.

<sup>1771</sup> *Ibid.*, p.19.

l'attaque, [...] avait suivi le combat à la jumelle pendant que sa femme faisait des crêpes<sup>1772</sup> », ou encore la mère Bouquet, tenancière d'une boutique : « La mère Bouquet, une femme énorme, se défend à son comptoir contre vingt mains avides<sup>1773</sup>. » Son commerce prospérant grâce aux soldats, elle n'hésite pas à jouer avec les prix pour s'enrichir :

À une table près de nous, des copains boivent du vin rouge, litre sur litre. Avant, on le payait vingt-quatre sous. Mais une note du colonel a interdit de vendre le vin ordinaire plus de quatre-vingts centimes. Alors, la mère Bouquet a fait cacheter le goulot de ses litres, et maintenant, nous le payons trente sous : c'est devenu du vin bouché<sup>1774</sup>.

Le vécu des civils près du front, bien qu'ils soient plus conscients que les autres de la réalité de la guerre, reste en total décalage avec celui des soldats. Ainsi la mort de ces derniers n'aura pas le même effet sur eux :

On en a enterré six fosses pleines, et les derniers ont dû attendre, mis en tas dans un coin, que les territoriaux eussent fini de creuser le trou. On n'a pas trouvé de fleurs pour parer leurs tombes, que quelques giroflées transies, et c'est ce qui a donné l'idée aux Thomas d'ouvrir un rayon de couronnes<sup>1775</sup>.

Perte pour les uns, gain pour les autres, la guerre devient la subsistance de ces civils proches du front. Certains font toutefois exception, comme les Monpoix. Nous étudierons le cas de la fille, Emma, dans la partie suivante, mais évoquons d'abord le père qui, bouleversé par les récits de batailles et l'horreur de la guerre qui l'entoure, meurt d'« abattement<sup>1776</sup> » et de « chagrin<sup>1777</sup> ». Cette figure tragique semble incarner l'exception qui confirme la règle.

« Le retour du héros », avant-dernier chapitre du livre – voire dernier si l'on considère qu'il clôt l'action, « Et c'est fini » faisant davantage office d'épilogue –, est intéressant dans la description de la rupture sociale que fait Dorgelès. Sulphart est confronté à la vision de la guerre véhiculée « dans les journaux<sup>1778</sup> », c'est-à-dire « des récits stupéfiants » à côté desquels « ses petites anecdotes » semblent peu de choses. Pour se distinguer, il va donc faire de la guerre « une sorte de grande blague<sup>1779</sup> », faisant ainsi de lui « le héros de l'établissement » au point que « des civils vinrent spécialement pour l'entendre. » Cette tentative de créer une fausse guerre – la seule qui semble intéresser les non-combattants – lui vaut toutefois l'animosité des « autres blessés<sup>1780</sup> ». Quand il sort enfin de l'Hôtel-Dieu, c'est pour être confronté à une

---

<sup>1772</sup> *Ibid.*, p.74.

<sup>1773</sup> *Ibid.*, p.76

<sup>1774</sup> *Ibid.*, p.78.

<sup>1775</sup> *Ibid.*, p.75.

<sup>1776</sup> *Ibid.*, p.91.

<sup>1777</sup> *Ibid.*, p.92.

<sup>1778</sup> *Ibid.*, p.206.

<sup>1779</sup> *Ibid.*, p.207.

<sup>1780</sup> *Ibid.*

impossibilité de parler. Ayant appris la mort de nombre de ses camarades de régiment, il est « changé<sup>1781</sup> », et sa douleur est accentuée par la distance de sa femme, qui ne prend guère de nouvelles de lui : « Ses soucis, il ne les confiait à personne. » Et, alors qu'il imagine « se la couler douce<sup>1782</sup> » et « se faire de bons copains », il fait en réalité face à une grande solitude et au rejet de tous. On l'insulte, on l'ignore, on le méprise... Il est intéressant de voir que la réaction de Sulphart est un choix : celui du combattant. Au lieu d'être défaitiste, il opte pour un « farouche bonheur », leçon qu'il tire de son passage au front et de la perte de ses camarades : « J'trouve que c'est une victoire, parce que j'en suis sorti vivant<sup>1783</sup>... » C'est sur cette pensée positive que se clôt l'intrigue du roman, avec un personnage *seul*, animé par la mémoire de ses camarades, conscient de la chance qui lui est donnée d'être en vie.

Après-guerre, c'est encore d'une société fondée non sur l'union mais sur l'injustice que Dorgelès traite. *Le Réveil des morts* décrit des gens hostiles et virulents les uns envers les autres : « sitôt la paix signée, leur guerre avait repris, l'envie, les jalousies de village, et déjà les lettres anonymes pleuvaient à la Commission<sup>1784</sup> ». La guerre, au contraire, est alors perçue comme un temps de solidarité et de cohésion sociale : « Pendant les hostilités, déportés dans les Ardennes par les Allemands ou refoulés de l'autre côté de l'Aisne par les Français, ils fraternisaient dans les caves, pleurant sur leurs deuils réciproques et se partageant les provisions<sup>1785</sup> ». Formant des communautés de peines et d'épreuves pendant la guerre, les hommes et les femmes sont de nouveau divisés au retour de la paix. Cette idée rejoint la représentation méliorative de la camaraderie montrant la guerre comme « un temps où les hommes vibraient les uns pour les autres », un « temps où l'on pouvait aimer<sup>1786</sup> ». Cette idéalisation paradoxale révèle une crise des valeurs. Les idéaux combattants se heurtent à la réalité d'une société haineuse. Dans *Le Réveil des morts*, l'écrivain illustre les injustices, exacerbées dans ce contexte, en particulier à travers deux trajectoires de personnages : le couple Vauroux qui s'enrichit malhonnêtement et Canivet l'ancien combattant conduit au suicide par ces mêmes Vauroux. Cela part du constat de la « modification de la donne sociale<sup>1787</sup> » notée par Stéphane Bedhome. Dans la société en reconstruction, la place d'une personne est « liée à la reconnaissance sociale que chaque acteur obtient ou n'obtient pas par son action, dans le

---

<sup>1781</sup> *Ibid.*, p.209.

<sup>1782</sup> *Ibid.*, p.212.

<sup>1783</sup> *Ibid.*, p.215.

<sup>1784</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, *op.cit.*, p.478.

<sup>1785</sup> *Ibid.*

<sup>1786</sup> Antoine Prost, *Les Anciens Combattants et la société française*, vol.3, *op.cit.*, p.25.

<sup>1787</sup> Stéphane Bedhome, *op.cit.*, p.187-188.

processus de Reconstruction. » Cette société comprend des sinistrés comme des non-sinistrés, ce qui crée dès le départ des inégalités. Trouvent donc leur place dans cette société les personnes qui ont la capacité de jouer un rôle actif dans la reconstruction. Le couple Vauroux, grâce à son débit de boisson qui attire une abondante clientèle, contribue à dynamiser la région. Contrairement à d'autres qui vivent dans des cabanes, des caves ou des maisons qui tiennent à peine debout, ils prospèrent. Insatiables, les Vauroux profitent de la naïveté et du désarroi de Canivet pour lui racheter sa maison à moindre coût : le pauvre ancien combattant est victime d'une escroquerie au nom de la soif d'argent :

Avec les six mille francs d'allocation qu'ils avaient fini par toucher pour leurs cinquante et un mois d'exil lucratif dans les lignes ennemies et les trente-cinq mille francs de dommages obtenus pour la maison de Canivet, payée par eux six mille, les Vauroux voulaient maintenant se faire construire, attenante au débit, une salle où l'on pourrait danser comme au Café de la Marine, et où, le samedi, on donnerait le cinéma<sup>1788</sup>.

La situation est d'autant plus injuste que Dorgelès s'applique à décrire Canivet comme une véritable victime de la guerre. Mutilé, il trouve difficilement du travail mais ne se décourage pas, fait tout pour gagner sa place. Il vit dans de très mauvaises conditions, dans une « bicoque<sup>1789</sup> » qu'il a lui-même construite, qu'il partage avec sa mère et son neveu dont le père est mort au combat. Malgré ces difficultés, la famille est « presque heureuse ». Incarnant le mauvais accueil réservé aux anciens combattants dans la société d'après-guerre, Canivet est aussi un camarade fidèle : il n'oublie pas André, dénonce les mercantis et réclame une juste reconnaissance en regard des sacrifices qu'il a dû faire pour sa patrie. Pour Antoine Prost, il s'agit d'un lieu commun chez les anciens combattants : « Il leur paraît normal que la nation les célèbre : ils ont droit à la reconnaissance publique<sup>1790</sup>. » Mais ce n'est pas du tout la reconnaissance qu'obtient Canivet, bien au contraire. Son retour à la vie civile est marqué par les épreuves. Malgré quelques emplois dans lesquels il n'est pas jugé assez productif en raison de sa santé, il finit donc sans travail. Inutile, trop lent, personne ne veut plus de lui. Ses protestations, qu'il continue à faire sur le mode du collectif, insistant ainsi sur l'aspect systémique du problème, malgré sa pesante solitude – « Nous demeurons dans des cabanes à cochons, nous autres<sup>1791</sup> » –, restent sans effet. Les Vauroux ont progressivement raison des doutes de Canivet, l'incitant à revendre ses dommages de guerre tandis que l'État ne lui offre pas de subsistance. Très vite, l'ancien combattant se rend compte qu'il a en réalité tout perdu. Canivet se suicide alors en se jetant dans l'Aisne, une fin tragique qui bouleverse Jacques Le

---

<sup>1788</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, op. cit., p.545.

<sup>1789</sup> *Ibid.*

<sup>1790</sup> Antoine Prost, *Les Anciens Combattants*, op. cit., p.125.

<sup>1791</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, op. cit., p.541.



Vaudoyer, déjà tourmenté par André. Dans *Le Réveil des morts*, Canivet devient ainsi le symbole du rejet des anciens combattants par la société dans sa globalité. Même Jacques s'interroge sur sa responsabilité, sur l'aide qu'il aurait peut-être pu lui apporter. Sujet d'actualité s'il en est, en 1923, la réintégration des soldats, et en particulier des blessés, dans le civil pose de réels problèmes. Par ailleurs, comme nous le verrons dans la partie suivante, le manque d'intérêt ressenti par la société de l'arrière s'incarne particulièrement dans les figures féminines et, dans *Le Réveil des morts*, chez Hélène. On peut par exemple lire, dans le chapitre 8 : « Elle marchait près de lui, ennuyée, mordillant un bleuet qu'elle gardait entre les dents<sup>1792</sup>. » Le bleuet est la fleur qui symbolise les combattants français pendant toute la guerre, dans la propagande comme dans les esprits : c'est une des rares fleurs qui poussent encore sur les champs de batailles, et elle renvoie, par sa couleur, au bleu de l'uniforme. Très vite, dès 1920, elle est envisagée pour incarner le souvenir de la Grande Guerre, la mémoire des soldats « morts pour la France ». Ici, Hélène ne voit pas le symbole, elle le mordille avec ennui, le détruit sans même se rendre compte qu'il représente aussi bien la « renaissance<sup>1793</sup> » et la reconstruction qui réjouissent tant Jacques, que son défunt mari et les hommes qui sont morts, comme lui, sur les mêmes terres qu'elle arpentent.

Évidemment, le motif qui cristallise la rupture n'est autre que l'oubli. Présent dans toutes les œuvres de Dorgelès relatives à la guerre, il est le fil rouge de cette division durable. Dans *Le Cabaret de la belle femme*, le narrateur d'« Une nuit sous bois » se lamente, songeant à cet horizon sinistre : « N'est-ce pas atroce de penser, devant ce jeune mort étendu, que la guerre terminée, des milliers de sacrifices pareils tomberont dans l'oubli et que rien, jamais rien, ne paiera les héros : pas même un souvenir<sup>1794</sup>. » Cette préoccupation était même déjà présente pendant la guerre, comme le prouvent ces derniers vers du poème « Dernière relève » paru dans *Le Bochofage* du 28 avril 1917 :

Partir... Eux, vont rester ici... Passé fidèle  
 Qui me suit, pas à pas, glânant les souvenirs,  
 Triste passé, je n'oublie rien, tu peux venir.  
 .....  
 Ni mes morts sans linceul, ni mon moulin sans aile<sup>1795</sup>.

Le soldat, qui parle à la première personne du singulier, quitte ses positions. C'est la relève tant attendue. Son seul regret, au moment de partir, vient de l'obligation de laisser derrière lui tous

---

<sup>1792</sup> *Ibid.*, p.517.

<sup>1793</sup> *Ibid.*

<sup>1794</sup> Roland Dorgelès, *Le Cabaret de la belle femme*, op. cit., p.257.

<sup>1795</sup> Roland Dorgelès, « Dernière relève », art. cit., p.1.

ses camarades morts. Il s'adresse au passé, ici désigné par la deuxième personne du singulier, « tu », et lui annonce qu'il ne laissera pas l'oubli l'emporter sur les souvenirs, et qu'il ira ainsi « à contre-courant du fleuve Léthé<sup>1796</sup> » qu'évoque Paul Ricoeur dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Il est intéressant de constater que ce soldat, dans sa solitude, rejoint ainsi Sulphart, heureux d'avoir survécu – bonheur étroitement lié au souvenir de ses camarades qu'il porte avec lui –, et Jacques Le Vaudoier, ancien combattant en lutte contre toute une société oublieuse.

Dans « La Dernière Relève », texte que nous avons précédemment évoqué notamment dans la genèse du *Réveil des morts*, l'on trouve là aussi centrale la réflexion sur l'oubli. Consacré à « la relève des morts<sup>1797</sup> », ce conte reproche aux vivants un « oubli, pire que la mort ». Le champ lexical du texte est celui de l'absence : « inconnu », « perdu », « rien », « personne<sup>1798</sup> » répété deux fois... Le ton est culpabilisateur, attaquant « l'égoïsme sauvage » des vivants. Les soldats dont on transporte ici les restes sont morts deux fois : d'abord au combat, puis dans les esprits. Néanmoins, le texte s'achève sur un conseil, ou plutôt une injonction – il ne faut pas –, à destination des anciens combattants, des survivants :

Il ne faut pas les oublier. Dire seulement leur nom, c'est les défendre, c'est les sauver. Camarades de régiment, quand vous vous retrouvez, parlez des morts, parlez-en librement, sans tristesse, comme s'ils étaient encore vivants, et qu'on dût le soir, arrivant au repos, retrouver leur sourire à l'entrée de la grange. Ils ne mourront pas, tant que nous les aimerons. Ils n'ont pas une tombe, qu'ils aient du moins nos cœurs<sup>1799</sup>.

La mission des soldats, anciens « camarades » des morts, après la guerre, est de faire en sorte qu'ils ne soient jamais oubliés, que l'on se souvienne d'eux, de dire leurs noms comme le fait Sulphart dans « un suprême appel<sup>1800</sup> ». Jacques Le Vaudoier se fait la même réflexion : « Rien qu'en disant leur nom, il croyait les défendre, les arracher à l'horrible néant<sup>1801</sup>. » L'architecte se questionne fréquemment sur l'oubli, pire fléau décrit dans le roman. Mais qu'est-ce que l'oubli ? Pour Paul Ricoeur, il s'agit de « cela contre quoi l'effort de rappel est dirigé<sup>1802</sup> ». Qui dit « effort » dit *action, engagement*. C'est pour cette raison que Jacques se donne la mission de rappeler l'existence – et la mort – d'André, d'alerter contre l'oubli. Il voit ce dernier partout, incarné dans la réédification des Régions dévastées, qui se fait au détriment des morts et de leur tranquillité. L'oubli est progressivement personnifié, devenant l'Oubli avec une lettre capitale.

---

<sup>1796</sup> Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op.cit., p.33.

<sup>1797</sup> Roland Dorgelès, « La Dernière Relève », op. cit., p.5.

<sup>1798</sup> *Ibid.*, p.7.

<sup>1799</sup> *Ibid.*, p.10.

<sup>1800</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, op. cit., p.209.

<sup>1801</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, op. cit., p.485.

<sup>1802</sup> Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op.cit., p.33.

Il devient alors une entité menaçante et cynique, au visage de mort rappelant le spectre d'André lui-même, « avec un O étrange, horrible, troué de deux trous vides et fendu d'un grand rire<sup>1803</sup>. » Menace obsessionnelle, elle l'est aussi pour Dorgelès qui, dans *Bleu horizon*, évoque encore « les peuples oublieux<sup>1804</sup> » qui ignorent « les ombres » tandis que lui veut les écouter parler. Il va de soi que, dans le *Tombeau* également, c'est encore cette même lutte qui guide l'écrivain. Toujours, il se représente combattant la division sociale, tout en la représentant obsessionnellement. Ce fossé, que la communication impossible incarne, tend à rattacher Dorgelès à une littérature pacifiste qui, Luc Rasson le note dans l'introduction d'*Écrire contre la guerre*, « thématise la transmission problématique de l'expérience guerrière<sup>1805</sup> ».

### 1.2.2. Les femmes

La guerre, dans la littérature de 14-18, apparaît comme un monde masculin. Les romans, écrits par des hommes, pour un lectorat généralement composé d'hommes – de combattants –, mettent en scène des hommes au combat et dans leurs temps de repos. Les femmes, elles, sont des personnages secondaires mais elles n'en sont pas moins présentes, justement par leur absence pesante, qui se cristallise dans la correspondance qui doit normalement être un lien entre les êtres aimés. Nous verrons que ce lien, chez Dorgelès, est perverti par un non-respect venant précisément des femmes, de l'arrière. Certains personnages incarnent cette trahison, tels qu'Hélène – le double fictif de Mado, amante de Dorgelès – dans *Le Réveil des morts*. Elle devient le parangon de la femme oublieuse et vénale, et son comportement fait écho à celui de nombreuses femmes évoquées plus ou moins succinctement dans l'œuvre. Globalement, les femmes incarnent la rupture entre le monde combattant et le monde civil<sup>1806</sup>, à l'image de la demoiselle dans sa « robe bleue, bleu pervenche<sup>1807</sup> » évoquée par Demachy, qui répond par opposition à l'uniforme bleu horizon des combattants : « Maintenant, c'est moi qui suis en bleu. C'est la guerre... » La femme hante les souvenirs du jeune soldat, qui repense à elle avec nostalgie, conscient qu'ensuite tout sera différent : « Après la guerre, [...] nous ne pourrons plus nous montrer, même avec une jambe de bois. » Les femmes semblent avoir perdu leur vertu, symbolisée par le « bleu pervenche », et elles sont désormais souvent perçues comme intéressées : « J'te dis qu'ils s'envoient la fille, moi. On peut toujours, en douce, avec ses

---

<sup>1803</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, *op.cit.*, p.421.

<sup>1804</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.153.

<sup>1805</sup> Luc Rasson, *op. cit.*, p.18.

<sup>1806</sup> Luc Rasson note également que l'accusation envers les femmes « complices directes des pulsions destructrices libérées par la guerre » est un *topos* de la littérature pacifiste, que l'on retrouve notamment chez Romain Rolland. Voir *ibid.*, p.31.

<sup>1807</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, *op. cit.*, p.81.

sous... » dit ainsi un soldat qui croise le groupe au moulin. Lucie, la fille de « la mère Bouquet, une femme énorme<sup>1808</sup> », ne prête son attention « qu'aux soldats "bien" et ne rougit que pour les officiers<sup>1809</sup>. » Le narrateur ajoute : « Un soldat "bien" c'est celui qui achète du lait condensé, des petits gâteaux, du chocolat extra et du vin bouché. » Notons que l'énormité de la mère Bouquet est ici un trait stéréotypique : la grosseur permet d'incarner la faim d'argent, d'enrichissement. Les femmes à proximité du front sont rares, et elles subissent les attentes des soldats, et souvent les déçoivent, tout comme les femmes de l'arrière. Elles subissent le mépris de l'écrivain : tantôt une « grue<sup>1810</sup> », tantôt « niaise<sup>1811</sup> », ou encore « de fortes dondons<sup>1812</sup> », les femmes ne jouissent que rarement d'une description méliorative et respectueuse de la part de l'écrivain, qui multiplie les remarques misogynes les concernant<sup>1813</sup>, reflet de l'amertume du soldat qu'il a été et reste malgré les années qui passent. Pourtant, elles ne sont pas toutes des personnages négatifs, à l'image d'Emma – la fille des Monpoix, du « moulin sans ailes » –, l'institutrice ou encore la mère Delbos, qui pleure son fils André dans *Le Réveil des morts*. Mais ces représentations positives restent très rares, et nous avons déjà évoqué l'importance, pour Dorgelès, de l'association de la guerre à la perte de Mado. Les deux événements sont indissociables dans son expérience personnelle et par là même dans l'œuvre. En tant que symbole de la société de « l'arrière », perception qui se prolonge même après-guerre, la femme est incontournable dans notre étude de la représentation dorgelèsienne de 14-18 : « Entre elle et moi, comme entre l'arrière et nous, se creusait un abîme que rien ne pouvait combler<sup>1814</sup>. »

Les évocations positives des femmes sont rares, et souvent à nuancer. Objets de fantasme ou de nostalgie, les femmes font évidemment partie des rêves des soldats au front : « Le passé s'embellit ; vus de loin, les êtres semblent meilleurs. Avec quel amour, quelle tendresse, on parle des femmes, des maîtresses, des fiancées. Elles sont toutes franches, fidèles, joyeuses, et l'on croirait, à nous entendre ces soirs-là, qu'il n'y a que du bonheur dans la vie<sup>1815</sup>. » L'évocation semble heureuse, et pourtant, quelques détails sonnent faux, rendant l'ensemble de l'extrait ironique : « vus de loin, les êtres semblent meilleurs », « l'on croirait »... L'écrivain met en évidence l'idéalisation momentanée des femmes par les soldats,

---

<sup>1808</sup> *Ibid.*, p.76.

<sup>1809</sup> *Ibid.*, p.77.

<sup>1810</sup> *Ibid.*

<sup>1811</sup> *Ibid.*, p.82.

<sup>1812</sup> *Ibid.*, p.122.

<sup>1813</sup> Au sujet de la misogynie de Roland Dorgelès, voir l'article d'Angélique Ibáñez Aristondo, « "Si je t'étrangerais ?" De la masculinité blessée au fantasme de féminicide chez Roland Dorgelès », *Modern & Contemporary France*, 2022 [en ligne : <https://doi.org/10.1080/09639489.2022.2095364>].

<sup>1814</sup> Roland Dorgelès, *Au beau temps de la Butte*, op. cit., p.267.

<sup>1815</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, op. cit., p.89.

qui résulte du besoin de réconfort, car « le bonheur est partout » pour ceux qui sont privés de tout. Le chapitre « Notre-Dame des Biffins » met lui aussi en scène des femmes, personnages secondaires de l'épisode, elles représentent un « spectacle<sup>1816</sup> » pour les soldats : « Quelques femmes, toutes en deuil, quelques filles, qu'on lorgne en se bourrant du coude<sup>1817</sup> ». Au cœur de ce spectacle, une autre femme, toujours idéalisée : « la Vierge en robe bleue piquée d'étoiles, un bouquet de pâquerettes à ses pieds<sup>1818</sup> », celle qui donne son nom au chapitre. Certains veulent voir en elle une figure protectrice : « tous croient à ses mains, ils veulent y croire, aveuglément, pour se sentir défendus, protégés ». La Vierge est bienveillante, maternelle, aimante, elle accueille les « soldats désœuvrés », même les plus modestes. Côté dans une même scène les femmes fantasmées, elle incarne le refuge que représente l'idéal féminin – lorsqu'il est maternel, enveloppant, rassurant – pour les soldats. À l'opposé de la Vierge, il y a les femmes que l'on désire, celles évoquées dans *Le Cabaret de la belle femme* : « l'ardente marraine [...] déguisée en paysanne<sup>1819</sup> », « la belle comédienne », « la bergère aux yeux candides », bref : « les belles du front<sup>1820</sup> ». Dorgelès en rit, s'en moque un peu, de ces fantasmes, de ces « idylles<sup>1821</sup> » oniriques : le « cabaret de la belle femme » représente parfaitement la désillusion, la rupture du rêve. La « promesse de chaud bonheur, de repas plantureux, de vaste rigolade » du Cabaret n'est qu'un leurre : « La vérité, la triste vérité, c'est qu'il n'y avait pas d'amour, qu'il n'y avait pas de femmes au front, pas plus que de beurre à la roulante ou que de carpettes dans les gourbis<sup>1822</sup>. » Réduites à l'état d'objet de confort ou de consommation, les femmes représentent le manque des hommes en guerre. Celles qui fréquentent le front, peu nombreuses, sont généralement déshumanisées, réduites à leur physique, et on leur imagine « un rôle convenable<sup>1823</sup> ». Elles ont des « jupes [...] gonflées aux reins comme des sacs de grains », elles sont « nées pour deux passades brutales de campagne et finir bonnes épouses dans les bras d'un charron ». Animalisées, elles « tortill[e]nt de la croupe » dans les rues. Le mépris de l'auteur déborde de ces mots. Ce ne sont pas des femmes que l'on aime, mais des femmes que l'on réduit à un « modèle unique pour la distraction du militaire », sans aucune individualité, sans aucune personnalité, qui ne paraissent belles que parce qu'il n'y a aucune autre femme à contempler. Qui sont ces femmes non désirables aux

---

<sup>1816</sup> *Ibid.*, p.121.

<sup>1817</sup> *Ibid.*, p.120.

<sup>1818</sup> *Ibid.*, p.121.

<sup>1819</sup> Roland Dorgelès, *Le Cabaret de la belle femme*, *op. cit.*, p.231.

<sup>1820</sup> *Ibid.*, p.231.

<sup>1821</sup> *Ibid.*, p.233.

<sup>1822</sup> *Ibid.*, p.234.

<sup>1823</sup> *Ibid.*, p.235.

yeux de l'écrivain ? Il y a « la bouchère<sup>1824</sup> », « les filles de la ferme, la demoiselle des postes, la coiffeuse, les épicières – toutes les femmes étaient épicières au front, les autres lavaient le linge<sup>1825</sup> », précise-t-il. Ces femmes simples n'ont de mauvais que leur origine et leurs « charmes » insuffisants. Elles ne dérangent guère l'auteur, car elles sont tout juste bonnes à offrir quelques anecdotes à raconter, attestant de la petite vertu du genre féminin.

Représentation plus radicalement positive, Emma, la fille du moulin, est associée au « chez soi<sup>1826</sup> » que représente pour les soldats son lieu de vie. Elle est décrite comme une femme qui écoute, bienveillante, qui « n'oublie rien de ce qu'elle entend », qui ne feint pas l'intérêt qu'elle montre pour les activités des hommes : « Nos travaux de soldats aussi l'intéressent<sup>1827</sup>. » Elle est présentée comme « prévenante », elle veut « plaire<sup>1828</sup> » aux soldats en les faisant se sentir comme à la maison : « nos chaussons sont devant le feu », note le narrateur des *Croix de bois*, prêts à accueillir les combattants transis de fatigue. Emma est une jeune fille discrète, à l'écoute, qui est présentée comme un personnage sincère. Elle « écoute sans placer un mot<sup>1829</sup> », et quand elle parle, c'est pour évoquer la guerre vécue par les soldats dans les lieux qu'elle connaissait si bien en temps de paix. Elle est aussi présentée comme un personnage qui donne de la valeur à la correspondance, élément qui, nous l'avons vu, cristallise les attentes des soldats envers les femmes : « de son côté elle ne recevrait pas une lettre de son frère le chasseur à pied, dont elle est si fière, sans nous la lire<sup>1830</sup>. » Proche de la réalité du front et des soldats, Emma est appréciée par le narrateur car elle cherche à comprendre la réalité de la guerre et se met au service de ceux qui combattent. Elle semble représenter un idéal de femme plaçant l'homme au centre : intéressée par leur vécu, reconnaissant que celle-ci prévaut sur le reste, elle valide et valorise l'expérience de la guerre.

Enfin, évoquons la figure maternelle. Principale attache de l'écrivain lui-même, comme en témoigne sa correspondance avec Laure Lécavelé, la mère occupe une place importante dans un roman en particulier : *Le Réveil des morts*. Dans ce roman, la mère d'André n'a de cesse de retrouver son corps, elle n'oublie pas son fils. Elle parcourt les anciens champs de bataille, avec l'aide de l'institutrice notamment, ne trouvant pas de paix tant que son enfant est perdu : « elle

---

<sup>1824</sup> *Ibid.*, p.237.

<sup>1825</sup> *Ibid.*, p.235.

<sup>1826</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, *op. cit.*, p.87.

<sup>1827</sup> *Ibid.*, p.86.

<sup>1828</sup> *Ibid.*, p.87.

<sup>1829</sup> *Ibid.*, p.86.

<sup>1830</sup> *Ibid.*

n'a qu'une idée : c'est de courir les cimetières<sup>1831</sup>. » Cette figure maternelle, incarnation du souvenir, se retrouve déjà en 1920 dans « Les deux relèves » :

Qui pensait encore à eux, hormis les mères ? On vous aurait laissé dormir le grand sommeil dans vos tombes précaires, si vous n'aviez gêné les limites d'un champ. Allons, retirez-vous, camarades : c'est la relève des vivants<sup>1832</sup>.

De même, dans « La dernière relève », texte dans lequel il est question du Soldat Inconnu, Dorgelès souligne l'importance d'avoir une sépulture sur laquelle se recueillir, pour les mères en deuil : « Dominant les Champs-Élysées en fête, il repose, témoin muet de la grande hécatombe. Combien de mères ont pleuré sur toi, enfant sans nom<sup>1833</sup>... » Déjà dans *Les Croix de bois*, on pouvait lire : « Mais à Paname, ils ne savent plus ce que c'est la guerre. Personne y pense, sauf les vieilles qui ont leurs mômes au front<sup>1834</sup>... » Car si Dorgelès perd l'attention de Mado, il garde un lien très fort avec sa mère, et c'est bien ce lien qu'il retranscrit ici, avec l'idée que seules les mères peuvent rester véritablement fidèles au souvenir. Toujours dans *Les Croix de bois*, le sac de Vairon, découvert par ses camarades après sa mort, est rempli de « lettres de sa mère qui dépassent<sup>1835</sup> », sa mère qui « s'était crevée pour lui envoyer quelques sous, de bons tricots ». La mère est celle qui se sacrifie pour son enfant. Rappelons-nous également le billet-testament évoqué plus tôt, adressé par Dorgelès à sa sœur, chargée de la transmettre à leur mère si un malheur devait arriver<sup>1836</sup>. André adresse lui aussi une « lettre-testament<sup>1837</sup> », un type de missive identifié par Clémentine Vidal-Naquet, dans lequel les combattants, sentant leur mort imminente, confient leurs dernières volontés à un proche. André envoie cette lettre à son épouse, Hélène, juste avant les « attaques d'avril » où il trouve la mort. Contrairement à Dorgelès, l'intuition d'André s'avère donc exacte. Dans cette lettre, ce n'est pas tant Hélène qui occupe la première place que la mère :

Je t'en prie, s'il m'arrive malheur, n'abandonne pas maman... Elle n'aura plus personne au monde, promets-le-moi, ne la laisse pas. C'est trop affreux pour ceux qui se battent de penser que l'obus qui les tuera tuera du même coup tous ceux qu'ils aiment.

[...] Ne m'oublie pas non plus trop vite, ma grande. Il me semble que c'est surtout après qu'on doit avoir besoin d'amour. Les vivants ont les mots, les caresses : qu'ils laissent au moins aux morts le souvenir<sup>1838</sup>.

---

<sup>1831</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, *op.cit.*, p.466.

<sup>1832</sup> Roland Dorgelès, « Les deux relèves », *art. cit.*, p.2.

<sup>1833</sup> Roland Dorgelès, « La dernière relève », *op.cit.*

<sup>1834</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, *op. cit.*, p.187.

<sup>1835</sup> *Ibid.*, p.94.

<sup>1836</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, *op. cit.*, lettre à sa sœur, 11 novembre 1914, p.102-103.

<sup>1837</sup> Clémentine Vidal-Naquet, *op.cit.*, p.501.

<sup>1838</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, *op.cit.*, p.563-564.

Deux pans dans cette lettre sont distingués par le narrateur et par le personnage Jacques Le Vaudoyer : le premier avec la supplication « N’abandonne pas maman », le second avec l’injonction au « souvenir » pour la future veuve. Tous deux contiennent un passage du singulier au collectif, avec une généralisation : « ceux qui se battent » et « ceux qu’ils aiment » dans un premier temps, « les vivants » et les « morts » dans un second temps. Cela montre bien le caractère exemplaire de leur relation. Lorsque Jacques découvre la correspondance d’André, dans le chapitre XI du roman, il pense tout de suite à la peine qu’aurait ressentie ce dernier en découvrant sa mère seule et pauvre. Par ailleurs, cette lettre trouvée par Jacques signale de toute évidence une parenté entre le personnage de fiction André et son auteur, tous deux profondément attachés à leurs mères respectives. On voit que l’autocensure pratiquée par Dorgelès trouve d’ailleurs un écho dans le roman : « n’en dis rien à maman<sup>1839</sup> », écrit-il à Hélène après avoir combattu. Même en 1949, dans *Bleu horizon*, la mère est encore celle qui attend le retour de son fils – « Rapporte-moi seulement ta tête<sup>1840</sup> », dit l’une d’elles à la mobilisation de son fils – puis celle qui incarne la mémoire : « jusqu’à Paris où le train l’emporte des anciens combattants, des soldats et des mères vont veiller le Voyageur<sup>1841</sup>. » Dans ce dernier extrait, la figure maternelle intègre, d’une certaine manière, la communauté combattante par le lien particulièrement fort qui la lie à son soldat disparu, qu’elle reconnaît dans le Soldat Inconnu comme un autre reconnaît son camarade. D’une certaine manière, Dorgelès, en illustrant « la douleur de la mère<sup>1842</sup> », reprend la figure de la *mater dolorosa*, femme éplorée accompagnant son disparu dans la peine et la souffrance.

Des simples évocations à la création de personnages stéréotypés, Roland Dorgelès développe, au fil de son œuvre, le portrait de la « mauvaise femme ». Légère et oublieuse, fréquemment soupçonnée d’adultère – « Qui c’est qui t’remplace depuis qu’elle est veuve<sup>1843</sup> ? » demande ainsi en blaguant l’un des soldats à son camarade –, la femme du combattant est un être désintéressé du quotidien de son compagnon, superficiel, voire cruel. Sujet de plaisanterie, l’infidélité est pourtant source de grandes souffrances, et c’est très vite ce second aspect qui domine. Les femmes n’ont pas le droit de vivre des expériences avec d’autres hommes pendant que les leurs sont au front, même si ceux-ci partent parfois en quête de « poules<sup>1844</sup> », de prostituées. L’amertume est le sentiment qui prend le dessus lorsque le

---

<sup>1839</sup> *Ibid.*, p.563.

<sup>1840</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.48.

<sup>1841</sup> *Ibid.*, p.124.

<sup>1842</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, *op. cit.*, p.214.

<sup>1843</sup> *Ibid.*, p.155.

<sup>1844</sup> *Ibid.*, p.166.



narrateur et les personnages s'expriment : dépassant l'expression des regrets et du manque, une sorte de haine s'installe progressivement. Cela commence doucement, avec par exemple « les filles<sup>1845</sup> » s'intéressant aux « cavaliers » et non aux biffins, provoquant ainsi la « jalousie » de ces derniers. Les femmes sont alors montrées comme une source de division entre les combattants, rappelant aux hommes le peu de valeur qu'ils ont dans ce contexte de guerre. Présentées comme vénales, elles préfèrent évidemment séduire un soldat d'un corps d'armée prestigieux, ou un gradé, plutôt que de simples fantassins. Dans *Le Cabaret de la belle femme*, l'auteur écrit : « Les belles du front étaient vertueuses : elles l'étaient toujours avec le biffin, et, vrai, elles n'avaient guère de mérite à nous résister. » Intéressées par les apparences, elles ne se laissent pas séduire par un pauvre soldat. Pour un écrivain qui considère que le « biffin » est le soldat dont la guerre mérite d'être racontée, il est évident que ce manque de considération provoque du mécontentement. C'est cette même division, alimentée par la jalousie, qui provoque la « tromperie » de Jacques Le Vaudoier : il n'éprouve aucun scrupule envers André, qui n'appartient pas au même corps d'armée que lui, et n'hésite pas à trahir la camaraderie combattante pour entamer une relation avec Hélène. Ce n'est qu'en prenant ses distances avec cette femme qu'il parvient à se réconcilier avec le mort et à honorer sa mémoire.

La relation en guerre, comme le rappelle Clémentine Vidal-Naquet, obéit à une sorte de pacte établi entre les deux parties d'un couple. La correspondance doit être assidue pour reconstituer une intimité perdue, tous deux doivent imaginer les retrouvailles, l'après. « L'horizon du retour<sup>1846</sup> » est un aspect essentiel de l'équilibre relationnel. Le retour au foyer, que ce soit pendant une permission ou à la fin de la guerre, doit être marqué par les retrouvailles du couple. Cet horizon est parfaitement représenté par Lagny, dans le chapitre « Permissionnaires » du *Cabaret de la belle femme*, qui meurt en écrivant à la jeune femme qu'il aime : « Dimanche, nous serons réunis<sup>1847</sup>... » Dorgelès, lui, achève sa guerre sans Mado, tout comme Sulphart qui, dans « Le retour du héros », éprouve de la peine à la pensée de sa femme qui l'oublie : « Elle ne lui écrivait plus que de loin en loin, des lettres de dix lignes où elle disait par politesse : "J'espère que tu vas bien", mais sans s'inquiéter outre mesure<sup>1848</sup>. » En 1917, Roland Dorgelès écrivait à Mado : « Ne t'étonne pas de mon silence. Mieux vaut ne pas répondre à tes petits mots indifférents que d'y répondre comme j'en ai souvent le désir. Tu t'acquittes de cela comme d'une corvée à laquelle tu as vraiment tort de te croire obligée<sup>1849</sup>. »

---

<sup>1845</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, op. cit., p.125.

<sup>1846</sup> Clémentine Vidal-Naquet, op. cit., p.409.

<sup>1847</sup> Roland Dorgelès, *Le Cabaret de la belle femme*, op. cit., p.392.

<sup>1848</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, op. cit., p.209.

<sup>1849</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, op. cit., lettre à Madeleine, 1917, p.340.

Madeleine, qui entretient désormais une relation avec un soldat belge, Henri Anspach, s'efforce de maintenir malgré tout – par habitude, par réelle affection ou peut-être par bonne conscience – un lien avec Dorgelès. Ce dernier n'est pas dupe, il se rend bien compte de ce qui se passe. Dans le roman de 1919, Sulphart apprend que sa femme est « partie avec un Belge, en emmenant les meubles<sup>1850</sup>. » L'auteur lance une petite pique à Madeleine, qui s'est probablement reconnue à la lecture de l'œuvre, dans ce chapitre où Sulphart finit seul et malheureux, aigri, pauvre, sans vêtements et sans meubles, ne pouvant plus se confier à personne. Même sa concierge ne veut plus entendre parler de la guerre : « Ah ! monsieur Sulphart, suppliait-elle, ne me racontez plus de ces histoires de tranchées, on en a les oreilles rebattues<sup>1851</sup>. » Dans *Le Réveil des morts*, c'est sur une semblable phrase que s'ouvre le portrait du couple Jacques-Hélène : « Non, je parle plus de la guerre, je t'en prie<sup>1852</sup> !... » s'exclame la jeune femme dès la deuxième page du roman. L'injonction au silence est violente pour l'ancien combattant qui est dans un environnement où tout lui rappelle la guerre : la dévastation, les fusées, les grenades, l'obscurité de la nuit... Dès le départ, le déséquilibre est évident : Hélène n'est pas à l'écoute du soldat, ne s'intéresse absolument pas à son vécu de la guerre ou à ce qu'il souhaite en dire.

Les femmes sont, dans l'œuvre dorgelèsienne, étroitement liées à la mort. Paroxystique dans *Le Réveil des morts*, ce lien est toutefois exploité dès *Les Croix de bois* et même dans *La Machine à finir la guerre*. À mi-chemin entre la « bonne » et la « mauvaise » femme se trouve Clairette Bravo. Elle bénéficie d'un traitement relativement positif de la part de Régis Gignoux, qui lui donne un rôle central. Ancienne amante de Raymond Chartier, elle est, bien que superficielle et légère, présentée comme une femme déterminée. Elle utilise sa relation avec Vingtdoix pour retrouver le soldat parti au front et accompagne Toulevent, lui étant d'une aide inestimable dans sa quête, en particulier lorsqu'il s'agit de le sortir de ses embarras avec la justice. Lorsqu'arrive le moment pour Dorgelès de prendre la plume, Clairette perd son caractère de personnage principal, disparaissant même de la plupart des chapitres. En effet, elle n'accompagne pas Toulevent et Vingtdoix en première ligne. Univers masculin s'il en est, le front ne semble pas être un lieu où elle trouvera sa place, et cela irait à l'encontre de la représentation que souhaite donner l'auteur d'une femme oublieuse. L'écrivain place en effet dans les mots de Raymond Chartier les reproches qui sont les siens envers Madeleine : environ

---

<sup>1850</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, op. cit., p.210.

<sup>1851</sup> *Ibid.*, p.212.

<sup>1852</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, op. cit., p.396.

deux pages leur sont consacrées dans *La Machine à finir la guerre*<sup>1853</sup>. Là encore, le non-respect du pacte épistolaire semble entraîner la mort du soldat : « Le destinataire n'a pu être atteint<sup>1854</sup>. » Celui-ci meurt une deuxième fois quand la femme qu'il aimait l'oublie trop vite : « Et elle pleure, alors ; elle pleure... pendant huit jours. » Les retrouvailles de Raymond et Clairette permettent donc à Dorgelès de transmettre au public ces reproches teintés d'émotion. Pensons également à la mort de Bréval dans *Les Croix de bois*, dans le chapitre « Dans le jardin des morts ». Il s'adresse à Gilbert et lui confie une commission. Il lui demande de se rendre à Rouen pour rendre visite à sa femme. Alors que le lecteur pourrait s'attendre à une déclaration d'amour née de la séparation imminente, c'est un tout autre discours que tient le personnage : « Tu lui diras que c'est pas bien, ce qu'elle a fait. Que j'ai eu trop de peine. Je ne peux pas tout te dire, mais avec un aide qu'elle a pris, elle a fait des bêtises<sup>1855</sup>... » S'il lui pardonne dans un premier temps, c'est pour revenir presque immédiatement sur ses mots, et à la volonté de partir en paix se mêle la colère :

Et tu lui diras que c'est une vache, t'entends, tu lui diras que c'est à cause d'elle que je suis crevé... Il faut que tu lui dises... Et tu le diras à tout le monde, que c'est une salope, qu'elle faisait la vie pendant que j'étais au front... Je la maudis, t'entends, et je voudrais qu'elle crève comme moi, avec son type<sup>1856</sup>...

La femme de Bréval est ici réduite à sa faute ultime, la trahison, l'adultère. Elle apparaît comme une « garce<sup>1857</sup> » méprisant aussi bien le bonheur de son époux que celui de son enfant, un « mauvais exemple » qu'il ne faut surtout pas suivre. Bréval, mourant, est pris en pitié par Demachy comme par le lecteur. Dans « Permissionnaires », l'évocation de la femme de Bréval demandant au colonel « qu'on lui envoie tout de suite le briquet de son mari et sa montre en argent<sup>1858</sup> » n'arrange rien. L'accusation envers la femme d'avoir provoqué la mort du soldat est forte et récurrente sous la plume de Dorgelès. Rappelons d'ailleurs que, selon Albert Dubeux, le sujet initial du *Réveil des morts* devait être : « L'amant qui en arrive à haïr une femme qui fit mourir son mari de chagrin<sup>1859</sup> ». Pourtant, ce ne sont pas les femmes qui tirent les balles ou les obus, mais elles sont rendues responsables de la mort par leur désintérêt qui fragilise le moral des soldats. N'ayant plus la force de se battre pour survivre ou prenant des risques insensés car ils se sentent déçus, les hommes précipitent leur fin sous l'influence de

---

<sup>1853</sup> Roland Dorgelès et Régis Gignoux, *op. cit.*, p.202-203.

<sup>1854</sup> *Ibid.*, p.203.

<sup>1855</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, *op. cit.*, p.160.

<sup>1856</sup> *Ibid.*, p.160-161.

<sup>1857</sup> *Ibid.*, p.61.

<sup>1858</sup> Roland Dorgelès, *Le Cabaret de la belle femme*, *op. cit.*, p.385.

<sup>1859</sup> Albert Dubeux, *op. cit.*, p.32. Nous soulignons.

celles qu'ils ont aimées. Gilbert Demachy est lui aussi concerné par ce ressort. Dans « Mots d'amour », on peut lire cet extrait qui précède la mort du personnage dans le chapitre suivant :

Les lettres, Gilbert n'était venu que pour cela. Il avait demandé à aller à la soupe – quatre heures aller et retour dans la boue gluante des boyaux – pour être sûr d'avoir la lettre de Suzy, la chercher lui-même dans le tas du fourrier : cela faisait cinq jours qu'il n'avait rien reçu d'elle, cinq nuits qu'il rageait au créneau contre le vaguemestre, le fourrier, les cuistots, tous ceux qui devaient lui voler son courrier. Ce soir, n'y tenant plus, il s'était offert pour la corvée<sup>1860</sup>.

S'il finit par recevoir un courrier, celui-ci n'a rien de rassurant, bien au contraire : l'autrice de la lettre s'amuse, profite de sa vie civile avec un autre homme : « À propos, j'ai retrouvé à l'hôtel un ami dont je t'ai déjà parlé, Marcel Bizot. C'est un charmant garçon que je serai heureuse de te faire connaître, après la guerre<sup>1861</sup>. » Le titre du chapitre « Mots d'amour », paraît alors bien ironique. Cela fait par ailleurs écho au vécu de Dorgelès, avec Madeleine qui rencontre Henri Anspach pendant la guerre. Plusieurs fois dans la correspondance, l'écrivain exprime la peine que provoque en lui ses évocations d'autres hommes fréquentés par Mado. De manière plus ou moins directe, Dorgelès évoque dans ses lettres l'ampleur de la trahison, ses conséquences néfastes, culpabilisant sa destinataire : « je pense aux femmes dont des mois de séparation ont usé la constance, à celles qui oublient, sans penser qu'à l'heure même de leur odieuse trahison, l'autre est peut-être étendu<sup>1862</sup>. » Cette idée de la simultanéité entre le plaisir des femmes et la souffrance des hommes habite l'œuvre dorgelèsienne, y compris *Le Cabaret de la belle femme*. Rappelons le passage du chapitre « Une nuit sous bois », déjà évoqué précédemment, mettant en regard la femme qui « dans[e] au point de casser son talon<sup>1863</sup> » et l'homme qui combat et croit mourir. Pour ce dernier, ce parallèle est le signe d'une rupture définitive et irrémédiable : « j'ai su, aussitôt, que nos deux destinées ne se rejoindraient plus ». Dorgelès s'attribue le même sentiment des années plus tard dans *Au beau temps de la Butte*, lorsqu'il révèle l'inspiration autobiographique de cette scène<sup>1864</sup>. La danse festive de la femme répond à la danse des soldats, que Dorgelès mentionne même dans ses lettres : « Danser le tango, cela consiste, étant placé debout en travers de la tranchée, les jambes en équerre, à se jeter alternativement d'un pied sur l'autre le plus rapidement possible. C'est la seule façon de se réchauffer et de n'avoir pas les pieds gelés<sup>1865</sup>. » Le décalage est flagrant. Le motif de la

---

<sup>1860</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, op. cit., p.171.

<sup>1861</sup> *Ibid.*, p.175.

<sup>1862</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, op. cit., lettre à Madeleine, vers le 20 mai 1915, p.278.

<sup>1863</sup> Roland Dorgelès, *Le Cabaret de la belle femme*, op. cit., p.253.

<sup>1864</sup> Roland Dorgelès, *Au beau temps de la Butte*, op. cit., p.266-267.

<sup>1865</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, op. cit., lettre à Madeleine, 21 décembre 1914, p.147.

danse est repris dans *Le Réveil des morts*, au moment crucial et paroxystique de la découverte de la correspondance d'André par Jacques :

Pour celui-là comme pour bien d'autres, les pires ennemis n'étaient pas devant... Souffrant comme il souffrait, comment lui serait-il resté de la haine pour ces hommes en gris, qu'il ne connaissait pas ? Cette haine guerrière, les nuits de tranchée l'avaient vite émoussée. Et puis, pourquoi haïr ? On se bat sans cela. On tue sans cela. Lorsqu'on est dans le bal, on danse<sup>1866</sup>...

Le divertissement se meut en métaphore du combat, de la survie, ou encore de la mort. La danse est le jeu de la guerre, que joue aussi la population de l'arrière en ignorant les souffrances des combattants.

Comme nous l'avons déjà évoqué, le parangon de la « mauvaise femme » n'est autre qu'Hélène, dans *Le Réveil des morts*. Équivalent fictionnel de Mado, elle cristallise toute l'amertume de l'auteur. Dans *Au beau temps de la Butte*, Dorgelès s'adresse à son ancienne amante depuis longtemps décédée : « Cette belle veuve oubliée, c'était toi<sup>1867</sup>. » Rappelons qu'*oubliée*, Madeleine l'est doublement. L'écrivain, contrairement à son personnage, a commencé à fréquenter son amante avant la guerre. Mais celle-ci, à ce moment-là, est déjà mariée à un autre homme. Elle est donc déjà infidèle, avant d'avoir pour amant Henri Anspach, tromperie qui se matérialise dans sa grossesse. Le motif de l'adultère, chez Dorgelès, est tout naturellement obsessionnel. Il habite aussi bien ses principales œuvres que des textes plus secondaires comme « Adultère ! ou le retour du poilu (conte moral) », texte dans lequel le personnage principal de l'histoire, Marcel, retrouve « Lucienne Cacagne, épouse infidèle de son ami Raymond<sup>1868</sup> » ayant pris la fuite « avec un embusqué ». Raymond lui demande de la rattraper à la gare, mais Marcel se fait en réalité piéger par le mari dans le rôle de l'amant alors qu'il n'en est rien. La situation cocasse permet au mari d'obtenir un constat d'adultère. Déjà dans ses correspondances, soupçonnant les infidélités de Mado, Dorgelès fait plusieurs allusions à cette faute, notamment celle-ci :

Ici, les Anglais ont très mauvaise presse. Il paraît qu'en Normandie (surtout à Rouen), toutes les femmes, grues et femmes mariées, leur accordent généreusement leurs faveurs. À Rouen, dit-on, plus de 500 femmes ont été inquiétées par la police, ayant été surprises la nuit dans le camp anglais, où ces dames venaient oublier un célibat qui commençait à leur peser. À l'heure où peut-être leur mari agonisant grattait la terre de son talon. Quelles garces<sup>1869</sup>.

Sous couvert de parler d'autres personnes, Dorgelès suggère à Mado l'ignominie de son action, et cherche à la pousser soit aux aveux, soit à l'abandon de ses actions. Comme André dans *Le*

---

<sup>1866</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, op. cit., p.565.

<sup>1867</sup> Roland Dorgelès, *Au beau temps de la Butte*, op. cit., p.301.

<sup>1868</sup> Archives privées de Micheline Dupray.

<sup>1869</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, op. cit., lettre à Madeleine, 8 mai 1915, p.270.

*Réveil des morts*, c'est le manque de lettres qui le rend soupçonneux : « Une semaine entière sans une ligne de toi », se plaint son personnage. « C'est très mal de m'avoir laissé si longtemps sans une ligne<sup>1870</sup>... », écrit Dorgelès à sa *grande* – surnom qui, rappelons-le, est donné à Hélène par Jacques comme par André : « Ainsi le mort et lui avaient trouvé le même nom à lui donner<sup>1871</sup>. » Plus tard, Dorgelès n'écrit que cette simple phrase à Mado, signée de son prénom : « Zut aux vilaines femmes qui n'écrivent pas à leurs soldats<sup>1872</sup>. » Et c'est en effet dès la correspondance, dès les écrits intimes, que commencent la généralisation et l'amertume qui s'installent durablement dans l'œuvre. Car « le bonheur, mais cela tient dans les deux pages d'une lettre de chez soi<sup>1873</sup> ». Les lettres, en temps de guerre, sont un moteur et un refuge pour les soldats. Séparés de leurs familles, et en particulier de leurs épouses, compagnes ou amantes, ils cherchent à retrouver une illusion de quotidienneté et à reconstituer le lien émotionnel. Rappelons que, selon Clémentine Vidal-Naquet, « la mise en place du rituel épistolaire assure, dans la séparation, la continuité du couple<sup>1874</sup>. » Théoriquement, cette valeur accordée à la lettre doit aussi être très forte du côté de la femme restée à l'arrière. Le besoin d'écrire des lettres et d'en recevoir est vital pour de nombreux couples, et « l'acte d'écriture » devient alors « acte d'amour<sup>1875</sup> ». Ce n'est pas un investissement partagé dans la correspondance – et donc dans la relation – que décrit Dorgelès. André écrit à Hélène : « Aime-moi ; aime-moi beaucoup. Écris-moi tous les jours, parle-moi du retour<sup>1876</sup>... », associant ainsi comme deux faces d'une même pièce l'amour et l'écriture, avec l'idée d'un retour définitif marqué par les retrouvailles. Il est essentiel de comprendre que la lettre est « l'horizon d'attente des couples séparés<sup>1877</sup> » pour envisager l'importance de la correspondance dans l'œuvre de Roland Dorgelès. Mado, comme de nombreuses femmes, prive son soldat du bonheur et de l'espoir qui l'accompagne. Cela explique la multiplication des personnages masculins malheureux à cause des courriers trop courts ou simplement absents, dans les romans de Dorgelès.

Dans le chapitre XI et avant-dernier chapitre du *Réveil des morts*, Jacques Le Vaudoier découvre, dans un secrétaire, « une centaine de lettres entassées là sans ordre, oubliées plutôt<sup>1878</sup> ». L'échange entre la veuve et son défunt mari est placé d'emblée sous le signe de

---

<sup>1870</sup> *Ibid.*, lettre à Madeleine, fin mai-début juin 1916, p.319.

<sup>1871</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, *op. cit.*, p.561-562.

<sup>1872</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, *op. cit.*, lettre à Madeleine, juin 1916, p.320.

<sup>1873</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, *op. cit.*, p.89.

<sup>1874</sup> Clémentine Vidal-Naquet, *op.cit.*, p.219.

<sup>1875</sup> *Ibid.*, p.235.

<sup>1876</sup> Roland Dorgelès, *op.cit.*, p.562.

<sup>1877</sup> Clémentine Vidal-Naquet, *op.cit.*, p.239.

<sup>1878</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, *op.cit.*, p.561.

l'oubli, dont la responsabilité incombe à Hélène. Les termes utilisés, « entassées » et « sans ordre », suggèrent que ces objets précieux – seuls témoignages de la vie et de l'amour d'André – ont été traités sans respect ou considération particulière. C'est un flot de paroles et d'émotions que découvre Jacques :

Lettres écrites au hasard n'importe où et n'importe comment, sur le papier quadrillé de l'épicière, la carte postale réglementaire, une page de bloc-notes, et jusqu'à un mot griffonné sur une carte allemande, comme on venait d'enlever une tranchée aux Boches et qu'on fouillait le sac des morts. Du cantonnement, des premières lignes, de l'ambulance, de partout, il lui en envoyait, et toutes étaient gonflées de la même passion, la même tendresse ardente soulevait les mots<sup>1879</sup>.

Les lettres du soldat sont nombreuses. Leur quantité, leurs origines multiples et leurs supports variés reflètent l'importance des échanges épistolaires pour André, qui semble profiter de chaque instant de calme – même relatif – pour écrire à Hélène. En entrant dans le détail, il est possible de suivre la progression de la correspondance. D'abord, Jacques constate « un bavardage heureux », placé sous le signe de l'amour. Puis il observe les « premiers doutes » d'André, « l'angoisse sans cesse accrue » quand les lettres viennent à manquer. Enfin, c'est « son désespoir<sup>1880</sup> » qui devient évident. L'identification de Jacques à André est de plus en plus forte, au fil de la lecture, comme si le défunt prenait vie en lui : « Il oubliait que c'était lui, l'amant, l'autre la victime ; leurs deux cœurs si semblables ne faisaient plus qu'un<sup>1881</sup>. » En lisant les mots d'André, Jacques le comprend, se confond avec lui, et en vient à s'interroger sur Hélène, voire à la détester, bien qu'elle soit sa femme : « Mais comment n'a-t-elle pas eu pitié ? se demandait-il parfois. Comment avait-elle l'odieux courage de rire, de s'amuser<sup>1882</sup> ? » Ce qui est ici reproché à l'épouse, c'est sa légèreté, les divertissements qu'elle se permet tandis que son mari est au combat. Hélène a non seulement été infidèle, elle n'a pas non plus honoré le contrat qui lie les conjoints dans une correspondance de guerre : « régularité, réciprocité et sincérité<sup>1883</sup> ». La rupture avec Hélène, qui se manifeste dans ce chapitre davantage que dans les autres, permet la réunion des deux hommes dans la camaraderie. Il apparaît en effet que, jusqu'alors, le personnage féminin faisait obstacle à cette valeur essentielle héritée du temps de guerre.

Une des lettres d'André à Hélène peut attirer notre attention par sa symbolique. Durant l'hiver 1916, époque à laquelle Jacques et Hélène débute leur relation, il écrit : « *Figure-toi*

---

<sup>1879</sup> *Ibid.*, p.562.

<sup>1880</sup> *Ibid.*

<sup>1881</sup> *Ibid.*, p.567.

<sup>1882</sup> *Ibid.*, p.563.

<sup>1883</sup> Clémentine Vidal-Naquet, *op.cit.*, p.256.

que, dans mon rêve, nous nous promenions sur le Chemin des Vignes, et je te voyais manger du raisin à même les grappes... Manger du raisin, est-ce un bon présage dans la Clef des Songes<sup>1884</sup> ?» Ce passage énigmatique ne dissimule toutefois pas la suspicion et les doutes d'André. Dans la *Clef des Songes*, rêver de raisins renvoie à la signification suivante : « Abondance ; année fructueuse ; réussite assurée<sup>1885</sup> ». Le sens est particulièrement positif, et son insertion dans un courrier de reproche peut donc étonner. Ici, l'abondance, qu'elle soit synonyme de richesse, de jouissance ou de divertissement, est du côté d'Hélène et non d'André. Il est exclu de l'« année fructueuse » à venir, puisqu'il meurt à la bataille de Laffaux en avril 1917. Comme les « grosses dondons » volontiers évoquées par Dorgelès, Hélène est présentée comme une dévoreuse, une affamée sans scrupule.

Parcourir la correspondance revient à donner des preuves de la culpabilité d'Hélène, à en faire la démonstration. Ainsi, elle n'a pas honoré les exigences du contrat épistolaire qui aurait dû l'unir à André. Mais il apparaît aussi qu'elle n'a pas respecté la volonté du mort, exprimée dans la « lettre-testament » précédemment évoquée. Voilà la raison du retour du spectre d'André, et de la peur que ressent Hélène alors qu'il s'agit d'une simple hallucination : elle n'a pas respecté les dernières volontés du mort, en abandonnant la mère à un deuil solitaire et à la pauvreté. À cela s'ajoute sa volonté constante de ne pas entendre parler d'André ou de sa mère, de les laisser appartenir au passé, de les oublier. Toute la colère d'André est contenue dans sa malédiction, qui donne sa dimension fantastique au *Réveil des morts*, jusqu'à ce que le lecteur apprenne que le retour des défunts n'est qu'un rêve de Jacques, influencé par la lecture de ces lettres :

*Je puis être tué, cela n'empêchera rien, je reviendrai quand même... Je t'ai trop aimée pour rester dans mon trou et te laisser à un autre. J'en sortirai !... Au front, nous n'avons pas droit à un linceul : j'irai prendre le mien dans ton lit<sup>1886</sup>.*

La veuve, Hélène, est représentée dans *Le Réveil des morts* comme la femme infidèle par excellence, d'autant plus qu'elle porte le nom de celle qui, dans l'*Illiade*, abandonne son mari Ménélas pour s'enfuir avec Pâris, provoquant ainsi la guerre de Troie. Écho à ce parangon de l'infidélité, l'Hélène de Dorgelès porte la tromperie jusque dans son identité. Comme la reine antique, elle est séduisante, fascinante, « ardente<sup>1887</sup> » Elle porte un masque de séduction qui

---

<sup>1884</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, op.cit., p.563.

<sup>1885</sup> Lacinius, *La vraie clef des songes : contenant l'interprétation de toutes les visions, un traité de l'art de deviner les passions d'après la conformation du crâne*, Paris, T. Lefèvre, 1883, p.83. [en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5495205r>].

<sup>1886</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, op.cit., p.564.

<sup>1887</sup> *Ibid.*, p.506.



cache sa véritable noirceur. Jacques, au fil du récit, prétend voir au-delà : « Il savait bien, lui, que ce visage mentait, que ce masque ne cachait rien. Elle était toute dans son regard : de larges yeux mystérieux, mais sans secret au fond<sup>1888</sup>... » Ce constat d'une âme creuse est particulièrement cruel et enlève toute profondeur au personnage. La beauté fatale d'Hélène est mise en contraste, par le narrateur, qui nous révèle les pensées de Jacques grâce à la focalisation interne, avec la beauté simple d'une autre femme, l'institutrice :

Jacques revit subitement la petite institutrice de Crécy et sa figure sans éclat, dont toute la douceur tenait dans les yeux gris. Celle-ci non plus n'avait pas reçu son vrai visage. Le destin les distribue donc aux êtres, avec les âmes, sans souci de les apparier ?<sup>1889</sup>

Celle-ci, au contraire d'Hélène, a un visage banal mais, selon Jacques, quelque chose de bon se cache dessous. Dorgelès appelle à se méfier de la beauté illusoire. Cette réflexion sur les apparences trompeuses rejoint « l'obsession de l'imposture et de l'illusion<sup>1890</sup> » que note Éliane Tonnet-Lacroix dans son étude de la littérature d'après-guerre. Jacques perçoit une rupture entre les apparences et la réalité de l'âme de son épouse. Cela manifeste une perte de confiance évidente, à la fois en cette figure féminine, mais aussi en un monde en pleine mutation et en plein bouleversement. Il se sent trompé par ce qu'il voit, comme André s'est lui aussi senti trompé. De plus, Hélène est un personnage dynamique, qui regarde vers l'avant – même si ce dynamisme est mal vu par le personnage et le narrateur – et elle fait preuve d'un désir vivace d'avancer, quitte à oublier le passé. Elle porte en elle non seulement les vices des femmes – selon Dorgelès – mais de la société tout entière.

*Le Réveil des morts*, à travers la figure d'Hélène, révèle un regard très critique sur les femmes dans la société d'après-guerre. Il apparaît que la crise de la confiance dans le couple fictionnel que représente Dorgelès illustre une rupture qui advient à l'échelle de la société. En effet, une augmentation du nombre de divorces dans l'après-guerre peut être notée, même s'il s'agit toujours d'une pratique marginale. Les procédures, pendant les années 1919, 1920 et 1921, sont souvent engagées par les hommes, et moins par les femmes comme c'était le cas avant<sup>1891</sup>. L'adultère comme motif est de plus en plus fréquent, représentant 19,6% des raisons avancées en 1920. Clémentine Vidal-Naquet montre par ailleurs que « ce sont les maris qui obtiennent, en majorité, satisfaction<sup>1892</sup>. » Ainsi, Roland Dorgelès rendrait compte dans son

---

<sup>1888</sup> *Ibid.*

<sup>1889</sup> *Ibid.*

<sup>1890</sup> Éliane Tonnet-Lacroix, *Après-guerre et sensibilités littéraires*, op.cit., p.39.

<sup>1891</sup> Clémentine Vidal-Naquet, op.cit., p.151.

<sup>1892</sup> *Ibid.*, p.152.

roman d'une tension qui se manifeste dans de nombreux couples, menant jusqu'au divorce et à la rupture. Selon Dominique Fouchard, il y aurait une « persistance après le conflit de l'angoisse masculine d'avoir été ou d'être trompé<sup>1893</sup> », dont découle un « sentiment d'humiliation ». À cela s'ajoute « le soutien par les instances judiciaires qui sanctionnent fermement un comportement féminin jugé d'autant plus inacceptable qu'il blesse les héros qui ont sauvé la patrie ». *Le Réveil des morts*, publié en 1923, est donc écrit à un moment où les actions des femmes pendant la guerre sont jugées et sanctionnées par la justice. Jean-Yves Le Naour note que les remariages des veuves de guerre sont « très mal vus dans un contexte où la mort s'affiche fièrement et où les poilus décédés sont héroïsés<sup>1894</sup>. » Ainsi, les veuves ont pour devoir de rester en deuil un certain temps, le plus long possible, afin de montrer leur respect envers leurs époux morts pour la patrie. Elles symbolisent la peine de la nation tout entière. Les femmes, en effet, jouent un rôle central dans la représentation du chagrin et du deuil. Malgré la difficile émergence d'un mouvement féministe après le conflit<sup>1895</sup>, les reproches envers les femmes qui ne répondent pas aux attentes de la société sont une tendance assez généralisée, qui commence en guerre et se prolonge ensuite. Jean-Yves Le Naour explique le rôle qui est attendu des femmes :

La guerre ne peut être gagnée par la seule énergie du soldat, c'est toute la société, jusqu'à son noyau de base, qui doit faire preuve de détermination. Aussi la défection d'un seul risque-t-elle de compromettre la cohésion et le projet collectif ; elle ne peut pas être acceptée. Les femmes infidèles sont donc extrêmement coupables, à la fois devant leurs maris et devant la patrie : elles sont responsables des défaites et de la mort des hommes qu'elles ont oubliés et trompés<sup>1896</sup>.

Nous comprenons mieux ici la dégradation de la figure féminine illustrée par *Le Réveil des morts*. Hélène, qui se rend coupable d'adultère avec Jacques, est ainsi rendue responsable du décès de son mari par son nouvel époux : « Il lui en voulait comme si c'était lui qu'elle eût fait souffrir. Il lui en voulait d'avoir fait de lui son complice<sup>1897</sup>. » Jacques se sent donc « complice » d'un crime, mais la coupable, la criminelle, est bien Hélène. Les femmes ont donc des responsabilités en guerre, parmi lesquelles celles de rester de dignes épouses, toujours fidèles aux soldats qui combattent pour elles, pour leurs familles et leur patrie.

---

<sup>1893</sup> Dominique Fouchard, *Le poids de la guerre. Les poilus et leur famille après 1918*, préf. Annette Becker, Rennes, Presses Université de Rennes, 2013, p.132, cité in Clémentine Vidal Naquet, *ibid.*

<sup>1894</sup> Jean-Yves Le Naour, *op.cit.*, p.80.

<sup>1895</sup> Au sujet de la représentation des femmes en littérature et de l'émergence du féminisme, voir Fernande Gontier, *La femme et le couple dans le roman de l'entre-deux guerres (1919-1939)*, Paris, Klincksieck, 1976.

<sup>1896</sup> Jean-Yves Le Naour, *op.cit.*, p.227.

<sup>1897</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, *op.cit.*, p.568.

La veuve, dans la société d'après-guerre, doit maintenir cette représentation du respect envers les hommes morts au combat. La figure de la veuve est une valeur refuge dans une société bouleversée et en pleine mutation, car elle incarne le chagrin de tous. Hélène, en cela, est une « mauvaise veuve », car elle ne joue pas le rôle qui lui incombe. Lorsqu'elle exprime à Jacques sa jalousie envers l'institutrice, voici ce que lui répond son époux : « Je ne la connais pas, cette fille, mais cet après-midi encore, elle était où tu aurais dû être. C'est elle qui accompagnait la mère d'André au cimetière<sup>1898</sup>. » Hélène n'accomplit pas son devoir : elle ne recherche pas le corps de son époux, elle ne souhaite pas pouvoir se recueillir sur sa sépulture, et elle abandonne la mère de son mari à sa peine. Dans une société où le deuil est omniprésent, Hélène refuse son rôle de veuve éplorée. Dès lors, Jacques déplore son comportement inapproprié, dont l'attitude est en décalage avec le chagrin que l'on attend d'elle :

Il revoyait Hélène, quand il l'avait rencontrée aux Tuileries, après la mort de son mari. En grand deuil, mais la robe trop courte. Elle lui parlait avec animation de sa voix perchée, et les passants se retournaient sur cette étrange veuve<sup>1899</sup>.

Néanmoins, Hélène n'est pas la seule à avoir failli à son devoir. L'épouse Vauroux, toujours dans *Le Réveil des morts*, est représentée comme une spéculatrice sans scrupule et une habile commerçante incarnant le mercantilisme virulemment critiqué par Dorgelès. Mais elle est aussi ce que l'on appelle une « femme à boches », figure « familière aux récits d'après-guerre<sup>1900</sup> ». Il faut noter que, bien que le narrateur parle de « régions libérées<sup>1901</sup> », il est en réalité bien peu question de l'occupation allemande dans le récit<sup>1902</sup>. En raison de « la laideur des compromissions et des accommodements, et surtout de la culpabilité de l'occupation<sup>1903</sup> », cet aspect est souvent passé sous silence dans les discours portant sur cette période. Le resurgissement de l'image des « femmes à boches » en permettrait alors « l'exorcisme ». Mme Vauroux est ainsi coupable d'avoir commercé avec les Allemands pendant l'occupation, mais aussi d'avoir eu un enfant avec l'un d'eux. Comme Hélène, elle a commis une forme de trahison et n'est pas restée fidèle à sa patrie. Rappelons que la trahison d'Hélène est celle de nombreuses femmes, mais aussi de toute une frange de la société qui choisit de ne pas entretenir la mémoire des morts : elle est érigée en symbole. On comprend d'autant mieux l'opposition entre la veuve et l'institutrice, le métier de cette dernière représentant justement l'enseignement, la

---

<sup>1898</sup> *Ibid.*, p.578.

<sup>1899</sup> *Ibid.*, p.577.

<sup>1900</sup> Jean-Yves Le Naour, *op.cit.*, p.276.

<sup>1901</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, *op.cit.*, notamment p.508.

<sup>1902</sup> Voir Philippe Nivet, « L'évocation de l'occupation allemande dans *Le Réveil des morts* de Roland Dorgelès », art. cit.

<sup>1903</sup> Jean-Yves Le Naour, *op.cit.*, p.276.

perpétuation des leçons du passé. De plus, l'institutrice est aussi présente dans *Les Croix de bois*, où elle incarne une figure positive, héroïque et engagée. L'opposition entre Hélène et l'institutrice vient ainsi incarner, outre deux types de femmes, la dualité entre l'oubli et la mémoire. *Le Réveil des morts* est donc un roman qui peut se lire à plusieurs niveaux : il met en scène une intrigue amoureuse qui reflète les rapports complexes entre hommes et femmes pendant et après la guerre, tout en accordant aux relations des personnages une portée symbolique.



Figure 36 - Roland Dorgelès en « épouvantail des corbeaux », Adrien Barrère<sup>1904</sup>

### 1.2.3. L'argent

En 1923, Dorgelès est dépeint, dans le journal *Fantasio*, comme « l'épouvantail des corbeaux ». Le dessin d'Adrien Barrère le représente un carnet à la main, écrivant au milieu d'un ancien champ de bataille sur lequel les barbelés côtoient les épis de blés. À l'arrière-plan, des croix à l'horizon. L'illustrateur fait bien évidemment référence ici au combat de Dorgelès contre les « mercantis de la mort », ces hommes, représentés par Bouzier dans *Le Réveil des morts*, qui s'enrichissent sur le dos des défunts. Rappelons-nous l'affaire Perrigault, évoquée dans nos deux précédents chapitres. L'enjeu est bien réel et dépasse la fiction. Replaçons-nous dans le contexte de l'après-guerre : l'instabilité, la fragilité, l'inquiétude dominant. Pour Hugh Clout, « la reconstruction demandait du temps et les procédures étaient trop complexes pour

---

<sup>1904</sup> Adrien Barrère, « L'épouvantail des corbeaux », dessin de presse, *Fantasio*, 15 août 1923.

être facilement comprises par des gens humbles<sup>1905</sup>. » Cette difficulté inhérente à la situation attire des personnes plus ou moins scrupuleuses et bienveillantes, se proposant d'aider les populations sinistrées qui deviennent vite « une proie facile pour les escrocs<sup>1906</sup> ». Roland Dorgelès raconte l'arrivée des mercantis sur le Chemin des Dames, comme un véritable raz-de-marée : « L'agio des ruines s'étalait au grand jour. Des centaines d'individus, courtiers sortis de prison et industriels sans scrupules, attendaient la fortune des pays dévastés. C'était à qui traitait cette bête tarie<sup>1907</sup>. » Ceux qu'il présente comme des criminels avérés s'attaquent à une région animalisée, réduite à du bétail, exploitée jusqu'à ne plus avoir la moindre ressource qui lui soit propre. Déjà affaiblie par la guerre, elle l'est d'autant plus par ces mercantis qui veulent tirer profit de cette faiblesse. Or, les sinistrés ne sont pas les seules victimes de ces hommes : les morts, eux aussi, subissent une nouvelle attaque.

Béatrix Pau décrit « le marché des morts » comme étant « fort lucratif<sup>1908</sup> ». En guise d'illustration, elle raconte le parcours d'Albert Barrois, que nous avons déjà évoqué dans le précédent chapitre. Modeste imprimeur devenu entrepreneur dans les pompes funèbres et les exhumations de cadavres, il s'enrichit considérablement pendant la guerre, au point de pouvoir acquérir le château de la famille Guynemer. Béatrix Pau note que cet achat a renforcé la portée du scandale, car il « pose un problème de morale : un "mercanti de la mort" devient le propriétaire de la maison de Guynemer, héros "tué au ciel d'honneur", dont le corps n'a pas été retrouvé et qui n'a pas de tombe<sup>1909</sup>. » Les frères Perret connaissent une ascension similaire : danseur et courtier d'assurances, ils deviennent eux aussi entrepreneurs dans les pompes funèbres et amassent ainsi des dizaines de millions de francs. Pour Béatrix Pau, le problème essentiel réside dans le fait que les entrepreneurs « sont payés par l'État pour le nombre des opérations effectuées et non pour l'ensemble du marché contracté<sup>1910</sup> ». En effet, la « rétribution à la tâche conduit à des abus » et encourage ces hommes à multiplier les exhumations et les réinhumations, parfois inutilement. Ainsi, prétextant un mauvais alignement des tombes, certains vont être payés pour corriger ce problème – en réalité inexistant ou créé de toute pièce. Comme nous l'avons précédemment mentionné, *Le Réveil des morts* en devient ainsi un roman d'actualité, accompagnant voire déclenchant la médiatisation des affaires. Béatrix Pau cite le

---

<sup>1905</sup> Hugh Clout, « La reconstruction rurale en Picardie », dans Collectif, *Reconstructions en Picardie après 1918*, *op.cit.*, p.121.

<sup>1906</sup> *Ibid.* Rappelons-nous d'ailleurs le destin de Canivet, escroqué par les Vauroux.

<sup>1907</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, *op.cit.*, p.511.

<sup>1908</sup> Béatrix Pau, *op. cit.*, p.228.

<sup>1909</sup> *Ibid.*

<sup>1910</sup> *Ibid.*, p.233.

journal *La Liberté* du 23 novembre 1924, qui « accuse les ouvriers de faire avec un corps plusieurs cercueils, de façon à augmenter le nombre d'opérations, et donc leur salaire<sup>1911</sup> ». Cela permet en effet d'être rémunéré pour trois exhumations au lieu d'une. Des cadavres sont pillés, certains travailleurs vont jusqu'à « mélanger les cadavres français avec les cadavres allemands<sup>1912</sup> ». Tous ces éléments du scandale sont relayés par de nombreux journaux, et en particulier par Jean Perrigault, qui attribue sa première piste à Dorgelès.

Quel rôle joue le roman de Dorgelès dans cette dénonciation ? On y trouve d'abord un personnage qui, lui aussi, s'enrichit en exploitant les cadavres des soldats morts au combat : Bouzier, dont l'onomastique renvoie à un insecte mangeur d'excréments. C'est dire l'estime qu'a l'écrivain pour ces mercantis... Ce personnage est très vite arrivé dans la région, flairant un bon filon. D'abord, il s'est occupé des ruines puis, quand il a vu que cela lui rapporterait bien plus, a « acheté tous les morts du Chemin des Dames<sup>1913</sup> ». Jacques Le Vaudoier, dans un premier temps, refuse de croire le récit de Canivet, qui lui annonce cette fraîche acquisition de Bouzier : « On ne peut pas vendre des cadavres... Et puis, que voulez-vous qu'il en fasse ? Réfléchissez un peu<sup>1914</sup>. » Revoilà la naïveté propre aux personnages dorgelèsiens, toujours surpris par l'horreur à laquelle peut prétendre l'être humain. Notons que Dorgelès utilise un vocabulaire propre au monde des affaires, de l'économie, comme pour accentuer l'inhumanité des actions de Bouzier : « adjudger<sup>1915</sup> », « lot », « une bonne affaire », « adjudications », « bénéfice », ou encore « soumissionner ». Les cadavres des soldats ne sont pas considérés comme des restes humains, mais comme des marchandises comme les autres, et se voient donc attribuer un prix, une valeur. Leur exploitation donne lieu à des calculs : « soixante-treize francs par corps, ce qui ne devait pas laisser loin de cinquante francs de bénéfice<sup>1916</sup> ». Exhumations, inhumations, regroupement de corps dans des cimetières nationaux et des nécropoles, restitution des cadavres aux familles : Bouzier élargit son champ d'action pour gagner le plus d'argent possible. En faisant le portrait de ce « nécrophage<sup>1917</sup> », Dorgelès s'inscrit dans un mouvement général de dénonciation des « corbeaux », ces mercantis et spéculateurs qui s'épanouissent après l'armistice.

---

<sup>1911</sup> *Ibid.*, p.234.

<sup>1912</sup> *Ibid.*, p.235.

<sup>1913</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, *op.cit.*, p.537.

<sup>1914</sup> *Ibid.*

<sup>1915</sup> *Ibid.*, p.537-538.

<sup>1916</sup> *Ibid.*, p.538.

<sup>1917</sup> *Ibid.*, p.561.

Dorgelès, dans *Le Réveil des morts*, rend compte d'un profond malaise. Éliane Tonnet-Lacroix l'associe directement à la figure de l'intellectuel et l'explique notamment par le « divorce qu'il sent entre ses valeurs et celles du monde avide de profit dans lequel il vit<sup>1918</sup>. » En effet, selon elle, « la situation de l'après-guerre favorise l'inquiétude provoquée par le rôle que joue l'argent dans la société<sup>1919</sup>. » Car les « marchands de cadavres » ne sont pas les seuls profiteurs de guerre du paysage. Dans *Les Croix de bois*, Dorgelès en tirait déjà un portrait. L'épicier Thomas, qui fait étalage de couronnes mortuaires et profite ainsi des morts de soldats pour s'enrichir, est appelé « mercanti<sup>1920</sup> ». L'écrivain le décrit dans une scène d'opposition à l'institutrice, « une petite femme volontaire », forçant cette dernière à retirer le drapeau français sur le passage des troupes allemandes pendant l'occupation de la région. Le « gros Thomas », encore désigné par son embonpoint et donc son appétit, n'hésite pas à profiter de l'argent de l'ennemi : « ils payaient recta, ces cochons-là<sup>1921</sup> », raconte-t-il, « les hommes nous donnaient de l'argent, et de l'argent français, même. » Cette réplique est immédiatement suivie par une remarque du narrateur : « Cet argent-là – celui de nos prisonniers, de nos blessés, de nos morts – l'épicier en avait pris plein ses tiroirs, et ç'avait été pour sa boutique le commencement de la prospérité, qui continuait avec nous. » La portée critique est forte, montrant bien que l'enrichissement de l'épicier se fait, là aussi, sur le dos des morts et des combattants en général.

Mais le roman le plus à charge contre les mercantis, outre *Le Réveil des morts* bien sûr, est sans aucun doute *La Machine à finir la guerre*. Dans les chapitres XV et XVI, le soldat Raymond Chartier, retrouvé par Toulevent et Vingtdoix, cherche à convaincre de riches industriels de financer la construction de sa machine. Ces derniers, réunis en comité, se surnomment eux-mêmes et fièrement les « profiteurs de la guerre<sup>1922</sup> », ils constituent un système organisé au point d'avoir leur propre « caisse de mutuelle ». Dans un premier temps, ils refusent d'aider Chartier : « Nous pensons bien que ce que vous appelez une machine à finir la guerre est une machine à ruiner l'industrie nationale<sup>1923</sup>. » C'est finalement l'État, par l'intermédiaire du Génie, qui se charge de construire la machine. Les « profiteurs », eux, réfléchissent très vite à une manière d'avoir accès à l'invention pour pouvoir la saboter, regrettant d'avoir refusé l'affaire. Leur seul but est d'empêcher la guerre de finir et donc de pouvoir continuer à s'enrichir. Le chapitre XVI, ironiquement sous-titré « De l'intérêt

---

<sup>1918</sup> Éliane Tonnet-Lacroix, *Après-guerre et sensibilités littéraires*, op.cit., p.89.

<sup>1919</sup> *Ibid.*

<sup>1920</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, op. cit., p.73.

<sup>1921</sup> *Ibid.*, p.74.

<sup>1922</sup> Roland Dorgelès et Régis Gignoux, op. cit., p. 245.

<sup>1923</sup> *Ibid.*, p.233.

national », nous fait pénétrer au cœur du système des « profiteurs », le lecteur assistant ainsi à une conspiration parodique... À cette occasion, Dorgelès s’amuse aussi de l’hétéroclisme du « métier » :

Un gros constructeur, qui était avant la guerre speaker dans les matches de boxe, après avoir été champion poids moyen, a accepté de se poster en sentinelle à la porte et d’écarter tous les indiscrets.

La séance est présidée par M. Nouby en personne, ayant pour assesseurs M. Boulaindoir, gros marchands de bestiaux, et un petit homme jaune et fluet, M. Pigrit, ancien pharmacien enrichi par le trust de l’acide sulfurique.

Car il n’y a pas que des constructeurs dans cette réunion mystérieuse. Il y a deux marchands de drap, deux représentants de fabriques de jambes articulées, un marchand de charbons, un négociant en fromages, un fabricant de chaussures, un épicier, un marchand de vins et d’autres, négociants des branches les plus diverses qui ont pourtant les mêmes intérêts que les fabricants d’obus, de canons et de fils barbelés.

Ces hommes, qui considèrent la machine à finir la guerre comme un grave « danger » pour leurs diverses activités, appartiennent à des secteurs bien différents. Marchands de toutes sortes, arrivistes ayant abandonné leur premier métier pour d’autres plus lucratifs, leur diversité permet de renvoyer à une totalité : de cette manière, Dorgelès montre à quel point la société, en particulier l’industrie, est sclérosée de toute part et profondément. Bien que la scène soit traitée avec beaucoup d’ironie, allant jusqu’à représenter la paix comme une alternative « infernale » pour ces hommes, elle est dotée d’une forte portée critique. C’est une guerre dans la guerre qui se dessine, avec un Raymond Chartier qui devient « l’ennemi<sup>1924</sup> ». La dernière phrase du chapitre conclut sur le même ton ironique : « J’espère avec vous, que, pour le bien du pays et sa prospérité économique, la machine à finir la guerre ne marchera jamais ! » Enfin, évoquons le personnage de Vingtdoix, un peu plus ambigu. Bien qu’il n’ait jamais caché son intérêt pour l’argent – qui se devine jusque dans son nom même : il a vingt doigts pour compter les billets – celui-ci s’implique dans la recherche de Chartier et la construction de la machine. Ses intérêts semblent rencontrer ceux du soldat, du moins dans un premier temps. C’est seulement la machine en usage que Vingtdoix révèle sa véritable nature. Constatant que la machine a fait effet par simple dissuasion et sans être utilisée, il réalise que personne ne souhaitera l’acquérir par la suite. C’est sa voix qui conclut le roman sur cette réplique, reprenant notamment les mots du Maréchal Pétain en 1916 : « Vive la guerre !... Jusqu’au bout !... Jusqu’au bout !... Je vends des machines, achetez-moi des machines ! On les aura<sup>1925</sup> !... » Vingtdoix incarne alors toute l’hypocrisie du capitalisme : la paix n’a d’intérêt que si elle rapporte autant que la guerre. Même si cette réplique semble sortir de la bouche d’un fou – « Il fallut vingt soldats pour l’emporter »,

---

<sup>1924</sup> *Ibid.*, p.251.

<sup>1925</sup> *Ibid.*, p. 283.



écrit Dorgelès – cette fin est profondément symbolique par l'accusation qu'elle porte. L'auteur pointe ici du doigt une guerre injustifiée, démontant le discours patriotique déjà mis à mal au début de sa partie – rappelons-nous cette *Marseillaise* dont personne ne connaît les paroles – et illustrant à travers ce personnage une soif d'argent dépassant toute raison. Dans *La Machine à finir la guerre*, l'humour dorgelèsien est toujours à double tranchant. Contrairement à Gignoux qui mise sur un comique plutôt léger – malgré la critique partagée de la guerre, qui se fait moins virulente sous sa plume –, Dorgelès ne peut pas retenir son amertume et sa colère, parce qu'en tant que soldat, il peut observer ces injustices de près.

L'œuvre dorgelèsienne prend une valeur exemplaire, propose des modèles dont il convient de s'inspirer, ou qu'il faut au contraire considérer comme des repoussoirs. Dans *La Machine*, même Toulevent peut être considéré comme un exemple, dans la mesure où il représente un homme de l'arrière qui, bien que naïf et souvent déconnecté de la réalité, fait montre d'un très grand intérêt – et celui-ci est aussi sincère que gratuit – pour les soldats. Il souhaite de tout son cœur que la guerre, et ainsi les malheurs des jeunes hommes au front, prennent fin. Dans *Le Réveil des morts*, les mercantis apparaissent comme des contre-exemples extrêmes, et les personnages désintéressés sont alors des exemples à suivre : Jacques Le Vaudoyer, Canivet évidemment, ou encore Didier Roger, double fictif de Georges Monnet. Ce dernier, s'il fait partie des « pionniers du Vieux-Monde<sup>1926</sup> », qui exploitent désormais le Chemin des Dames, venant chercher « l'aventure [...] à vingt-cinq lieues de Paris, avec ses hasards, ses périls, ses coups de fortune<sup>1927</sup>... », le fait en tout respect de l'éthique et de la morale. Travailler la terre de l'Aisne après le conflit est un véritable défi. Didier Roger raconte à Jacques qu'« un petit aspirant qui venait d'hériter de Marouval » lui « a mis son domaine sur les bras<sup>1928</sup> ». Il n'était donc pas agriculteur avant la guerre et il arrive ainsi dans un territoire qu'il ne connaît pas, pour y recommencer sa vie au milieu des ruines. Dans l'immédiat après-guerre, une bonne partie des terres n'est pas prête à être de nouveau exploitée. Être malhonnête pourrait probablement lui faciliter la tâche, mais il s'y refuse. Didier Roger apparaît comme un modèle d'obstination :

Rien n'arrivait à décourager le nouveau fermier. Lorsqu'on l'avait vu remettre en culture les champs de la zone rouge – cette zone que l'administration considérait comme morte – les fonctionnaires du Génie rural étaient venus le chicaner<sup>1929</sup>.

---

<sup>1926</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, op.cit., Ibid., p.508.

<sup>1927</sup> Ibid.

<sup>1928</sup> Ibid., p.411.

<sup>1929</sup> Ibid., p.407.

Malgré le pessimisme de l'écrivain, le roman fait aussi l'éloge de ces habitants des « Régions libérées, pays anéanti où l'énergie des hommes faisait sortir des ruines des moissons et des villes<sup>1930</sup>. » Il décrit les valeurs rurales, le courage paysan, en profond décalage avec la légèreté de la capitale, pourtant « tout près, à deux heures d'auto<sup>1931</sup> ». *Le Réveil des morts* montre aussi le Chemin des Dames comme un lieu d'opportunité, un monde dans lequel rebâtir quelque chose de meilleur, tout en étant un désert isolé et chaotique en proie aux pires instincts. En cette année de 1923, Dorgelès semble montrer à son lecteur qu'il est possible de bien agir.

Si Dorgelès condamne les mercantis, il condamne aussi la société qui les laisse s'en sortir : « Combien y a-t-il de profiteurs au bague ? Combien avez-vous condamné de prévaricateurs<sup>1932</sup> ? » demande ainsi l'un des morts sortis de terre dans *Le Réveil des morts*. Ce « combien » fait écho à ce même mot lorsqu'il évoque, dans *Les Croix de bois* comme dans *Le Réveil des morts*, la masse incalculable des morts. Dans tous ces romans, il appelle ainsi à réagir face à ces injustices grandissantes, montrant bien que le véritable ennemi de l'humanité n'est pas l'Allemand, cet autre dans un uniforme différent, mais l'argent, le profit, l'appât du gain. Corrupteur de l'âme, le pouvoir de l'argent est dénoncé en ce qu'il conduit à nier le caractère sacrificiel de la Grande Guerre. Mme Vauroux, évoquée précédemment, minimise ainsi l'expérience de guerre de Canivet comme s'il s'agissait d'un détail agaçant : « Toujours "ta" guerre », lui répond-elle lorsqu'il lui dit : « Je ne cours pas après l'argent : j'ai ma pension. Parce que j'ai fait la guerre, moi<sup>1933</sup>... » Dorgelès note ainsi que l'intérêt mène à l'oubli, que le combat contre cet oubli est en fait lié à une guerre contre tout un système économique. L'écrivain fait finalement dire à son narrateur :

La guerre n'avait servi qu'aux hommes d'argent, la seule aristocratie qu'elle eût créée, c'était celle de l'argent, les traités ne parlaient que d'argent ! Leurs intérêts sauvés, les autres peuples étaient rentrés chez eux nous laissant dans nos ruines. Sur le grand livre des dettes on n'avait pas oublié une boîte de corned-beef, mais on n'avait pas compté une goutte de sang. La vie se donne, le charbon se vend<sup>1934</sup>.

Une vie humaine a moins de valeur qu'un simple produit de consommation. L'affirmation du narrateur fait écho à celle de Dorgelès lui-même dans *Bleu horizon*, des années plus tard, lorsqu'il évoque ses observations sur le Chemin des Dames : « Je viens de le noter dans ma baraque de la zone rouge : "Les traités ne parlent que d'argent. Sur le Grand Livre des dettes on n'a pas oublié une tonne de houille, mais on n'a pas compté une goutte de sang. La vie se

---

<sup>1930</sup> *Ibid.*

<sup>1931</sup> *Ibid.*, p.510.

<sup>1932</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, *op. cit.*, p.590.

<sup>1933</sup> *Ibid.*, p.445.

<sup>1934</sup> *Ibid.*, p.590.

donne, le charbon se vend." Alors la Fatalité décidera<sup>1935</sup>. » Le chapitre « À la table du bectorium » s'achève ainsi : « Nous avons, à notre rang, fait de l'Histoire : c'est une gloire qu'il faudra payer. » L'écrivain réalise que la guerre a donc profité à ceux qui, finalement, ne l'ont pas faite, ou qui ont envoyé d'autres hommes au combat, qui se sont enrichis en leur vendant des produits hors de prix, en les arnaquant, en les ridiculisant, en méprisant leur sacrifice. Le vainqueur de la guerre est le profit. Dorgelès décrit une société qui accueille les combattants comme si ces derniers étaient des fardeaux indésirables ou des filons à exploiter, alors que la dette devrait être inverse : la société doit aux soldats sa victoire, doit aux morts sa paix. La critique de l'argent est par ailleurs une constante chez Dorgelès, qui y revient également dans des livres consacrés directement à cette question : *Tout est à vendre* (1956) et *À bas l'argent* (1965). Dans ce dernier, l'argent est une « maladie<sup>1936</sup> ». On y lit une critique plus universelle, dépassant le contexte guerrier. François Bonheur, le personnage principal, est artiste. Il devient subitement riche grâce à un oncle qu'il ne connaît pas, mais il est finalement ruiné et retrouve avec plaisir la place qui était la sienne : celle d'un artiste sans le sou. Tout le roman est ainsi une réflexion autour des bienfaits et des méfaits de la propriété financière. Dorgelès fait dire à l'un de ses personnages : « L'argent me fait peur, parce qu'il dégrade tout, parce qu'il fait commettre toutes les saloperies. Il rend envieux ceux qui en manquent et égoïstes ceux qui en ont<sup>1937</sup>... » Le roman se clôt enfin sur l'évocation d'une œuvre de l'artiste, ou plutôt d'« une étude pour l'œuvre de [s]a vie : le monument de *la Peur*. » Celui-ci représente des gens effrayés par quelque chose – on ignore quoi. Voici les mots que Dorgelès met dans la bouche de son personnage :

Je le comprends mieux aujourd'hui, fit-il brusquement assombri. Ils ont peur de ce qui dresse les êtres et les nations les uns contre les autres, de ce qui oppose les classes, divise les familles, rend les femmes infidèles et les hommes meurtriers. Regardez leurs gueules noires grandes ouvertes : ils crient « À bas l'argent<sup>1938</sup> ! »

Ce qu'il décrit dans cette réplique n'est-il pas un conflit, une guerre, détruisant aussi bien les familles que les peuples ? « Au secours ! Au secours ! On assassine des hommes<sup>1939</sup> ! », s'exclame le narrateur des *Croix de bois*. L'assassin ne semble jamais être celui que l'on croit...

---

<sup>1935</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, op. cit., p.116.

<sup>1936</sup> Roland Dorgelès, *À bas l'argent*, op. cit., p.56.

<sup>1937</sup> *Ibid.*, p.70.

<sup>1938</sup> *Ibid.*, p.330.

<sup>1939</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, op. cit., p.163.

### 1.3. La reconstruction

Dans cette partie, nous nous concentrerons essentiellement sur *Le Réveil des mots*, roman consacré à la reconstruction autant matérielle que spirituelle de la société. Il montre en effet des personnages aux prises avec ce processus complexe, exemplifiant les mauvais comme les bons comportements, donnant à l'ensemble une importante dimension morale. Nous verrons toutefois que ce livre n'est pas le seul à mettre en perspective cette thématique, et donc que *Le Réveil des morts* incarne une préoccupation particulièrement durable chez l'écrivain. Dans un premier temps, il convient de faire un état des lieux de la situation juste après la guerre, dont Dorgelès offre un aperçu très fiable et réaliste. *Le Réveil des morts* est un roman qui se passe dans des régions détruites, et l'écrivain offre une description des paysages en ruines, bien sûr, mais aussi de la population qui subit ces bouleversements. Même si la société française ne fait pas de la reconstruction un sujet central<sup>1940</sup>, la destruction est au contraire souvent représentée et évoquée, par exemple dans des journaux comme *Le Miroir*. Dans les différents discours qui portent sur ce que Stéphane Bedhome appelle « l'événement ruine », l'historien distingue trois thématiques dont il trace les contours, en partant du vocabulaire employé pour décrire les régions libérées :

celle de la violence, état de ce qui est détruit par la force (anéantissement, dévastation, cataclysme, pulvérisation), celle désignant l'espace victime du poids du passé dans un style souvent métaphorique (champ de ruines, pays aplati, écrasement) et enfin la thématique de la tristesse provoquée chez l'individu par cet écrasement (désolation, dévastation, effacement)<sup>1941</sup>

Nous voyons bien que ce vocabulaire coïncide avec celui des populations sinistrées, confortant le réalisme du roman. Rappelons que Dorgelès, pour écrire son livre, a côtoyé de très près ces populations, s'imprégnant de leurs mots et de leur rapport aux lieux.

Le roman, immédiatement après le feu d'artifice des Chinois, commence par une description des ruines de Crécy. Celle-ci est motivée par le trajet des protagonistes qui traversent le village pour rentrer chez eux. Le regard posé sur le paysage est celui de sinistrés. De la maison où ils vivent, il ne restait en effet « que trois murs noircis, sans escalier, sans toit, au milieu d'une riche envahie par les ronces<sup>1942</sup>... » Leur parcours, tandis qu'ils s'enfoncent dans les rues dévastées, permet au narrateur de faire pénétrer le lecteur progressivement dans le cadre de l'intrigue, et de l'imprégner du contexte d'après-guerre.

---

<sup>1940</sup> « En 1919-1920, les photographies de la reconstruction ne représentent que 0,5% du corpus de *L'Illustration* et 1,5% du corpus du *Miroir* », note ainsi Philippe Nivet dans sa préface pour le hors-série n°5 de *La Lettre du Chemin des Dames*, Bulletin d'information édité par le Département de l'Aisne / 2009-2010, p.2.

<sup>1941</sup> Stéphane Bedhome, *op.cit.*, p.31.

<sup>1942</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, *op. cit.*, p.400.

À présent qu'ils avançaient dans une rue étroite, ils pouvaient voir les ruines. La guerre n'avait rien épargné. Des murs branlants, des tas de décombres, de grands trous noirs... De loin en loin, la carcasse détuilée d'un toit était restée suspendue dans le vide, ou bien une façade apparaissait, sans rien derrière, plantée comme un décor, et rageusement percée, en pleine pierre, par le jet d'un obus. Les rares maisons restées debout avaient des airs hagards, avec leurs fenêtres béantes comme des yeux crevés. Et de grandes balafres, par où le ciel passait...<sup>1943</sup>

Les ruines sont ici personnifiées, et « l'événement ruine » est instauré dès l'incipit comme un personnage à part entière. Ce rapport entre paysage et corps naît de l'« ancrage perceptif et subjectif<sup>1944</sup> » de la description, théorisé par Michel Collot dans *La Pensée-Paysage*. Ici, « le paysage témoigne : il n'est pas le pays, mais un aspect du pays tel qu'il se présente au regard d'un observateur ». Les ruines apparaissent au travers de descriptions marquées par un regard, celui des sinistrés. Les métaphores corporelles servent à rendre plus dicible l'impensable auxquels ils doivent faire face. De plus, cette personnification des ruines instaure d'ores et déjà le parallèle entre destruction matérielle et dévastation intérieure, et donc entre reconstruction matérielle et rétablissement intérieur. Giuseppe Di Liberti, qui s'est intéressé à la notion d'« événements », considère que ces derniers « sont des individus, dans le sens qu'ils occupent un segment d'espace et de temps<sup>1945</sup>. » Dans ce roman, les ruines sont en effet inscrites autant dans un espace (les régions dévastées) que dans un temps (l'immédiat après-guerre). Elles jouent par ailleurs un rôle actif, en tant qu'opposantes au sujet – le sinistré, le pionnier – qui mène sa quête, celle de la reconstruction. Les ruines sont agissantes.

Il est important de considérer les ruines comme un prolongement de la guerre dans le temps de paix. Elles permettent à Dorgelès d'incarner la permanence du conflit, bien qu'elles semblent irréelles – elles sont, pour Demachy dans *Les Croix de bois* comme pour Jacques dans *Le Réveil des morts*, assimilables à un « décor<sup>1946</sup> ». Elles forment ainsi le cadre du perturbant spectacle de l'après-guerre, du théâtre des opérations de la reconstruction. Ce qui les rend intéressantes, c'est aussi ce qu'elles disent de la guerre : les ruines sont par essence des traces de ce qui a été, elles sont des restes de ce qui a disparu, de ce qui a été détruit. Quelle est leur raison d'être ? Que faut-il en faire ? Les ruines posent davantage de questions qu'elles ne donnent de réponses, elles semblent incarner l'absurdité de la guerre, son manque de sens, elles incarnent le vide qu'elle a laissé, un vide douloureux. La ruine symbolise le traumatisme de la guerre : invisible mais bien présent. Étonnamment, c'est aussi précisément l'absence de ruines qui surprend et choque les nouveaux venus dans ces régions. Jacques Le Vaudoyer, comparant

---

<sup>1943</sup> *Ibid.*, p.397.

<sup>1944</sup> Michel Collot, *La Pensée-Paysage*, Paris, Actes Sud et Ecole Nationale Supérieure de Paysage, 2011, p.28.

<sup>1945</sup> Giuseppe Di Liberti, art. cit.

<sup>1946</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, op. cit., p.31 et Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, op. cit., p.397.

les photographies qu'Hélène lui a montrées de Crécy avec ce qu'il peut désormais observer, est étonné : « Jusqu'au paysage qui n'était plus le même, les coteaux mis à nus, sans vignes, sans arbres, sans maisons<sup>1947</sup>. » En effet, la destruction est parfois telle qu'il ne reste tout simplement plus rien. Dans le roman, Laffaux, symbole de la violence des combats sur le Chemin des Dames et de la guerre en général – c'est le lieu où est mort André –, n'est autre qu'« une longue crête toute nue, sans arbre, sans une ruine<sup>1948</sup> ». La guerre a laissé un vide, un manque. La nature, elle aussi, est profondément touchée<sup>1949</sup>. Il n'y a pas que l'humain qui subit cette dévastation :

Un grand ravin se creusait là, ses pentes recouvertes d'arbres dont la plupart étaient réduits à un moignon, ou bien déracinés et couchés de leur long dans les broussailles. Les gaz en avaient empoisonné beaucoup, tous les sapins étaient morts ; mais quelques acacias et les ormes, plus robustes, avaient résisté, et l'on voyait des bourgeons naître sur leurs branches blessées. Dans le verger, mangé par le chiendent, il ne restait que des squelettes de pommiers, tout noircis, les troncs de certains hérissés d'éclats d'obus, comme les piquants d'un cactus<sup>1950</sup>.

Les arbres, « réduits à un moignon », signalent l'incomplétude provoquée par la blessure, et la nature apparaît mutilée, comme les hommes l'ont été. Dorgelès nous montre une région qui, à première vue, a tout pour paraître stérile : où trouver l'espoir alors ? C'est ainsi un décor presque apocalyptique, marqué par deux extrêmes – les ruines ou les étendues désertiques, le chaos ou le néant –, auquel sont confrontés les réfugiés :

Quatre années de guerre avaient passé sur lui comme des siècles d'abandon. Des maisons s'ouvraient, sans toit, comme des boîtes vides. Des plafonds effondrés laissaient pendre leur chevelure de lattes et de plâtras. [...] Çà et là, des inscriptions racontaient la guerre. L'occupation allemande d'abord : *Platz Kommandantur...* Puis l'avance française : *Attention, chambre à gaz, préparez vos masques...*

De l'autre côté, sur la hauteur où naguère s'alignaient les vignes, on ne voyait plus rien, qu'une terre écorchée, la craie à vif. Pourtant le chemin d'autrefois s'y distinguait encore, coulant tout droit, comme une larme sur un visage<sup>1951</sup>.

Cette « larme sur un visage » peut symboliser la tristesse des habitants pour qui le combat pour la vie reste encore à faire, ou encore celle des soldats qui se sont battus pour cette terre. Rappelons que, dans *Les Croix de bois*, l'auteur évoquait déjà ce néant : « Il a fallu tenir dix jours sur ce morne chantier, se faire hacher par bataillons pour ajouter un bout de champ à notre

---

<sup>1947</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, op. cit., p.400.

<sup>1948</sup> *Ibid.*, p.426.

<sup>1949</sup> L'impact environnemental est aujourd'hui un enjeu majeur. Roland Dorgelès n'en avait peut-être pas conscience, mais l'empoisonnement qu'il décrit est voué à être durable. Les conséquences écologiques de la guerre sont de mieux en mieux comprises et abordées par les historiens, géologues et géographes. À ce sujet, un intérêt tout particulier peut être porté sur l'ouvrage de Jean-Paul Amat, *Les Forêts de la Grande Guerre. Histoire, Mémoire, Patrimoine*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2015 ; voir également les travaux de Daniel Hubé : *Sur les traces d'un secret enfoui. Enquête sur l'héritage toxique de la Grande Guerre*, préface de Jean-Yves Le Naour, Paris, Michalon, 2016 et *14-18 Tremblements de guerre*, avec la collaboration de Dierk Willig, préface d'Herrman Häusler, Orléans, BRGM éditions, 2018.

<sup>1950</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, op. cit., p.410.

<sup>1951</sup> *Ibid.*, p.405.

victoire, un boyau éboulé, une ruine de bicoque. Mais je puis chercher, je ne reconnais plus rien<sup>1952</sup>. » Cette personnification de la nature, notons-le, rejoint la subjectivité de la description, car elle imprègne le paysage d'une forte dimension humaine. La destruction de la région incarne celle des âmes, de la société tout entière. La tâche de la reconstruction, bien qu'indispensable, semble aussi « impossible<sup>1953</sup> ».

Les sinistrés vivent comme les soldats pendant la guerre. Si en 1915 un plan prévoyait déjà la construction d'habitations provisoires « afin d'inciter les habitants des villages détruits à revenir et à reprendre leurs occupations<sup>1954</sup> », il semblerait pourtant que l'État n'ait pas envisagé le retour rapide et spontané des populations. Les premières arrivées ont même lieu dès septembre 1918, soit avant la fin de la guerre. Nombreux sont ceux qui ont décidé de rentrer chez eux sans attendre – et souvent sans demander – l'autorisation du préfet, si bien que rien n'est prévu pour eux. Les ruines deviennent alors leur lieu d'habitation, et le cœur de leur travail quotidien consiste à reconstruire et réparer ce qui a été détruit : « Près du carrefour de la grand-route qui descend à l'Aisne, une dizaine de familles déjà étaient installées dans leurs décombres, les murs rafistolés avec des planches, du papier bitumé en guise de toit<sup>1955</sup>. » Néanmoins, les bâtiments détruits dont il reste les caves ou quelques pièces ne sont pas les seuls lieux à être utilisés comme logements : « On s'aménageait des tanières, on descendait ses pailles sous les tôles "métro", où Allemands et Français avaient dormi<sup>1956</sup> ». Le terme « tanières » traduit une animalisation des sinistrés, reprenant un procédé stylistique très fréquent dans les romans de 14-18 : « Ceux qui n'avaient pas de tanière s'étaient couchés dans la tranchée, enroulés dans leur couverture<sup>1957</sup> », peut-on ainsi lire dans *Les Croix de bois*. Le narrateur instaure un parallèle évident entre temps de guerre et société des ruines : « On vivait bientôt dans les ruines comme les soldats dans la boue, on s'y faisait<sup>1958</sup>... » Les conditions de vie des réfugiés sont comme celles des Poilus pendant la guerre, c'est-à-dire particulièrement difficiles :

La mise en place de l'habitat provisoire prend un retard considérable, l'Administration ne disposant pas des moyens nécessaires pour assurer l'acheminement des huttes anglaises ou des baraques dont elle a fait l'acquisition. Des réfugiés restent dans des abris où ils souffrent cruellement du froid<sup>1959</sup>.

---

<sup>1952</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, op. cit., p.147.

<sup>1953</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, op. cit., p.403.

<sup>1954</sup> Agache, Auburtin et Redont, *Comment reconstruire nos cités détruites. Notions d'urbanisme s'appliquant aux villes, bourgs et villages*, Paris, Armand Colin, 1915, p.112, cité par Stéphane Bedhome, op.cit., p.65.

<sup>1955</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, op.cit., p.399.

<sup>1956</sup> *Ibid.*, p.399.

<sup>1957</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, op.cit., p.34.

<sup>1958</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, op.cit., p.404.

<sup>1959</sup> Philippe Nivet, « Le retour des réfugiés ou la violence des ruines », art.cit., p.28.

Le statut de sinistré est essentiellement lié à la survie. Il faut, dans l'urgence, trouver un logement provisoire, pouvoir se nourrir, travailler à la reconstitution d'une société, d'une communauté. Comparer les sinistrés aux soldats permet aussi à l'écrivain-combattant de légitimer son récit, son regard sur les régions dévastées, et la morale qu'il essaie de véhiculer.

Nous pouvons également poser une question : pourquoi Dorgelès a-t-il choisi le Chemin des Dames pour y situer son intrigue ? En réalité, le lieu semble apparaître comme une évidence à l'écrivain, c'est en tout cas ainsi qu'il l'évoque dans « À la table du Bectorium », inscrivant son choix dans une démarche de pèlerinage en hommage à ses années de guerre et à ses camarades morts. Jean-François Jagielski, dans son article « Émergence d'un motif littéraire dans les années 1920 : "le réveil des morts"<sup>1960</sup> », note par ailleurs que ce choix n'est pas isolé dans le corpus romanesque de l'époque. Il explique que le Chemin des Dames est au cœur des discussions dans l'immédiat après-guerre, en raison de la parution de nombreux ouvrages historiques portant sur l'offensive de 1917<sup>1961</sup>, la censure ayant été levée en octobre 1919. Il y a donc un intérêt particulier porté sur ces anciens lieux de combat. Grâce à ces livres, il est enfin possible d'avoir « des données chiffrées [...] pour quantifier les pertes et dire l'ampleur de l'hécatombe<sup>1962</sup> ». Le Chemin des Dames est un endroit qui cristallise et illustre parfaitement la tuerie, mais c'est aussi un lieu hautement symbolique car il a été le théâtre de mutineries. Le lieu incarne ainsi la rupture entre les soldats et l'institution militaire, comme le rappelle d'ailleurs l'écrivain dans *Bleu horizon*, évoquant son fusillé pour l'exemple comme un symbole des défaillances menant aux « mutineries de 1917<sup>1963</sup> ». Le Chemin des Dames évoque directement la violence de la guerre, car il s'agit d'une zone stratégique particulièrement dotée en lieux de combats emblématiques :

Chaque nom, dans cette région, parle de la guerre : Laffaux, Crouy, Soupir, Pinon, Craonne... Il faut les entendre des jours et des jours pour s'y accoutumer. Ils ne sonnent pas pour vous comme pour les gens du pays : ceux-ci nomment des villages, on pense à des combats<sup>1964</sup>.

---

<sup>1960</sup> Jean-François Jagielski, « Émergence d'un motif littéraire dans les années 1920 : "le réveil des morts" », dans Christian Benoît, Gilles Boëtsch, Antoine Champeaux, Éric Deroo (dirs.), *Le sacrifice du soldat : corps martyrisé, corps mythifié*, Paris, CNRS éditions, 2009, p.145-155.

<sup>1961</sup> Jagielski cite un certain nombre de ces études historiques, parmi lesquelles : Jean De Pierrefeu, *L'Offensive du 16 avril : La Vérité sur l'Affaire Nivelle* (1919) ; Commandant de Civrieux, *L'offensive de 1917 et le commandement du Général Nivelle. Pages de vérité* (1919) ; Henri Galli, *L'offensive Française de 1917 (avril-mai), de Soissons à Reims* (1919) ; Mermeix, *Nivelle et Painlevé. La deuxième crise du commandement. Décembre 1916 - Mai 1917* (1919) ; Paul Painlevé, *Comment j'ai nommé Foch et Pétain. La politique de guerre de 1917. Le Commandement Unique Interallié* (1920), etc.

<sup>1962</sup> Jean-François Jagielski, art. cit., p.154.

<sup>1963</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, op. cit., p.24.

<sup>1964</sup> *Ibid.*, p.103.



Encore aujourd'hui pour le tourisme de mémoire, le Chemin des Dames est avant tout cela : l'un des lieux les plus évocateurs de la Grande Guerre. Cette citation nous montre également la rupture entre combattants et les non-combattants, encore et toujours séparés par l'expérience de la guerre, ou au contraire son absence. Mais malgré cette rupture, l'après-guerre voit cette zone devenir la terre d'accueil d'une société cosmopolite, ce qui fait du Chemin des Dames un choix évident, idéal pour parler aussi bien de la guerre que de l'*après*.

Sur le plan matériel, par ailleurs, le Chemin des Dames, situé dans l'Aisne, en Picardie, est le théâtre de nombreux combats et occupée par les Allemands pendant une partie du conflit, et il est donc logiquement emblématique des destructions de la Grande Guerre. Ainsi, la dévastation de la région est quasiment totale et les dégâts sont parfois tels que des villages entiers sont rasés de la carte. Hugh Clout décrit l'état de la Picardie après l'Armistice :

En tout, 254 villages et petites villes situés dans la zone des combats furent anéantis ; 850 furent détruits à plus de 50% et 704 furent moins sévèrement touchés. A l'intérieur du périmètre des régions dévastées de Picardie, six communes seulement sortirent indemnes de la guerre<sup>1965</sup>.

L'Aisne apparaît comme le département le plus dévasté (voir la carte ci-après). Ainsi, Dorgelès opte pour une région très touchée – la Picardie – et dans celle-ci pour le département qui évoque le mieux les destructions de la guerre – l'Aisne, et enfin pour la zone qui symbolise des combats d'une violence inouïe – le Chemin des Dames. Dans l'immédiat après-guerre, une bonne partie des terres n'est pas prête à être de nouveau exploitée. Une part importante du Chemin des Dames est placée en zone rouge, selon le découpage effectué en 1919 : en bleu « les terres qui, une fois déblayées, pouvaient être réaffectées à l'agriculture » ; en jaune « les terrains où un travail considérable de remise en état serait nécessaire » ; en rouge « les terres où la dévastation avait été telle que le coût d'une restauration éventuelle dépasserait la valeur agricole intrinsèque<sup>1966</sup> ». Mais, très vite, les habitants de la région recommencent à exploiter les terres, y compris celles qui font partie de la zone rouge. Roland Dorgelès illustre parfaitement l'obstination de ces paysans à travers le personnage de Didier Roger, avatar de Georges Monnet.

---

<sup>1965</sup> Hugh Clout, « La reconstruction rurale en Picardie », art. cit., p.117.

<sup>1966</sup> Stéphane Bedhome, *op.cit.*, p.90.

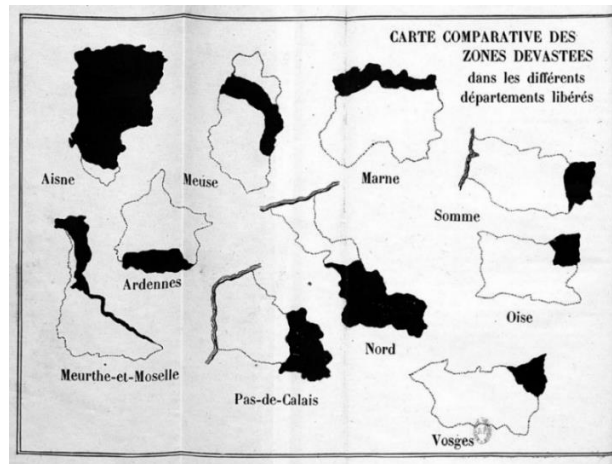


Figure 37 - Carte comparative des zones dévastées<sup>1967</sup>

L'écrivain, dans ce roman, étend sa critique des institutions militaires à toutes les institutions gouvernementales, transposant le manque d'intérêt pour les soldats au manque d'intérêt pour les sinistrés. Il met également en évidence l'ampleur de la tâche, la difficulté de la reconstruction qui nécessiterait une société unie. Comme les combattants avant eux, les sinistrés sont dans l'ignorance la plus totale, ce que montre bien Danièle Voldman :

Comment effacer ces ravages ? Qui en prendrait l'initiative ? Par l'échelle des destructions, la reconstruction était un problème entièrement nouveau autant pour les sinistrés et les professionnels de la construction que pour les pouvoirs publics. Sa mise en œuvre dépassait les possibilités individuelles. L'État, qui avait orchestré l'organisation de la nation en guerre, s'occuperait-il de soigner ses plaies ? Comment rebâtir les maisons, comment reconstruire les villages et surtout les villes, dont la croissance générale venait de démarrer ? Comment allaient se répartir les tâches entre les protagonistes de cette immense besogne<sup>1968</sup> ?

Une nouvelle guerre se déroule dans ces régions dévastées : une guerre contre les traces de la guerre elle-même, contre sa permanence, contre les institutions, pour la vie. L'État français doit apporter des réponses à ces interrogations. Dorgelès évoque ainsi dans son roman le S.T.P.U., c'est-à-dire le Service des Travaux de Première Urgence, créé par le décret du 13 décembre 1918. Son rôle est de prendre en charge toutes les tâches nécessaires à la reconstruction, listées ici par Philippe Nivet :

la remise en état du sol, comprenant le déblaiement des matériaux, la destruction et le ramassage des projectiles qui n'auraient pas été enlevés par les soins de l'armée, la mise en culture des terres susceptibles d'être ensemencées, les premières réparations aux maisons endommagées (la "remise en habitabilité") et l'installation d'abris provisoires pour les sinistrés qui rentraient ; il mettait des travailleurs à la disposition de l'autorité militaire chargée de l'enlèvement des projectiles<sup>1969</sup>.

<sup>1967</sup> Lucien Saint, *La reconstitution de l'Aisne : exposé présenté au Conseil général*, Nancy, impr. de Berger-Levaul, 1920 [en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k841236s>].

<sup>1968</sup> Danièle Voldman, « Reconstituer les "pays aplatis" » dans Collectif, *Reconstructions en Picardie après 1918*, *op.cit.*, p.16.

<sup>1969</sup> Philippe Nivet, « Les travailleurs "chinois" dans le contexte de la reconstruction », in Li Ma (dir.), *Les travailleurs chinois en France dans la Première Guerre mondiale*, Paris, CNRS, 2012, p.210-211.

Le S.T.P.U. permet, à partir de mars 1919, d'avoir 18 000 travailleurs mobilisés dans l'Aisne, parmi lesquels de nombreux Chinois<sup>1970</sup>. Au début, ce service donne de « l'espoir aux plus découragés », car il « promettait de tout faire : déblayer, réparer, construire. Rien qu'en prononçant ces quatre lettres magiques : S.T.P.U., les sinistrés croyaient que les murs aillaient sortir de terre tout jointoyés<sup>1971</sup>. » L'ironie est perceptible, prenant une valeur de prolepse annonçant la désillusion, à travers l'usage des verbes « promettre » et « croire » ainsi que l'adjectif « magiques », qui ancrent « l'espoir » d'abord éprouvé dans le registre de l'irréel et de l'illusion. Très vite, en effet, l'enthousiasme retombe et le service s'avère inefficace :

Pourtant, malgré tout ce branle-bas, on déblayait à peine et l'on ne construisait toujours rien. Le Service des travaux de première urgence, dont le seul titre devenait une dérision, ne s'était même pas occupé de recouvrir les quelques maisons réparables, et ce qui restait du pays s'effritait un peu plus tous les jours<sup>1972</sup>.

Cette désillusion est également observée par Hugh Clout, qui explique que « les travaux du S.T.P.U. furent vivement critiqués par des maires et propriétaires terriens locaux » et qu'un « rapport accablant<sup>1973</sup> » fut rendu par le député Léon Accambray quant à la situation dans l'Aisne. En revanche, il est beaucoup moins virulent que le narrateur du *Réveil des morts* et reconnaît le rôle important joué par ce service dans le processus global :

Les travailleurs du S.T.P.U. étaient sans doute incompetents et mal dirigés, mais ils œuvraient dans des conditions extrêmement difficiles, les transports et l'Administration civile étant en pleine désorganisation. Après le rapatriement des prisonniers de guerre, le Service des travaux de première urgence fut dissous au début de l'année 1920 et les travaux d'urgence furent assurés par des entrepreneurs. Il n'empêche que, sans le travail préparatoire accompli par les travailleurs du S.T.P.U., qui avaient retiré des débris, réparé des maisons et installé des cabanes en bois, le réveil des campagnes et la reconstruction définitive n'auraient pas été possibles<sup>1974</sup>.

Néanmoins, Roland Dorgelès n'a pas le recul de Hugh Clout et il semblerait ici que l'objectif soit de rendre compte d'un mécontentement assez généralisé dans ces zones à reconstruire à la date à laquelle se déroule l'intrigue. Une consultation du *Journal des régions dévastées* permet de se rendre compte des critiques qui étaient adressées au S.T.P.U., dont voici un exemple :

N'était-ce donc pas un travail de première urgence que cette réparation d'une maison qui menace de s'écrouler sur ses habitants ? S.T.P.U. ! Intervertissons l'ordre des facteurs, ce qui est licite en mathématique, et nous avons S.T.U.P., radical d'un mot que par politesse nous n'imprimerons pas et qui caractériserait assez la méthode de ce Service<sup>1975</sup>.

---

<sup>1970</sup> Stéphane Bedhome, *op.cit.*, p.244 et Hugh Clout, « La reconstruction rurale en Picardie », art.cit., p.118.

<sup>1971</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, *op.cit.*, p.404.

<sup>1972</sup> *Ibid.*, p.450.

<sup>1973</sup> Hugh Clout, « La reconstruction rurale en Picardie », art.cit., p.118.

<sup>1974</sup> *Ibid.*, p.118-120.

<sup>1975</sup> *Le Journal des régions dévastées : pour la défense des sinistrés du Nord et de l'Est*, Paris, 18 mai 1919, n°1, p.8 [en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6582566q/f16.item>].

La virulence du narrateur est moins étonnante car elle apparaît comme représentative d'un certain discours répandu à l'époque chez les sinistrés. *Le Réveil des morts*, de cette façon, est bien un roman documentaire, qui renseigne sur l'état de fait à une époque et en un lieu donnés. Dorgelès rend compte du climat de colère, témoignant encore une fois de la rupture sociale qui en découle : « Des populations manifestèrent au passage d'un ministre, on signa des protestations, les journaux s'en mêlèrent<sup>1976</sup> ». Le S.T.P.U., contre toute attente, est supprimé et remplacé par le S.T.E., ou Service des Travaux d'État, en avril 1920. Mais, là encore, la désillusion est à la hauteur de l'espoir d'abord ressenti : le S.T.E. « était installé dans les mêmes baraques, avec le même personnel et les mêmes pouvoirs, si bien qu'il n'y avait, en somme, rien de changé, que les initiales sur les paperasses et le titre sur le panneau de l'entrée<sup>1977</sup> ». L'ironie du narrateur est particulièrement marquée ici : « À Crécy, la réforme la plus sérieuse fut que le commandant, au lieu de garder l'uniforme, s'habilla désormais en civil. » En face des courageux sinistrés et pionniers se trouve une administration lente et incompétente, qui apparaît ne pas être à la hauteur des travaux à entreprendre.

Le roman exploite aussi la question des dommages de guerre, en montrant la confrontation des populations aux méandres administratifs pour obtenir leur dû. Avant qu'entre en vigueur la loi du 17 avril 1919 permettant aux habitants des régions dévastées par la guerre de demander des indemnités, les inégalités étaient marquées :

Les débuts n'avaient pas été encourageants. On ignorait comment serait réglée la question des dommages et, seuls, les industriels, à qui l'O.R.I. avançait sans compter, pouvaient songer à rebâtir ; les autres sinistrés, une fois rentrés dans leurs ruines, n'avaient plus qu'à s'asseoir en attendant le miracle. Ce n'était pas à ces malheureux, n'ayant que leurs trente-cinq sous d'allocation pour vivre, qu'un architecte pouvait proposer ses services<sup>1978</sup>.

Ici, l'O.R.I. (Office de Reconstruction Industrielle), est décrit comme « un instrument de promotion du grand capital<sup>1979</sup> », ce qui rejoint nettement la critique de l'argent évoquée précédemment. Comme pendant la guerre, les industriels sont gagnants, obtenant la priorité pour la reconstruction, tandis que les gens simples doivent attendre. Ces derniers ne connaissent pas leurs droits, ne savent pas comment obtenir leur dû, ont le sentiment qu'ils ne vont pas s'en sortir. À partir de février 1919 apparaissent déjà les premières « coopératives de reconstruction bénévoles<sup>1980</sup> », parmi lesquelles celle de Blérancourt, dans l'Aisne, fondée par Gaston Héricault. Leur rôle est de réunir les sinistrés pour mettre en commun les réclamations, les

---

<sup>1976</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, *op.cit.*, p.450.

<sup>1977</sup> *Ibid.*

<sup>1978</sup> *Ibid.*, p.401.

<sup>1979</sup> Léon Riegel, *op. cit.*, p.322.

<sup>1980</sup> Hugh Clout, « La reconstruction rurale en Picardie », *art.cit.*, p.119.

demandes d'indemnisation, les différentes démarches administratives. Ce sont elles qui engagent « des avocats, des architectes et des entrepreneurs afin de reconstruire des villages entiers [...] de façon rationnelle<sup>1981</sup> ». En effet, ces coopératives témoignent d'un besoin des populations de s'organiser et de rationaliser cet événement caractérisé par le chaos. Elles révèlent aussi une volonté de voir la société civile se reformer, s'unir. Elles incarnent une forme de reconstruction sociale. Dorgelès met en scène dans *Le Réveil des morts* la création de deux coopératives. La première est rapidement confrontée à plusieurs obstacles : la méfiance des sinistrés et l'absence d'aide de l'État. Faute de moyens, elle ne peut plus payer les ouvriers et entraîne Crécy « dans le marasme, toutes les constructions arrêtées, les maisons en réparation laissées sans toit à la veille d'un nouvel hiver<sup>1982</sup>. » La seconde coopérative, « Debout Crécy », a au contraire beaucoup de succès, s'étend vite à toute la région et devient une véritable entreprise. M. Gagneux, maire de Crécy dont le nom est assez révélateur de son rôle de profiteur, est membre des deux coopératives. Dans le chapitre VIII, Dorgelès met en parallèle les morts et l'argent. « Trois cent mille morts, cela fait combien de larmes<sup>1983</sup> ? », peut-on ainsi lire puis, quelques lignes plus loin :

[...] Ce n'était pas que M. Gagneux fut malhonnête, mais il n'aimait pas à sentir sur tous ses actes le contrôle du jeune homme. Il voyait bien que l'architecte devinait son manège : passer les premiers devant la Commission cantonale, faire accepter, grâce à son genre, qui était expert, son évaluation de trois cent mille francs, valeur 1914, ce qui lui ferait plus d'un million et demi au coefficient du moment, puis ne faire reconstruire que l'essentiel et attendre, pour bâtir le reste, que le taux de la construction eût baissé de moitié.

– Un million et demi, combien ça fait-il de pierres ? demandait parfois le maire, l'air goguenard, à Noisieux, l'ancien géomètre, qui, le soir, en se cachant, allait métrer les murs avec sa canne pour éplucher le dossier de chacun<sup>1984</sup>.

Le parallèle entre le nombre de morts et la valeur 1914, qui sont deux chiffres identiques, est intéressant. Dorgelès montre ici clairement le lien entre le sacrifice de ses camarades et la possibilité qu'ont d'autres hommes, à ce jour, de s'enrichir. La reconstruction, processus complexe s'il en est, nécessitant ordre et solidarité, permet d'incarner la menace de l'égoïsme, de la soif d'argent. Au lieu d'être un moment d'union, elle crée le climat idéal dans lequel peuvent prospérer les profiteurs, exacerbant les comportements qui s'épanouissaient en guerre.

Notons que la description que donne Dorgelès de la reconstruction dans *Le Réveil des morts* est particulièrement complète, documentée et réaliste. C'est probablement la raison pour laquelle son roman est aussi bien reçu, comme une œuvre d'utilité publique. Toutefois, il vient

---

<sup>1981</sup> *Ibid.*

<sup>1982</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, *op.cit.*, p.535.

<sup>1983</sup> *Ibid.*, p.509.

<sup>1984</sup> *Ibid.*, p.510.

aussi incarner symboliquement les risques que court la société d'après-guerre : le risque de la division, le risque de l'appât du gain – rappelons-nous la critique acerbe des mercantis et des profiteurs –, le risque de la cruauté, ou encore celui de l'individualisme. Ces dangers sont incarnés par la représentation d'une population cosmopolite qui ne parvient pas à cohabiter. Le Chemin des Dames devient une sorte de chantier babélique, dans lequel « on se mit à baragouiner toutes les langues<sup>1985</sup> ». Les travailleurs asiatiques, les « Chinois », sont particulièrement mal accueillis par les habitants. Lorsque Jacques, Didier Roger et Hélène rentrent après la « fête » qui ouvre le roman, ils entendent un enfant pleurer puis les paroles suivantes : « Tu sais, disait une voix de femme, si tu n'te tais pas, je vais faire venir les Chinois<sup>1986</sup>... » Cela n'est pas sans évoquer les histoires terrifiantes que l'on racontait sur les Allemands pendant la guerre. Les Chinois sont représentés comme des ennemis, des êtres dangereux, des ogres, qui font peur aux enfants. Le narrateur, lui, les tourne en ridicule. Ils sont en décalage, provoquent un sentiment d'étrangeté :

C'était en effet un cortège de Chinois qui rejoignaient leur camp. Ils se suivaient en procession, tous affublés de capotes trop longues ou de défroques civiles dans lesquelles ils flottaient, les uns coiffés de képis, les autres de calots qu'ils enfonçaient jusque sur les oreilles ; un grand arborait même un bonnet de castor enjolivé de pompons.

– Regardez-les donc, reprit la femme assise, si ça n'est pas de vrais mardis-gras<sup>1987</sup> !...

Pourtant, les Chinois sont là pour aider les populations sinistrées. En effet, pendant la guerre, plus de 220 000 ouvriers coloniaux et chinois<sup>1988</sup> arrivent en France. Pour la Chine, ces personnes représentent son effort de guerre<sup>1989</sup>. Ainsi, à la fin du conflit, 36 941 travailleurs chinois et 18 955 Indochinois sont mis au service de la reconstruction des Régions dévastées<sup>1990</sup>. Philippe Nivet explique, dans son article « Les travailleurs "chinois" dans le contexte de la reconstruction », que les travailleurs asiatiques sont essentiellement

affectés au signalement des obus, à l'enlèvement des réseaux de fil de fer et barbelés, au nettoyage du sol, au comblement des tranchées, aux travaux provisoires des habitations, à la récupération d'objets mobiliers, et sans doute également à l'enterrement des cadavres<sup>1991</sup>.

Nous voyons donc que leur rôle est central. Alors quelles sont les raisons de cette hostilité ? Le *Journal des régions dévastées* peut nous éclairer. Dans le numéro du 27 juillet 1919, un article évoque « les crimes de sang commis par les Chinois [qui] vont toujours se multipliant », si bien

---

<sup>1985</sup> *Ibid.*, p.490.

<sup>1986</sup> *Ibid.*, p.398.

<sup>1987</sup> *Ibid.*, p.396.

<sup>1988</sup> Philippe Nivet, « Les travailleurs "chinois" dans le contexte de la reconstruction », art.cit, p.203.

<sup>1989</sup> Concernant le rôle de la Chine dans la Grande Guerre, voir l'introduction dans Li Ma (dir.), *op.cit.*, p.19-39.

<sup>1990</sup> Philippe Nivet, « Les travailleurs "chinois" dans le contexte de la reconstruction », art.cit., p.203-204.

<sup>1991</sup> *Ibid.*, p.211.

qu'ils « constituent un véritable danger public pour les ruraux<sup>1992</sup>. » Dans le numéro du 24 août 1919, nous pouvons lire le reproche suivant : « Le chinois [...] n'est soumis à aucune discipline, ou bien il joue ou il fume avec ses gardiens, ou bien il violente, assassine et vole<sup>1993</sup>. » Personne ne semble pouvoir y échapper : « La terreur règne dans nos régions, vieillards, enfants, adultes, reçoivent tour à tour les coups des malandrins. » Le 3 août 1919, le journal se fait le relais des sinistrés, qui réclament « le départ immédiat des Chinois<sup>1994</sup> ». Il semblerait ici que la cohabitation soit bien plus que difficile. Elle s'avère impossible. Le racisme et la xénophobie sont particulièrement prononcés, et une véritable psychose s'installe.

Roland Dorgelès n'a pas pu ignorer ce climat. Mais, dans *Le Réveil des morts*, il représente surtout les Chinois comme des incompetents et comme des hommes qui profitent largement de la situation. Ils sont, eux aussi, des profiteurs. Ainsi, « bien nourris, chaudement vêtus, [ils] flânaient dans le pays, se mettant à quatre pour conduire une brouette vide et restant assis des heures sur les tas de décombres qu'ils devaient enlever<sup>1995</sup> ». Cette description des Chinois, qui les assimile à des enfants paresseux et chanceux, contraste avec celle des « habitants, privés de tout, [qui] s'aigrissaient dans le désœuvrement. » Le roman fait en effet le portrait de personnages qui s'enrichissent en travaillant peu et mal, dépensant leur argent dans les commerces des Régions, tandis que les sinistrés se privent. Ils sont « devenus les maîtres de la contrée », mais surtout, aux yeux des populations, « un fléau<sup>1996</sup> ». Le feu d'artifice qui ouvre le roman contribue d'emblée à les représenter comme des personnes qui ne songent qu'à s'amuser, qui se divertissent grâce au malheur d'autrui. Mais les asiatiques ne sont pas les seuls travailleurs à venir dans les Régions dévastées. Il y a d'abord les prisonniers allemands, qui sont réquisitionnés pour participer aux premiers travaux. Le recours à cette main d'œuvre dès les premiers mois s'inscrit dans l'idée de faire réparer les dégâts par ceux qui les ont commis, volonté notamment illustrée par le Traité de Versailles signé le 28 juin 1919 – « funeste traité de paix d'où devaient<sup>1997</sup> », aux yeux de Dorgelès, « découler tous nos maux », méritant ainsi « le prix du plus mauvais livre de l'année ». Les bras manquent considérablement, et tout homme disponible et apte doit être mis au service de la reconstruction. De plus, Stéphane Bedhome explique que l'après-guerre est marqué par « l'intervention directe

---

<sup>1992</sup> *Le Journal des régions dévastées*, 27 juillet 1919, n°11, p.172.

<sup>1993</sup> *Le Journal des régions dévastées*, 24 août 1919, n°15, p.233.

<sup>1994</sup> *Le Journal des régions dévastées*, 03 août 1919, n°12, p.186.

<sup>1995</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, *op.cit.*, p.423.

<sup>1996</sup> *Ibid.*

<sup>1997</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.38.

de l'État », qui « conclut des accords avec l'Italie, le Portugal, la Grèce et la Pologne<sup>1998</sup>. » Le nombre d'étrangers en France double. Leur présence est nécessaire, en particulier sur le Chemin des Dames, pour répondre à deux problèmes : « le déficit démographique et les besoins importants de main d'œuvre pour mener à bien la reconstruction<sup>1999</sup> ». Ces étrangers sont également représentés dans *Le Réveil des morts*, mais de façon moins péjorative toutefois que les Chinois :

Les Kabyles, qui débarquaient par wagonnées, traînaient de ferme en ferme, cherchant de l'embauche ; les équipes de monteurs portugais édifiaient partout des baraques ; sur les voies détruites de Pontavert et de Reims, les prisonniers allemands reposaient les rails et construisaient les gares ; dans la campagne des terrassiers de toutes les couleurs pelletaient et cisailaient. Seuls, au milieu de cette agitation, les Chinois ne perdaient rien de leur tranquillité<sup>2000</sup>.

Ce qui est avant tout décrit, c'est un véritable afflux de population qui, malgré l'aide qu'elle apporte, menace l'unité de la société des sinistrés. Paul Flamant, dans son livre *Le Réveil des vivants*, compare même les immigrants à des envahisseurs : « L'invasion pacifique de l'après-guerre y produit actuellement les mêmes effets, du point de vue social, que l'invasion guerrière<sup>2001</sup>. » Au début du vingtième siècle, il n'est pas étonnant de constater que les populations françaises, et particulièrement paysannes, sont encore hostiles aux étrangers et se sentent en danger en raison de leur présence. En cela, *Le Réveil des morts* rend bien compte de la xénophobie ambiante. Celle-ci est d'autant plus forte que, progressivement, le sentiment que les étrangers volent le travail des sinistrés ou des anciens combattants s'impose. L'architecte Jacques Le Vaudoyer, constatant la misère des habitants, imagine ainsi qu'ils seraient prêts à accomplir les mêmes tâches pour moins cher, soulignant la bravoure de la population : il « avait calculé que le mètre cube de terre remué par les Chinois revenait à cinquante francs : les sinistrés l'auraient fait pour vingt sous<sup>2002</sup>. » Ce même sentiment d'injustice se retrouve dans *Le Journal des régions dévastées*, véritable baromètre du ressenti des sinistrés : « Avant d'employer des prisonniers, des Annamites, des Indo-Chinois, il semble qu'on devrait assurer du travail aux "Poilus"<sup>2003</sup> ». Le reproche est assez amer et témoigne aussi d'une colère envers l'État. Le retour est en effet très compliqué pour nombre d'anciens soldats et une telle situation peut donc déranger : la situation de Canivet, qui enchaîne les difficultés pour s'intégrer, est en cela emblématique.

---

<sup>1998</sup> Stéphane Bedhome, *op.cit.*, p.235.

<sup>1999</sup> *Ibid.*, p.237.

<sup>2000</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, *op.cit.*, p.449.

<sup>2001</sup> Paul Flamant, *op. cit.*, p. 103.

<sup>2002</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, *op.cit.*, p.425.

<sup>2003</sup> *Le Journal des régions dévastées*, 27 juillet 1919, n°11, p.170.



Il est certain que la cohabitation des sinistrés avec les populations étrangères ne se passe pas bien. Ces dernières semblent empêcher la paix de revenir. Se sentant en conflit avec elles, les habitants des Régions dévastées sont dans l'incapacité de se reconstruire socialement. Ils ne parviennent pas à mettre leurs griefs de côté. Leurs terres sont considérées comme un lieu d'aventure, un pays exotique à exploiter. Dorgelès représente l'après-guerre comme une nouvelle ruée vers l'or, qui se caractérise autant par l'appât du gain que par l'afflux massif d'hommes :

Toutes les races grouillaient dans cette brousse, on croyait parcourir le monde rien qu'en traversant un hameau. On voyait les Piémontais jouer, en sacrant, à la morra, les sidis se battre, les Chinois flâner, les Russes chanter en chœur, les Espagnols fumer des cigarettes en croquant des oignons, et les Américains de l'Y.M.C.A.<sup>2004</sup> donnaient à tout cela un air de cinéma, avec leurs chapeaux de cow-boys<sup>2005</sup>.

La campagne française ne ressemble plus à ce qu'elle était avant. La fin de la guerre est le moment où les changements et les bouleversements provoqués ou exacerbés par le conflit sont les plus visibles. Ce dont témoigne cette hostilité, c'est surtout d'une inquiétude généralisée, celle de ne pas pouvoir revenir à ce qu'était le pays avant la guerre, celle que tout ait définitivement changé. Sans ces populations étrangères, pourtant, rien n'aurait pu être fait. C'est bien grâce aux prisonniers allemands que Jacques Le Vaudoier a pu loger dans une baraque Adrian, le temps de reconstruire la villa<sup>2006</sup>. Ce sont aussi des travailleurs étrangers qui ont assisté Didier Roger dans la reconstruction de sa ferme. Et, d'ailleurs, c'est dans le domaine agricole qu'ils sont les plus utiles et les plus demandés. De plus, comme le rappelle Stéphane Bedhome et comme l'illustre Dorgelès avec le débit de boisson du couple Vauroux, « ce brassage des populations permet une rapide germination des commerces et services<sup>2007</sup> ». Enfin, c'est aussi grâce à eux que la diversité des métiers liés à la reconstruction est possible et effective. Ces populations étrangères, mal accueillies et considérées avec méfiance, sont en fait indispensables au bon déroulement des réparations. Le roman de Dorgelès reflète ainsi davantage les perceptions des sinistrés que la réalité purement matérielle, et insiste plus sur les difficultés rencontrées que sur les réels progrès. Ce qui est à noter toutefois concernant ce portrait de la population d'après-guerre et les différents conflits qui s'y déclenchent, c'est le motif de la paix en danger. Les hostilités sont exacerbées, comme si les uns ne pouvaient pas

---

<sup>2004</sup> La Y.M.C.A., *Young Men's Christian Association*, est une association à but non lucratif chrétienne interconfessionnelle, créée en 1944 au Royaume-Uni. Le concept s'exporte rapidement aux États-Unis et, lors de l'entrée en guerre des Américains, la Y.M.C.A. accompagne les troupes. L'association crée des foyers dans lesquels sont notamment organisées des activités sportives et culturelles. Ces foyers permettent, pendant la guerre, la perpétuation d'une vie sociale pour les combattants.

<sup>2005</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, *op.cit.*, p.508.

<sup>2006</sup> *Ibid.*, p.400.

<sup>2007</sup> Stéphane Bedhome, *op.cit.*, p.241.

faire autrement que combattre les autres, comme s'il devait toujours y avoir conflit, alors que le véritable ennemi, *in fine*, reste l'individualisme, incarné par la menace de l'argent. Si sa narration ne peut pas toujours échapper au qualificatif de xénophobe, Dorgelès rend compte d'une réalité : le défi de l'après-guerre est celui de l'insertion, du retour à la normale alors que la situation est inédite, de l'union alors que tout s'oriente vers la division. Sans surprise, ses personnages optent presque tous pour la mauvaise voie. C'est d'ailleurs la profonde déception face à cet état de fait qu'incarne l'éveil des morts qui clôt le roman. Les défunts viennent montrer aux vivants leurs erreurs.

L'après-guerre, s'il est principalement exploité par Dorgelès dans ce roman, est aussi traité dans ses autres textes. Plusieurs fois les combattants envisagent cet après comme un horizon, un espoir, une perspective. La paix leur apparaît comme le moment des retrouvailles, bien sûr, mais aussi comme celui de la revanche, le moment où les soldats feront payer leurs actes à ceux qui les ont exploités ou méprisés : « C'est toujours la même chanson : cela se réglera après la guerre. De fixer leurs revanches à cette date incertaine, cela les venge déjà plus qu'à moitié<sup>2008</sup>. » Si les survivants semblent avoir oublié cette promesse faite en guerre, les défunts, eux, veulent vérifier que leurs bourreaux ont payé, que leur sacrifice est reconnu : c'est pour cette raison qu'ils sortent de terre dans *Le Réveil des morts*. Ils viennent demander ce qu'ont fait les survivants des terres pour lesquelles ils se sont battus, se sont « fai[t] hacher par bataillons<sup>2009</sup> ». Dans *Bleu horizon*, Dorgelès revient sur la reconstruction, sur l'après-guerre. Il montre que la camaraderie, « se faire des copains<sup>2010</sup> », c'est précisément cela qui aurait dû permettre, « la paix signée, [de] refaire la France. » Il ajoute : « Les hommes de toute condition avaient appris, dans la tranchée, à se connaître, et souvent à s'aimer. » De cela, les survivants semblent incapables. Voilà ce qu'il fallait faire, ce qu'il fallait comprendre du *Réveil des morts* :

Sans doute la France est le seul grand pays de l'Europe que n'ait pas ensanglanté la guerre civile, mais ne point se haïr était insuffisant : il eût fallu s'aimer. S'aider, comme là-bas. Redresser le pays, ensemble. Et tenter d'assurer la paix du monde. Pourquoi le courage nous a-t-il manqué<sup>2011</sup> ?

Là où *Le Réveil des morts* est un avertissement, un appel à ses contemporains à mieux agir, *Bleu horizon* dresse le constat de l'échec. Dans ce livre, Dorgelès va jusqu'à s'autociter<sup>2012</sup>, reconnaissant la clairvoyance de ce qu'il a écrit dans son roman de 1923, voyant dans l'après-guerre les signes de la Seconde Guerre mondiale qui devait encore dévaster l'Europe :

---

<sup>2008</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, op. cit., p.79.

<sup>2009</sup> *Ibid.*, p.147.

<sup>2010</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, op. cit., p.114.

<sup>2011</sup> *Ibid.*, p.115.

<sup>2012</sup> Voir Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, op. cit., p.590.

Les craintes que m'inspirait l'avenir, je les ai exprimées dès la fin de la guerre. Tapi dans une baraque du Chemin des Dames où je commençais *le Réveil des morts*, non loin des champs maudits où j'avais combattu, j'écrivais plein de rancœur : « *Qu'a-t-on fait, au lendemain du carnage, quand les peuples las de haïr, las de tuer, ont déposé les armes, qu'a-t-on fait pour assurer le repos du monde ? Rien... La paix édifiée sur des millions de cadavres porte déjà en elle le germe d'hécatombes futures et, tôt ou tard, pour payer les fautes de leurs maîtres, les nations résignées devront encore tendre la gorge au boucher.* »

On ne pourrait, à présent, y retrancher un mot. Le boucher est revenu et le monde a saigné<sup>2013</sup>.

Plus loin, dans « Des morts vous parlent », c'est encore « une paix précaire<sup>2014</sup> » qui est évoquée. Roland Dorgelès inscrit clairement l'après 14-18 dans une succession d'événements inscrits dans une relation causale. De ce fait, il situe également son œuvre littéraire dans l'Histoire.

## 2. Frontière ou passage : de la vie à la mort

Si les thématiques précédentes ancrent profondément l'œuvre dorgelèsienne dans son époque, témoignant d'un ardent souhait de réalisme étroitement lié à une dimension particulièrement critique, l'écrivain exploite aussi des thématiques plus attachées à la fiction. Sa préoccupation pour la question des morts, sacrifiés de la Grande Guerre, est importante et elle appelle une écriture dans laquelle morts et vivants se confondent, allant jusqu'à rendre possible la résurrection des défunts. La littérature est le lieu où la frontière entre vie et mort devient poreuse, où le passage entre les deux mondes devient possible : des morts revenant à la vie, des vivants percevant la présence des morts. Comment Roland Dorgelès représente-t-il cette relation entre les deux états de l'homme ? Quel est le sens à lui donner ? Nous verrons que, très vite, le thème s'impose dans l'œuvre dorgelèsienne, entourant constamment ses combattants de papier. La préoccupation de l'écrivain pour les morts se cristallise autour d'un motif stylistique, à savoir la confusion entre mort et vivant, autour du sommeil en particulier. Sans cesse, les combattants sont assimilés à des errants entre deux mondes, marchant sur une ligne, pouvant à tout moment basculer d'un côté ou de l'autre. Enfin, les défunts apparaissent comme des figures christiques incarnant le sacrifice des soldats.

---

<sup>2013</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon, op. cit.*, p.150.

<sup>2014</sup> *Ibid.*, p.158.

## 2.1. Paysages de mort et paysages morts

La Grande Guerre a été un conflit extrêmement meurtrier. En France, on estime aujourd'hui le nombre de morts entre 1 350 000 et 1 400 000<sup>2015</sup>. Jay Winter considère ainsi qu'il est tout à fait possible « d'affirmer que l'expérience du deuil toucha toutes les familles<sup>2016</sup> ». En effet, chacun a pu connaître la perte d'un proche, « un parent – un père, un fils, un frère, un époux », ou encore « un ami, un collègue, un amant ou un compagnon. » Il y a donc, à l'origine de ces nombreux deuils, la mort de masse. Celle-ci est omniprésente chez Dorgelès. Dans *Les Croix de bois*, le narrateur constate déjà l'ampleur des pertes, l'amoncellement de cadavres, le poids de ces morts dont rien ne pourra effacer le souvenir : « La pluie n'espérait pourtant pas laver cette boue, laver ces haillons, laver ces cadavres ? Il pourrait bien pleuvoir toutes les larmes du ciel, pleuvoir tout un déluge, cela n'effacerait rien. Non, un siècle de pluie ne laverait pas ça<sup>2017</sup>. » Le nombre important de morts incarne l'horreur même de la guerre.

Le bilan humain de la guerre en France en quelques chiffres<sup>2018</sup>

– Environ 1,35 à 1,4 million de morts
– Environ 5,5 millions de blessés dont près de 1,2 million de mutilés.
– Environ 1,8 million de réfugiés en France (dont 1,4 million de Français en 1918)
– Environ 6,5 millions d'anciens combattants
– Environ 600 000 veuves de guerre
– Environ 1,1 million d'orphelins et pupilles de la Nation
– Un déficit de naissance évalué à environ 1,4 million
(À ces pertes s'ajoutent, en 1918-1919, entre 210 000 et 450 000 morts dus à la pandémie de grippe espagnole)

À partir du chapitre « Le fanion rouge », qui voit véritablement l'entrée de Demachy dans la guerre, la mort est omniprésente dans les paysages, elle les habite : « On s'était battu en septembre dans ce pays, et, tout le long de la route, les croix au garde-à-vous s'alignaient, pour nous voir défiler<sup>2019</sup>. » Les soldats croisent ainsi un « champ de morts », avec des croix « partout ». Leur font écho « les maisons blessées<sup>2020</sup> », qui remplacent pour l'instant les cadavres. La mort, au début du roman, s'immisce par ses traces : les tombes, les ruines...

---

<sup>2015</sup> Voir tableau *infra*.

<sup>2016</sup> Jay Winter, *Entre deuil et mémoire. La Grande Guerre dans l'histoire culturelle de l'Europe*, préface d'Antoine Prost, Paris, Armand Colin, 2008, p.12.

<sup>2017</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de Bois*, *op.cit.*, p.191.

<sup>2018</sup> Tableau de Nicolas Beaupré, *Les grandes guerres*, *op. cit.*, p.201.

<sup>2019</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, *op. cit.*, p.29.

<sup>2020</sup> *Ibid.*, p.30.

L'omniprésence des morts et de la mort en guerre est un fait, et c'est probablement l'un des éléments qui rendent cette guerre si particulière :

Les combattants ont vécu des jours entiers, et souvent des semaines, dans une sorte de familiarité ou d'intimité avec la mort : menace incessante, image de tous côtés offerte à voir, émotion contre laquelle on ne s'aguerrit jamais totalement, parce qu'elle ébranle à la fois la raison, les sentiments, et l'instinct le plus viscéral. Le vécu des combattants s'est organisé autour de cette présence constante, « bourdonnante » de la mort<sup>2021</sup>.

Cette proximité est ce qui frappe Demachy : « Il en devinait partout, dans chaque trou d'obus, dans chaque sillon, et n'osait plus bouger<sup>2022</sup>. » La peur domine d'abord, le soldat est paralysé, n'ose plus bouger, puis il se familiarise. Le vivant laisse place à l'inanimé : « tous ces morts qu'il avait vus courir à leur atroce destin » sont désormais réduits au pronom démonstratif « cela », à une simple chose que la vie, précisément, a quittée. Le quotidien des Poilus est un quotidien chargé de mort, qui explique le rapprochement progressif entre les vivants et les morts, l'attachement que les premiers nourrissent pour les seconds : « rien qu'en tournant la tête, ils pourraient voir, par le créneau, ceux de la dernière attaque, restés couchés dans l'herbe haute<sup>2023</sup>. » Ces morts sont peu caractérisés, l'auteur ne s'attardant pas sur l'apparence de leur corps comme peut le faire Giono dans *Le Grand Troupeau* par exemple. Ils sont présents, tout simplement. Ces cadavres sont des morts que les soldats ne peuvent ignorer, dans lesquels ils voient ce qui aurait pu être leur destin : « C'est là, par ce chemin de boue gercée, que nous sommes partis. Combien sont revenus ? Oh ! non, ne comptons pas<sup>2024</sup>... » Ces morts aussi ont fait et font encore partie du « nous » que Dorgelès s'attache à raconter dans *Les Croix de bois*. Dans le chapitre « Victoire », les morts semblent même se mêler au paysage, à la terre : « un chantier de catastrophe où tout se confondait, les cadavres émergeant des décombres, les pierres broyées, les lambeaux d'étoffes, les débris de meubles, les sacs de soldats, tout cela semblable, anéanti, les morts pas plus tragiques que les cailloux<sup>2025</sup>. » Le narrateur représente bien ici l'évolution du regard porté sur les morts, avec une normalisation de la vision des cadavres, ces derniers devenant simplement une partie du paysage de guerre. Malgré le « dégoût surhumain<sup>2026</sup> » ressenti, il faut quand même passer, avancer, traverser ces champs dévastés. Les soldats « pataugeant dans la Mort », ils s'emparent tout de même d'objets : « des musettes, des bidons », une « belle paire de pompes », car ce serait dommage de les laisser là. On voit que, dans ce chapitre, le charnier devient une allégorie de la mort, qui prend une majuscule. Les

---

<sup>2021</sup> Antoine Prost, *Les Anciens Combattants*, op. cit., p.29-30.

<sup>2022</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, op. cit., p.43.

<sup>2023</sup> *Ibid.*, p.58.

<sup>2024</sup> *Ibid.*, p.71.

<sup>2025</sup> *Ibid.*, p.136.

<sup>2026</sup> *Ibid.*, p.137.

défunts ne sont pas individualisés, ils résument un concept incarné dans une entité à l'« haleine pourrie ». La mort est ici une force supérieure. Le charnier traversé est un champ de morts allemands : cela explique probablement le peu de scrupules des soldats à piller des cadavres, mais il est aussi intéressant de noter que le narrateur ne met guère cet aspect en avant, le mot « Victoire » qui donne son titre au chapitre revêt ici un aspect très ironique. Cette présence de la mort, qui touche universellement Français comme Allemands, est quelque chose dont le soldat ne peut se séparer : « Mais, moi, c'est dans ma tête, dans ma peau que j'emporte l'horrible haleine des morts. Elle est en moi, pour toujours : je connais maintenant l'odeur de la pitié<sup>2027</sup>. » Cette persistance, on la retrouve dans *Le Réveil des morts*, elle explique le lien qu'entretient le personnage avec les défunts.

La mort est devenue chose banale, dont on parle sans émotion, peut-être pour se protéger : « On s'entretient de la mort avec la tranquille indifférence des fossoyeurs : elle a, d'un coup, perdu tout son prestige<sup>2028</sup>... » Elle est partout, quotidienne, permanente, une épée de Damoclès planant au-dessus de la tête des soldats – le chapitre « Le Mont Calvaire » des *Croix de bois* l'illustre bien. Le narrateur du *Cabaret* utilise ici le mot « prestige », que l'on peut associer à la gloire, au fait d'imposer le respect ou de susciter une reconnaissance, voire de l'admiration, de la part d'autrui. Il montre ici que la mort pendant la guerre 14-18 a perdu toute la valeur qu'elle pouvait auparavant avoir. Pour quoi meurt-on ? Pour quelles causes ? La patrie est-elle encore ce pour quoi l'on se sacrifie ? La gratuité de la mort en guerre, au contraire, est mise en évidence, elle est simplement le résultat d'un jeu joué par des personnes mieux placées, des « bourreau[x]<sup>2029</sup> » en réalité, les soldats n'en sont que les pions. Le chapitre « Une nuit sous bois » du *Cabaret de la belle femme* est un texte qui, outre un dialogue entre le narrateur et l'un de ses camarades, relate les pensées du premier. Dans ce bois à l'atmosphère presque bucolique, comme une bulle hors de la guerre, le « je » laisse divaguer son esprit. Il pense à cet ennemi qui lui ressemble, aux femmes, à son passé... Le bois apparaît comme un lieu liminaire, une passerelle permettant à l'homme d'explorer les mondes qui ne sont pas le sien : la tranchée de l'autre côté, l'arrière, ce qui est révolu, ou encore la mort. Cette dernière est là, dans les souvenirs, hantant le soldat : « N'est-ce pas atroce de penser, devant ce jeune mort étendu, que la guerre terminée, des milliers de sacrifices pareils tomberont dans l'oubli et que rien, jamais rien, ne paiera les héros : pas même un souvenir<sup>2030</sup>. » Le narrateur perçoit la

---

<sup>2027</sup> *Ibid.*, p.147.

<sup>2028</sup> Roland Dorgelès, *Le Cabaret de la belle femme*, op. cit., p.224.

<sup>2029</sup> *Ibid.*, p.312.

<sup>2030</sup> *Ibid.*, p.257.

symbolique d'une mort qui en représente des milliers, des morts inutiles. Être en contact permanent avec la mort, c'est aussi identifier son manque de sens, sa vacuité. À quoi bon tous ces morts ? Voilà ce que demande Dorgelès dans ses œuvres. Il faut qu'il y ait une bonne raison à tout cela... Ce manque de sens donne le « cafard<sup>2031</sup> » au narrateur. La camaraderie qui unit les vivants aux morts a ainsi pour but de réintégrer ces derniers dans le sens qu'ont donné les combattants à la guerre car, rappelons-le, la camaraderie est un récit rassurant, qui donne une cohérence, voire une forme d'utilité au conflit.

La période d'après-guerre, du point de vue de la mort de masse, est absolument cruciale, car elle correspond au moment où doit être traité ce problème des morts et de la mort. Celui-ci est aussi matériel que spirituel, aussi individuel que social. Il faut en effet retirer les restes humains pour pouvoir de nouveau exploiter les terres. Il faut permettre à chaque famille et à la nation de faire son deuil, donner à la société les moyens de surmonter ces pertes humaines. C'est dans le huitième chapitre que l'on trouve le passage le plus connu du *Réveil des morts*, celui qui a marqué les esprits et qui est, encore aujourd'hui, cité dans des travaux d'historiens<sup>2032</sup>. Dorgelès y évoque la symbolique du Chemin des Dames, qui incarne parfaitement l'ampleur des pertes humaines et l'absence de sens qui y est étroitement liée. Le « chemin légendaire<sup>2033</sup> » n'est en fait qu'un « petit sentier » que l'on « passe d'une enjambée ». Il minimise l'importance du lieu pour au contraire maximiser l'absurdité des combats qui se sont étendus sur « cinquante mois ». Il juxtapose des termes qui, sans être antithétiques, contrastent car ils se trouvent aux deux extrêmes d'une échelle de la violence : « on se l'est disputé, on s'y est égorgé ». Et le Chemin des Dames, finalement, n'est même pas assez grand pour abriter tous les soldats dont il a entraîné la mort : « Si l'on y creusait, de la Malmaison à Craonne, une fosse commune, il le faudrait dix fois plus large pour contenir les morts qu'il a coûtés. Ils sont là trois cent mille. » Dorgelès joue sur le contraste, car en rappelant la petite taille de ce lieu néanmoins stratégique, il exacerbe le caractère scandaleux du nombre de morts. Nicolas Offenstadt explique que la bataille du Chemin des Dames est un « événement sans forme<sup>2034</sup> », car il est difficile de lui trouver des bornes précises et l'ensemble est auréolé de mystère. Cela s'explique notamment par l'ampleur de l'échec que l'offensive Nivelles représente ainsi que par les mutineries. L'événement, en réalité, n'est pas intelligible. Les chiffres sont

---

<sup>2031</sup> *Ibid.*

<sup>2032</sup> Ce passage est cité en introduction de l'ouvrage de Nicolas Offenstadt (dir.), *Le Chemin des Dames. De l'événement à la mémoire*, Paris, Perrin, 2012, p.19, et en ouverture du chapitre de Thierry Hardier, « Mourir sur le Chemin des Dames : le traitement des corps, les sépultures et monuments pendant la guerre », *ibid.*, p.347.

<sup>2033</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, *op.cit.*, p.509.

<sup>2034</sup> Nicolas Offenstadt, « Introduction », dans *Le Chemin des Dames*, *op.cit.*, p.23.

aujourd'hui encore discutés, mais une certitude reste : ils sont importants et l'on peut bien parler d'une « mortalité à grande échelle<sup>2035</sup> ». La description qu'il fait d'un Chemin des Dames meurtrier nous permet de comprendre à la fois l'ampleur du deuil mais aussi les difficultés liées à la gestion de ces corps.

Stéphane Tison, dans son ouvrage *Comment sortir de la guerre ?*, note que l'un des grands problèmes de la mort pendant la Grande Guerre est lié à l'absence de certains corps. En effet, la violence du décès, qui découle de l'usage d'armes de plus en plus sophistiquées, « entraîne la disparition ou la conservation plus ou moins importante du corps<sup>2036</sup> ». Car il n'est pas toujours possible pour les soldats d'aller chercher leurs camarades défunts pour leur offrir une sépulture, comme certains cadavres, recouverts par la terre soulevée par les obus ou méconnaissables, sont simplement portés disparus. C'est précisément autour de ce manque que Dorgelès écrit son roman *Le Réveil des morts*. Il y a la mère, qui a perdu son fils et cherche désespérément son cadavre en tous lieux, ne pouvant trouver la paix tant qu'elle ne l'a pas exhumé. Il y a Hélène, qui accepte cette disparition et fait sans peine son deuil. Et enfin il y a Jacques, qui n'accepte pas cette absence car elle l'empêche de trouver du sens aux choses. L'ancien combattant plonge alors dans l'entre-deux de la disparition : oui, André est mort, mais peut-être est-il encore un peu vivant. Pour Carine Trévisan, le rapport à la mort se résume en deux extrêmes dont cherche à rendre compte la littérature : « D'un côté, un trop-plein de morts, de cadavres, de l'autre un manque, une disparition perçue comme un incompréhensible escamotage du mort, et la double expérience de la perte et de l'absence<sup>2037</sup>. » *Le Réveil des morts* montre cette dualité. Il y a la volonté d'oublier la mort, et celle de retrouver tous les morts, de se souvenir d'eux et de les honorer dans leur individualité, dans leur singularité. La masse des morts, leur nombre incommensurable, sont mis en évidence par l'auteur, et « toutes les morts s'agglutinent dans la *massa perdita*<sup>2038</sup> ». Le disparu du *Réveil des morts*, bien que peu individualisé, permet justement d'incarner cette perte massive : dans cette masse, chaque mort est un homme, un être singulier, représenté ici par André, « l'homme ».

Outre cette dimension symbolique et cette obsession pour le mort égaré, pour la mort qui hante les esprits des vivants, *Le Réveil des morts* rend compte d'une réalité bien palpable de l'après-guerre : la nécessité toute matérielle de débarrasser les terres des cadavres. Les lieux

---

<sup>2035</sup> Thierry Hardier, art.cit., p.347.

<sup>2036</sup> Stéphane Tison, *Comment sortir de la guerre ? Deuil, mémoire et traumatisme, 1870-1940*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p.65.

<sup>2037</sup> Carine Trévisan, *op. cit.*, p.77.

<sup>2038</sup> Paul Ricoeur, *Vivant jusqu'à la mort* suivi de *Fragments*, préface d'Olivier Abel, postface de Catherine Goldenstein, Paris, Seuil, 2007, « La couleur des idées », p.59.



sont littéralement saturés par la mort. Que faire de tous ces corps ? Comment les retrouver ? Ces interrogations, dans l'immédiat après-guerre, doivent vite trouver des réponses, car « la terre est comme pétrie de cadavres<sup>2039</sup> ». Pour reconstruire, que ce soit matériellement, socialement ou individuellement, il faut gérer les corps. Le processus qui se met alors en route est ce que Béatrix Pau appelle la « démobilisation des morts ». Il convient de rappeler que « démobiliser » veut dire « renvoyer à la vie civile des hommes mobilisés à des fins militaires<sup>2040</sup> ». Pourront-ils alors, comme de simples citoyens, reposer auprès de leurs familles ou resteront-ils des soldats jusque dans la tombe ? Pour Pierre Lemaitre, qui signe la préface de l'ouvrage de Béatrix Pau, *Le Ballet des morts*, cette étonnante démobilisation pose une question essentielle : « les corps des soldats morts appartiennent-ils encore à leurs familles ou à l'État<sup>2041</sup> ? ». C'est un problème particulièrement complexe. En réalité, il est hors de question de laisser les familles prendre en charge les corps. Là encore, la raison est simple : l'ampleur de la guerre. C'est « une affaire d'État<sup>2042</sup> », celui-ci devient « le maître d'œuvre et orchestre cette vaste machine du retour des morts ». Le gouvernement a interdit, dès le 19 novembre 1914, soit au début de la guerre, l'exhumation et la restitution des corps aux familles. Cette décision est maintenue après la guerre. Il est vrai néanmoins que certaines familles parviennent à rapatrier les corps de leurs morts : il suffit d'avoir les moyens. Globalement, tout le monde est au courant de ces rapatriements de corps, mais ce « trafic<sup>2043</sup> » se fait dans la « complaisance générale ». Il existe assez peu de traces de ces combines mais, à partir de procès-verbaux de gendarmerie, Béatrix Pau peut en tout cas affirmer que ces exhumations, même si elles sont accomplies à l'initiative des familles, peuvent être assimilées à « de véritables violations de sépultures<sup>2044</sup> ». Roland Dorgelès semble avoir assisté à de telles scènes lors de son séjour sur le Chemin des Dames, ou peut-être lui a-t-on relaté ces événements. Dans le roman, Canivet devient fossoyeur, avant d'être de nouveau sans emploi. Il prend part à ces exhumations clandestines :

Des familles qui trouvaient dans les champs les tombes de leurs morts voulaient faire transporter ceux-ci au cimetière ou les ramener dans leur pays, et chaque jour il y avait, ici ou là, une fosse à ouvrir.

---

<sup>2039</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, *op.cit.*, p.509.

<sup>2040</sup> Définition du CNRTL pour « démobiliser ».

<sup>2041</sup> Pierre Lemaitre, « Préface », in Béatrix Pau, *op.cit.*, p.13.

<sup>2042</sup> Béatrix Pau, *op.cit.*, p.17.

<sup>2043</sup> Stéphane Tison, *op.cit.*, p.83.

<sup>2044</sup> Béatrix Pau, *op.cit.*, p.99.

[...] Au début, ils travaillaient la nuit, car tout cela se faisait sans autorisation, mais peu à peu, comme l'officier de secteur ni les gendarmes ne disaient rien, ils s'étaient enhardis et ils opéraient maintenant en plein jour<sup>2045</sup>.

Ces agissements sont de notoriété publique et tolérés, probablement car une bonne part de la population est en mesure de comprendre la peine des familles, mais aussi parce que la venue de ces personnes génère des bénéfices, particulièrement pour les profiteurs.

Il y a donc les corps que l'on exhume clandestinement pour les restituer aux familles et leur offrir une véritable mise en bière selon l'usage judéo-chrétien, et il y a les corps que l'on exhume pour des raisons purement matérielles : assainissement, remise en culture des terres, regroupement des corps... Mais dans les premiers mois, il y a aussi des cadavres qui sont encore à l'air libre. Jacques Le Vaudoier, dès le deuxième chapitre, en trouve un : « On distinguait le bras, jeté en avant, comme si le soldat était tombé en lançant une grenade. Son casque avait roulé<sup>2046</sup>. » Quand il rencontre Didier Roger, un peu plus loin sur la route, il lui confie son désarroi : « Tout le monde ne l'a même pas, sa place au cimetière<sup>2047</sup>. » C'est à ce moment-là que Dorgelès présente au lecteur les exhumateurs de cadavres. Car plusieurs choses sont à faire avant de pouvoir se recueillir sur les corps des soldats morts au combat : exhumer leurs cadavres, les identifier, grouper les tombes isolées, inhumer les cadavres qui n'ont pas de sépulture, faire en sorte de répertorier chaque tombe. Le travail est d'ampleur. Au début du *Réveil des morts*, ce sont essentiellement les Chinois qui effectuent cette tâche. Dorgelès décrit un travail bâclé, effectué sans respect des corps. Didier Roger exprime ses doutes quant au fait que les ouvriers relèvent les inscriptions sur les croix ou cherchent des indices sur l'identité du mort, rendant ainsi anonymes des corps qui auraient pu être identifiés. Jacques Le Vaudoier s'indigne : « Ils n'ont même pas fini de fouiller cette fosse-ci<sup>2048</sup>. » Car, « dans la terre remuée, on apercevait des morceaux d'ossements, des lambeaux de capote<sup>2049</sup>. » Il décrit aussi les pillages, toutes les atteintes portées à l'intégrité des corps... Dorgelès met en évidence les mauvais traitements infligés et illustre la désacralisation des morts :

Et leur troupe s'éloigna, les porteurs allant devant, le bâton plié par le poids. Comme ils arrivaient au chemin, une perche céda, avec un craquement sec, et la toile tomba. Les Chinois qui suivaient se mirent à rire. Puis on les vit se pencher et ils ramassèrent des choses éparpillées<sup>2050</sup>.

---

<sup>2045</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, *op.cit.*, p.484.

<sup>2046</sup> *Ibid.*, p.407.

<sup>2047</sup> *Ibid.*, p.411.

<sup>2048</sup> *Ibid.*, p.412.

<sup>2049</sup> *Ibid.*, p.413.

<sup>2050</sup> *Ibid.*, p.414.

Ici, Dorgelès décrit bien l'indifférence des ouvriers chargés des exhumations, qui voient les cadavres comme de simples objets, des « choses ». Le rôle joué par les mercantis de la mort est aussi important. La transformation des corps en simple marchandise dépersonnalise le mort. La nécessité de faire du profit encourage à agir rapidement, sans prêter attention à tous les détails, au risque de perdre des morceaux du cadavre et jusqu'à son identité même. La probité n'est pas rentable. Jay Winter relève toutes ces anomalies dans la gestion des corps : « Quelque sacrée que fût l'œuvre de commémoration, elle eut son lot de fidélités, d'intrigues, de favoritisme, de mesquinerie et d'indifférence. Ne s'agissait-il pas après tout de contrats, de dépenses et de bénéfices<sup>2051</sup> ? » Il est évident que Dorgelès intègre sa mise en scène des mauvais traitements infligés aux corps dans la dénonciation plus générale du profit et de l'argent que nous avons précédemment étudiée.

La présence de l'exhumation dans l'œuvre est non seulement une description réaliste d'un processus matériel incontournable, mais aussi le symbole d'une nouvelle violence envers le mort à qui l'on refuse la tranquillité, le repos pourtant mérité. Comme dans les *Croix de bois*, Dorgelès insiste sur l'appartenance des morts à la terre, soulignant que l'exhumation – ici réalisée sans le moindre respect des corps – ne résout rien à l'affaire. Le mépris des ouvriers pour les cadavres renforce au contraire l'insulte aux défunts : « Ils ne la quitteraient plus, cette terre insatiable qu'ils avaient piétinée tant de mois ; tous ces pieds de soldats, elle les garderait, elle en ferait sa chair et son engrais<sup>2052</sup>. » La terre est une dévoreuse, nourrie pendant la guerre avec la chair de ces hommes sacrifiés, qu'elle peut encore garder grâce aux nouveaux profiteurs de guerre. L'écrivain dépeint ainsi une terre imbibée de sang, de chair, sur laquelle il faudra reconstruire. Le constat est autant matériel que symbolique, représentant toutes les blessures d'une société hantée par les morts et les compromissions. Toute la région est par ailleurs habitée par la mort : « dans chaque mamelon, il croyait distinguer une tombe, dans chaque planche, une croix<sup>2053</sup>. » Jacques Le Vaudoier, hanté par l'image d'André Delbos, ne peut qu'imaginer que le soldat fait partie des cadavres exhumés sans respect : « Un de ces dormeurs décharnés que les Chinois réveillaient du tranchant de leur bêche<sup>2054</sup>... » Car cette proximité des combattants avec la mort et les morts induit un glissement vers la confusion. Progressivement, les morts reprennent vie et les survivants pénètrent dans le monde des morts.

---

<sup>2051</sup> Jay Winter, *op.cit.*, p.105.

<sup>2052</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, *op. cit.*, p.414.

<sup>2053</sup> *Ibid.*, p.415.

<sup>2054</sup> *Ibid.*, p.466.

## 2.2. Ni tout à fait morts, ni tout à fait vivants

Luc Capdevilla et Danièle Voldman, dans leur ouvrage *Nos morts : les sociétés occidentales face aux tués de la guerre*, notent que « la coexistence des morts avec les vivants dans les tranchées [...] aurait entraîné une rupture dans les représentations de la mort, conduisant au rapprochement culturel des survivants avec les cadavres<sup>2055</sup>. » Ainsi, la frontière qui sépare les morts et les vivants est en quelque sorte brisée par la guerre. Dans *Bleu horizon*, Roland Dorgelès raconte de quelle manière il a découvert ce nouvel état de fait, dans la genèse des *Croix de bois* :

Plus nous nous approchions des lignes, plus il y en avait. On eût dit que tous les morts de la plaine étaient accourus pour nous souhaiter bonne chance. Ils se pressaient le long du talus, agitant leurs képis, brandissant des feuillages, et j'eus soudain le sentiment que, penchés sur nos rangs, ils y cherchaient déjà ceux qui allaient les rejoindre.

Je n'ai pas frissonné. Je n'ai pas pensé à moi : peut-être croyais-je à ma chance... Mais en regardant d'un côté toutes ces croix dont les mains se joignaient, et de l'autre tous ces jeunes hommes qui portaient au poignet ou au cou leur plaque individuelle pour permettre de reconnaître leur cadavre, j'ai brusquement compris que morts et vivants ne formaient qu'une seule armée sous un unique emblème : des croix de bois.

Mon livre avait trouvé son nom<sup>2056</sup>.

Bien avant *Le Réveil des morts*, *Les Croix de bois* est donc déjà placé sous le signe de la communion des morts et des vivants. Les personnages incarnent tous ces soldats, morts ou vivants, eux-mêmes meurent pour la plupart et accompagnent le narrateur dans le récit de leur vie. Le roman est le lieu des retrouvailles. La littérature permet de redonner aux morts la capacité de se mouvoir, mais aussi de s'exprimer : pensons aux voix des revenants dans *Le Réveil des morts*, à « Des morts vous parlent », ou encore au texte « La voix des morts » dans *Bleu horizon*. L'écrivain a ce pouvoir de résurrection par les mots, et celui-ci est sans cesse thématiqué. Nombreux sont les passages de l'œuvre qui témoignent de cette porosité de la frontière entre vie et mort.

Il y a d'abord les morts qui ne le sont pas tout à fait, qui sont entre deux états, encore en transition, tout juste happés : « Ils sont tombés comme ils chargeaient, front en avant ; certains, abattus sur les genoux, semblent encore prêts à bondir<sup>2057</sup>. » Les postures des morts apparaissent comme des signifiants lisibles par leurs camarades : « On en voit un, adossé à une petite meule, qui, de ses mains crispées, tient sa capote ouverte pour nous montrer le trou qui l'a tué<sup>2058</sup>. » Ils

---

<sup>2055</sup> Luc Capdevilla et Danièle Voldman, *Nos morts : les sociétés occidentales face aux tués de la guerre, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Payot, 2002, p.40.

<sup>2056</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.19.

<sup>2057</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, *op. cit.*, p.63.

<sup>2058</sup> *Ibid.*, p.63.

semblent en mesure d'agir, de communiquer avec les soldats vivants si ceux-ci sont à l'écoute. C'est ce que comprend Demachy, perturbé par la mort de Nourry avec qui il avait pourtant peu fraternisé. C'est son décès qui lui fait prendre conscience de la valeur de l'homme et il s'efforce alors de s'ouvrir aux morts : « il leur parlait, les écoutait se plaindre<sup>2059</sup> », nous dit le narrateur. Les morts de Dorgelès parlent et, surtout, sont entendus, compris. C'est précisément ce qui se joue dans « Des morts vous parlent » et le *Tombeau*. Bien qu'il s'agisse d'œuvres non-fictionnelles rendant hommage aux morts, ces textes n'en sont pas moins habités par ce même thème de la communication entre les deux mondes. Ainsi Dorgelès entend-il des « voix familières<sup>2060</sup> » que l'écrivain est en mesure de reconnaître : « Rien qu'un mot, rien qu'une rime, et je sais qui a parlé. » Il démontre ainsi sa fidélité aux morts et à leur œuvre.

Dorgelès exploite également le motif de la relève. Nous avons déjà évoqué plusieurs textes prenant ce titre (« La Dernière relève », « Les deux relèves », « Dernière relève »), qui peuvent nous éclairer sur le sens à donner à ce thème. La relève, c'est le remplacement de soldats par d'autres. C'est donc un moment où des combattants en danger de mort peuvent se soustraire à la menace, s'en éloigner, laissant leur place aux nouveaux arrivants. Il y a l'attente de la relève associée à l'espoir, et le soulagement qui accompagne l'arrivée de cette relève. Cela est parfaitement illustré dans le chapitre « Le Mont Calvaire » des *Croix de bois*. Les personnages sont sauvés par la relève, et les soldats qui prennent leur place meurent dans l'explosion de la mine. À quelques minutes ou à quelques heures près, leur destin aurait pu être très différent. Le chapitre montre une réalité bien difficile : si ce n'est pas un soldat qui meurt, c'en sera un autre. La mort est inéluctable. Sous la plume de Dorgelès, la relève est ce qui peut permettre aux vivants d'éviter la mort, tout en faisant de ces mêmes vivants de futurs morts. Si l'on est en première ligne, la relève nous sauve, si l'on est la relève, alors l'on avance vers sa propre mort. Dans le chapitre XII, le narrateur écrit ainsi : « Foulés par toute une relève, les corps aplatis se recouvraient déjà d'un mince linceul de boue<sup>2061</sup>. » La formulation est ambiguë, laissant penser que les vivants viennent prendre la relève des morts, les remplacer... peut-être les rejoindre. La relève représente également une menace, portée justement par les références de l'écrivain à l'écrasement des morts par les vivants : « Ceux qui se sont momifiés entre les lignes, [...] ceux qu'a foulés le pas des relèves, [...] tous ces héros obscurs qui ne reçurent d'autre médaille que la plaque de zinc nouée à leur poignet<sup>2062</sup>. » Les relèves sont aussi une

---

<sup>2059</sup> *Ibid.*, p.99.

<sup>2060</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.220.

<sup>2061</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, *op. cit.*, p.153.

<sup>2062</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.152-153.

violence symbolique, celle du constant roulement, de l'infini remplacement des morts par les vivants, les premiers oubliés au profit des seconds. Dans *Bleu horizon*, Roland Dorgelès insère cette eau-forte (ci-après) de Pierre Falké, tirée de l'édition illustrée du *Réveil des morts* de 1924, qu'il choisit de sous-titrer « La relève des cadavres<sup>2063</sup> ». Cette fois, il fait ici référence au temps des vivants qui prend le relais du temps des morts : il faut désormais débarrasser la terre des corps pour que celle-ci revienne aux populations des régions dévastées. Pour Dorgelès, cette relève est elle aussi dangereuse, car elle est étroitement liée à la question de l'oubli. La vie doit faire une place à la mort, et non la remplacer totalement.

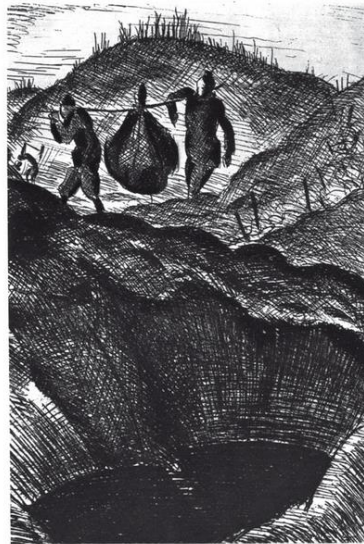


Figure 38 – « La relève des cadavres », Pierre Falké

Pendant la guerre, la mort est là, omniprésente, prête à frapper à tout moment. Chaque homme peut succomber, et le hasard est pour beaucoup dans sa destinée. Si Roland Dorgelès conçoit une telle proximité entre vivants et morts, c'est parce qu'il la ressent profondément, parce que la guerre mène à une prise de conscience de la possibilité de sa propre mort : « Mort ou vivant, pendant la guerre, c'est du kif [...]. Tu ne sais pas ce que tu seras demain<sup>2064</sup>. » Plus tard, le narrateur voit dans une « tranchée toute neuve<sup>2065</sup> » l'image d'« une fosse commune » : « C'était peut-être pour gagner du temps qu'on nous y avait mis vivants. » Car les soldats n'ignorent pas pourquoi ils sont là : pour combattre, mais surtout pour mourir ou pour tuer. Presque morts, voilà l'état dans lequel se trouvent les combattants de Dorgelès : les blessés ont sur le visage des « traits d'épouvante<sup>2066</sup> », le narrateur y voit « un défilé de revenants », un

<sup>2063</sup> *Ibid.*, planche XIII.

<sup>2064</sup> Roland Dorgelès, *Le Cabaret de la belle femme*, op. cit., p.275.

<sup>2065</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, op. cit., p.182.

<sup>2066</sup> *Ibid.*, p.152.

« régiment d'outre-tombe ». Ils reviennent du front, ils reviennent du « secteur de la mort<sup>2067</sup> ». Peut-être est-ce une manière de signifier que quelque chose en eux a disparu, s'est éteint après ce face à face avec la mort dont on ne peut sortir indemne. La littérature de guerre semble parfois poser cette question : la vie est-elle vraiment l'envers de la mort ? Il semblerait que la guerre ait agi comme révélateur d'une porosité entre ces deux états dont rend compte la littérature de guerre. Par ailleurs, les soldats sont tous affectés par ce lien, ils sont tous des morts en devenir. Ainsi le narrateur voit dans les « gourbis » creusés « des tombes fraîches qui attendraient leur croix<sup>2068</sup>. » Les abris deviennent des sépultures, les vivants sont associés à des morts. Plus loin, c'est un vêtement qui porte la marque noire du destin : « cette capote lasse où mourra un soldat<sup>2069</sup>. » La mort semble inévitable. Le chapitre « Dans le jardin des morts » impose aux personnages une cohabitation inédite avec les morts : il y a les morts d'hier, les morts d'aujourd'hui, et même les morts de demain, dans ce cimetière qui évoque les combats de Neuville-Saint-Vaast. Là, les rôles se confondent : « ayant peur, rigide comme lui, d'être pris pour un mort, je me recroqueville<sup>2070</sup> ». Plus loin, la formulation semble déjà annoncer le destin funeste de la compagnie : « Nous sommes, sous les croix, cinquante, cent morts qui dormons. » La scène est teintée d'une sombre ironie, procédé topique de la littérature pacifiste<sup>2071</sup>, les hommes semblant étrangement propulsés dans leur dernière demeure, avant même que la vie ne les quitte.

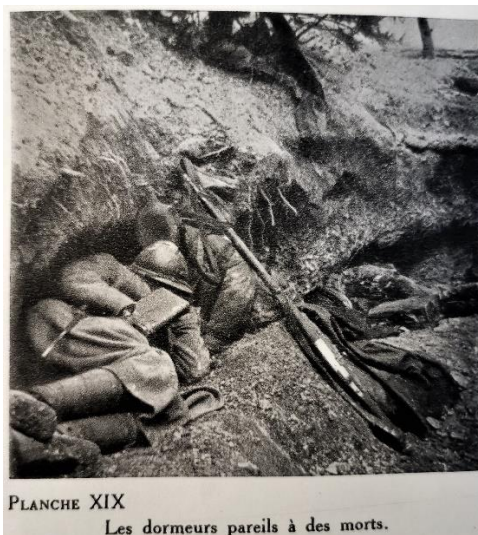


Figure 39 - *Bleu horizon*, « Les dormeurs pareils à des morts<sup>2072</sup> »

<sup>2067</sup> *Ibid.*, p.147.

<sup>2068</sup> *Ibid.*, p.83.

<sup>2069</sup> *Ibid.*, p.97.

<sup>2070</sup> *Ibid.*, p.156.

<sup>2071</sup> Voir Luc Resson, *op. cit.*, notamment p.20-21.

<sup>2072</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, planche XIX.

Dans le dixième chapitre, le narrateur « distingue une croix, une prophétique croix d'ombre que la lune a posée sur le grand corps de Lambert endormi<sup>2073</sup>. » La rencontre entre vie et mort se cristallise autour du motif du sommeil. Il s'agit d'un *topos* littéraire et artistique qui existe déjà bien avant 14-18 et dure bien après. Pensons au « Dormeur du val » de Rimbaud : « Les pieds dans les glaïeuls, il dort. Souriant comme / Sourirait un enfant malade, il fait un somme / [...] Il dort dans le soleil, la main sur sa poitrine, / Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit<sup>2074</sup> », au *Rêve de Detaille* ou encore au *Tragic Landscape* d'Alex Colville<sup>2075</sup>. La scène de la mort de Broucke paraît d'ailleurs directement inspirée du poème de Rimbaud : « il semblait continuer son somme, la tête penchée, son col mal boutonné, laissant couler la pluie sur sa poitrine maigre<sup>2076</sup>. » Rien, si ce n'est les « deux petits filets rouges coulant de ses narines », ne laisse deviner son état. Le sommeil, par la posture, par le calme du corps, rappelle la mort au point de se confondre avec elle : « des soldats sommeillaient encore, et les agents de liaison les enjambaient en se pressant sans savoir si c'étaient des vivants ou des morts<sup>2077</sup>. » Dans *Les Croix de bois*, Dorgelès use, voire abuse, du motif du sommeil, à commencer par l'extrait suivant, dans lequel il exprime explicitement le rapprochement entre sommeil et mort, l'angoisse qui l'accompagne. Les dormeurs sont des morts en sursis, comme s'ils avaient déjà un peu quitté ce monde. Le narrateur y voit sa propre crainte de mourir, sa propre fin :

Les autres voix ont bourdonné un instant, puis se sont tues. Ils dorment à présent. Redressé sur le coude, je les regarde, à peine distincts ; je les devine plutôt. Ils dorment, sans cauchemar, comme les autres nuits. Leurs respirations se confondent : lourds souffles de manœuvre, sifflements de malades, soupirs égaux d'enfants. Puis il me semble que je ne les entends plus, qu'elles se perdent aussi dans le noir. Comme s'ils étaient morts... Non, je ne peux plus les voir dormir. Le sommeil écrasant qui les emporte ressemble trop à l'autre sommeil. Ces visages détendus ou crispés, ces faces couleurs de terre, j'ai vu les pareils, autour des tranchées, et les corps ont la même pose, qui dorment éternellement dans les champs nus. La couverture brune est tirée sur eux comme le jour où deux copains les emporteront rigides. Des morts, tous des morts... Et je n'ose dormir, ayant peur de mourir comme eux<sup>2078</sup>.

Les vivants, pendant la guerre, ressemblent aux morts, en particulier quand ils dorment, comme le montrent les termes relevant de l'analogie : « ressemble », « pareils », « même ». Par ailleurs, le sommeil, s'il peut être angoissant, inquiétant, a aussi quelque chose d'enfantin : c'est le domaine des rêves, de l'apaisement, de la tranquillité. Ainsi, il semblerait parfois que les personnages envient les défunts : « Son angoisse vivait seule dans ce bois mutilé, parmi ces

---

<sup>2073</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, op. cit., p.131.

<sup>2074</sup> Arthur Rimbaud, « Le Dormeur du val », *Cahier de Douai*, 1870.

<sup>2075</sup> Alex Colville, *Tragic Landscape*, 1945, huile sur toile, 61 x 91 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.

<sup>2076</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, op. cit., p.191.

<sup>2077</sup> *Ibid.*, p.192.

<sup>2078</sup> *Ibid.*, p.66.



dormeurs insensibles que l'épouvante ne tourmentait plus<sup>2079</sup>. » La mort est autant synonyme de peur que de soulagement. Les combattants, par la familiarité qu'ils partagent avec la mort, sont poussés à revoir le regard qu'ils portent sur elle. En guerre, elle est une possibilité plus qu'envisageable, elle est le destin d'un grand nombre d'hommes. Par ailleurs, pour soulager l'angoisse, n'est-il pas plus simple, plus rassurant, de considérer la mort comme un profond sommeil ?

Dans *Les Croix de bois*, le narrateur dit à ses camarades, dans le dernier chapitre : « le fer vous blessera encore, quand la bêche du paysan fouillera votre tombe<sup>2080</sup>. » *Le Réveil des morts* dans sa totalité semble faire écho à cette simple phrase. Dorgelès y révèle la peur de déranger les défunts, la peur de les sortir de leur sommeil, de leur repos mérité par les batailles menées. Il y a « les Chinois [...] qui réveill[ent] du tranchant de leur bêche<sup>2081</sup> » les « dormeurs décharnés » que sont les morts. Le roman révèle les violences infligées aux cadavres par soif de profits :

Ce qu'il fallait, c'était gagner sa quarantaine de francs le plus vite possible. Alors, on n'ouvrait les fosses qu'à moitié, tirant les corps comme on pouvait, et, s'ils étaient plusieurs dans la même tombe, au lieu de perdre son temps à recherche des médailles et des papiers dans cette putréfaction, on mettait vite les corps en bière et l'on inscrivait : « Soldats inconnus »<sup>2082</sup>.

Les morts perdent toute dignité, sont maltraités alors qu'ils devraient être manipulés avec soin et dévotion. L'intégrité des corps est totalement compromise par le commerce de cadavres entrepris par Bouzier : « Ce n'étaient plus des hommes, qu'on clouait dans ces boîtes, mais comme les os broyés d'un grand corps anonyme, de la poussière de régiment<sup>2083</sup>... » Cela déclenche la colère de Jacques – « Vous êtes vêtu avec la peau des morts<sup>2084</sup> », dit-il à Bouzier – mais aussi la colère des morts. Le dernier chapitre du roman est consacré à leur retour. Les morts sortent de terre telle une seule et grande armée. Ce moment est préparé par l'installation d'une atmosphère mystérieuse et gothique<sup>2085</sup>. Avant cette résurrection, Jacques découvre les lettres envoyées par André à Hélène pendant la guerre. Sur l'une d'elle se trouvent des mots qu'il interprète comme un anathème :

---

<sup>2079</sup> *Ibid.*, p.201.

<sup>2080</sup> *Ibid.*, p.216.

<sup>2081</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, op. cit., p.466.

<sup>2082</sup> *Ibid.*, p.539.

<sup>2083</sup> *Ibid.*

<sup>2084</sup> *Ibid.*, p.572.

<sup>2085</sup> Le genre littéraire gothique est notamment célèbre pour son style macabre, avec des lieux clés tels que les châteaux, les abbayes abandonnées, les cryptes, les cimetières... Les romans gothiques sont imprégnés de mystère et de ténèbres, et ils sont fréquemment le lieu d'événements fantastiques, ces derniers brisant la délimitation entre réel et surnaturel, provoquant le doute et l'hésitation chez le personnage comme chez le lecteur.

*Je puis être tué, cela n'empêchera rien, je reviendrai quand même... Je t'ai trop aimée pour rester dans mon trou et te laisser à un autre. J'en sortirai !... Au front, nous n'avons pas droit à un linceul : j'irai prendre le mien dans ton lit.*

Cette malédiction épouvanta Jacques. Il resta un instant atterré devant le tiroir vide, n'osant pas tourner la tête vers le couloir obscur qu'il sentait ouvert dans son dos<sup>2086</sup>.

Ces simples mots du mort, trouvés sur une lettre écrite des années auparavant, suffirent à transformer le roman de la reconstruction en roman d'épouvante. L'architecte semble sentir la présence d'André dans le couloir et, par peur, n'ose plus se retourner. La villa rebâtie devient une « maison hantée » et Jacques, torturé, « les yeux creusés<sup>2087</sup> », est dans de parfaites dispositions pour assister au retour des morts. Hélène, quant à elle, est préparée à recevoir cette vision par les paroles de Jacques, qui l'effraie en évoquant son défunt mari :

– Là, tout près, articulait-il, le bras tendu vers la nuit mouillée... Dans son trou, avec les camarades... C'est parce que tu n'es jamais venue, qu'on ne l'a pas retrouvé. C'est toi qu'il attend. C'est toi que son premier regard cherchera quand on écartera la terre de sa fosse... Il faut que tu sois là<sup>2088</sup>.

L'obsession de son époux, par ses mots, la contamine elle aussi : elle se sent menacée. De plus, les histoires traditionnelles relatant l'apparition de fantômes ont souvent en commun un contexte nocturne et hostile, mettant le personnage dans un cadre inquiétant et angoissant. Roland Dorgelès inscrit son texte dans des codes littéraires bien connus. Ainsi, « l'ordre normal des choses est "déjà" perturbé : c'est une nuit d'orage, ou de tempête, le vent furieux fait gémir les vieux murs<sup>2089</sup> ». Dans *Le Réveil des morts*, c'est effectivement lors d'un orage que Jacques et Hélène assistent ensemble à ce qu'ils croient être le retour d'André :

En effet, à peine furent-ils rentrés que de larges gouttes s'écrasèrent sur le jardin, puis un éclair déchira le ciel, la foudre tonna et la pluie se mit à tomber, dure et pressée, mêlée de grêlons qui claquaient sur les vitres. La nuit s'était faite presque subitement et il fallut allumer les lampes<sup>2090</sup>.

Les éléments sont déchaînés, et la colère d'André le précède à travers l'orage et la tempête : « Un coup de vent rouvrit brutalement la fenêtre, et il entra dans la maison, avec un bruit frémissant d'arbres, l'haleine froide de la nuit<sup>2091</sup>. » C'est à ce moment qu'Hélène croit voir son défunt époux. Tous ces éléments combinés font que l'apparition d'un homme, bien vivant celui-là et dont la présence est tout à fait explicable, va donner lieu à une hallucination collective. Ce que Jacques et Hélène croient être André sorti de sa tombe est en réalité « le conducteur d'un général, en panne sur la route<sup>2092</sup> », venu leur demander de l'aide. Néanmoins, le suspense est

---

<sup>2086</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, op.cit., p.564.

<sup>2087</sup> *Ibid.*, p.565.

<sup>2088</sup> *Ibid.*, p.578.

<sup>2089</sup> Marie Capdecombe, *La vie des morts. Enquête sur les fantômes d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Imago, 1997, p.210.

<sup>2090</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, op.cit., p.573.

<sup>2091</sup> *Ibid.*, p.579.

<sup>2092</sup> *Ibid.*, p.593.

maintenu. En effet, la véritable identité du spectre et le caractère imaginaire du retour des morts ne sont révélés qu'à la fin du roman. Ainsi, pendant presque la totalité du douzième et dernier chapitre, le lecteur est plongé dans un récit fantastique, dans lequel la frontière entre rêve et réalité est effacée. Le récit, jusqu'ici particulièrement réaliste, ouvre un espace au surnaturel.

Selon Jay Winter, la société du début de siècle a l'habitude de communiquer avec les morts, notamment en raison de la pratique répandue du spiritisme, en particulier après la guerre. De plus, il existe déjà, dans les tranchées, une « légende du retour des morts<sup>2093</sup> » très vivace :

Les deux premières années de guerre virent l'apparition de légendes apocalyptiques. À mesure que s'allongeait la liste des victimes et que se prolongeaient les combats, l'empire du surnaturel était dominé par l'apparition de fantômes plus que par des créatures divines ou démoniaques.

Ainsi, les anciens combattants sont aussi sensibles que les civils à ce thème de la résurrection des soldats défunts. Et c'est en effet à une scène apocalyptique qu'assiste le lecteur lors du réveil des morts qui donne son titre au roman. Un paysan laboure son champ de la zone rouge. Le soleil est « rouge » lui aussi, comme le sang qui a coulé sur ces terres dévastées. Les nuages sont « comme enflammés<sup>2094</sup> ». Nous retrouvons un phénomène similaire dans le film *J'accuse*, réalisé en 1919 par Abel Gance. La perturbation des éléments y est suggérée par une fumée diffuse en arrière-plan et l'apposition d'une teinte rougeâtre sur les images du réveil des morts (voir l'illustration ci-après). L'événement est montré à travers une alternance entre les scènes de résurrection, des plans sur le visage effrayé de Jean Diaz – témoin de leur retour – et le récit que fait ce dernier, plus tard, aux villageois stupéfaits.



Figure 40 - Le réveil des morts dans *J'accuse*, film réalisé par Abel Gance (1919)

---

<sup>2093</sup> Jay Winter, *op.cit.*, p.82.

<sup>2094</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, *op.cit.*, p.579.

Dans *Le Réveil des morts*, les traces de la guerre sont encore présentes autour du champ qui voit revivre les morts. Il est presque dans le même état qu'en 1918. Il reste de nombreux morts sous terre, avec leurs « baïonnettes rouillées, dont la poignée dépasse<sup>2095</sup> ». C'est donc également une atmosphère angoissante et menaçante qui annonce le retour de la multitude de morts du Chemin des Dames. La mise en scène de leur réveil obéit ainsi à une imagerie traditionnelle et à des croyances populaires répandues.

De plus, nous pouvons également nous interroger sur l'apparence des revenants de Dorgelès. Le premier mort décrit dans le roman n'est autre qu'André. Il est en partie dissimulé par l'obscurité, puisque la scène se passe de nuit – ce qui permet d'ailleurs à l'hallucination de fonctionner, car l'imagination peut jouer son rôle – et les personnages ne perçoivent donc que des fragments de son corps :

À ses pieds, devant lui, un soldat casqué se tenait dans l'allée. La nuit l'enveloppait et l'on ne distinguait rien qu'un visage blême, avec deux grands yeux creux et une bouche vide, une bouche affreuse qui riait<sup>2096</sup>.

André a une apparence qui provoque l'horreur et l'effroi chez Jacques et Hélène. Ils ne perçoivent de lui qu'un visage en clair-obscur, sur lequel les ombres dessinent le crâne d'un squelette. Néanmoins, les autres revenants sont dépeints avec plus de précision par le narrateur. La lumière du jour permet de donner un aspect très réaliste à la description, et les détails sont beaucoup plus nombreux :

À mesure qu'ils revivaient, à mesure que la pensée se rallumait dans leur tête creuse, ils reprenaient aussi leur aspect d'autrefois, et le visage se refermait sur l'horrible sourire, les yeux apparaissaient dans les orbites vides. Cependant, chacun conservait sa blessure, celui-là son front rouge, un autre son ventre ouvert et un aveugle, pour les suivre, s'était accroché au bras d'un bancal qui voyait<sup>2097</sup>.

Plus ils retrouvent leur conscience et reviennent à la vie, plus leurs corps se restaurent. Les revenants gardent néanmoins les causes de leur mort apparentes, comme pour rappeler aux vivants les conditions de leur décès. Il en va de même pour les revenants d'Abel Gance, même s'ils portent des bandages à l'endroit de leurs blessures, les dissimulant ainsi au regard des familles qu'ils rejoignent. La dimension macabre de l'apparition est beaucoup moins présente dans le film que dans le livre. Lorsque Jean Diaz, messenger des morts, les décrit aux villageois, ils ont une « figure terreuse », des « orbites pleines d'étoiles » et sont « diaphanes ». Ce dernier terme peut avoir plusieurs significations : transparents, pâles ou encore fragiles... Les revenants de Gance, dans leur voyage vers les vivants, sont inquiétants et provoquent la crainte. Pourtant,

---

<sup>2095</sup> *Ibid.*

<sup>2096</sup> *Ibid.*, p.579.

<sup>2097</sup> *Ibid.*, p.583-583.

physiquement, ils n'incarnent pas une force aussi destructrice que les morts de Dorgelès. À leurs accusations teintées de colère<sup>2098</sup> succède en effet le pardon. Dans le film, il y a deux étapes : celle de la colère des morts et de leurs accusations. L'apparition est auréolée de mystère, mais aussi de douceur. Constatant qu'ils n'ont pas été oubliés, ils ne veulent pas de mal aux vivants et ne représentent donc plus une menace. Roland Dorgelès, au contraire, décrit des revenants en colère, comme François Duhourcau dans *La Révolte des morts* (1922). Dans ce livre, les morts sortent de terre, au Chemin des Dames également, pour demander des comptes aux vivants, allant jusqu'à en assassiner certains. Jean-François Jagielski voit dans la résurrection de Dorgelès une portée proprement « révolutionnaire<sup>2099</sup> ». Les revenants sont menaçants, et leur retour est perçu comme un événement sombre et funeste.

C'est pendant son sommeil, lors d'un rêve, que Jacques assiste au retour des morts, qui n'est donc qu'une hallucination. Le sommeil est l'entre-deux, ni tout à fait vie, ni tout à fait mort. L'humain rejoint un autre monde où tout semble possible, où les lois de la réalité n'ont plus cours. Cet entre-deux, c'est celui du possible basculement, qui peut survenir à tout moment. La différence majeure entre le sommeil et la mort, c'est que du premier l'on se réveille, et que de la seconde l'on ne sort pas. La mort est l'état le plus définitif qui soit, et pourtant, chez Dorgelès, tous les morts semblent pouvoir revenir au moins une fois, au moins symboliquement. Même Monpoix, qui n'est pas un soldat mais est décrit par le narrateur comme hanté par « les ombres de nos morts<sup>2100</sup> », paraît reprendre vie quelques instants : « Emma s'est évanouie. Elle avait remarqué, la première, que la boîte était à demi déclouée, comme si le vieux avait fait un effort pour sortir et se sauver aussi<sup>2101</sup>. » Par cette ambiguïté, ce possible retour à la vie de Monpoix, bien qu'imaginaire, lui permet de rejoindre la communauté formée par les combattants, qu'ils soient morts ou vivants. Cette fuite de la tombe est un motif récurrent, bien que dans *Les Croix de bois* elle reste dans le domaine des apparences, des impressions, du fantôme peut-être : « Avec la crue, des croix devaient s'en aller, au fil de l'eau grise, pour accoster on ne sait où [...]. On eût dit que ces morts fuyaient leurs tombes oubliées, et la file infinie des autres morts les regardait partir, leurs croix si rapprochées qu'elles semblaient se donner la main<sup>2102</sup>. » On retrouve l'image des croix qui se tiennent la main<sup>2103</sup>, symbolisant une fraternité que même la mort ne saurait effacer. La littérature sert alors à redonner vie, à

---

<sup>2098</sup> Une série de scènes représente les trahisons des vivants de l'arrière envers les morts.

<sup>2099</sup> Jean-François Jagielski, art.cit., p.154.

<sup>2100</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, op. cit., p.95.

<sup>2101</sup> *Ibid.*

<sup>2102</sup> *Ibid.*, p.98.

<sup>2103</sup> Voir Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, op. cit., p. 19: « toutes ces croix dont les mains se joignaient ».

permettre aux camarades morts de revenir sous une autre forme, de s'exprimer une dernière fois. Le livre apparaît comme un don, un cadeau de l'écrivain à ces hommes. Cette dimension fraternelle du retour des morts se retrouve dans « Des morts vous parlent » et dans le *Tombeau*, qui prennent tous deux la forme d'un hommage aux « camarades<sup>2104</sup> » écrivains de Dorgelès. Les noms des défunts y sont scandés, répétés, pour ne plus être oubliés. À la voix de l'auteur bien vivant s'ajoutent les leurs, le livre devenant un espace d'expression rompant la frontière entre vie et mort.

### 2.3. Les soldats : figures christiques et sacrificielles

Le motif de la résurrection et le symbole de la croix appellent tous deux nécessairement à l'esprit du lecteur une référence christique. Cela n'est guère étonnant chez Roland Dorgelès, qui se définit comme un « anarchiste chrétien<sup>2105</sup> » : l'adjectif est important. Il est chrétien et Micheline Dupray le souligne à plusieurs reprises, citant l'écrivain, qui aurait affirmé : « La foi que j'ai gardée m'a permis de soutenir le poids de deux guerres. Être chrétien rend plus fort<sup>2106</sup>. » L'autrice le présente ainsi comme un homme qui « manquait rarement la messe dominicale mais ne communiait pas », sûrement par « pudeur ». Comme Dorgelès est méfiant envers les partis politiques, il l'est aussi envers les institutions religieuses, mais cela ne l'empêche pas d'avoir la foi. Cette dernière est aussi probablement ce qui le pousse à faire de la croix l'emblème de son œuvre, et du Christ une figure patronale. Dès *La Machine à finir la guerre*, l'écrivain convoque cette image :

M. Toulevent vit une étrange chose noire qui barrait le ciel ; il regarda ; c'était un grand Christ, dressé au milieu d'un champ de croix.

[...] Peureusement, M. Toulevent regarda ; le champ s'étendait tragique, rigide. On eût dit que le Christ perdu conduisait dans la nuit un bataillon, un régiment de croix de bois<sup>2107</sup>.

Comme le souligne Nicolas Beaupré, la référence au Christ est fréquente quand il s'agit de dire les souffrances des soldats. Le « discours sur la douleur<sup>2108</sup> » porté par Dorgelès rejoint la représentation omniprésente du « héros-martyr<sup>2109</sup> ». Ici, le héros n'a toutefois rien d'exceptionnel, tous les soldats semblant à leur manière devenir une figuration du Christ, rapportée au niveau du simple, du modeste, de l'humilité. Le martyr est le même pour tous : « Les lieux où l'on a tant souffert sont tous pareils aux autres, perdus dans la grisaille, comme

---

<sup>2104</sup> *Ibid.*, p.155.

<sup>2105</sup> Roland Dorgelès, *Lettre ouverte à un milliardaire*, *op. cit.*, p.85.

<sup>2106</sup> Micheline Dupray, *op. cit.*, p.517.

<sup>2107</sup> Roland Dorgelès et Régis Gignoux, *op. cit.*, p. 171.

<sup>2108</sup> Nicolas Beaupré, *Écrits de guerre*, *op. cit.*, p.221.

<sup>2109</sup> *Ibid.*, p.227.

s'il ne pouvait y avoir qu'un même aspect pour un même martyr<sup>2110</sup>. » Nicolas Beaupré note par ailleurs que « la résistance à la souffrance n'est plus le critère de l'héroïsme, mais la souffrance elle-même, ainsi que la capacité à "souffrir avec", c'est-à-dire la compassion<sup>2111</sup>. » Cette capacité à « souffrir avec » peut être mise en lien avec la camaraderie dorgelèsienne. L'auteur, dans *Les Croix de bois*, stimule la compassion pour les morts, dont la douleur imprègne les vivants. C'est précisément cette *compassion* qui pousse le narrateur à prendre la plume pour raconter ses camarades. Dans *Le Réveil des morts*, elle prend une nouvelle dimension, plus forte encore. Dans le roman, un mort représente tous les autres, incarnation du sacrifice. André, dont la mère fait figure de *mater dolorosa* pleurant la mort de son fils, est un Christ perdu dont Jacques cherche à retrouver la trace. Progressivement, se rapprochant du mort, il ressent sa peine, sa douleur : « dans son trouble, remué jusqu'aux larmes, il venait à ne plus savoir si c'était le mort ou bien lui-même qui implorait ainsi<sup>2112</sup>. » Il y a alors communion dans la souffrance, dont Jacques retrace l'évolution : de la « tendresse ardente » et la « confiance aveugle » jusqu'à l'apparition des « doutes », de « l'angoisse », du « désespoir ». Puis des « supplications [...] sans réponse », des « cris sans écho », résonnent dans les lettres, témoignages d'« un cœur fait pour souffrir ». Suivent la lassitude, la résignation, la peur, la colère et les « reproches<sup>2113</sup> » enfin. Jacques vit, à travers la correspondance, la *passion* d'André – c'est-à-dire les souffrances, les supplices qui ont précédé sa mort. Par le biais des lettres, André se fait la voix de tous les morts, le relais de leur volonté dont il imprègne Jacques, dont la sensibilité le mène à avoir des visions.

Notons par ailleurs la force chrétienne de Jacques. Dans le neuvième chapitre du roman, le personnage effectue, comme Roland Dorgelès<sup>2114</sup>, une expédition sur les champs de bataille, celle-ci prenant en réalité tous les traits d'un pèlerinage, évoquant ainsi les figures de Saint-Jacques et des pèlerins de Compostelle. L'architecte s'imprègne de l'image des terres qui ont vu tant de soldats mourir : « Jacques, les mains jointes entre les genoux, se remplissait les yeux du triste paysage, tout ce qu'avait emporté André dans son dernier regard<sup>2115</sup>. » Les mains jointes, outre la prière, renvoient par ailleurs à l'idée d'union, de communion. C'est à partir de cet instant que l'architecte commence à ressentir une forme de fusion avec André, l'ancien mari

---

<sup>2110</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, *op. cit.*, p.147.

<sup>2111</sup> Nicolas Beaupré, *Écrits de guerre*, *op. cit.*, p.229.

<sup>2112</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, *op. cit.*, p.562.

<sup>2113</sup> *Ibid.*, p.564.

<sup>2114</sup> Le récit de ce pèlerinage est fait dans le chapitre « À la table du Bectorium » de *Bleu horizon*.

<sup>2115</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, *op.cit.*, p.526.

d'Hélène, et c'est là que naît véritablement chez lui un sentiment de « fraternité ardente<sup>2116</sup> ». Notons que le terme « ardent » peut avoir une connotation religieuse, d'abord avec le « buisson ardent » – apparition de Dieu à Moïse – ou encore la « chapelle ardente » – qui accueille la bière avant l'inhumation – et plus largement par la référence à l'intensité du sentiment et à la passion. Le choix des prénoms André et Jacques, qui sont tous deux parmi les premiers apôtres à rejoindre le Christ, est également à noter. L'apôtre Jacques a ainsi pu assister à certains événements majeurs de la vie du Christ, tels que la résurrection de la fille de Jaïre<sup>2117</sup>, la Transfiguration<sup>2118</sup> et la prière au mont des Oliviers<sup>2119</sup>. Ainsi, saint Jacques est une figure pleinement inscrite dans le processus de révélation et de transmission du message véhiculé par le sacrifice du Christ. De son côté, Jacques Le Vaudoier reçoit la parole des morts, et en particulier celle d'André à qui il prête sa voix pour rappeler son sacrifice à sa veuve. Cette dimension christique dans le roman peut être mise en lien avec le manifeste de l'Association des Écrivains Combattants, dans lequel se trouve la phrase suivante : « Et c'est nous, combattants, qui avons été, sur le front, les créateurs suppliciés du nouvel évangile, les thèmes originaires d'une intelligence plus digne, plus généreusement inspirée<sup>2120</sup>. » L'évangile contient l'enseignement du Christ : la littérature de guerre contient l'enseignement de cet événement, mais surtout de ses sacrifiés.

Dans *Les Croix de bois*, le chapitre « Le Mont Calvaire » est également un très bon indice de l'omniprésence de la symbolique christique. Version fictive du Mont Doyen situé dans le secteur des Bois, le Mont Calvaire a été surnommé ainsi par les combattants eux-mêmes, en référence évidemment à la souffrance qu'il inflige en tant que lieu-clé de la guerre dans le secteur, mais aussi au Golgotha, lieu où le Christ a été crucifié. Le Calvaire christique est normalement surmonté de trois grandes croix. Cette fois, ce sont des dizaines, petites celles-ci, qui s'alignent sur les flancs du Calvaire. Roland Dorgelès évoque le parcours de ses personnages comme un « chemin de croix<sup>2121</sup> » qui comporte « plus de douze stations ». Rappelons qu'il y a traditionnellement quatorze stations, de la condamnation de Jésus à sa crucifixion. Ici, Dorgelès omet les deux dernières, lorsque le corps du Christ est détaché de la croix et remis à sa mère et enfin la mise au tombeau, deux étapes dont sont malheureusement privés les morts en guerre. Les stations, ici, suggèrent les souffrances ressenties par les soldats.

---

<sup>2116</sup> Manifeste de l'Association des Écrivains Combattants.

<sup>2117</sup> *Matthieu* 9, 18-26 ; *Marc* 5, 21-43 ; *Luc* 8, 40-56.

<sup>2118</sup> *Matthieu* 17, 1-13 ; *Marc* 9, 2-9 ; *Luc* 9, 28-36.

<sup>2119</sup> *Matthieu* 26, 30-46 ; *Marc* 14, 26-42 ; *Luc* 22, 39-46.

<sup>2120</sup> Manifeste de l'Association des Écrivains Combattants.

<sup>2121</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, *op. cit.*, p.134.



Notons que le « chemin de croix » est normalement un acte de dévotion accompli par les croyants, et qu'il devient ici, pour nos personnages, un cheminement forcé vers la mort qui conduit à la remise en question du dévouement patriotique : la situation vers laquelle se dirigent les soldats est en réalité absurde, se résumant à une longue attente de la mort, dans l'incertitude et l'inutilité les plus totales. Mais ce passage est aussi pour le lecteur un moment de communion avec les morts, permettant une reconnaissance du sacrifice, de la même manière que doit l'être le chemin de Croix qui, lui aussi, permet de communier avec les souffrances du Christ. Les soldats qui parcourent le chemin sont toutefois moins là pour commémorer la passion – au sens religieux – de leurs camarades que pour la connaître à leur tour : leur mort est une possibilité qu'ils ne peuvent ignorer. D'ailleurs, « tout en haut du Calvaire<sup>2122</sup> », ce qui les attend n'est que violence. C'est un paysage détruit, saccagé et sans cesse attaqué qui se déploie devant eux.

Les défunts sont donc représentés comme de multiples figures christiques. Échappant à la singularité du Christ, leur nombre suggère la violence de la mort de masse, mais aussi l'ampleur du sacrifice. Ce dernier terme vient du latin *sacrificium*, « offrande à la divinité ». Il est en cela directement lié à un sens religieux. Le sacrifice apparaît comme une action *sacrée* qui consiste en un don de sa vie pour un dieu, une communauté, une cause ou une personne. La victime est généralement mise à mort. La notion de « sacrifice » peut également renvoyer à un acte volontaire, le sacrifié consentant à prendre part à la cérémonie. Nicolas Beaupré note que « la figure de l'engagé dans la littérature peut être interprétée comme le paradigme ultime d'un combattant consentant par son acte volontaire au sacrifice, et ce en faisant le don de soi, le don ultime de son corps<sup>2123</sup> ». Pensons à Demachy, auquel Dorgelès s'efforce de nous attacher, pour mieux nous l'arracher ensuite. Honoré par son camarade Sulphart, pleuré par sa mère, recevant une sépulture de papier de la part de son ami Jacques Larcher, Demachy meurt pourtant seul, dans une lente agonie lors de laquelle espoir et désespoir se battent. Les « arbres étaient nus comme des montants de croix<sup>2124</sup> », la solitude et l'obscurité pénétrantes. Le soldat est représenté comme un être souffrant : « Sa blessure exaspérée lui tenaillait la poitrine, les entrailles, les reins, tout le corps<sup>2125</sup>. » Ses plaintes ponctuent le récit, et le lecteur en vient à espérer que la mort va enfin le trouver. Le héros dorgelèsien est un héros simple, qui ressent la souffrance et qui meurt. À la fin de son agonie, Gilbert semble communier avec les autres mourants, mais aussi avec les morts. Des voix souffrantes elles aussi s'élèvent, il partage son

---

<sup>2122</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>2123</sup> Nicolas Beaupré, *Écrits de guerre*, op. cit., p.72.

<sup>2124</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, op. cit., p.200.

<sup>2125</sup> *Ibid.*, p.201.

destin avec d'autres, il pense à celui qui est mort la veille : « Dans sa tête obscurcie les deux mamans se confondaient : la sienne et celle que le mourant avait appelée toute une nuit<sup>2126</sup>... » Demachy vit un « martyr », mais alors qu'un véritable « martyr » devrait avoir du sens – il est normalement lié au refus d'abjurer sa foi, l'être souffrant étant prêt à affronter cette épreuve car il le fait pour une cause qui lui est chère –, le sien n'en a pas. Demachy a fini par voir son engagement volontaire comme « un emballement<sup>2127</sup> », une erreur. On ne nous dit jamais vraiment pourquoi le jeune homme s'est engagé : par fierté, peut-être, parce qu'il ne souhaite pas rester sur le côté. Toujours est-il qu'« en s'engageant, il s'est déjà sacrifié "corps et âme"<sup>2128</sup> ». De la même manière que Dorgelès qui, s'il ne meurt pas, consacre son œuvre aux morts de la guerre et au récit de celle-ci, la trajectoire de Demachy est définitivement et irrévocablement marquée par le conflit dans lequel il est volontairement entré. Jacques Larcher conclut *Les Croix de bois* en disant à ses camarades morts : « votre martyr n'est pas fini<sup>2129</sup> ». La mort n'est pas la fin de la souffrance. Les vivants, liés aux défunts par la camaraderie, sont garants de leur mémoire et du respect qui leur est dû. C'est d'ailleurs ce constat qui guide la publication du *Tombeau des poètes* : l'écrivain-combattant se donne pour rôle de « sceller la dalle funéraire<sup>2130</sup> », procédant à une ultime mise au tombeau symbolique de ces hommes. Il clôt le chemin de croix, y ajoute une dernière station, rendant possible la commémoration, l'expression de la peine, du regret, mais aussi la célébration des morts.

### 3. Facultés réparatrices de la création : deuil et œuvre mémorielle

Georges Duhamel, dans *Guerre et littérature*, dit ces quelques mots : « Les vérités profondes de la guerre, elles sommeillent à jamais dans les dix millions de crânes enfouis sous les champs de bataille. Les morts seuls savent encore quelque chose. Les survivants étreignent de précaires souvenirs que tout conspire à défigurer et à dissoudre<sup>2131</sup>. » Alors que peut la littérature ? Nombre d'écrivains se sont posé cette question, nombre de lecteurs et de critiques aussi. Dorgelès y répond en partie dans son œuvre, brossant le portrait d'une littérature – et plus largement d'une création – qui serait mise au service de la mémoire, une littérature pouvant peut-être vaincre la *défiguration* et la *dissolution* des souvenirs. La littérature viendrait panser la blessure restée béante, elle tromperait l'oubli, créant des personnages capables de porter à eux seuls le vécu de milliers de soldats. Voilà comment Dorgelès voit son œuvre : « obstiné, je

<sup>2126</sup> *Ibid.*, p.203.

<sup>2127</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, *op.cit.*, p.113.

<sup>2128</sup> Nicolas Beaupré, *Écrits de guerre*, *op. cit.*, p.72.

<sup>2129</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, *op. cit.*, p.216.

<sup>2130</sup> Roland Dorgelès, *Tombeau des poètes*, *op. cit.*, p.13.

<sup>2131</sup> Georges Duhamel, *Guerre et littérature*, *op. cit.*, p.44-45.

répète leurs noms<sup>2132</sup> », écrit-il en 1949. Il ressasse, encore et encore, il crée pour contrer la mort. En tant qu'ancien combattant, il entend, il comprend ses camarades. En tant qu'écrivain, il a la capacité de porter leur voix. En tant que « survivant-écrivain<sup>2133</sup> », parvient-il à « intégrer le trauma<sup>2134</sup> » dans son œuvre ? Il essaie, en tout cas. Comment participe-t-il au processus de deuil collectif entamé après la guerre ? Quelle place accorde-t-il à l'œuvre littéraire dans ce deuil et au deuil dans l'œuvre littéraire ? Comment conçoit-il et expose-t-il son rôle d'écrivain ? Dorgelès a la vision d'une littérature imposée par les morts, destinée et offerte aux morts, évoquant et honorant les morts, et pourtant seulement lue par les vivants... Parvient-il à offrir à ces morts plus qu'« une urne et des larmes<sup>2135</sup> » ?

### 3.1. Porter la voix des morts

Le retour des morts est l'un des éléments qui permet de représenter le traumatisme et la colère ressentie par rapport à la violence de la guerre, que les soldats subissent en premier lieu. Aussi pouvons-nous nous poser la question suivante : pourquoi les morts reviennent-ils dans *Le Réveil des morts* ? Quel est leur message ? Quelles sont leurs réclamations ? Les morts qui reviennent, chez Dorgelès, sont des morts dérangés par les vivants qui s'agitent au-dessus d'eux : sous la plume de l'écrivain, ils sont de nouveau capables de parole, peuvent se mouvoir, s'interrogent sur ce que la société est devenue, se demandent si leurs volontés ont été respectées. Leur attitude lors du réveil se caractérise par la colère. Les revenants se posent très vite une question : « Qu'a-t-on fait depuis que nous ne sommes plus là, depuis que nous sommes morts ?...<sup>2136</sup> » En littérature comme au cinéma, la raison première du retour des défunts est la même : savoir ce qu'est devenu le monde, vérifier que la mort n'a pas été vaine. Ainsi, dans *J'accuse*, le premier mort réveillé dit à ses camarades encore endormis : « Mes amis, le temps est venu de savoir si nos morts ont servi à quelque chose ! Allons voir au pays si on est digne de notre sacrifice : "Réveillez-vous !..." » C'est la même motivation qui anime les morts de Dorgelès, malgré leur soif de vengeance. Leur colère n'est pas de l'ordre d'un emportement irrationnel, elle semble légitime, justifiée par l'inaction des vivants : « Qu'avait-on fait, au lendemain du carnage, [...] qu'avait-on fait pour assurer le repos du monde ? Rien<sup>2137</sup>... » Davantage même que cette inaction, c'est la tromperie qui est mise en évidence par l'écrivain : « On leur avait promis que ce serait la dernière guerre. Mensonges !... Que les

---

<sup>2132</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, op. cit., p.220.

<sup>2133</sup> Carine Trévisan, op. cit., p.149.

<sup>2134</sup> *Ibid.*, p.157.

<sup>2135</sup> *Ibid.*, p.172.

<sup>2136</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, op.cit., p.583.

<sup>2137</sup> *Ibid.*, p.590.

peuples opprimés seraient libres. Mensonges !... Que les voleurs rendraient gorge, que les dirigeants incapables et les chefs sans pitié seraient punis. Mensonges, mensonges<sup>2138</sup>... » Le « on » ici est celui des vivants dont fait partie l'auteur. Mais ce dernier est aussi celui qui prend la plume, ici, pour transmettre le message des morts. Il joue ainsi le rôle de médiateur, ayant un pied dans les deux mondes. Il fait le lien entre combattants et non-combattants, entre morts et vivants.

Une autre cause de retour est l'absence de sépulture, déjà illustrée dans *Les Croix de bois* : « le soir silencieux tisse sa brume, seul grand linceul de toile grise, pour tant de morts qui n'en ont pas<sup>2139</sup>. » Pendant le conflit, il est souvent impossible de procéder aux rites funéraires. Or, comme le montre Marie Capdecombe dans ses travaux sur les fantômes, c'est aux « vivants qu'incombe l'entrée correcte du défunt dans sa nouvelle vie<sup>2140</sup>. » Ainsi, privés de sépultures décentes et abandonnés à la terre pendant des mois voire des années, les « morts insatisfaits<sup>2141</sup> » se réveillent. L'absence de sépulture est un point absolument essentiel car, sans elle, point de repos possible. Néanmoins, la colère des morts peut encore avoir une autre origine. En effet, « les circonstances de la mort<sup>2142</sup> » peuvent aussi être mises en cause, c'est-à-dire la guerre elle-même. Cela est confirmé par le fait que les revenants conservent, malgré la restauration globale de leurs corps, leurs blessures mortelles. Dans ce cas, le réveil des morts serait un acte antibelliciste, un cri de colère adressé à tous ceux qui ont mené ces jeunes soldats à la mort. Le plus probable est que ces deux éléments – le manque de sépulture et de rites ainsi que la cause de la mort – soient indissociables.

Une rencontre entre morts et vivants n'est possible qu'en littérature, qu'au travers de la fiction. Comment, sinon, faire entendre les morts ? Roland Dorgelès imagine ces retrouvailles impossibles. Les vivants, loin d'être réceptifs et reproduisant l'indifférence de personnages comme Hélène, réagissent avec hypocrisie, sont prêts à tromper leurs défunts. Les leçons de la guerre n'ont pas été apprises, et personne ne semble vouloir assumer ses responsabilités :

Les politiciens belliqueux, si prodiges du sang des autres, criaient : "À bas la guerre !", ceux qui prêchaient la lutte des classes et la guerre des rues demandaient en tremblant l'Union Sacrée, et les chefs incapables et féroces qui envoyaient pour rien leurs régiments à la boucherie et s'étaient faits, pendant cinq ans, les pourvoyeurs du peloton d'exécution acclamaient plus fort que tout le monde :  
– Vivent les morts ! Vivent les morts<sup>2143</sup> !

---

<sup>2138</sup> *Ibid.*

<sup>2139</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, *op.cit.*, p.146.

<sup>2140</sup> Marie Capdecombe, *op.cit.*, p.42-43.

<sup>2141</sup> *Ibid.*, p.43.

<sup>2142</sup> *Ibid.*

<sup>2143</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, *op.cit.*, p.589.

Le roman reprend sa portée politique, dénonçant la présence au pouvoir des puissants qui ont mené les soldats à la mort. Cet extrait est fondé sur une esthétique de l'antithèse : « belliqueux » s'oppose au cri pacifiste « À bas la guerre ! », la « lutte » et la « guerre » contrastent avec « l'Union Sacrée », tandis que « les pourvoyeurs du peloton d'exécution » acclament les morts : « Vivent les morts ! ». Dorgelès dénonce les contradictions et la versatilité des discours, le culte des apparences et le désir de tromper la masse. Or, les morts sont venus demander des comptes, ce qui est signalé par l'usage de nombreuses phrases interrogatives dans le texte<sup>2144</sup>. Ce retour est un moment qui est marqué par la polyphonie : une multitude de voix s'exprime au nom des soldats morts, à laquelle répondent les paroles des vivants. Le narrateur, qui a accès aux pensées de Jacques, communique également celles des morts dont rêve ce dernier. Il expose ainsi des revendications relatives à « l'idéal de justice<sup>2145</sup> » ou « l'esprit de justice<sup>2146</sup> » que prônent les anciens combattants : « Avait-on châtié les coupables, après avoir immolé les victimes, les avait-on recherchés où qu'ils soient, quels qu'ils soient, sans passion nationale, sans haine, par justice<sup>2147</sup>. » Nous voyons qu'il s'agit ici de punir les responsables de la guerre, sans céder au nationalisme ou à la haine. Pourtant, les morts n'en sont pas moins agressifs, car ils constatent, à leur réveil, que cette justice n'a pas été rendue.

La violence qui caractérise le retour des morts chez Dorgelès peut sembler étonnante quand on pense que les anciens combattants ont souvent en commun leur pacifisme. En effet, selon Antoine Prost, « la paix est une valeur universelle<sup>2148</sup> », et c'est la raison pour laquelle ils se sont tous battus. Leur expérience repose donc sur ce paradoxe : avoir fait la guerre pour faire triompher la paix. Ici, les morts reproduisent ce même paradoxe. Par la violence, par l'explosion de leur colère venue d'outre-tombe, ils entendent rappeler aux vivants leurs devoirs. La vision de Dorgelès est extrêmement pessimiste, il devine déjà une nouvelle guerre, imaginant ainsi qu'aux morts des pères répondront celles des fils. Les vivants n'ayant pas agi comme ils le devaient, « partout des camarades se faisaient justice<sup>2149</sup>. » Dorgelès imagine une situation où les morts viennent faire payer les responsables eux-mêmes. Cela reste un rêve, un fantasme de Jacques, une pure fiction, mais elle repose sur la crainte. Dorgelès cherche ici à faire peser une certaine culpabilité sur les épaules de ses lecteurs, qui devraient éprouver le même effroi que les personnages : « On comprenait qu'ils ramenaient la justice avec eux. Mais c'était cette

---

<sup>2144</sup> En particulier *ibid.*, p.590.

<sup>2145</sup> Manifeste de l'Association des Écrivains Combattants.

<sup>2146</sup> Antoine Prost, *Les Anciens Combattants et la société française*, vol. 3, *op.cit.*, p.167.

<sup>2147</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, *op.cit.*, p.590.

<sup>2148</sup> Antoine Prost, *Les Anciens Combattants et la société française*, vol. 3, *op.cit.*, p.79.

<sup>2149</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, *op.cit.*, p.587.

justice, aussi, qui faisait peur<sup>2150</sup>. » Néanmoins, ceux qui sont restés fidèles aux morts n'ont rien à craindre. Le retour des morts se veut un avertissement. Ce rêve de Jacques est une sorte d'oracle, de prophétie. Les morts reviennent pour le jugement des vivants. Cette scène permet d'exorciser des inquiétudes profondes, des angoisses viscérales : celle d'admettre que cette guerre n'a servi à rien, celle aussi de voir la guerre recommencer et de n'avoir pas agi pour l'empêcher.

Les reproches adressés aux vivants dans le roman de Dorgelès sont résumés dans le film *Les Croix de bois* de 1932, réalisé par Raymond Bernard. Bien qu'il s'agisse d'une adaptation du roman de 1919, la fin fait le lien avec *Le Réveil des morts*. L'image de Gilbert Demachy agonisant au pied d'un squelettique tronc d'arbre est en arrière-plan, tandis que se superposent, au-dessus d'elle, plusieurs autres plans : sa femme dansant avec un autre homme, les fêtes de la victoire, des hommes d'affaires, une pluie de pièces de monnaie, puis une procession de soldats – probablement les morts de la Grande Guerre – portant des croix. Cela montre que ces motifs du retour des morts et de la mise en accusation des vivants sont chers à l'écrivain. De plus, *Le Réveil des morts* a un impact sur le débat public. René Cassin, qui recevra le prix Nobel de la Paix en 1968 et siègera à la Cour européenne des Droits de l'Homme, écrit ainsi en 1923 :

Français, anciens combattants ou non combattants, il est temps encore de faire de notre devoir !  
Puisse chacun de nous avoir toujours devant les yeux la sublime évocation de Dorgelès ! Conservons la salutaire crainte du "Réveil des Morts" et préparons l'éveil magnifique de leurs enfants vivants<sup>2151</sup> !

Le roman joue donc le rôle de memento adressé aux survivants, civils ou combattants, pour leur rappeler leurs devoirs et leurs responsabilités dans la construction d'un avenir pacifique. En cela, le roman de Roland Dorgelès a la même vocation que celui de Pierre Plessis, malgré les reproches de ce dernier : « C'est notre fidélité aux morts, seule, qui nous donnera le pouvoir de haïr et de tuer la guerre<sup>2152</sup> ! » À travers le *Réveil des morts*, Dorgelès rappelle l'existence de ces hommes morts pour la France et refuse donc de laisser leur héritage se perdre. Les vivants ont une dette envers les morts, car ces derniers se sont sacrifiés pour eux, et le roman suggère que le seul moyen de la payer est de se souvenir d'eux.

Dorgelès aurait *réellement* pu faire revenir ses morts dans son roman. La fiction ne permet-elle pas en effet une telle scène ? Pourquoi Dorgelès a-t-il fait de ce réveil un *rêve* ?

---

<sup>2150</sup> *Ibid.*, p.588.

<sup>2151</sup> *Le Combattant du Boulonnais : organe de défense de l'Union des réformés, anciens combattants de la Grande guerre, leurs veuves, orphelins et ascendants*, Boulogne-sur-Mer, 1<sup>er</sup> octobre 1923, n°87, p.2.

<sup>2152</sup> Pierre Plessis, *op.cit.*, p.59.

Étroitement lié à l'entre-deux du sommeil, le rêve semble être une porte entre les deux mondes, entre la mort et la vie. Le motif du rêve ou du cauchemar du soldat est par ailleurs un *topos* littéraire et artistique<sup>2153</sup>. Giuditta Isotti Rosowsky note que « Le rêve est une pensée étrangère à elle-même ; il se produit dans un état de passivité du sujet, hors de sa volonté consciente, il escamote la morale, déjoue la censure, réactive un contenu refoulé et le met en scène en le défigurant, le fragmentant, le déguisant<sup>2154</sup>. » Le rêve, par son étroit lien avec l'inconscient, permettrait donc de mettre en évidence ce qui survit, dans l'esprit du sujet, d'une expérience possiblement traumatique. La passivité propre au rêve écarte quant à elle la manipulation, comme si les images suscitées venaient de trop loin pour être contrôlées, prenant alors des accents de vérité. Par ailleurs, le rêve ne se préoccupe guère de réalisme ou de politiquement correct. Pour Alexandre Gefen, le rêve – ou l'« effet de rêve<sup>2155</sup> » – a également l'immense avantage d'être, en littérature, conçu « comme espace de l'intériorité suspendant la distinction entre la réalité et la fiction<sup>2156</sup>. » Récit dans le récit, le rêve appartient autant au réel, nous permettant d'accéder à l'intériorité d'un personnage et donc de lui donner de la profondeur, qu'à la fiction. Le rêve, tout en étant rattaché à la fiction, rend possible la réconciliation et la rencontre des contraires, sans se départir du réalisme.

### 3.2. Le deuil impossible

Plusieurs facteurs rendent le deuil de guerre particulièrement difficile. D'abord, il y a souvent l'absence du corps : ne pouvant être ramené à la famille, ayant disparu, le corps absent rend le deuil difficile voire impossible, car la mort n'appartient pas vraiment à la réalité. Le besoin de voir le corps pour réaliser est chose importante. La nécessité s'impose alors, pour les proches, de partir en quête de l'être disparu. C'est ce que fait la mère d'André dans *Le Réveil des morts* : « elle n'a qu'une idée : c'est de courir les cimetières<sup>2157</sup>. » Les lieux sont imprégnés de la mort : tous les cimetières – lieux collectifs – portent la trace du mort aimé – peine individuelle – et ravivent sans cesse la douleur de la perte. À cela est liée l'impossibilité d'effectuer les rituels traditionnels, à savoir « l'oblation, la séparation, l'intégration et la

---

<sup>2153</sup> Évoquons *Charlot soldat*, film réalisé par Charles Chaplin, sorti en 1918.

<sup>2154</sup> Giuditta Isotti Rosowsky, « Petites divagations autour du rêve en littérature », *Sociétés & représentations*, 2007/1, n°23, p.243.

<sup>2155</sup> Cette expression renvoyant à « l'effet de réel » de Barthes est empruntée à Françoise Carmignani-Dupont dans son article « Fonction romanesque du récit de rêve, l'exemple d'*À Rebours* », in *Littérature*, « Fantômes, fictions », 1981, n°43, p.57-74.

<sup>2156</sup> Alexandre Gefen, « La littérature rêvée », dans Wada Mitsumasa et Marielle Anselmo (dir.), *Traduire le rêve*, Presses de l'université Seinan-Gakuin, 2010, p.1 [en ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01624167>].

<sup>2157</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, *op.cit.*, p.466.

commémoration<sup>2158</sup> ». Ce sont ces rituels qui permettent normalement à ceux qui restent de se réconcilier avec la mort, mais aussi avec la vie. Sans eux, la reconstruction est plus difficile. De plus, un autre facteur rendant ces morts de la Grande Guerre différentes des autres réside dans l'âge des victimes. Le décès brutal de ces jeunes gens brise « la représentation logique de la succession des générations<sup>2159</sup> ». Et, là encore, l'exemple de la mère Delbos est représentatif, car il montre que « le sens d'une existence s'avère profondément atteint par la disparition de l'enfant<sup>2160</sup>. » L'expérience de la mort de masse, étendue sur quatre longues années, à une échelle bien supérieure à toutes celles jusqu'ici connues, rend également cette mort en guerre différente. Enfin, plus généralement, la façon d'envisager la mort est profondément modifiée par le contexte guerrier, car elle est étroitement liée à une institution. Pendant la Grande Guerre, « la mort au combat s'intègre plus que jamais dans un devoir de l'individu-citoyen envers l'État<sup>2161</sup>. » Deux cas de figure sont alors possibles : soit les proches tirent un réconfort de cette « mort pour la patrie », qui est considérée comme un sacrifice nécessaire et donc justifié, soit au contraire ils mettent en accusation l'État et lui reprochent cette mort. Le travail de deuil, dans les deux cas, s'inscrit dans une relation au mort qui n'est plus seulement individuelle, mais collective. Toute l'œuvre dorgelèsienne fait le constat de l'inutilité de la mort, d'un manque de sens qu'il faut à tout prix compenser. Ainsi place-t-il les mots suivants dans la bouche de Sulphart, dénonçant l'injustice inhérente à la mort en guerre<sup>2162</sup> :

Ce qui me fout à ressaut, explique-t-il au petit Belin, c'est d'aller me fendre la gueule pour aller prendre trois champs de betteraves qui ne servent à rien... Qu'est-ce que tu veux qu'ils en foutent, de leur petit bois qui est dans un creux. C'est pour le plaisir de faire descendre des bonshommes, quoi<sup>2163</sup>...

La littérature permet de réparer ce manque, de rendre justice, de créer un récit dans lequel la mort trouverait toute sa place. « Mourir pour la patrie » n'est pas que le titre d'un chapitre particulièrement ironique des *Croix de bois*, c'est une formule patriotique censée en théorie justifier la mort des soldats en guerre, formule que Dorgelès prive complètement de sa valeur à travers son récit. Ce sens de la *mort pour la patrie* est également mis en échec par l'intermédiaire de Mme Delbos. Incarnant la sagesse dans *Le Réveil des morts*, elle est la mère qui n'oublie pas. Ce personnage témoigne de la tension qui s'établit très vite entre chagrin et

---

<sup>2158</sup> Béatrix Pau, *op.cit.*, p.54.

<sup>2159</sup> Stéphane Tison, *op.cit.*, p.67.

<sup>2160</sup> *Ibid.*

<sup>2161</sup> *Ibid.*, p.65.

<sup>2162</sup> Notons l'oralisation du discours et le langage familier qui, en plus d'intégrer la simplicité du « biffin » dans la littérature, souligne le fait que les hommes sacrifiés sont, généralement, les soldats venant de milieux modestes.

<sup>2163</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, *op. cit.*, p.65-66.



devoir, entre deuil individuel et mort pour la patrie. Cet échange entre Jacques et la mère Delbos est particulièrement révélateur :

Le jeune homme se sentait impuissant à la consoler et, dans son désarroi, il ne trouvait à dire que des choses banales.

– Vous pouvez être fière de lui. Il est mort en faisant son devoir...

Alors, le corps affalé se redressa à demi et la vieille mère articula :

– Non... Ne dites pas ça... J'aurais donné la France, moi, pour que mon garçon revienne<sup>2164</sup> !...

En effet, le fait qu'André soit mort pour la France n'a pas de vertu réconfortante. Cela permet à Dorgelès de suggérer encore une fois l'absurdité du conflit et son injustice. Sartre, en 1943, écrit dans *L'Être et le Néant* : « Si mourir c'est mourir pour édifier, pour témoigner, pour la patrie, etc., n'importe qui peut mourir à ma place [...]. En un mot, il n'y a aucune vertu personnalisante qui soit particulière à ma mort<sup>2165</sup>. » Bien que plus tardive, cette citation correspond à l'idée que Dorgelès veut renvoyer dans son livre : la mort en guerre anéantit l'individualité. Les morts sont, dans les discours officiels, honorés en tant que soldats par la patrie reconnaissante, mais le deuil des familles, plus intime, peut difficilement se réaliser. Roland Dorgelès veut, à travers son œuvre et la place qu'il y laisse aux morts, donner du sens au destin de ces derniers. Que leur mort serve à créer, voilà le cadeau qu'il leur fait. Il fait ainsi de son œuvre un lieu de mémoire dans lequel les vivants pourraient retrouver quelque chose de leurs morts.

Parfait témoignage de la réécriture dorgelèsienne, mais aussi de l'intérêt de l'écrivain pour la question du deuil, un texte doit retenir notre attention : intitulé « Convalescent », il est retravaillé plusieurs fois par l'écrivain. Ce cas nous intéresse particulièrement car il est le fruit d'une pratique plutôt rare chez Dorgelès, qui est le réinvestissement d'un texte d'avant-guerre, que l'auteur réadapte après le conflit. Nous en avons identifié trois versions différentes : « Train du soir » (1911), « Sur un quai noir » (*a priori* 1919) et « Convalescent » (sans date<sup>2166</sup>). Dans les trois textes, le personnage porte le prénom Jacques, comme le narrateur des *Croix de bois* et le personnage du *Réveil des morts*. « Train du soir » paraît dans le journal *Méditerranée* en 1911. Un homme, Jacques, erre mélancolique sur un quai de gare avant de monter dans un train dans lequel il rencontre une séduisante veuve, pour laquelle il éprouve une « amoureuse tendresse<sup>2167</sup> ». Dans ce texte signé Roland Catenoy, les deux personnages éprouvent une grande peine et, malgré leur fraîche rencontre, semblent se comprendre mutuellement. Plusieurs

---

<sup>2164</sup> *Ibid.*, p.502.

<sup>2165</sup> Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, p.618, cité par Marc Crépon, *Vivre avec. La pensée de la mort et la mémoire des guerres*, Paris, Hermann éditeurs, 2008, p.46.

<sup>2166</sup> Le texte est publié dans *Les Amis de Roland Dorgelès*, Paris, Albin Michel, n°5, 1976, p.2-4.

<sup>2167</sup> Roland Dorgelès, « Train du soir », *Méditerranée*, 1911.

années plus tard, c'est un autre Jacques et un autre train que décrit encore Roland Catenoy dans « Sur un quai noir ». Là aussi, le personnage est frissonnant, mélancolique. D'un texte à l'autre, le « voyageur<sup>2168</sup> » est devenu un « militaire<sup>2169</sup> », la veuve est toujours là. L'écrivain y met en scène Jacques, ancien combattant et blessé de guerre errant, toujours mélancolique, sur un quai de gare après l'Armistice : « Traîner de convalescence en convalescence, puis la paix... Mais il n'y aurait jamais de paix pour sa chair meurtrie, et, les armes déposées, il lui resterait encore sa pauvre vie à défendre. Combien d'années, combien de mois<sup>2170</sup> ? » Cette fois, la mélancolie – inexpliquée dans le premier texte – est dépeinte comme une conséquence de l'expérience de la guerre. Puis il embarque lui aussi dans un train dans lequel il rencontre une veuve de guerre, toujours séduisante. Hanté par le deuil, ce texte représente une veuve bien différente d'Hélène dans *Le Réveil des morts*. Ici, nulle parole n'est échangée, seulement des regards. L'indifférence que Jacques décèle chez elle n'est qu'une illusion et une forme de compréhension s'établit entre les deux personnages, une union autour d'un deuil qui semble partagé : « il lui semblait que leurs cœurs douloureux devaient connaître les mêmes détresses et il eut voulu la tenir dans ses bras pour calmer sa souffrance en apaisant la sienne<sup>2171</sup>. » L'émotion est commune aux deux personnages, dans une étonnante réunion sous la plume dorgelèsienne. Ici, Jacques semble représenter le soldat que la jeune veuve – l'auteur insiste sur sa jeunesse, comme pour signaler que sa perte ne peut pas être naturelle – a probablement perdu. Il sert, là aussi, de médiateur entre vivants et morts : « Elle le regardait passionnément, comme on doit regarder un être cher qu'on ne verra plus<sup>2172</sup>. » Il y a de toute évidence, aux yeux de Dorgelès, une symbolique concernant le prénom Jacques, qui semble être celui qui fait le lien. Par ailleurs, le lieu choisi – la gare – est également riche de sens, puisqu'il s'agit précisément d'un lieu de passage : le personnage pense d'ailleurs à « cet autre Quai où tous doivent s'embarquer un jour<sup>2173</sup> », comme si la gare était précisément un lieu de transition entre la vie et la mort, le lieu de l'ultime « voyage<sup>2174</sup> ». La dernière version, « Convalescent », a également été publiée sous forme d'article sous ce titre, du vivant de Dorgelès<sup>2175</sup>. Le texte est présenté dans le cinquième numéro

---

<sup>2168</sup> *Ibid.*

<sup>2169</sup> Roland Dorgelès, « Sur un quai noir », *Les Hommes du jour*, s.d. (probablement 1919).

<sup>2170</sup> *Ibid.*

<sup>2171</sup> *Ibid.*

<sup>2172</sup> *Ibid.* Notons par ailleurs le regard de cette veuve, qui contraste avec les représentations habituelles des veuves de guerre, représentées avec leur long voile noir, souvent les yeux baissés.

<sup>2173</sup> *Ibid.*

<sup>2174</sup> Roland Dorgelès, *Le Cabaret de la belle femme*, op. cit., p.334.

<sup>2175</sup> Cette publication est évoquée dans un document conservé dans les archives privées de Micheline Dupray, sans indication permettant de retrouver le journal dans lequel l'article s'insérerait.

du bulletin *Les Amis de Roland Dorgelès*, qui commence à paraître un an après le décès de l'écrivain, et il est introduit comme suit :

Nous avons trop parlé, beaucoup trop parlé, nous autres les survivants. Et si nous nous taisions ? Si, plutôt que de l'évoquer, nous écoutions notre Ami ?

[...] Faisons donc silence. Asseyons-nous près de lui. Il bruine doucement sur la ville. D'une chemise, Roland Dorgelès tire quelques feuilles. Il les parcourt, l'œil amusé. Puis :

– Je vais vous raconter une histoire puisque vous m'avez fait l'amitié de venir. C'est l'histoire de Jacques...

Ici le récit devient une sorte de conte, inscrit dans une tradition orale, délivré à un groupe d'amis à l'occasion d'une soirée passée. La voix des morts que s'appliquait à porter Dorgelès est désormais devenue la sienne, portée par d'autres. Le texte « Convalescent » est, à quelques détails près, similaire à « Sur un quai noir ». S'il devient ancien combattant entre la première et la seconde version – statut évidemment préservé dans « Convalescent » – Jacques est aussi, dans les trois versions, poète : son errance solitaire lui inspire des vers. Comme Jacques Larcher et Jacques Le Vaudoyer, ce Jacques est aussi un personnage de créateur. Finalement, bien que la première version ait été entièrement retravaillée pour donner les suivantes, elle en reste très proche, dans le fond comme dans la forme. La différence majeure réside dans le statut d'ancien combattant, qui justifie les sentiments des personnages, leur deuil, leur chagrin, leurs incertitudes également. La guerre apporte un nouveau sens à ce texte d'avant-guerre.

Ces trois textes témoignent d'un jeu d'écho autour des prénoms, ici Jacques qui est porteur d'une certaine symbolique. On le trouve également dans le texte « Celle qu'on n'attendait plus<sup>2176</sup> », publié en décembre 1918 dans *Oui*. Il y est encore question de veuvage, mais cette fois le deuil est celui de l'homme, Jacques, dont la femme, Gilberte, est morte. On peut noter ici la féminisation du prénom Gilbert, qui peut faire le lien avec le personnage des *Croix de bois*. Dans ce texte, nulle guerre apparemment. La femme était actrice, elle est « morte en tournée, dans le midi : un refroidissement, une pneumonie brutale, et c'était fini<sup>2177</sup>. » Jacques est confronté à une mort inattendue, ainsi qu'à un deuil dont il est dépossédé. En sa qualité d'actrice, Gilberte est une célébrité, si bien que le théâtre souhaite l'inhumer en un lieu différent de celui qu'aurait souhaité Jacques. Dans une étonnante transposition, Dorgelès raconte l'histoire d'une femme qui serait, en quelque sorte, morte pour une patrie qui s'appellerait, tout simplement, le théâtre. Alors qu'il souhaite l'enterrer au soleil, à Menton, il se voit forcé de l'inhumer à Paris :

---

<sup>2176</sup> Roland Dorgelès, « Celle qu'on n'attendait plus », *Oui*, 19 décembre 1918.

<sup>2177</sup> *Ibid.*

– Tt ! Tt ! Tt !... C'est de la sensiblerie, mon cher ami... Réagissez, voyons, secouez-vous... Permettez-moi de vous parler franchement : vous ne feriez pas votre devoir en l'enterrant misérablement en province... Ne croyez-vous pas qu'elle-même aurait souhaité d'être accompagnée à sa dernière demeure par ses camarades, son public ?... Non, on n'a pas le droit d'agir ainsi avec une grande artiste comme Gilberte. Même morte, elle se doit à Paris.

Sans jamais parler de la guerre ou de l'après-guerre, l'auteur en évoque pourtant toutes les problématiques liées à la mort : la dépossession du deuil, qui devient collectif et non plus individuel, la distance du corps et les difficultés de son rapatriement, rendu impossible par un déraillement du train. Le corps absent, Jacques est obligé de mener une cérémonie totalement factice, qui n'est qu'illusion. Ce n'est que plus tard qu'il retrouve le corps de Gilberte : « Sans fleurs, sans pleurs, sans encens, elle attendait, toute raide, dans sa boîte de chêne dont les poignées brillaient<sup>2178</sup>. » Sa solitude semble identique à celle des soldats, tandis que le deuil et ses difficultés propres à l'après-guerre s'expriment ici d'une manière tout à fait originale, par un détour. Le personnage de Jacques, encore une fois, est associé à la question du deuil et du devoir, de la même manière que dans *Le Réveil des morts*. Ici, sa difficulté face à l'acceptation de la mort de Gilberte, mais surtout son désespoir quant aux rites dont il est dépossédé, font écho à ceux de la mère d'André Delbos qui, dans le roman, cherche désespérément le corps de son fils pour pouvoir l'enterrer et ne saurait se contenter de la consolation d'une « mort pour la patrie ». Le sujet du deuil préoccupe de toute évidence l'écrivain, hanté par l'abondance des morts de 14-18, par la solitude de ces défunts dont il aurait pu faire partie. À sa manière, il tente de résoudre cette impossibilité du deuil, par l'écriture qui permet, d'une façon ou d'une autre, les retrouvailles.

### 3.3. Le rôle de l'écrivain

L'œuvre littéraire dorgelèsienne est conçue comme un lieu de mémoire. C'est évident pour le *Tombeau* dont le genre même est construit autour d'une symbolique le rapprochant directement d'une sépulture bien concrète, mais c'est le cas aussi pour les autres textes. Cette capacité de la littérature à participer au processus de deuil est mise en évidence par diverses indices métalittéraires. Évoquons le dernier chapitre des *Croix de bois*, « Et c'est fini ». Dans celui-ci, Jacques Larcher, « survivant-écrivain<sup>2179</sup> » et surtout miroir de Roland Dorgelès, évoque le deuil, l'oubli et sa démarche d'auteur. Il y fait le constat de l'amère réalité : « On oubliera. Les voiles de deuil, comme des feuilles mortes, tomberont. L'image du soldat disparu s'effacera lentement dans le cœur consolé de ceux qui l'aimaient tant. Et tous les morts

---

<sup>2178</sup> *Ibid.*

<sup>2179</sup> Carine Trévisan, *op. cit.*, p.149.

mourront pour la deuxième fois<sup>2180</sup>. » Ce que peut alors l'écrivain qui, lui, voit les morts et ne fait pas partie de « ces vivants ingrats » qui oublient déjà, c'est « raconter<sup>2181</sup> », faire le récit, dire la guerre. Mise en abyme du geste de l'écriture, ce chapitre fait le lien entre narrateur et auteur, thématise la littérature pour la décrire comme un relais, une médiation, un lien. Certes, il y a « confusion » entre fiction et réalité, mais la « longue misère » des soldats est bien là, entre ces pages. Caractérisé par sa solitude – « tout seul » – l'écrivain marche aux côtés des morts, refait le voyage avec eux. Comme Jacques Le Vaudoier, il « rêve », mais son rêve à lui n'est pas rempli de paroles, il est « taciturne », silencieux. C'est à l'écrivain de mettre les mots, à l'écrivain aussi d'aller là où personne ne va : suivre les ombres, fouiller les ténèbres. Dans « Le Soldat Inconnu », Dorgelès dit ainsi être « retourné seul à la gare<sup>2182</sup> », il y devine le « trafic macabre » qui va se mettre en place, s'exprimant au futur, donnant à son texte une valeur prophétique. C'est encore « seul<sup>2183</sup> » qu'il se recueille près des « noms des cinq cents écrivains tués à la Grande Guerre », seul qu'il entend leur voix. L'écrivain porte un regard singulier sur le monde, qui le différencie des autres hommes : il voit, il entend, il comprend, il perçoit le sens des choses et peut le transmettre, en a la charge.

*Le Réveil des morts*, qui se focalise sur les questions de l'oubli et de la mémoire, faisant du deuil et de la reconstruction des enjeux centraux, propose aussi une figure centrale de créateur. Jacques Le Vaudoier est architecte, c'est un personnage qui mène son combat avec les moyens qu'il a à sa disposition. L'un de ses premiers gestes est de partir sur les traces d'André. Son parcours, qui s'assimile à une quête de connaissances, semble pouvoir être vu comme une représentation du processus d'anamnèse. Cette notion aristotélicienne renvoie à l'idée du souvenir comme objet d'une quête. Les échanges avec Canivet au sujet d'André sont la preuve d'une recherche active des souvenirs, et peuvent être associés à ce que Ricoeur nomme *reminiscing* : il s'agit de « faire revivre le passé en l'évoquant à plusieurs, l'un aidant l'autre à faire mémoire d'événements ou de savoirs partagés, le souvenir de l'un servant de *reminder* pour les souvenirs de l'autre<sup>2184</sup>. » Le terme « *reminder* » est à comprendre dans le sens de « point d'appui extérieur pour le rappel<sup>2185</sup> ». Ce qui est assez surprenant, c'est justement que les souvenirs que Canivet communique à Jacques ne sont pas partagés, puisque

---

<sup>2180</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, op. cit., p.216.

<sup>2181</sup> *Ibid.*, p.217.

<sup>2182</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, op. cit., p.124.

<sup>2183</sup> *Ibid.*, p.155.

<sup>2184</sup> Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op.cit., p.46. Trois notions sont développées par Ricoeur (*reminding*, *reminiscing* et *recognizing*) à partir des travaux d'Edward S. Casey, *Remembering. A Phenomenological Study*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1987.

<sup>2185</sup> *Ibid.*

ce dernier n'a jamais connu André. Ici, ce processus de remémoration collective peut être considéré comme un symbole du caractère transcendant de l'expérience de la guerre, elle aussi collective, qui rassemblerait tous les anciens combattants. La démarche représente également la notion de *mémoire collective*. Ainsi, tout survivant, en tant qu'ancien combattant, peut se souvenir de tous les soldats et de chacun d'entre eux, même des inconnus, car ils ont en commun ce vécu à la fois singulier et universel de la guerre, mais aussi ce même *devoir* de se souvenir.

Jacques s'interroge : comment faciliter le deuil de la mère, et le sien propre ? Retrouver le corps semble trop difficile. Que peut-il faire, lui, architecte ? Finalement, il prend la décision de rebâtir la maison d'André telle qu'elle était avant la guerre, en suivant les plans témoignant de la volonté du défunt. Il le rend de nouveau présent : « Mme Delbos, interdite, regardait cette maison dont chaque détail lui rappelait son fils<sup>2186</sup>. » Pour Paul Ricoeur, « chaque nouveau bâtiment s'inscrit dans l'espace urbain comme un récit dans un milieu d'intertextualité<sup>2187</sup>. » De cette manière, la villa d'André communique avec ce qui se trouve autour d'elle, elle intègre un « récit » qui va dans le sens d'une reconstruction en accord avec les morts et leurs volontés, une reconstruction guidée par la préservation de la mémoire et l'hommage aux combattants. Par ailleurs, la maison est elle aussi un *reminder*, recréé de toutes pièces par l'architecte. La création permet de réveiller le souvenir, de le perpétuer, de *l'inscrire* dans le paysage et dans la mémoire. Il reconstitue un élément du passé pour réinscrire celui-ci dans le présent, il élève un monument, une sépulture non destinée au corps mais à l'esprit du défunt, un lieu qui pourrait aussi bien accueillir les morts que les vivants. L'acte de création est un acte fondateur : une reconnaissance du passé, condition *sine qua non* à la construction de l'avenir. De plus, si, à un moment du roman, Jacques hésite encore à évoquer André avec Hélène, sa retenue disparaît progressivement, à mesure qu'il se sent devenir proche du mort. Il décide donc de parler d'André, voire de parler comme lui, « pour raviver sa mémoire, comme on ranime un feu qui va s'éteindre<sup>2188</sup>. » Le passage où Jacques répond à Hélène avec les mots du mort peut être vu comme un acte d'écriture. L'échange a lieu durant ce qui est décrit comme une « nuit d'encre<sup>2189</sup> », celle qui voit renaître le souvenir d'André, en chair et en os. À partir de ce qu'il a retenu de la correspondance, Jacques transpose les phrases de l'autre dans sa propre parole, leur offrant une autre situation d'énonciation. Il réactualise le passé et le fait exister dans le présent. Ces phrases sont censées réveiller des souvenirs chez sa femme, et agir comme

---

<sup>2186</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, op.cit., p.553.

<sup>2187</sup> Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op.cit., p.187.

<sup>2188</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, op.cit., p.532.

<sup>2189</sup> *Ibid.*, p.575.

*reminders* à leur tour. En réalité, elles vont jusqu'à provoquer une hallucination chez Jacques et Hélène, qui croient voir le cadavre d'André sorti de terre et réclamant vengeance. Ce dont cette hallucination témoigne, c'est de la puissance d'évocation des mots. Cette apparition n'est possible que grâce à l'engagement de Jacques, que nous définissons ici comme une participation active à un projet conforme à ses valeurs et convictions morales. Enfin, Dorgelès, dans son roman, fait ressusciter les morts. Il ne s'agit pas d'une réelle résurrection, mais simplement d'un rêve de Jacques. Or, la puissance de l'image n'en est pas moins forte : « Pour évoquer le passé sous forme d'images, il faut pouvoir s'abstraire de l'action présente, [...] il faut pouvoir rêver<sup>2190</sup>. » Jacques a la capacité de rêver, d'imaginer, de créer. Ricoeur associe étroitement la mémoire et l'imagination. Selon lui, elles ont en commun la « présence de l'absent<sup>2191</sup> ». C'est grâce à l'imagination fertile de l'architecte que les morts se réveillent, réalisant ainsi le devoir de mémoire de l'écrivain, c'est-à-dire : « le devoir de rendre justice, par le souvenir, à un autre que soi<sup>2192</sup>. » Jacques rend justice à André en forçant Hélène à se souvenir de lui, permettant ainsi à Dorgelès de rendre justice à tous les morts de la Grande Guerre. Le personnage de Jacques incarne donc en quelque sorte le projet littéraire de l'écrivain et rend possible sa réalisation. L'architecte redonne vie aux morts à travers son travail et son imagination, tandis que l'écrivain les ressuscite par le seul moyen qu'il a à sa disposition : l'écriture. La reconstitution de la maison d'André par Jacques est un écho littéraire et romanesque de la « réalité recréée<sup>2193</sup> » dorgelèsienne.

Jacques, à la fin du roman, est libéré de son engagement envers Hélène, dont il est séparé, et il a pris conscience de son devoir de mémoire et de l'importance de ce dernier. Cela lui ouvre la porte du nouveau. Dorgelès propose alors une réflexion sur la thématique de la création. En effet, la guerre et la violence, constitutives de l'espèce humaine, ne sont pourtant pas la seule caractéristique dont celle-ci ne peut se défaire :

Alors ce serait donc une loi éternelle que des peuples de proie se ruent sur les moins forts ? Les hommes ne seraient donc bons qu'à s'égorger jusqu'à la fin des temps ? Ne trouveront-ils jamais mieux que dans des tueries, à dépenser l'amour hautain du risque, le goût du sacrifice, l'élan divin qui nous fait tout donner... S'il n'en restait que deux sur la machine ronde, se fouilleraient-ils encore le ventre à coups d'épieu ?

Accablé, Jacques regardait cette campagne maudite, où, depuis tant de siècles, les mêmes nations viennent verser leur sang, mais son regard, ayant glissé sur le cimetière, revint au bourg, et il se redressa. Subitement, il retrouvait sa foi. Il lui semblait que tous ces murs éclatants répondaient aux

---

<sup>2190</sup> Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op.cit., p.62.

<sup>2191</sup> *Ibid.*, p.54.

<sup>2192</sup> *Ibid.*, p.108.

<sup>2193</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, op. cit., p.22.

croix noires. On a creusé des fosses, c'est vrai, mais on a fait des toits. Oui, l'homme tue, mais il crée. Il est féroce, égoïste, cupide, mais il invente, mais il travaille, mais il bâtit<sup>2194</sup>...

Située dans les pages conclusives du roman, cette citation en deux temps montre parfaitement l'idée sur laquelle Dorgelès – pessimiste certes, mais fervent défenseur de la création – souhaite laisser son lecteur. Il y a désillusion, la société est telle qu'elle est : l'humain est violent, il aime le conflit. Mais une touche d'espoir est déposée, un espoir qu'incarne la création, et ainsi la littérature. Le roman exemplifie une reconstruction possible, tant qu'elle est opérée dans le respect des morts et de leur mémoire.

L'omniprésence de la correspondance, déjà évoquée plus tôt, n'a pas pour seul rôle d'accentuer la rupture entre avant et arrière, ainsi que celle plus particulière entre hommes et femmes. En effet, elle n'est pas seulement un échange entre deux parties d'un couple, elle est, dans *Le Réveil des morts*, mise en scène comme un échange entre un mort, André, et un vivant, Jacques. Les mots d'André résonnent dans l'esprit de Jacques, avant de s'incarner dans sa propre voix, lorsqu'il décide de répondre à Hélène avec les phrases de la correspondance. Les lettres sont aussi un double du roman, la fin du premier couple – la séparation – annonçant celle du second : « Jacques lisait avec passion, comme s'il avait ignoré le dénouement. Il souffrait, il espérait, il rageait avec le soldat<sup>2195</sup>. » Jacques est un lecteur comme celui qui parcourt les pages du *Réveil des morts*, sachant pertinemment que la fin de cette romance ne peut pas être belle. Sa clairvoyance, la raison, lui reviennent progressivement en recevant ce récit d'André : il réalise que sa propre relation est elle aussi vouée à l'échec, que son accomplissement ne pourra pas se faire avec Hélène. La scène illustre la performativité des mots, leur force d'action sur l'esprit humain. Enfin, la lecture des lettres permet de redonner vie au mort de la même manière que le fait le roman en racontant le réveil de tous les morts. Dans *La Machine à finir la guerre* et *Les Croix de bois*, les reproches adressés aux femmes qui n'écrivent pas suffisamment révèlent par ailleurs une conviction profonde liée à la littérature : les mots peuvent sauver. Les lettres apportent la « joie<sup>2196</sup> », le « bonheur », un peu de « douceur », elles rassurent car elles montrent que l'on n'a pas été oublié, que l'on est aimé. L'œuvre dorgelèsienne apparaît comme une lettre aux morts. L'écrivain sait quels mots peuvent dire la guerre, la camaraderie, la peur également : « Je pourrais dire les mots qui l'effraient, je les connais<sup>2197</sup> », écrit ainsi le narrateur des *Croix de bois*. Le critère qui prévaut, dans la mise en récit de la guerre, est, quoi qu'il en soit la vérité. Partagé « entre le devoir d'être véridique et le désir d'être tout bonnement

---

<sup>2194</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, op.cit., p.597.

<sup>2195</sup> *Ibid.*, p.567.

<sup>2196</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, op. cit., p.172.

<sup>2197</sup> *Ibid.*, p.94.



cru<sup>2198</sup> », l'écrivain choisira toujours la première option, pour ne pas « trahir la vérité », exigence qu'il explicite même – avec humour, certes – dans *Le Cabaret de la belle femme*. Il ajoute encore : « Pas de dithyrambe, pas de pompe, pas d'emphase : la simple vérité et la leçon des faits<sup>2199</sup>. » Fidèle aux événements, même les plus incroyables, l'écrivain s'accroche à l'expérience des soldats auxquels il veut rendre hommage. Il se place en cela à l'opposé d'un poète comme son Jean de Crécy-Gonzalve qui, incapable de « comprendre ce qu'était la guerre<sup>2200</sup> », s'imagine des combattants comme « dans les illustrés<sup>2201</sup> ».

La fiction dorgelèsienne est forte d'une dimension métaromanesque. La fiction permet de matérialiser les craintes de l'écrivain, de communiquer ce qu'il a vu sans entrer de plain-pied dans les prises de parti qui le feraient plonger dans le politique qu'il abhorre tant. La dévotion de Jacques Larcher aux morts, la prise de conscience de Jacques Le Vaudoier devraient être celles des lecteurs. Les deux personnages, ainsi que tous les passages métalittéraires de l'œuvre, représentent l'« effort de mémoire<sup>2202</sup> » nécessaire, obéissant au « devoir de ne pas oublier ». La grande menace, l'oubli, est elle-même personnifiée :

L'Oubli... Il le redisait à mi-voix, ce mot terrible, et le cortège du plateau repassait devant ses yeux, les Chinois, la gouape en uniforme, et ces funèbres hamacs où s'étreignaient convulsivement deux morts.

L'Oubli... Cela tombe comme une pelletée de terre, ce mot-là. Sans y penser, le jeune homme l'avait écrit sur sa feuille de calque, et il repassait distraitement les traits, il ornait chaque lettre, avec un O étrange, horrible, troué de deux trous vides et fendu d'un grand rire<sup>2203</sup>.

Grand ennemi chapeautant les actions des mercantis, des profiteurs et du peuple oublieux, l'oubli est là, se dessinant comme un squelettique et horrifique fantôme, dont la représentation évoque la mort, une mort mesquine et rattachée au néant. Prononcer le mot, même « à mi-voix », le rend réel. La performativité de la langue s'exprime. Le mot lui-même suscite chez Jacques des souvenirs incarnant l'horreur du concept, des scènes censées susciter chez le lecteur dégoût et révolte. Le rôle du créateur ici, c'est de repasser encore et encore sur cette idée, d'en intensifier l'expression, de lui donner de la profondeur et de la présence. La « feuille de calque » symbolisant la transparence peut être un indice de la portée métalittéraire de ce passage : derrière le personnage, il y a l'écrivain, derrière le roman, il y a une lutte contre l'oubli.

---

<sup>2198</sup> Roland Dorgelès, *Le Cabaret de la belle femme*, op. cit., p.305.

<sup>2199</sup> *Ibid.*, p.320.

<sup>2200</sup> *Ibid.*, p.326.

<sup>2201</sup> *Ibid.*, p.327.

<sup>2202</sup> Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op.cit., p. 37.

<sup>2203</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, op.cit., p. 421.

Notons que *Le Réveil des morts* s'inscrit dans « la littérature de dénonciation<sup>2204</sup> » telle que la définit Éliane Tonnet-Lacroix, c'est-à-dire une littérature qui combat le « reniement » et la « trahison » des valeurs combattantes. La littérature dorgelèsienne obéit ainsi à une visée performative, elle témoigne de la croyance de l'auteur en une littérature puissante, qui *peut* faire évoluer les mentalités. L'écrivain a ce rôle : transmettre les leçons de la guerre aux vivants. Le refus de ces derniers d'entendre parler de la guerre est comme une négation du sacrifice des combattants. En cela, il ne peut être accepté par l'écrivain. C'est cette incompréhension, cette indifférence aussi, qui justifient la « lutte contre l'oubli<sup>2205</sup> ». Montrer des personnages en lutte est déjà une action en faveur de ce combat pour l'acceptation de l'héritage guerrier, un geste qui inscrit pleinement la fiction et la littérature dans le processus de mémorialisation du conflit.

Le psychiatre Boris Cyrulnik, se référant à des études neuroscientifiques, note que « les circuits de la mémoire sont les mêmes que les circuits de l'imagination<sup>2206</sup>. » De ce constat découle l'idée selon laquelle la résilience – c'est-à-dire l'acceptation de l'événement traumatique dans la perspective d'une reconstruction – pourrait se faire notamment à travers la mise en récit, dans laquelle la fiction pourrait potentiellement avoir une place. En effet, le traumatisme est perdu dans une sorte de « flou » mental, confusion dans laquelle « il existe une possibilité de remaniement<sup>2207</sup> ». Grâce à la fiction, les personnes peuvent se ressaisir de leur histoire, en offrir un récit qui leur correspond, qui leur permet de se reconstruire. Cette mise en récit passe par la rencontre des souvenirs individuels, mais aussi des « sources de mémoire<sup>2208</sup> » collectives : littérature, discours, articles de presse... Ces multiples sources créent une polyphonie interne au récit, que l'on remarque chez Dorgelès. Dans ses œuvres, lui-même a plusieurs voix : la sienne propre, celle du soldat, celle de l'écrivain, celle de l'écrivain-combattant agglomérant les deux précédentes, puis viennent les voix des autres : les mercantis, le gouvernement, les profiteurs, les femmes, les embusqués, tous les autres soldats qui ne sont pas lui... En quelque sorte, un récit individuel lié à un vécu traumatique en compagnie d'autres personnes n'appartient donc jamais véritablement et totalement à l'auteur du récit : il est aussi collectif. La mise en récit elle-même pourrait apparaître comme un indice de la démarche de résilience entamée par l'écrivain et par la société.

---

<sup>2204</sup> Éliane Tonnet-Lacroix, *Après-guerre et sensibilités littéraires*, op. cit., p. 86.

<sup>2205</sup> Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op.cit., p.49.

<sup>2206</sup> Denis Peschanski, *Mémoire et traumatisme, l'individu et la fabrique des grands récits*, entretien avec Boris Cyrulnik, Paris, INA, 2012, « Les entretiens de Médiamorposes », p.6.

<sup>2207</sup> *Ibid.*, p.14.

<sup>2208</sup> *Ibid.*, p.15.

Roland Dorgelès construit également un monument-livre, voire une œuvre-monument, autant pour les vivants qui ont perdu un morceau d'eux à la guerre – leur innocence, leur jeunesse, leur espoir peut-être, leur intégrité physique voire un membre de leur famille – que pour les morts qui ont disparu ou risquent l'oubli. Selon Carine Trévisan, « l'écriture se veut souvent équivalent d'un rite de mise au tombeau, permettant de trancher les liens avec les morts<sup>2209</sup>. » Ainsi, l'œuvre dorgelèsienne, que l'écrivain justifie souvent comme une démarche collective, est-elle peut-être aussi une tentative toute personnelle de l'écrivain souhaitant se défaire de ses ombres. Cette permanence de la guerre dans l'œuvre n'est-elle pas aussi le signe d'une résilience impossible pour l'ancien combattant ? Peut-être Dorgelès ne parvient-il jamais véritablement à surmonter ce traumatisme. Quoi qu'il en soit, son œuvre est porteuse de souvenirs, permet à ses lecteurs d'entrer dans un processus de remémoration. C'est pour cette raison qu'un roman comme *Le Réveil des morts* est perçu comme un « monument », une œuvre mémorielle, de la même manière que le *Tombeau* bien plus tard. Pierre Paraf, dans *La Nouvelle Revue*, écrit ainsi la critique suivante : « il restera comme le monument vivant des plus chères mémoires abandonnées ou profanées, [...] l'hommage des cœurs saignants d'une jeunesse qui a tout appris et n'a rien oublié<sup>2210</sup>. » L'écrivain dorgelèsien reste également celui qui donne du sens, de la structure aux choses les plus chaotiques : « Notre tâche d'écrivain n'est pas, comme on le suppose, d'imaginer des événements invraisemblables, mais, au contraire, d'introduire un peu de logique dans un monde réel qui en est dépourvu<sup>2211</sup>. » Il s'agit de faire de la guerre un événement intelligible, là où le silence pourrait pourtant s'imposer. La mort, expérience par essence difficile voire impossible à appréhender par les vivants, est elle aussi reconfigurée par l'écrivain. « La vérité de la guerre est dans la mort et elle est détenue par les morts<sup>2212</sup> », note Nicolas Beaupré. En tant que soldats, les écrivains-combattants ont côtoyé la mort de près, ils ont fait partie de ces presque-morts que nous avons décrits. En tant qu'écrivains, ils ont le pouvoir des mots, la capacité de dire quelque chose de cette « vérité ». Conscients des limites, affrontant l'indicible de la guerre, les écrivains-combattants essaient pourtant, s'efforcent de faire une place, en littérature, à cette expérience extrême.

---

<sup>2209</sup> Carine Trévisan, *op. cit.*, p.199.

<sup>2210</sup> Pierre Paraf, « Livres d'actualité », *La Nouvelle Revue*, Paris, juillet 1923, p.192.

<sup>2211</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.101.

<sup>2212</sup> Nicolas Beaupré, *Écrits de guerre*, *op. cit.*, p.170.

#### 4. Conclusion du chapitre

Si la pratique de la réécriture témoignait déjà du caractère obsessionnel de l'écriture dorgelèsienne, l'étude des thématiques de l'œuvre dans son ensemble, qui nous a amenée à faire dialoguer les textes entre eux, confirme cet aspect. L'œuvre que nous avons décrite comme hybride est assurément dotée d'une unité, à laquelle les thèmes contribuent de toute évidence. Les façons dont ces derniers sont réactualisés au fil des livres, leur évolution ou au contraire leur constance, permettent de mieux cerner le retravail des textes auquel Dorgelès procède. Ce que nous avons également mis en évidence, ce sont les traits distinctifs de la représentation que donne Roland Dorgelès de la Grande Guerre, et donc de ce qui constitue une *guerre dorgelèsienne*. Car en faisant de ces sujets le cœur de son œuvre, en les ressassant, il crée un imaginaire de la guerre qui lui est propre, il en construit une image et lui donne également un sens. La Grande Guerre dorgelèsienne témoigne ainsi d'un profond bouleversement du monde qui, en réalité, dépasse le simple contexte historique de 1914-1918. Derrière ce conflit, il y a le danger représenté par l'argent, par le pouvoir, par la division... Pourtant, Dorgelès lui-même entretient cette discorde, en décrivant une société qui semble ne jamais vraiment pouvoir s'entendre, en mettant en scène des anciens combattants qui apparaissent souvent seuls contre tous. Cet isolement est très probablement le reflet de ce que ressent Dorgelès qui, au fil des années, a le sentiment que la mémoire des morts, de la guerre et du sacrifice des combattants, est de moins en moins défendue. L'écrivain se décrit parfois comme le seul rempart face à l'oubli. « Survivant-écrivain<sup>2213</sup> », Roland Dorgelès met la création littéraire au service de la représentation de la guerre, et place ses personnages aux prises avec un monde bouleversé. On observe chez Dorgelès une dramatisation progressive, avec une augmentation de l'enjeu au fil du temps : à mesure que les événements se déroulent, le rôle du survivant-écrivain se fait plus grand. Ces derniers, lorsqu'ils sont aussi créateurs – Jacques Larcher, Jacques Le Vaudoier –, deviennent à leur tour des messagers, des porte-paroles. En produisant une littérature qui interroge son propre pouvoir, qui s'auto-réfléchit, Roland Dorgelès démontre son propre rôle, la nécessité de l'écriture, dans une société en mutation ou en proie à la violence.

---

<sup>2213</sup> Carine Trévisan, *op. cit.*, p.149.



**CHAPITRE QUATRIÈME**

**RÉCEPTION ET DEVENIR DE LA GRANDE  
GUERRE DORGELÈSIENNE**



Malgré le succès des *Croix de bois*, le roman de Dorgelès paraît à un moment qui, déjà, laisse pressentir un désamour naissant pour la littérature de guerre. Comme le note Nicolas Beaupré, « la naissance puis la légitimation du concept d'écrivain combattant pendant la guerre passait également par les prix littéraires<sup>2214</sup>. » L'activité de l'Académie Goncourt, qui récompense chaque année depuis 1903 une œuvre en prose parue dans l'année, témoigne de la vitalité de cette littérature pendant le conflit. En 1914, la question se pose de l'attribution d'un prix, alors que la guerre vient d'être déclarée et que toutes les activités éditoriales sont soudainement ralenties, voire mises à l'arrêt. Rapidement, la décision est prise de ne pas en attribuer, en particulier en raison de « l'injustice qu'il y aurait à ne se prononcer que sur les ouvrages publiés jusqu'au mois d'août<sup>2215</sup> ». Considérant en effet que de nombreux livres sont prêts à paraître mais ne le peuvent pas à cause de la guerre, l'Académie décide de différer la remise du prix à 1915. Or, l'année suivante, c'est René Benjamin seul qui reçoit le Goncourt 1915 pour son roman *Gaspard*, le prix 1914 étant encore reporté d'une année, pour les mêmes raisons. C'est finalement l'année 1916 qui est marquée par l'exceptionnelle remise de deux prix. Ce n'est donc que deux ans après son écriture que le roman *L'Appel du sol* d'Adrien Bertrand, paru en 1916, reçoit sa récompense. Le deuxième lauréat n'est autre qu'Henri Barbusse, pour *Le Feu*. En 1917, c'est Henry Malherbe qui est récompensé pour *La Flamme au poing*, et enfin Georges Duhamel pour *Civilisation* en 1918. Ce sont ainsi cinq prix Goncourt qui honorent les romans de guerre en plein cœur du conflit. Marque de soutien du milieu littéraire à l'effort de guerre, ces prix sont aussi le témoignage d'un fait bien réel : la très grande majorité des candidats étant mobilisés, la plupart sont des écrivains-combattants, et ce sont, parmi ces derniers, les blessés qui ont le plus de possibilité d'écrire et de finir leur ouvrage. Ces choix de l'Académie sont salués par la critique, obéissant donc à une dynamique globale. En 1916, le *Mercur de France* publie ainsi ces quelques mots : « Il faut louer les académiciens Goncourt à qui la guerre semble avoir communiqué un renouveau d'activité et d'énergie. Ils se sont abstenus de couronner quelque fade roman d'universitaire adroit. Leur choix de cette année marque de la bravoure<sup>2216</sup>. » Ainsi, même si ce n'est pas nécessairement une volonté première de l'Académie, ces récompenses sont interprétées comme étant liées à une culture de guerre, et plus précisément à une mobilisation culturelle : l'ensemble de la société apportant son soutien aux combattants, la société littéraire n'y manque pas.

---

<sup>2214</sup> Nicolas Beaupré, *Écrits de guerre*, op. cit., p.92.

<sup>2215</sup> Communiqué de l'Académie Goncourt, cité par Philippe Baudorre, « La Grande Guerre et le Prix Goncourt », art. cit.

<sup>2216</sup> « Les deux Prix Goncourt », *Mercur de France*, 1<sup>er</sup> janvier 1917, p. 184.



L'année 1919 entame toutefois une rupture dans la dynamique de célébration de cette littérature, avec l'attribution du Goncourt non à Dorgelès comme cela semblait logiquement se dessiner, mais à Marcel Proust. Rappelons que c'est pendant cette année qu'est créée l'Association des Écrivains Combattants, dont le manifeste alerte sur le danger de l'oubli qui menace. Par ailleurs, Nicolas Beaupré note également que l'année 1920 marque « la fin d'un cycle dans les publications sur la guerre<sup>2217</sup> ». L'intérêt pour ces textes diminue sensiblement à mesure que le conflit s'éloigne. Pour l'historien, *Les Croix de bois*, tout comme l'œuvre de Georges Duhamel, est « un livre de transition entre la culture de guerre et l'imaginaire ancien combattant de l'après-guerre<sup>2218</sup>. » Il ajoute qu'« en ce sens, la guerre est finie. La lassitude du public pour la littérature de guerre est entendue. » *Les Croix de bois*, en effet, est écrit par un homme qui s'est éloigné du front, qui a pris du recul, ce que symbolise d'ailleurs le dernier chapitre, mise en abyme de la venue à l'écriture. Les camarades sont désormais des « fantômes<sup>2219</sup> », ils appartiennent au passé. Le roman paraît à un moment où la société veut de nouveau regarder vers l'avenir, avancer, veut progressivement laisser derrière elle la guerre. Ainsi les livres de guerre, malgré leur succès, contribuent davantage à souder le milieu ancien combattant que la société dans sa globalité. Cet état de fait, nous l'avons vu, est mal accepté par Dorgelès, qui refuse que la Grande Guerre ne sombre dans l'oubli. Au-delà de la publication du *Réveil des morts* en 1923, ou de tous les textes consacrés à 14-18 qui suivront, c'est un combat permanent pour la réactualisation de ce conflit que mène l'écrivain. Dans ce chapitre, nous nous concentrerons sur trois moments clés du parcours de Dorgelès : l'affaire Jean Norton Cru qui vient secouer le milieu des écrivains-combattants en remettant en cause la légitimité de certains témoignages, l'adaptation cinématographique des *Croix de bois* par Raymond Bernard en 1932 qui marque la conquête du grand écran par les anciens combattants, et enfin la parution – étalée dans le temps – d'éditions illustrées de l'œuvre dorgelèsienne qui contribue à raviver l'intérêt pour les textes. Ces exemples, ainsi que d'autres plus proches de nous, nous permettront de voir la permanence de l'œuvre elle-même, et à travers elle la façon dont se propage et s'impose la représentation de la guerre dorgelèsienne.

---

<sup>2217</sup> Nicolas Beaupré, *Écrits de guerre*, op. cit., p.28

<sup>2218</sup> *Ibid.*, p.96.

<sup>2219</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, op. cit., p.217.

## 1. L'affaire Jean Norton Cru

Près de dix ans plus tard, alors que la littérature de guerre a progressivement perdu de son prestige et que les écrivains-combattants suivent chacun leur trajectoire, ces derniers reviennent au cœur du débat littéraire. Jean Norton Cru, ancien combattant et professeur, publie un ouvrage de 735 pages intitulé *Témoins, essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*, suivi en 1930 de la parution d'une version très abrégée, *Du témoignage*. Dans ce livre, l'auteur se propose de faire l'inventaire des témoignages sur la Grande Guerre et de déterminer la valeur de chacun. Pour cela, il fait des recherches sur leurs auteurs, reconstituant leurs parcours militaires, puis il procède à une analyse détaillée de l'œuvre, en essayant de lier celle-ci à la « réalité » de la guerre : dans quels secteurs se déroule l'action ? les faits racontés sont-ils véridiques, avérés ? le récit est-il cohérent, plausible, crédible ? Il divise l'ensemble des œuvres en plusieurs catégories, isolant les romans qu'il considère comme une forme de témoignage moins satisfaisante que les correspondances ou les journaux par exemple. En effet, si Jean Norton Cru loue la valeur de certaines publications, il s'attaque aussi aux plus célèbres d'entre elles : les romans de René Benjamin, d'Henri Barbusse et de Roland Dorgelès sont ainsi ses cibles favorites. Il conteste la qualité de ces trois grands succès de librairie, remettant en cause leur légitimité en tant que témoignages. Il reproche aux auteurs d'avoir préféré « leur imagination<sup>2220</sup> » au détriment de « leur expérience du sujet ». Il note « des excès, des abus, des exagérations, des déformations, des efforts toujours visibles pour atteindre au sensationnel ou aux traits d'esprit<sup>2221</sup>. » Pour faire simple, il accuse les écrivains d'avoir été trop littéraires, et d'avoir manqué d'authenticité et de sens du réalisme. Dorgelès est le plus accablé des trois, étant accusé de n'avoir recherché que le succès et de ne pas avoir eu une démarche sincère. Cru va même jusqu'à remettre en question l'expérience de guerre de Barbusse et Dorgelès, bien que les deux engagés volontaires aient combattu en première ligne, Barbusse jusqu'en 1916 et Dorgelès jusqu'en 1915. Il est vrai toutefois qu'ils n'ont pas, comme d'autres, vécu toute la guerre au front. Cela rend-il leur expérience moins légitime, moins juste, moins vraie ? L'affaire Norton Cru pose la passionnante question de ce qui fait un « bon » témoin, interrogation qui sera d'ailleurs ravivée après la Seconde Guerre mondiale. Le débat est d'importance, et il met en difficulté la littérature : la fiction a-t-elle sa place lorsqu'il s'agit de raconter la guerre, la violence, le traumatisme ?

---

<sup>2220</sup> Jean Norton Cru, *op. cit.*, p.588.

<sup>2221</sup> *Ibid.*

Loin de pouvoir répondre à cette question, nous nous proposons plutôt de nous concentrer sur les reproches énoncés par Jean Norton Cru à l'adresse de Roland Dorgelès. Sont conservés dans un fonds des Bibliothèques universitaires d'Aix-Marseille les exemplaires des livres de guerre annotés par Jean Norton Cru, parmi lesquels *Les Croix de bois*. Ce document nous permet de comprendre avec précision ce qui a dérangé le critique<sup>2222</sup>. Comme pour les autres auteurs, Cru note d'abord le nom réel de l'écrivain qui publie sous pseudonyme, la période passée au front (ici notée « Nov. 14-16 ? », le point d'interrogation signalant l'incertitude de Cru), le corps d'armée auquel appartient Dorgelès, puis il reconstitue la topographie du roman. Au début de l'ouvrage, sur les pages vierges qui précèdent la page de titre, Jean Norton Cru résume ses remarques et, selon son propre terme, le « jugement<sup>2223</sup> » qu'il porte sur l'œuvre, synthèse qui lui sert ensuite à composer la notice figurant dans *Témoins*<sup>2224</sup>. Plusieurs points retiennent son attention et cristallisent son désaccord avec Dorgelès. Tout d'abord, Cru considère l'auteur des *Croix de bois* comme l'écrivain abusant le plus des « effets » et des outils stylistiques, ce qui, selon lui, dessert le message. On voit ainsi que Cru s'agace devant certaines formulations : « le truc littéraire tant admiré<sup>2225</sup> », « à effet », « truc<sup>2226</sup> ! », « trop de ficelles d'écrivain », etc. Cru apprécie bien peu « les trucs si abondants dans ce livre ». Ce mot, que le critique souligne et note à de nombreuses reprises dans son exemplaire des *Croix de bois*, connote la tromperie, l'illusion, la manipulation. Est un « truc », un « trucage », ce qui relève d'un procédé artificiel et donc distinct de la nature, de la réalité, de la vérité. Le « truc », c'est aussi une combine, une technique que l'on connaît bien et que l'on n'hésite pas à utiliser lorsque cela est possible ou nécessaire. Cru épingle ici à la fois la fiction et le style lui-même comme procédés de l'écrivain, mais aussi la technique de ce dernier : n'est pas écrivain qui veut, un bon écrivain maîtrise certains outils qui plaisent au lecteur. Loin d'être une qualité aux yeux de Cru, ce dernier point dessert la narration de la guerre : « vrai romancier, et sans souci de la vraisemblance, il veut aguicher la curiosité du lecteur, et fait un conte à dormir debout<sup>2227</sup> », écrit-il en note. Car ces moyens stylistiques dont use Dorgelès, de

---

<sup>2222</sup> Nous remercions Benjamin Gilles de nous avoir généreusement fourni les photographies des documents nécessaires à cette étude.

<sup>2223</sup> Bibliothèques universitaires d'Aix Marseille, fonds Jean Norton Cru, exemplaire des *Croix de bois* avec annotations autographes, p.II.

<sup>2224</sup> Voir la notice reproduite en annexe 7.

<sup>2225</sup> Bibliothèques universitaires d'Aix Marseille, fonds Jean Norton Cru, exemplaire des *Croix de bois* avec annotations autographes, p.I.

<sup>2226</sup> *Ibid.*, p.II.

<sup>2227</sup> *Ibid.*, p.145.

la même manière que Barbusse avant lui, sont selon Cru des réflexes à éviter là où « la réalité des faits doit suffire<sup>2228</sup> ».

Et cela rejoint une deuxième préoccupation de Jean Norton Cru, à savoir le caractère incorrect de la guerre telle qu'elle est racontée par Dorgelès. De nombreuses remarques concernent ainsi les erreurs que Cru épingle : « quelle bourde<sup>2229</sup> ! », « ça ne colle pas », « invraisemblable », voire « odieux<sup>2230</sup> », écrit-il au sujet de passages des *Croix de bois*. Il annote ainsi l'ouvrage : « Exag[ération] folle<sup>2231</sup> », « anachronisme<sup>2232</sup> », « grotesque exagér[ation]<sup>2233</sup> », « Énormité<sup>2234</sup> ! », « fausse note<sup>2235</sup> », « plaisanterie invraisemblable<sup>2236</sup> », « pas croyable<sup>2237</sup> », « absurde<sup>2238</sup> », « topographie folle<sup>2239</sup> ! », ou encore « fantaisiste<sup>2240</sup> », « improbable<sup>2241</sup> »... Ces incohérences que Cru repère font l'objet d'un « jugement<sup>2242</sup> » très sévère. Dans un premier temps, donc, elles signalent à ses yeux une méconnaissance du terrain que Cru associe à une expérience insuffisante du front : « Les erreurs techniques militaires sont énormes et font douter de la prétendue expérience de l'auteur sur la gu[erre] dans les tranchées », écrit-il. Il l'accuse également de renforcer les fausses idées véhiculées par « les civils » au lieu de les combattre. Dorgelès, qui ne cesse de montrer le clivage entre combattants et non-combattants, serait sûrement contrarié de lire une telle remarque. Il apparaît d'autant plus fautif que son livre connaît un grand succès. Il est considéré comme responsable par Cru de la propagation d'une représentation erronée de la guerre : « Comme par hasard, les auteurs connaissent fort peu la guerre et n'ont paru que peu de temps au front », note Cru au sujet de Barbusse, Benjamin et Dorgelès. Intéressés, voulant avant tout que leurs livres se vendent, ces écrivains n'hésiteraient pas à coller aux attentes du public pour ce faire, ne reculant devant aucune compromission. Par ailleurs, Dorgelès est régulièrement accusé par Cru de plagiat, ou plutôt d'imitation de trois ouvrages en particulier : *Le Feu* de Barbusse, *La Débâcle* de Zola et

---

<sup>2228</sup> *Ibid.*, p.II.

<sup>2229</sup> *Ibid.*, p.I.

<sup>2230</sup> *Ibid.*, p.II.

<sup>2231</sup> *Ibid.*, p.6.

<sup>2232</sup> *Ibid.*, p.36, 41.

<sup>2233</sup> *Ibid.*, p.43.

<sup>2234</sup> *Ibid.*, p.59.

<sup>2235</sup> *Ibid.*, p.66.

<sup>2236</sup> *Ibid.*, p.71.

<sup>2237</sup> *Ibid.*, p.77.

<sup>2238</sup> *Ibid.*, p.77, 79, 194.

<sup>2239</sup> *Ibid.*, p.177.

<sup>2240</sup> *Ibid.*, p.182.

<sup>2241</sup> *Ibid.*, p.185 et 189.

<sup>2242</sup> *Ibid.*, p.II.

*Face à face* de Péricard<sup>2243</sup>. Ainsi, Cru voit dans *Les Croix de bois* le témoignage de l'influence de la littérature – au détriment de l'expérience – sur l'esprit de l'écrivain : « Pour un auteur qui se pique de dégonfler les légendes, il ne se méfie pas de celles-ci et montre qu'il est dupe de ses lectures<sup>2244</sup> », écrit Jean Norton Cru au sujet d'un passage du roman relatant un combat au corps à corps<sup>2245</sup>. Cru souligne ainsi l'impossibilité de ce type d'affrontements pendant la Grande Guerre. Toutefois, Nicolas Beaupré note que, bien que rares, ceux-ci ont existé :

Certes, les hommes tuent le plus souvent à distance mais ils le font également parfois lors d'un corps à corps ou d'un combat à bout portant, à coups de revolver ou de grenades. Ces moments où l'on voit de près celui que l'on tue sont plus rares dans les sources à notre disposition. Mais leur rareté n'est pas aussi grande qu'on a pu le dire<sup>2246</sup>.

L'absence de ce genre de scènes dans les témoignages serait surtout due à leur caractère « transgressif et traumatique<sup>2247</sup> ». Ces moments auraient donc bien existé, contrairement à ce que Cru semble sous-entendre<sup>2248</sup>. Peut-être n'y a-t-il en effet pas assisté lui-même. Toujours est-il qu'aux yeux de Cru ces passages témoignent d'une recherche de sensationnalisme de la part de Dorgelès, au détriment d'un portrait réaliste du conflit. De même Cru se trouve exaspéré par les émotions exprimées par les personnages lors de la mort de Bréval : « Très étrange ! Dans un mauvais secteur, on ne songe guère à s'apitoyer – surtout sur quelqu'un qui n'est ni parent, ni ami<sup>2249</sup>. » Peut-être Cru n'a-t-il pas tout à fait tort : la fiction permet en quelque sorte d'allonger le temps, d'offrir aux hommes – les morts à venir – l'occasion de s'exprimer, de dire leurs volontés, d'évacuer les pensées qui les hantent, chose parfois impossible au cœur du conflit. La fiction prend des libertés sur la réalité qui, elle, peut mener le soldat à privilégier son instinct de survie sur son émotion. N'oublions pas que Dorgelès souhaite également valoriser la camaraderie, les liens forgés entre les combattants par l'expérience de la guerre, et que la fiction lui permet précisément de laisser libre cours à une expression plus sentimentaliste chargée d'émouvoir le lectorat à l'image des personnages. Le caractère plus problématique de l'affirmation de Cru est peut-être lié à la forme catégorique de l'affirmation, prenant valeur de

---

<sup>2243</sup> Jacques Péricard, *Face à face, souvenirs et impressions d'un soldat de la grande guerre*, Payot, 1917. Dorgelès aurait ainsi copié l'épisode de la mine du Mont Calvaire d'un passage écrit par Péricard.

<sup>2244</sup> Bibliothèques universitaires d'Aix Marseille, fonds Jean Norton Cru, exemplaire des *Croix de bois* avec annotations autographes, p.211.

<sup>2245</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, op. cit., p.136 : « Autour d'un puits, des hommes se battaient à coups de crosse, à coups de poing ou au couteau : une rixe dans la bataille. Vieublé, d'un coup de tête, culbuta un Allemand par-dessus la margelle, et l'on vit sauter le calot, un calot gris à bande rouge. »

<sup>2246</sup> Nicolas Beaupré, *Les Grandes Guerres*, op. cit., p.75.

<sup>2247</sup> *Ibid.*

<sup>2248</sup> Notons que le sujet du corps-à-corps pendant la Grande Guerre fait encore débat, comme en témoigne cet article de Gilles Aubagnac : « Du corps à corps au corps franc », *Corps*, 2014/1, n° 12, p. 103-107 [en ligne : <https://www.cairn.info/revue-corps-2014-1-page-103.htm>].

<sup>2249</sup> Bibliothèques universitaires d'Aix Marseille, fonds Jean Norton Cru, exemplaire des *Croix de bois* avec annotations autographes, p.253.

vérité générale : est-il réellement impossible de « s'apitoyer », d'avoir de la peine dans de telles circonstances ? S'il reproche à Dorgelès le caractère universalisant de son roman, Cru n'en véhicule pas moins, à son tour, une représentation univoque de la guerre. Se fondant sur sa propre expérience pour juger les livres de guerre, il discrédite ainsi ce qu'il n'a pas vécu, le considérant *de facto* comme faux.

Une autre grande erreur de Dorgelès est, selon Cru, d'avoir choisi une narration à la première personne (un « je » et un « nous »). Le choix apparaît comme un échec aux yeux du critique qui considère que Jacques Larcher n'est qu'un masque, somme toute bien inefficace, dissimulant à peine l'écrivain. L'usage du « nous », que nous avons précédemment étudié et qui rejoint la représentation du collectif par Dorgelès, est également très problématique aux yeux de Cru qui, sans surprise, n'accepte pas que l'écrivain prétende relater « *la guerre*<sup>2250</sup> ». Notons que l'auteur de *Témoins* a lu *Souvenirs sur les Croix de bois*, publié quelques mois seulement avant son propre texte. L'ouvrage n'est, à ses yeux, qu'un « charabia littéraire, qui n'explique rien<sup>2251</sup> », un « chapelet de paradoxes » parmi lesquels le plus « curieux » et révoltant est précisément celui-ci : « ne pas raconter *ma* guerre, mais *la* guerre », projet qui déplaît profondément à Cru. Dorgelès montre ici trop d'ambition, il aurait dû se contenter de sa propre expérience qui, selon Cru, n'est toutefois même pas digne d'intérêt en elle-même. Ainsi Dorgelès, Barbusse et Benjamin ne sont-ils pas jugés « légitimes<sup>2252</sup> » pour porter le témoignage de la guerre, et leur succès est considéré comme « anormal ». La prétention de Dorgelès à dire la guerre de tous les combattants ne passe pas. Cru ne le considère pas digne d'un tel exploit : « Dorgelès a volontairement oublié ce qu'il savait de l'inf[anterie] au front, pour se lancer dans la fantaisie absurde<sup>2253</sup>. » Par ailleurs, le choix de situer une partie du roman dans ce que Cru nomme « l'Utopie », c'est-à-dire l'*u-topos*, l'absence de lieu, pose également un grand problème. Le floutage spatio-temporel est déjà mal supporté par le critique, qui essaie d'identifier derrière la fiction les noms de lieux, les secteurs, les époques... L'absence totale de repère, en particulier si le but de l'auteur est de parler de tous les combattants, pose d'autant plus problème. Dorgelès, qui n'a pas combattu en Lorraine ou dans les Flandres, est-il légitime pour évoquer ces régions ? Du point de vue de Cru, la réponse est évidente (voir figure 41).

---

<sup>2250</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op.cit.*, p.22.

<sup>2251</sup> Jean Norton Cru, *op. cit.*, p.592.

<sup>2252</sup> Bibliothèques universitaires d'Aix Marseille, fonds Jean Norton Cru, exemplaire des *Croix de bois* avec annotations autographes, p.II.

<sup>2253</sup> *Ibid.*, p.77.

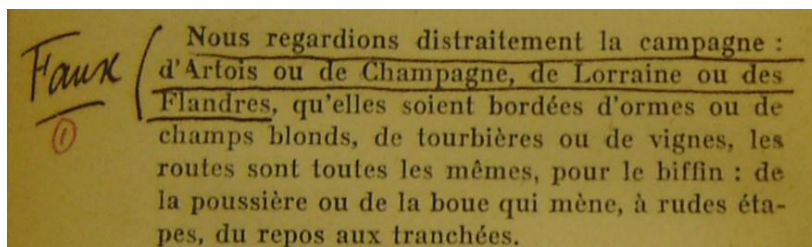


Figure 41 - *Les Croix de bois* annoté par Jean Norton Cru, p.278

« Cet homme est fou<sup>2254</sup> ! », écrit Jean Norton Cru. Le renvoi à la « folie » revient souvent sous la plume de Cru, confinant les incohérences de Dorgelès à l'irrationnalité pathologique, paroxystique et particulièrement inconvenante. Dorgelès a-t-il donc fantasmé une guerre totalement irréaliste ? Jean Norton Cru, dans son ouvrage de 1929, s'attaque à un homme qui, à l'époque, est au cœur du milieu ancien combattant : président de l'AEC, Dorgelès est l'un des écrivains de 14-18 les plus en vue. Remettre en question son expérience de la guerre est chose osée. Très rapidement, ses camarades du 39<sup>e</sup> RI prennent sa défense. En s'en prenant à Dorgelès et à son vécu de la guerre, c'est comme si Jean Norton Cru avait attaqué le 39<sup>e</sup> RI dans son intégralité. Le *Journal des réformés et mutilés*, dirigé par André Linville, publie le 12 janvier 1930 « une fort éloquente réponse<sup>2255</sup> » de Marcel Ricois, formulée dans un premier temps dans le *Bulletin des anciens du 39<sup>e</sup> RI*, texte ici intitulé « Les vrais témoins ». C'est en tant que « camarade » de Dorgelès et ancien combattant que Ricois prend la parole. La notion de camaraderie, notons-le, est particulièrement mise en valeur dans l'introduction et dans le texte lui-même. Pour certains anciens combattants, l'attaque de Cru envers Dorgelès dépasse en effet la simple critique littéraire : c'est un outrage commis envers de nombreux hommes, envers une communauté. L'« offensive » de Cru, son « attaque à retardement », est un affront, et Ricois n'hésite pas à répondre avec une certaine agressivité, retournant les accusations du critique contre lui :

Il écrit par exemple que le livre de Franconi est une erreur, que ses souvenirs sont plutôt maigres, que ses jugements sont superficiels, en résumé qu'il n'a rien compris à la guerre.

Or, on sait que Franconi, cinq fois cité dans l'infanterie, eut la tête emportée par un obus, en pleine attaque, après trois ans de front, à une époque (juillet 18) où l'ancien combattant Cru était tranquillement interprète à l'armée américaine<sup>2256</sup>.

Ici, Ricois sous-entend que l'expérience ultime de la mort en guerre permet la compréhension totale de celle-ci, et que c'est un affront aux morts que de rejeter leur parole. Relevons également le sous-entendu de l'« embuscade » de Jean Norton Cru, soulevé par Ricois : l'auteur

<sup>2254</sup> *Ibid.*, p.304.

<sup>2255</sup> Marcel Ricois, « Les vrais témoins », *Journal des réformés et mutilés*, 12 janvier 1930.

<sup>2256</sup> *Ibid.*

aurait, selon lui, bénéficié d'une position privilégiée et serait donc mal placé pour juger de la confrontation au danger d'autres hommes. Ricois met par ailleurs en avant le nombre, citant plusieurs noms en plus de Dorgelès, afin de représenter Cru comme un homme déraisonnable qui critique toutes les grandes œuvres de 14-18 : « Il démolit : Duhamel, Barbusse, Jolinon, Benjamin, Malherbe, Montherlant, Giraudoux, Mac Orlan, Tharaud, Arnoux, Georges Girard, tous classés dans la catégorie des livres médiocres, et dans sa fureur dévastatrice, il ne respecte même pas les tués. » Pour renvoyer Cru à ses erreurs, Marcel Ricois utilise un argument central : les faits réels. Il revient ainsi sur plusieurs critiques de Cru, lui répondant en avançant sa propre expérience, son témoignage en soutien de celui de Dorgelès, mettant en évidence le vécu partagé :

Lisant le dernier chapitre du « Fanion rouge », il crie : « Ça ce n'est pas possible ! C'est saugrenu ! Il a chipé cela dans *Cyrano de Bergerac*. C'est l'écharpe blanche du siège d'Arras. »

Eh bien ! je vais donner un conseil au sergent Cru : qu'il s'adresse à Maurice Lefèvre, 7 rue Descombes (17<sup>e</sup>) et ancien téléphonard au 39<sup>e</sup> qui, devant la tranchée Fritz, à l'attaque du mardi gras, agitait frénétiquement une ceinture de flanelle rouge pour prévenir les artilleurs qu'ils tiraient trop court<sup>2257</sup>.

Reprenant la méthode et les mots de Cru, Ricois défend *Les Croix de bois*, légitimant la représentation qui y est donnée de la guerre des tranchées. « Je ne sais pas à quelles attaques M. Cru a pris part, mais il ne semble pas avoir vu grand-chose », ajoute Marcel Ricois quelques lignes plus loin. Il dépeint enfin Jean Norton Cru comme un homme au « cœur sec » s'il ne pleure pas un camarade, l'opposant ainsi à Dorgelès qui n'hésitait pas à démontrer son « amitié » en partageant ses colis, par exemple. Enfin, il émet un dernier argument pour Cru, attaché aux « preuves » de l'expérience militaire : la citation de Dorgelès à l'ordre du régiment, témoignage de la valeur de l'homme en tant que soldat. Dans ce texte, Marcel Ricois prend la défense de Dorgelès sur tous les plans : il le valorise en tant qu'être humain – attentionné avec ses camarades, aimable, agréable, sincère, généreux –, en tant que soldat – valeureux, impliqué, courageux – et enfin en tant qu'écrivain. La vérité que Cru ne retrouve pas, Ricois, lui, la reconnaît, et il la présente comme celle de tout son régiment, allant jusqu'à « donne[r] [s]a parole » quant à la véracité des événements dont s'est inspiré l'auteur : « Tous les pèlerins du 39<sup>e</sup> pourront vous dire que tout le côté anecdotique des *Croix de bois* a été vécu par nous-mêmes<sup>2258</sup>. » Dans le numéro de *Rouen Gazette* du 18 janvier 1930 – quelques jours après la publication du texte de Ricois – paraît un article intitulé « À propos d'une polémique : "Monsieur Cru" et le 39<sup>ème</sup> ». André Renaudin, directeur du journal et auteur de l'article,

---

<sup>2257</sup> *Ibid.*

<sup>2258</sup> *Ibid.*



souligne que celui qui est pris à parti par Jean Norton Cru, ce n'est pas seulement l'écrivain, l'auteur des *Croix de bois*, l'ancien combattant, c'est plus particulièrement « le Roland Dorgelès du 39<sup>e</sup> »<sup>2259</sup> ». Après avoir rappelé l'intervention des soldats du régiment – en particulier Marcel Ricois –, il note : « Monsieur Cru ne demandera plus maintenant à "quel titre" s'exprimait Roland Dorgelès. Tous ceux du 39<sup>e</sup> le savaient bien »<sup>2260</sup>. » Ainsi, nier la justesse de la représentation dorgelèsienne de la guerre apparaîtrait, aux yeux des anciens combattants du régiment normand, comme un refus de considérer *leur* guerre comme vraie. Expression d'une solidarité ou réelle conviction quant au réalisme du roman, la camaraderie du 39<sup>e</sup> RI s'affirme envers Dorgelès<sup>2261</sup>.

Roland Dorgelès lui-même répond aux attaques, notamment dans un article paru dans *Les Nouvelles littéraires* du 11 janvier 1930. Dans le même numéro, Joseph Jolinon prend aussi la parole au sujet de *Témoins*, dénonçant « une affaire grave pour la littérature. » Revenant longuement sur le projet de Jean Norton Cru et les critiques qu'il a émises sur son œuvre personnelle, l'auteur écrit :

J'ai mis deux semaines à lire *Témoins*, et trois semaines avant de comprendre. Car, pour bien comprendre, il faut s'en tenir, avec une attention pénible, au strict point de vue de l'auteur, d'une rigueur si étroite qu'elle est presque impossible aux combattants de mon espèce, témoins continuels, acteurs écorchés à vif d'une guerre si infiniment diverse, contradictoire d'une saison à l'autre, d'un mois et d'une heure à l'autre, telle enfin que nous n'osons plus nous permettre, ni de la définir, ni d'en limiter les accidents, les impressions, les réactions humaines possibles, pas plus que les couleurs et les témoignages humainement soutenables<sup>2262</sup>.

Ce que reproche Jolinon à Jean Norton Cru, c'est précisément de véhiculer dans son ouvrage une représentation de la guerre obéissant à son propre point de vue, là où la guerre apparaîtrait par essence comme multiple et diverse. Chaque témoin, chaque écrivain, aurait ainsi sa vision à apporter à la construction d'une représentation collective du conflit :

Mais les critiques faites à mon *Valet de gloire* m'autorisent à dire à M. Cru, à toutes fins utiles, que certaines de ses sévérités, d'une injustice révoltante, lui viennent, soit d'une documentation malgré tout insuffisante, soit d'une connaissance très incomplète de la guerre spécifiquement poilue, soit de l'étroitesse dogmatique de son point de vue.

La réponse de Jolinon est particulièrement longue et développée, l'auteur fournissant divers arguments et exemples permettant de remettre en question la lecture de Jean Norton Cru.

---

<sup>2259</sup> André Renaudin, « À propos d'une polémique : "Monsieur Cru" et le 39<sup>e</sup> », *Rouen Gazette*, 18 janvier 1930.

<sup>2260</sup> *Ibid.*

<sup>2261</sup> Frédéric Rousseau va même jusqu'à parler d'une « impressionnante contre-offensive » pour qualifier cette défense de Roland Dorgelès. L'historien Jules Isaac, ainsi que Benjamin Crémieux et André Rousseaux notamment, apportent eux aussi son soutien à l'écrivain. Voir Frédéric Rousseau, *Le procès des témoins*, *op. cit.*, en particulier p.137-176.

<sup>2262</sup> Joseph Jolinon, « Témoins », *Les Nouvelles littéraires*, 11 janvier 1930.

Malgré sa défense, il reconnaît toutefois une certaine valeur à la démarche de Cru. La réponse de Roland Dorgelès, en revanche, est beaucoup plus succincte et peut-être moins « constructive<sup>2263</sup> ». Le choix de l'écrivain est assumé, puisqu'il juge l'ouvrage de Cru particulièrement « pesant<sup>2264</sup> » et sans grand intérêt : « Vivement attaqué moi-même par M. Cru, on m'a demandé, çà et là, de lui répondre, et de réfuter ses arguments, mais je n'ai pas voulu ouvrir une polémique qui m'apparaissait parfaitement inutile et au surplus un brin risible<sup>2265</sup>. » L'ensemble de l'ouvrage de Cru et de son travail est présenté par l'écrivain comme « un stérile passe-temps de maniaque ». Se sentant soutenu par une bonne partie du milieu ancien combattant et par le public, Roland Dorgelès ne fait que peu de cas de l'avis de Cru. Il se refuse, contrairement à Jolinon, à une argumentation visant à défendre son roman, préférant citer Ricois, jugeant sa défense méthodique suffisante. Il avance les noms de Barbusse et Duhamel, aussi critiqués par Cru, avec un argument d'autorité : la simple critique de ces ouvrages et de l'expérience de guerre de ces hommes suffit, à ses yeux, à démontrer l'absurdité des critiques de Jean Norton Cru.

« Il y a des cruistes et des anticruistes, ou des cruards et des anticruards, des cruphiles et des cruphobes<sup>2266</sup> », peut-on lire dans un numéro du *Crapouillot* qui consacre quelques pages relativement ironiques à « l'homme du jour », Jean Norton Cru. L'auteur de ces lignes, B. de Verzols, note que l'ouvrage n'aurait probablement pas eu le moindre succès sans toutes les polémiques qui s'en sont suivies. En effet, la publication de *Témoins* aurait pu passer inaperçue, mais elle est finalement commentée par nombre de figures de l'époque. André Thérive salue la qualité de l'ouvrage dans *Le Temps* du 27 décembre 1929, donnant toutefois son avis personnel sur quelques livres cités par Cru : « Personnellement, je ne trouve pas que *les Croix de bois* soient une œuvre digne de Thucydide, et j'ai beaucoup d'admiration, en revanche, pour les contes que M. Roland Dorgelès a réunis dans *le Cabaret de la belle femme*<sup>2267</sup>. » La parution de *Témoins*, dont des extraits et résumés sont largement disponibles dans la presse de l'époque, amène les critiques, mais aussi les lecteurs, à réévaluer et réaffirmer leur point de vue et leur opinion sur les œuvres de guerre. La représentation de 14-18 par les écrivains-combattants est ainsi interrogée. Jacques Boulenger, en 1934, écrit dans le même journal un avis plus tranché : « ce n'est pas tout d'être là, d'avoir vu de ses yeux : il faut encore le pouvoir de rendre ce qu'on

---

<sup>2263</sup> Frédéric Rousseau, *Le procès des témoins*, op. cit., p.166.

<sup>2264</sup> Roland Dorgelès, « Monsieur Cru ou la critique selon saint Thomas », *Les Nouvelles littéraires*, 11 janvier 1930.

<sup>2265</sup> *Ibid.*

<sup>2266</sup> B. de Verzols, « Petit courrier des lettres et des arts », *Le Crapouillot*, 1<sup>er</sup> février 1930.

<sup>2267</sup> André Thérive, « Les livres », *Le Temps*, 27 décembre 1929.

a vu, et Dorgelès l'a eu au point que dans son livre, on peut le dire, "le poilu" lui-même s'est reconnu<sup>2268</sup>. » Pour Boulenger, ce qui compte n'est pas tant l'exactitude des faits que le « sentiment » que l'œuvre littéraire parvient à transmettre. De son point de vue, Jean Norton Cru se trompe en optant pour une « méthode historique » trop « scientifique », car la littérature permet d'accéder à l'esprit de l'époque. Il rappelle ainsi que, pour connaître « le schéma des opérations de guerre », il suffit de se pencher sur les « documents d'archives ». Notons tout de même que Jacques Boulenger, vice-président fondateur de l'AEC, fait partie des auteurs qui ne trouvent pas grâce aux yeux de Jean Norton Cru : « ce n'est pas ce livre qui rachètera la lamentable insuffisance des témoignages de guerre des aviateurs », conclut le critique. Si Boulenger défend Dorgelès et remet en doute les méthodes de Cru, c'est peut-être aussi pour se défendre lui-même.

Les éditions « Les étincelles », qui réunit dans sa collection « Des témoignages<sup>2269</sup> » un certain nombre de textes d'anciens combattants, fait en 1930 la promotion de *Témoins*, qu'elles publient également<sup>2270</sup>, dans les pages du *Crapouillot* : « L'œuvre est une tentative toute nouvelle de critique scientifique qui ne tient compte ni des engouements du public, ni des réputations établies, pour rechercher en toute impartialité la valeur documentaire des témoignages des poilus<sup>2271</sup>. » Car la publication de *Témoins*, si elle ne réussit pas à Dorgelès, sert tout de même d'argument de vente pour certains livres, salués par Cru. C'est le cas d'*Un hiver à Souchez* réédité treize ans après sa première parution, chez « Les étincelles ». Dans la préface, l'auteur, Jean Galtier-Boissière, évoque Jean Norton Cru, ou plutôt « le terrible M. Cru<sup>2272</sup> », critique effrayant et juge sévère : « J'estime que l'auteur de *Témoins* – même s'il s'est parfois trompé – a rendu à la critique un service considérable en jugeant les œuvres des combattants suivant une méthode extralittéraire<sup>2273</sup> ». Même s'il note quelques objections, en particulier concernant l'autocensure des écrivains-combattants, obstacle que semble parfois avoir omis Jean Norton Cru, Jean Galtier-Boissière montre beaucoup d'intérêt pour la démarche du critique. Il choisit de ne pas apporter de retouches à son propre texte, préférant faire des

---

<sup>2268</sup> Jacques Boulenger, « Les confessions et la vérité », *Le Temps*, 22 juin 1934.

<sup>2269</sup> Paraissent dans cette collection, entre autres, les titres suivants : *Un hiver à Souchez* de Galtier-Boissière, *La Guerre, mon vieux...* de Jacques Meyer, *Frères d'armes* d'André Thérive, ou encore *La Prière des captifs* de Gabriel Reuillard.

<sup>2270</sup> À ce sujet, voir Frédéric Rousseau, *Le procès des témoins*, *op. cit.*, en particulier p.39-42.

<sup>2271</sup> *Le Crapouillot*, 1<sup>er</sup> août 1930.

<sup>2272</sup> Jean Galtier-Boissière, *op. cit.*, p.I.

<sup>2273</sup> *Ibid.*, p.I-II.

ajouts dans la préface, « redoutant la fêrûle de M. Cru<sup>2274</sup> ». Ainsi la parution de *Témoins* a-t-elle un réel impact sur la littérature de guerre et sur les rééditions de celle-ci.

La publication de l'ouvrage pose d'importantes questions quant à la légitimité des témoins. Des discussions et réflexions sont engagées, et notamment des prises de paroles afin de défendre une expérience vécue et que l'on répugne à voir ainsi jugée. Évoquons par exemple le lieutenant-colonel Émile Mayer qui, dans les pages de *La Grande Revue*, prend la défense du capitaine René Quinton : « J'ai entendu M. Jean Norton Cru [...] refuser toute créance aux observations et affirmations de Quinton sous prétexte que le grade élevé de cet officier l'avait empêché de voir la troupe de près et de mettre les pieds dans une tranchée d'infanterie<sup>2275</sup> ». Pour contredire le jugement de Jean Norton Cru, l'auteur du texte procède de la même manière que Ricois, argumentant à partir de sa propre expérience personnelle de la guerre, montrant qu'« il méritait, lui aussi, d'être cru » et considéré comme un « témoin valable ». Lucien Maury, dans un numéro de *La Revue politique et littéraire* de 1929, revient sur l'ouvrage de Cru, soulevant aussi bien ses qualités que ses quelques failles : l'auteur de l'article n'adhère pas au rejet du genre romanesque par Cru, mais il considère que nombre de ses remarques sont de valeur, et qu'elles devraient influencer les œuvres à paraître, concluant son propos sur ces mots :

Puissent nos écrivains s'en souvenir au moment où la littérature de guerre expirante semble renaître, et où l'étonnant succès de *Remarque* paraît annoncer une seconde série d'ouvrages qui ne seraient guère lus si, par un grand effort de clarté et d'audace conquérante, ils ne dépassaient pas l'horizon trop borné de leurs devanciers<sup>2276</sup>.

Jean Norton Cru a, avec *Témoins*, mis sur le devant de la scène la possibilité, voire la nécessité, de juger les œuvres de guerre non du point de vue de leur qualité littéraire, mais de leur correspondance au « réel », aussi imprécise et subjective que soit cette notion. Pierre Descaves, environ deux ans après la parution de *Témoins*, se propose de tirer quelques conclusions des débats engagés par l'ouvrage. S'il note que Jean Norton Cru n'a probablement pas assez pris en compte « ce domaine propre au romancier et qui est la vérité psychologique<sup>2277</sup> », il recommande toutefois vivement la lecture de *Témoins*, pour la richesse de la réflexion qu'il offre. Notant les défauts et les qualités du livre de Cru, Pierre Descaves en retient l'essentiel : Jean Norton Cru, avec *Témoins*, met en évidence la valeur des récits de guerre, leur rôle, leur portée. Il les estime suffisamment importants pour consacrer des années de sa vie à leur lecture,

---

<sup>2274</sup> *Ibid.*, p.II.

<sup>2275</sup> Lieutenant-colonel Émile Mayer, « Un Apologiste de la guerre : René Quinton », dans *La Grande Revue*, 1<sup>er</sup> mai 1931.

<sup>2276</sup> Lucien Maury, « Une critique de la littérature de guerre », dans *La Revue politique et littéraire*, 2 novembre 1929.

<sup>2277</sup> Pierre Descaves, « La Quinzaine Littéraire », *L'Avenir*, 24 janvier 1932.

leur étude et leur jugement. Sans prendre totalement le parti de Cru, car « on ne saurait atteindre la vérité sans le secours de l'art », Pierre Descaves reconnaît l'importance de son travail. Car finalement, malgré leurs divergences et leurs oppositions, Jean Norton Cru et les écrivains-combattants, qu'il les valide ou non, recherchent tous à dire une *vérité* de la Grande Guerre. Le professeur et ancien combattant, s'il ouvre des débats dans le milieu littéraire, connaît une fortune encore plus durable chez les historiens, avec nombre de réflexions relatives au « témoignage<sup>2278</sup> », dont il pousse par sa démarche à interroger le sens et la définition. À travers cette question, Jean Norton Cru est un auteur qui contribue par ailleurs à lier les deux guerres mondiales autour d'un même sujet de préoccupation : comment dire la guerre sans trahir la vérité ?

## 2. L'adaptation cinématographique de Raymond Bernard

« Le cinéma est l'art qu'il fallait à notre époque de télégraphie sans fil, de vitesse, de vertige, d'affiches immenses, de jazz-band, de publicité lumineuse et d'oiseaux inventés... Un merveilleux agent de rapprochement des peuples<sup>2279</sup>. » Tels sont les mots de Dorgelès que l'on peut lire en 1926 dans *Ciné Magazine*. Art à taille humaine, qui rapproche au lieu d'éloigner, le cinéma permet d'avoir « une connaissance plus exacte de ce qui nous environne<sup>2280</sup> », mais aussi du passé, ambition poursuivie par Raymond Bernard en 1932 lorsqu'il réalise l'adaptation des *Croix de bois*, en étroite collaboration avec l'écrivain. Il ne s'agit pas du premier film sur 14-18. Il y a eu, dès 1914, « un cinéma héroïque et patriotique<sup>2281</sup> », outil de propagande mais aussi d'information, jusqu'à quelques œuvres de fiction « glorifiant le sentiment national<sup>2282</sup> ». Il y a bien sûr eu *J'accuse* d'Abel Gance, « réquisitoire contre la guerre<sup>2283</sup> » et « hommage » qui, dès 1919, veut proposer une vision synthétique de la guerre sans toutefois échapper aux « clichés patriotiques<sup>2284</sup> ». L'après-guerre est davantage marqué par la commémoration. Le cinéma américain occupe une place importante dans le paysage, notamment avec *La Grande Parade* de King Vidor, sorti en 1925. Laurent Véray, dans « Filmer la Grande Guerre à hauteur d'homme », note que le tournant des deux décennies 1920 et 1930 est marqué par « de

---

<sup>2278</sup> Voir à ce sujet, pour ne citer que quelques travaux : Christophe Prochasson, « Les mots pour le dire : Jean-Norton Cru, du témoignage à l'histoire », dans *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, 2001/4, n°48-4, p. 160-189 ; le chapitre « Un siècle de témoignages », dans Charlotte Lacoste (dir.), *op. cit.* ; Jean-Marie Guillon, « Jean Norton Cru, littérature et témoignages de la Première Guerre mondiale », dans *Cahiers d'Études Germaniques*, n°66, 2014, p.187-196 ; ou encore Nicolas Beaupré, « La Grande Guerre : du témoin à l'historien, de la mémoire à l'histoire ? », art. cit.

<sup>2279</sup> Cité par Micheline Dupray, *op. cit.*, p.268.

<sup>2280</sup> *Ibid.*

<sup>2281</sup> Laurent Véray, *La Grande Guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire*, Paris, Ramsay, 2008, p.11.

<sup>2282</sup> *Ibid.*, p.32.

<sup>2283</sup> *Ibid.*, p.77.

<sup>2284</sup> *Ibid.*, p.79.

nombreuses réflexions sur la fonction sociale du cinéma<sup>2285</sup> » et notamment sa valeur éducative, citant par exemple Victor Méric, journaliste libertaire qui affirme « croi[re] fermement à l'efficacité de la propagande par le film. » Aux yeux de ce dernier, « il faut faire peur », il faut évoquer la guerre pour se la représenter et ainsi avoir le désir de l'éviter : « Celui qui aura vécu quelques heures un pareil cauchemar sera définitivement vacciné<sup>2286</sup> ». Injecter une dose de guerre dans l'esprit des spectateurs, suffisante pour passer l'envie de recommencer : l'idée d'un cinéma salvateur n'est pas inconnue à Raymond Bernard, ni à Roland Dorgelès qui croit aux vertus de la création. Quatre ans après *Verdun, visions d'Histoire* de Léon Poirier (1928), Raymond Bernard réalise *Les Croix de bois*, considéré comme le « meilleur film de guerre qui ait été tourné dans le monde entier<sup>2287</sup> » par Fritz Lang, et surtout le premier film de guerre du cinéma parlant français. Mais à quelles exigences obéit cette réalisation ? D'où vient ce projet qui entend réactualiser l'œuvre dorgelèsienne en la mettant en images ? L'obsession de Dorgelès pour la vérité de la guerre, ainsi que sa volonté de dire une guerre collective, se reflètent dans les choix effectués par Raymond Bernard : collaboration avec les anciens combattants, lieux de tournage soigneusement sélectionnés... Quelle place Dorgelès occupe-t-il dans tout le processus de production de l'œuvre ? Dans quelle mesure s'implique-t-il ? Nous verrons que le film est plus qu'une simple adaptation, c'est le fruit d'une collaboration complète dans laquelle l'on retrouve les principaux éléments de la littérature dorgelèsienne sur 14-18. Pour inscrire *Les Croix de bois* de Raymond Bernard dans notre réflexion, nous nous proposons d'étudier en détail le film et les choix opérés par l'équipe, ainsi que le dossier constitué en 2014 par l'ADAGP à l'occasion d'une édition restaurée de l'œuvre. Ce dernier, réuni en un livret, contient notamment des lettres de Roland Dorgelès à Raymond Bernard, ainsi qu'une réflexion de ce dernier autour du film. Nous illustrerons cette partie de photographies conservées dans le fonds Dorgelès des Bibliothèques d'Amiens Métropole (sous la cote Ph 1598 B).

---

<sup>2285</sup> Laurent Véray, « Filmer la Grande Guerre à hauteur d'homme », texte reproduit dans le livret du DVD des *Croix de bois*, op. cit., p.20.

<sup>2286</sup> *Ibid.*, cité par Laurent Véray.

<sup>2287</sup> « Le célèbre cinéaste allemand Fritz Lang de passage à Paris nous parle de cinéma », *Paris-Midi*, 15 avril 1932, cité par Laurent Véray, *ibid.*, p.22.



Figure 42 - Sur le tournage des *Croix de bois*<sup>2288</sup>

## 2.1. Aux origines du projet

Treize ans après la parution des *Croix de bois*, le roman est porté à l'écran par Raymond Bernard, fils de l'ami de Dorgelès et écrivain Tristan Bernard. Le réalisateur, dans son texte biographique *Échos de naguère*, se confie sur la genèse du projet :

Lorsque, en 1932, peu après la naissance du cinéma parlant, Bernard Natan, alors directeur de la maison Pathé, me proposa de porter à l'écran *Les Croix de bois*, le chef d'œuvre de Roland Dorgelès dont la lecture m'avait bouleversé, surmontant mon intense émotion, j'eus l'audace d'accepter<sup>2289</sup>.

Raymond Bernard attribue l'idée du film à Bernard Natan, et son adhésion au projet à une grande affection pour l'œuvre de l'écrivain. Toutefois, s'il date cette proposition de 1932, elle a sans doute lieu plus tôt, puisque le tournage débute en 1931. Notons que Raymond Bernard n'a pas combattu pendant la Grande Guerre, car il a été déclaré réformé n°2 en raison d'une bacillose. S'il n'a pas lui-même été au front, le cinéaste reste de la génération de ceux qui sont partis à la guerre, et l'événement l'a évidemment marqué. Bernard Natan, d'origine roumaine et installé à Paris depuis 1906, s'est quant à lui engagé dans la Légion étrangère pour la durée de la guerre. Le projet est celui d'une œuvre de mémoire, commémorant les morts de la Grande Guerre bien sûr, mais pas seulement : « il nous semblait – un peu puérilement, peut-être – que chacun, pour notre modeste part, nous participions à une œuvre sacrée, une grande œuvre de paix<sup>2290</sup>. » En effet, l'horizon s'assombrit progressivement en Europe. Au Royaume-Uni, où la crise monétaire s'aggrave, Oswald Mosley fonde en 1931 le *New Party* qui devient en 1932 la *British Union of Fascists* après la rencontre de son leader avec Mussolini. En 1930, les nazis occupent, à la suite de la dissolution du parlement et de nouvelles élections, une place

<sup>2288</sup> Bibliothèques d'Amiens Métropole, Ph 1598 B.

<sup>2289</sup> Raymond Bernard, *Échos de naguère*, *op. cit.*, p.4.

<sup>2290</sup> *Ibid.*

importante en Allemagne. Deuxième parti politique du pays, il se hisse à la première position en 1932. Le pays est en crise, lui aussi. En 1931, le *Kredit Anstalt* de Vienne et la *Danatbank* de Berlin font faillite : l'économie de l'Allemagne et de l'Autriche s'effondre. Très vite, l'Allemagne déclare qu'elle n'est plus en mesure de payer les réparations imposées par le Traité de Versailles. 1932 marque également le début de la dictature au Portugal, sous le commandement de Salazar, tandis qu'une nouvelle grande famine sévit en Union Soviétique. Aux Pays-Bas également, un parti d'extrême droite, le *Nationaal-Socialistische Beweging*, est créé. Au printemps 1931, la France est à son tour touchée par la crise économique<sup>2291</sup>. Sans être directement liée de manière singulière à ces événements, la réalisation des *Croix de bois* est tout de même marquée par ce climat inquiétant qui domine désormais l'Europe. C'est une « œuvre de paix<sup>2292</sup> » qui entend, selon les termes de Raymond Bernard « faire prendre en haine » la guerre. L'invitation du président Paul Doumer à la projection du film le 17 mars est aussi significative. Accompagné de ministres et de personnalités connues, le président représente l'État, et ainsi l'intérêt général. La projection, qui se fait dans une certaine « solennité<sup>2293</sup> », inscrit l'œuvre dans le collectif.

Outre cette volonté de faire haïr la guerre et de rendre hommage aux combattants, l'objectif premier selon Raymond Bernard est de représenter une guerre réaliste, de « faire vrai<sup>2294</sup> ». Là, un défi s'offre à lui. Logiquement, « c'est sans tuer personne qu[']ils doivent] donner l'illusion des pires bombardements. » Les nouvelles techniques cinématographiques sont alors mises en œuvre pour réaliser le film. Tout d'abord, il faut reproduire l'univers sonore de la guerre, « un très dur labeur » car Raymond Bernard utilise des méthodes inédites. Pour la prise de son, plusieurs tentatives sont nécessaires afin de composer une palette suffisante permettant de rendre compte aussi bien des explosions d'obus que des tirs de mitrailleuses : « après de nombreux essais, au cours desquels je fis éclater dix-sept microphones, je parvins à faire enregistrer, sur douze bandes différentes, les divers sons qui, ensuite, mélangés et dosés, constituèrent la bande unique accompagnant les images du film. » Et le défi est, disons-le, réussi. Nous verrons que le travail sur les sons, ainsi que celui-sur les silences, apporte beaucoup de puissance à l'œuvre. Le souhait de vérité et de réalisme influence directement certains choix du réalisateur. Ainsi, celui-ci tourne la plupart des scènes – certaines sont en studio – sur de vrais champs de bataille, en Champagne, non loin de là où a combattu Dorgelès. Il utilise ainsi

---

<sup>2291</sup> Voir le chapitre XI, « Les grandes crises » de l'ouvrage de Nicolas Beaupré, *Les Grandes Guerres*, op. cit., p.671-773.

<sup>2292</sup> Raymond Bernard, *Échos de naguère*, op. cit., p.4.

<sup>2293</sup> *Ibid.*, p.7.

<sup>2294</sup> *Ibid.*, p.4.



pleinement les potentialités de ces lieux de témoignage de la violence de la guerre. Dans les tranchées dont le parcours et le relief sont encore visibles, l'équipe du film procède à un travail de « rem[ise] en état<sup>2295</sup> » minutieux. Le processus peut être risqué, en raison des matériaux et objets encore présents sur place. C'est pourquoi des « récupérateurs de l'Armée » nettoient au préalable le terrain. Cela n'empêche pas l'équipe de découvrir, de temps à autres, une dépouille. Raymond Bernard note que, malgré le tournage du film, la priorité est alors donnée à l'identification du soldat. Il est intéressant de relever que Raymond Bernard utilise le verbe « reconstituer » pour désigner son travail : « C'est en Champagne, aux environs de Reims, dans les ruines du fort de la Pompelle et dans les chaos du Mont Cornillet que nous reconstituâmes nos batailles<sup>2296</sup>. » La reconstitution, c'est ce que fait Jacques avec la maison d'André dans *Le Réveil des morts*, c'est redonner vie à quelque chose de disparu, à l'identique, dans sa forme originale. Pour cela, il faut être documenté, connaître le « passé » et les hommes que l'on cherche « à faire revivre ».



Figure 43 - Champ de bataille reconstitué pour le film *Les Croix de bois*<sup>2297</sup>

Par ailleurs, représenter les scènes de combat est un défi. Comme le rappelle Laurent Véray, les images des batailles sont rares voire inexistantes, impossibles à filmer en temps de guerre pour des raisons techniques. En cela, le film a aussi un rôle documentaire, permettant pour la première fois de montrer une telle scène au plus proche de la réalité : « Dans le meilleur des cas, les opérateurs d'actualité ont enregistré l'avant (le début de l'assaut) et l'après (le retour des blessés et des prisonniers) ; l'affrontement lui-même resta invisible, hors champ. La mise

---

<sup>2295</sup> *Ibid.*, p.5.

<sup>2296</sup> *Ibid.*

<sup>2297</sup> Bibliothèques d'Amiens Métropole, Ph 1598 B.

en scène de Raymond Bernard combla ce vide<sup>2298</sup>. » En adoptant le regard du combattant, c'est-à-dire un point de vue « à hauteur d'homme », Raymond Bernard semble relever le défi aux yeux de certains anciens combattants : « L'attaque est une réussite étonnante », écrit ainsi Georges Gaudy<sup>2299</sup>. Le film reproduirait si bien les paysages et scènes de guerre que des documentaristes auraient confondu des images du film avec des images d'archives<sup>2300</sup>, preuve s'il en est du succès du projet, mais peut-être aussi du danger dont se méfient nombre d'anciens combattants de voir la fiction prendre le pas sur la réalité.



Figure 44 - Sur le tournage des *Croix de bois*<sup>2301</sup>

Il s'agit aussi de « recréer<sup>2302</sup> », donner une existence à ce passé et à ces êtres. Si l'Armée française fournit au réalisateur des hommes parmi les jeunes recrues, Raymond Bernard fait le choix de les cantonner à la figuration dans l'artillerie, leur préférant, pour incarner les soldats en première ligne, des anciens combattants qui ont intimement connu les tranchées, qui ont le parfait souvenir des gestes, du vécu au front. Selon Raymond Bernard, Charles Vanel, qui joue le caporal Bréval, aurait ainsi déclaré : « Nous n'avons pas eu besoin de jouer, nous n'avons eu qu'à nous souvenir<sup>2303</sup>. » L'expérience de guerre serait si profondément ancrée en eux que la retrouver le temps d'un tournage serait de l'ordre de l'instinctif, du réflexe, du naturel même.

<sup>2298</sup> Laurent Véray, *art. cit.*, p.16.

<sup>2299</sup> *Ibid.* Georges Gaudy, « Réflexions d'un ancien combattant », *L'Action française*, 4 avril 1932, cité par Laurent Véray.

<sup>2300</sup> *Ibid.*, p.24.

<sup>2301</sup> Bibliothèques d'Amiens Métropole, Ph 1598 B.

<sup>2302</sup> Raymond Bernard, *Échos de naguère*, *op. cit.*, p.5.

<sup>2303</sup> *Ibid.*, p.6.

Ce choix part du postulat que les hommes sont imprégnés par la guerre. Concernant les personnages principaux des *Croix de bois*, voici la distribution du film :

Pierre Blanchar	Gilbert Demachy
Gabriel Gabrio	Sulphart
Charles Vanel	Caporal Bréval
Raymond Aimos	Fouillard
Antonin Artaud	Vieublé
Paul Azaïs	Broucke
René Bergeron	Hamel
Raymond Cordy	Vairon
Marcel Delaître	Sergent Berthier
Jean Galland	Le Capitaine Cruchet
Pierre Labry	Bouffioux
Géo Laby	Belin
Jean-François Martial	Lemoine
René Montis	Morache
Marc Valbel	Maroux

Raymond Bernard, dans *Échos de naguère*, écrit : « Poussant à l'extrême mon souci de vérité, je n'ai montré à l'écran que des anciens combattants. Chacun, pour le film, retrouva son arme, son poste<sup>2304</sup>. » Cette ambition de choisir des anciens combattants a toutefois certaines limites. Les acteurs principaux ont en effet des expériences très variées. Ainsi Charles Vanel n'a-t-il passé que très peu de temps au front, avant d'être réformé pour « troubles mentaux<sup>2305</sup> ». Arrivé le 15 juillet 1915 au front, il est réformé le 16 septembre. Pierre Labry, qui joue Bouffioux, est quant à lui mobilisé dans le service auxiliaire<sup>2306</sup>. Gabriel Gabrio, de son vrai nom Édouard Gabriel Lelièvre, est lui aussi réformé une bonne partie de la guerre, avant de rejoindre l'escadron du train à la fin de l'année 1917<sup>2307</sup>. Antonin Artaud, qui a des problèmes de santé depuis sa prime enfance, est incorporé en 1916 dans le service auxiliaire, avant d'être réformé provisoirement puis définitivement en 1917 notamment pour « troubles nerveux ». La présence d'Artaud au front est très hypothétique : son registre matricule indique en effet qu'il a officiellement participé à la campagne contre l'Allemagne « du 9 août 1916 au 21 janvier 1917 », mais nous n'avons aucune certitude qu'il ait combattu<sup>2308</sup>. Il semblerait que la guerre

<sup>2304</sup> *Ibid.*, p.5.

<sup>2305</sup> Archives de la Seine, matricule n°1764, D4R1 1686.

<sup>2306</sup> Archives de la Seine, matricule n°332, D4R1 1324.

<sup>2307</sup> Archives de la Marne, matricule n°1420, 1 R 1326.

<sup>2308</sup> Archives des Bouches-du-Rhône, matricule n°3728, 1 R 1409.

l'ait toutefois profondément marqué<sup>2309</sup>. Paul Azaïs et Marc Valbel, qui interprètent respectivement Broucke et Maroux, étaient quant à eux trop jeunes pour combattre. D'autres acteurs, au contraire, ont une expérience de la guerre plus remarquable. Pierre Blanchar, né Gustave Pierre Blanchard, est mobilisé en août 1914, il rejoint l'artillerie. Il est blessé en août 1916 dans la Somme et gazé en octobre 1918. Il est plusieurs fois cité à l'ordre de son régiment et obtient la Croix de Guerre<sup>2310</sup>. Raymond Aimos, de son véritable nom Raymond Arthur Caudrilliers, se présente volontairement début août 1914, alors qu'il est « insoumis » depuis janvier 1913 car il n'a pas effectué son service militaire. Amnistié selon la loi du 5 août 1914, il est affecté au groupe spécial du 113<sup>e</sup> régiment d'infanterie. À partir de juillet 1915, il est plusieurs fois réformé temporairement en raison de problèmes pulmonaires « antérieur[s] à son incorporation ». Il passe donc au total environ un an au front, réintégrant le 113<sup>e</sup> RI pendant un mois en 1916<sup>2311</sup>. Nous le voyons, il ne s'agit pas d'être ancien combattant pour tenir un rôle principal dans *Les Croix de bois*, la priorité est bien entendu d'être acteur. L'argument de l'expérience militaire joue néanmoins un rôle essentiel dans la promotion du film. En revanche, les figurants, qui occupent une place importante puisqu'ils accompagnent les acteurs principaux dans la composition de leur rôle et leur jeu, viennent apporter le réalisme nécessaire par leur statut d'anciens combattants. Par ailleurs, Pierre Blanchar, qui a eu l'activité la plus longue en guerre et le plus grand nombre de blessures est aussi, comme Demachy, engagé volontaire. Cela rend d'autant plus pertinent le choix de lui confier le rôle du personnage principal des *Croix de bois*.

---

<sup>2309</sup> À ce sujet, voir l'ouvrage de Florence de Méredieu, *Antonin Artaud dans la guerre, de Verdun à Hitler : l'hygiène mentale*, Paris, Blusson, 2013.

<sup>2310</sup> Archives nationales d'Outre-Mer, matricule n°608, FR ANOM 3 RM 86.

<sup>2311</sup> Archives de la Seine, matricule n°2448, D4R1 1644.

## 2.2. Du roman au film

Toute l'histoire est ainsi concentrée autour de la figure de Gilbert Demachy incarnée par un homme blessé et gazé au combat. C'est probablement ce qui donne de la force à l'interprétation de Demachy par Pierre Blanchard, qui apparaît comme le héros du film. Car si Dorgelès semblait assez réticent à mettre en scène l'héroïsme, Raymond Bernard ne s'en prive pas. La mort de Bréval est en cela emblématique. Dans le roman, la scène se déroule de la manière suivante : Demachy apprend que Bréval est blessé par un soldat alors qu'il se trouve dans un caveau, abrité sous une « toile de tente<sup>2312</sup> ». Le narrateur note : « Il dormait, une voilette nouée sur la figure, à cause des mouches. » Averti de la nouvelle, il se redresse et sort de son abri pour aller « vers la chapelle aux fusées, où l'on a traîné le caporal. » Bréval est « couché, la tête sur la marche de l'autel. » Un peu plus tard, il s'installe au côté de son camarade et pose sa tête contre lui afin de le rassurer. Dans le film, la scène se passe différemment. D'abord, nous savons comment Bréval est blessé. Si dans le roman les personnages regrettent de ne pas avoir d'eau, ils décident finalement « d'attendre », car c'est trop dangereux d'aller en chercher : « Les tireurs ennemis guettent, grimpés sur le mur ; ils attendent que le camarade qui s'est dévoué arrive, tous ses bidons en bandoulière, et ils le descendent, en visant bien, comme un gibier. » Dans *Les Croix de bois* de Raymond Bernard, c'est Bréval qui se « dévoue » pour aller chercher de l'eau, ce qui en fait un caporal particulièrement bienveillant et la représentation d'un véritable camarade, altruiste et courageux. Notons que le choix s'était d'abord porté, dans le premier scénario, sur le sacrifice d'un jeune soldat. Stéphanie Salmon, directrice des collections de la fondation Jérôme Seydoux-Pathé qui conserve notamment le scénario du film, note qu'« au premier découpage, son personnage est barré et cède la place à Bréval<sup>2313</sup> », choix beaucoup plus fort car il permet de renforcer l'idée de camaraderie et de jouer sur l'attachement qu'éprouve le spectateur pour les membres de l'escouade, tout en rendant plus réaliste la suite du film, à savoir la communion des soldats dans leur peine, autour du corps de Bréval. Quand ce dernier se faufile pour aller chercher de l'eau, une croix prophétique apparaît à l'écran, se découplant, éclairée, contre le ciel noir. Ce motif de la croix annonciatrice de mort se retrouve aussi dans le scénario de la « Vie de Guynemer » écrit par Dorgelès :

---

<sup>2312</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, op. cit., p.159.

<sup>2313</sup> Stéphanie Salmon, « *Les Croix de bois*, du livre au scénario », texte reproduit dans le livret du DVD des *Croix de bois*, op. cit., p.26.

Alors, mêlés au chant joyeux, on entend les accents étouffés de la Marche de Schubert et sur la croix constellée du lieutenant de La Tour, une croix blanche apparaît... Puis, c'est sur la poitrine de Lufberry que se dessine le tragique emblème... Puis sur celle de Dorme...

Et tandis qu'ils s'agitent gaîment, la croix fatidique se trace sur Deullin, sur Auger, sur Guynemer, sur d'autres encore, dont nous ne saurons pas le nom<sup>2314</sup>.

La symbolique de la croix, particulièrement explicite ici, permet de préparer le spectateur au destin tragique du personnage, représentant une mort à laquelle nul ne peut échapper. Certains plans des *Croix de bois* montrent les Allemands postés là, près du puits, tirant sur Bréval. Gilbert est alors représenté comme un héros, qui surgit sans hésiter de son abri, suivant le même chemin que Bréval, échappant miraculeusement aux balles qui ont touché son caporal. Il porte ce dernier au péril de sa vie, avant de la déposer dans un tombeau où Bréval, entouré par ses hommes, va s'éteindre. Il y a ici, outre un acte héroïque et profondément désintéressé signifiant le refus d'abandonner le camarade en souffrance, une symbolique mise au tombeau de celui-ci. Malgré la situation périlleuse, Bréval a le temps de s'exprimer, de dire ses derniers mots, comme dans le roman. La différence majeure ici est le rôle qui est donné aux personnages, dont les actions contribuent à la représentation d'une puissante camaraderie.

Il ne s'agit évidemment pas des seules différences entre le film et le roman. Notons d'abord l'absence de Jacques Larcher, qui ne fait pas partie de l'escouade représentée par Raymond Bernard, ce qui confirme son rôle auxiliaire : il était avant tout narrateur du roman, et non personnage principal. Ici, il n'a plus lieu d'être, la caméra joue son rôle en suivant les soldats à sa place. Par ailleurs, l'ordre des scènes est totalement réorganisé et retravaillé, certaines sont également supprimées ou réduites au minimum et réinvesties dans d'autres épisodes : c'est le cas des chapitres « À la sueur de ton front », « La bonne vie », « La veille des armes », « Le moulin sans ailes », « Au café de la marine », « Mourir pour la patrie », « La maison du bouquet blanc », « Le retour du héros », « Et c'est fini », qui disparaissent ainsi totalement ou partiellement de l'adaptation. Il convient d'étudier la chronologie des *Croix de bois* de Raymond Bernard, afin de mieux comprendre les choix qui ont été opérés. « Bâti sur l'enchaînement de trois micro-récits — "l'arrivée au front et la patrouille", "la reprise du village" et "l'assaut final meurtrier" — entrecoupés de scènes de cantonnement, le film de Raymond Bernard prend ses distances avec l'ouvrage source de Dorgelès<sup>2315</sup> », écrit Clément Puget dans son article « De la vie au roman... et au film. À propos des *Croix de bois* dans la

---

<sup>2314</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon, op. cit.*, p.301.

<sup>2315</sup> Clément Puget, « De la vie au roman... et au film. À propos des *Croix de bois* dans la littérature et le cinéma », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, vol. 237, n°1, 2010, p.150.

littérature et le cinéma ». Le propos du film est en effet particulièrement condensé en regard du roman.

Le film commence sur des images introductives<sup>2316</sup>, puis l'entrée dans l'histoire se fait, comme dans le roman, par l'arrivée des hommes au cantonnement. Nous avons alors une présentation en règle des membres de l'escouade et personnages du film. Les dialogues, très proches de ceux du roman – parfois au mot près – permettent d'entrer tout de suite dans la thématique de la camaraderie. Toutefois, la scène où Demachy dort pour la première fois avec ses camarades, accompagné d'un « mouchoir arrosé d'eau de Cologne<sup>2317</sup> », est reportée dans la scène suivante. On trouve dans le film une scène inexistante dans le roman : les chants et les danses des soldats, ravis de cette rencontre entre anciens et nouveaux, s'arrêtent soudainement sur le passage d'un mort, porté par des hommes. L'escouade se met alors au garde-à-vous, et un fondu au noir marque le passage à la deuxième scène du film. Les hommes marchent dans le noir et arrivent dans un abri, tout le monde s'installe pour dormir. Demachy se porte volontaire, avec Vairon, pour une patrouille dans laquelle ils suivent le sergent Berthier, afin de vérifier que les Allemands occupent toujours un avant-poste. On a ici une scène assez proche de celle du chapitre « Le fanion rouge », mais grandement simplifiée, notamment par l'absence du fameux fanion. Comme la scène précédente, celle-ci se clôt également sur la mort, avec l'annonce du décès de Vairon, tué par des artilleurs français tirant trop court. Dans un premier temps, le film montre la réaction de ses camarades, puis un plan long montre son corps allongé dans la terre, avec un jeu de lumière signalant la continuité des combats.

Par un intéressant raccourci, les membres de l'escouade passent donc la nuit, nous l'apprenons dans la scène suivante, au mont Calvaire. Les coups de pioche, hors-champ, se font entendre. C'est là l'une des innovations principales des *Croix de bois*, avec la survenue de bruitages extérieurs à la scène observée. Ici, nul doute sur l'origine du bruit toutefois : avec la technique du montage alterné, des plans montrent la pioche s'abattant sur la pierre, images mises en regard avec celles de l'escouade écoutant, attendant sa mort. Le danger est signalé immédiatement, mais le suspense est introduit par l'effet d'attente angoissante qui est alors produit. Cette scène, figurant normalement au chapitre VIII des *Croix de bois*, apparaît ici très tôt dans le film. Il s'agit d'un moment particulièrement long, rempli de tension, qui soude les combattants : « Reste ! Tous ensemble mon vieux ! », s'écrie ainsi l'un des personnages quand

---

<sup>2316</sup> Voir *infra* : chapitre 4, partie 2.3.

<sup>2317</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, op. cit., p.19.

un autre craint que la mine ne saute. La tension est renforcée par les vues en extérieur qui montrent le temps qui s'écoule et par les plans du point de vue allemand qui permettent de se rendre compte de l'imminence du danger. Là encore, la scène se clôt sur la mort, hors champ toujours, avec l'explosion de la mine.

La quatrième scène du film montre une scène de convivialité chez Madame Bouquet, inspirée d'un passage du chapitre « Le moulin sans ailes », permettant ainsi de montrer les hommes au repos. Ils boivent, se moquent de Morache, sont passés en revue, nettoient leurs affaires... Il s'agit d'une représentation d'un quotidien des combattants que les civils connaissent probablement moins, avec des scènes qui ne sont pas celles du combat, permettant de les approcher dans leur intimité, et de mieux connaître leur personnalité. On a ici la scène des lettres, avec chaque soldat attendant des nouvelles de ses proches : Demachy prend la lettre de Vairon, mort un peu plus tôt, et Bréval, lui, attend encore la sienne. On a également une scène très intéressante qui n'est pas dans le roman : Demachy cueille des fleurs et en fait un bouquet, qu'il dépose au pied de la croix de Vairon, dans un cimetière de fortune. Il déchire la lettre et en dépose les morceaux sur la tombe, comme un ultime don au soldat à qui les mots écrits étaient destinés et que personne d'autre ne devrait lire, à part lui. Un oiseau chante et Demachy reste silencieux debout devant la croix (voir figure 45, ci-après). Une nouvelle fois, la mort conclut donc la scène, mais dans une dimension de recueillement, d'hommage, soulignant encore la camaraderie.



Figure 45 - *Les Croix de bois* de Raymond Bernard : Demachy se recueille sur la croix de Vairon



La cinquième scène, inspirée de « Notre-Dame des Biffins », se déroule dans une église. Tandis que la messe a lieu, une palissade sépare les personnes présentes des lits sur lesquels se trouvent les blessés : amputés de la jambe, du bras, des deux jambes... Le passage des médecins et des infirmières donne l'occasion au spectateur de découvrir ces blessures, alors que les draps sont soulevés. Pendant toute cette scène, l'*Ave Maria* est chanté, généralement hors-champ. Dans le public de la messe, hommes et femmes en deuil se côtoient, ces dernières, peu nombreuses, au premier rang. Demachy se distingue, debout dans un coin : il observe. Puis il émet une tirade, adressée à la statue de la Vierge :

Protégez-nous, Notre-Dame des Biffins. Nous acceptons tout. Les relèves sous la pluie... Les nuits sans sommeil... Les jours sans pain... Mais laissez-nous vivre... Rien que cela, vivre... Ou le croire jusqu'au bout. Espérer toujours, espérer quand même... Maintenant et à l'heure de notre mort.

Il s'agit ici d'une reprise presque mot pour mot d'un paragraphe pris en charge, dans le roman, par le narrateur Jacques Larcher<sup>2318</sup>. Hors-champ, l'on entend le reste des personnes présentes dire « Ainsi soit-il », et la focalisation sur Demachy laisse imaginer que sa prière a été entendue par le groupe dans son entièreté. Cette scène de l'église permet d'offrir une représentation synthétique, avec une rencontre entre soldats et civils, entre la violence de la guerre et l'apaisement apporté par cette messe : les soldats – Sulphart en tête – se laissent même aller à un jeu de séduction avec les femmes présentes. Succède à ce moment une distribution de couteaux, ces derniers finissant plantés dans la viande, dans une scène assez similaire – mais là aussi simplifiée – à celle présente dans le roman. Ce chapitre se clôt sur un dialogue des combattants qui évoquent « la dernière offensive » et le départ vers « l'abattoir », le front. Cette fois, c'est la mort à venir qui est envisagée.

La sixième séquence du film est la plus longue. Elle s'ouvre sur un écran noir, on entend seulement la voix des soldats : « ils savent qu'on va attaquer », puis le bombardement. Les hommes sont dans la tranchée, contre la terre. La scène est longue, avec une alternance d'images : canon, champ de bataille, soldats... La fumée est omniprésente, il y a des morts au premier plan, allongés seuls, les bombardements se multiplient et saturent l'espace sonore. Le passage à l'attaque fonctionne sur le même principe, avec cette fois les hommes en mouvement et l'apparition des ruines. Quelques plans de coupe montrent l'état-major commentant l'action, créant ainsi un contraste entre la froideur du commandement et le vécu des soldats. On a dans cette scène plusieurs fondus en noir, ouvrant sur l'inscription de quelques mots avec, en arrière-plan, la bataille : d'abord « Et cela dura dix jours », puis « Dix jours » et encore une fois « Dix

---

<sup>2318</sup> *Ibid.*, p.122.

jours ». Les mots font ici comme des ellipses. L'impression de longueur déjà ressentie par le spectateur assailli par les bruitages et les flashes de lumière est renforcée par ces annotations insistant sur le temps qui passe et sur la démesure de l'attaque. Cette dernière est accentuée par le but poursuivi : « Se faire tuer pour enlever un cimetière, y a quand même de l'abus », dit ainsi un soldat quelques minutes plus tard. Cette scène est saturée de morts : les vivants les côtoient, il y a des morts désarticulés, un mort sur des barbelés, un autre utilisé comme « parapet » par les soldats au bord d'un trou d'obus, d'autres déchiquetés et mêlés aux objets... Fouillard est tué. Malgré tout cela, on leur demande « encore un petit effort ». L'ironie de l'épisode est pesante. L'arrivée dans le cimetière est marquée par l'omniprésence des croix. Si celles-ci permettent évidemment de représenter le lieu, elles n'en sont pas moins profondément symboliques, incarnant l'omniprésence de la menace de la mort. L'ambiance sonore reste particulièrement pesante et agressive. Même Demachy semble devenir fou, à la fin de la scène, ses yeux s'ouvrent en grand, et l'on voit ce qui l'entoure à travers son regard : la caméra bouge, suivant les trajectoires des obus. « Au secours ! on assassine des hommes ! », s'exclame-t-il, reprenant encore une fois les mots du narrateur du roman<sup>2319</sup>. Ce cri, peu naturel dans la bouche d'un soldat, semble incarner l'irrationnalité de l'instant, ou de la guerre dans sa totalité, soulignant la cruelle infinitude de cette bataille : « Les torpilles, les grenades, les obus, les tombes même éclatent, tout saute, c'est un volcan qui crève. La nuit en éruption va nous écraser tous<sup>2320</sup>... », écrit Dorgelès.

À ce combat au cimetière et à la mort de Bréval succède une scène de camaraderie. Sulphart chante, les hommes évoquent la bataille au cimetière. Ici, le personnage de Sulphart est au centre. Il est heureux « parce qu'[il en est] revenu vivant », dit-il, réplique tirée du chapitre « Le retour du héros ». Ce dernier n'apparaît pas dans le film qui ne montre pas le retour des combattants à la vie civile. On a ensuite, dans cette scène, une parade, un défilé dans le village : tambour, trompette, acclamations... Pour le commandement aussi, c'est une victoire : ils ont pris le cimetière. La portée ironique de la scène est cette fois encore très forte. C'est d'ailleurs la juxtaposition de ces épisodes, la juxtaposition de la violence puis de la célébration, qui contribue à l'esthétique du choc que travaille Raymond Bernard. Rappelons que le but est bien de faire détester la guerre, dont il faut alors montrer la sordide cruauté. Le réalisateur, dans *Échos de naguère*, raconte justement qu'il a discuté avec un colonel de cette scène : son souhait de faire défiler les hommes au retour du combat, devant un acteur déguisé

---

<sup>2319</sup> *Ibid.*, p.163.

<sup>2320</sup> *Ibid.*

en général, ne passait pas aux yeux de son interlocuteur. La raison n'est autre que le choix de Raymond Bernard de faire défiler ses hommes non pas « bien astiqués, dans leur tenue numéro un, et devant un vrai général<sup>2321</sup> », mais comme « des fantômes de boue<sup>2322</sup> ». De cette manière, le réalisateur retravaille totalement l'esthétique de la victoire et de la célébration de celle-ci, en mettant à l'honneur « les hommes qui venaient de se battre comme des lions pour tuer la guerre », et non le commandement ou le patriotisme. S'il a pu se passer de l'aide du colonel, c'est aussi parce qu'il a reçu le « concours de volontaires anciens combattants » : là encore, la camaraderie est présentée comme une force triomphante face à l'institution. L'ironie et la cruauté de la guerre sont encore soulignées dans la scène suivante, qui s'ouvre sur un homme sifflant la musique du défilé. On évoque les permissions, les hommes sont impatients, mais elles sont supprimées : les soldats doivent être rassemblés. Leur destin semble se dessiner avec le simple fondu au noir. Désormais, le spectateur est habitué à cette omniprésence de la mort : l'écran noir semble signifier le destin funeste des personnages.



Figure 46 - Décor au studio de Joinville : le cimetière des *Croix de bois*<sup>2323</sup>

La dernière scène des *Croix de bois* de Raymond Bernard commence par une étrange rencontre : les vivants marchent dans la nuit vers la première ligne, croisant sur leur chemin d'autres soldats transportant des morts. Nos personnages sont la relève. Ils se dirigent vers

---

<sup>2321</sup> Raymond Bernard, *Échos de naguère*, op. cit., p.5-6.

<sup>2322</sup> *Ibid.*, p.6.

<sup>2323</sup> Bibliothèques d'Amiens Métropole, Ph 1598 B.

l'endroit où l'on meurt. On entend un homme gémir, mais personne ne peut aller le chercher, c'est trop dangereux. Lemoine, guetteur, est tué. Demachy prend sa place, il est à côté du corps de son camarade et le regarde, tandis que l'autre, dans le *no man's land*, continue à gémir. Sur un même plan, il y a ainsi un vivant, un mort et un presque-mort, tous les états de l'homme que Dorgelès fait se rencontrer dans son roman. Demachy souffre : il serre le poing, le porte à sa bouche, il a les yeux grands ouverts, puis se bouche les oreilles. Il s'identifie au blessé et à ses plaintes. Sa mort est annoncée : « Nous y resterons tous », commente le capitaine en recevant ses ordres le lendemain. Il faut franchir le barrage, immédiatement, sans se cacher dans les trous d'obus, alors que le bombardement est incessant. Le corps de Lemoine reste allongé là, seul. Pourtant la camaraderie est mise en avant : Sulphart, atteint par un éclat d'obus, arrive à l'infirmerie et espère « que Gilbert en revien[dra] », certains soldats aident les blessés au péril de leur vie. Cette mention de Demachy par Sulphart, absente du roman, est intéressante car elle crée une amitié davantage que de la simple camaraderie, insistant sur l'attachement qui unit les deux hommes. Bouffioux est touché, un camarade se précipite pour le rejoindre. Demachy, blessé lui aussi, s'effondre : il gémit, il est seul, entouré de morts, il regarde le bombardement. Un camarade est tué en voulant venir l'aider. Là encore, le dévouement des hommes de la génération du feu est mis en scène, souligné, exacerbé. Comme précédemment, le temps qui passe est représenté par les fondus au noir et les vues sur le paysage. L'agonie de Gilbert est lente, avec une ambiance sonore et visuelle macabre : il fait nuit, les brancardiers défilent en arrière-plan, silhouettes lointaines, sans le voir, il entend les cris des autres mourants, leurs pleurs, les appels aux brancardiers. Il n'est pourtant finalement pas seul : il incarne une multitude. La caméra recule, Gilbert est à l'écran, mort au milieu d'autres hommes. C'est ainsi que se clôt *Les Croix de bois* de Raymond Bernard.

*Les Croix de bois* est le premier film français consacré à la Grande Guerre depuis la naissance du cinéma parlant. L'attention portée aux sons, aux accompagnements musicaux et aux bruitages, est ainsi centrale. L'univers sonore du film est marqué par deux dominantes : les chansons, en particulier *En revenant de Montmartre*, avec les paroles « Voilà l'beau temps / Ture-lure-lure / Voilà l'beau temps / Pourvu que ça dure / Voilà l'beau temps pour les amants » revenant à plusieurs reprises (au début du film et à la fin de celui-ci, marquant la mort de Demachy), et les tirs ou bombardements. S'opposent ainsi une ambiance sonore évoquant la camaraderie mais aussi la nostalgie, donc l'humanité des soldats, et une autre qui, par sa violence et son intensité, incarne au contraire la brutalité de la guerre mécanique. Ce contraste est également significatif dans la deuxième scène du film. La patrouille de Demachy l'amène à

la ligne allemande. Alors, un chant en allemand s'élève et les soldats français l'écoutent, allongés sur le sol. Cela donne de l'humanité à l'ennemi. Puis les coups de feu et les cris interrompent ce moment hors du temps : l'attaque est lancée. Il y a alors un déferlement de lumière mais aussi de sons, avec les mitrailleuses et les bombardements. L'explosion de la mine, particulièrement impressionnante à l'écran, fait quant à elle appel à des effets spéciaux là aussi inédits pour l'époque. La puissance de ce moment contraste avec le début de la scène suivante : les hommes chantent, et nous assistons à une scène de convivialité. L'effet est encore une fois reproduit entre la sixième et la septième séquence du film, le combat au cimetière et sa folie sonore laissant la place à un chant très ironique de Sulphart : « Oui tu l'auras, ta croix, ta croix ». Ce jeu de contraste est continu dans le film, et s'accompagne aussi d'un travail sur les silences. Ainsi, celui qui accompagne le recueillement de Demachy sur la tombe de Vairon – silence relatif toutefois puisqu'un oiseau chante, symbolisant la simplicité et la pureté du moment – est interrompu par l'*Ave Maria* qui ouvre la scène dans l'église : à l'hommage singulier et individuel au mort répond la commémoration collective.



Figure 47 - Sur le tournage des *Croix de bois* : explosion à l'extérieur du fort de la Pompelle<sup>2324</sup>

---

<sup>2324</sup> Bibliothèques d'Amiens Métropole, Ph 1598 B.

### 2.3. Les images symboliques

Certains plans du film méritent d'attirer notre attention pour la symbolique qu'ils portent. Tout d'abord, *Les Croix de bois* de Raymond Bernard s'ouvre et se clôt sur une même image, celle d'une flamme. Elle pourrait nous faire penser à celle du Soldat Inconnu, permettant de signaler la qualité d'hommage de l'œuvre cinématographique, le geste du souvenir, mais aussi la capacité des personnages des *Croix de bois* à représenter les soldats qui ont combattu et qui sont morts pendant la Grande Guerre. Ils seraient en quelque sorte de nouveaux « inconnus » permettant aux vivants de se recueillir. La flamme est également un symbole ambivalent : représentant certes la mémoire, elle est aussi associée à la chaleur du foyer, des sentiments, tout en étant « le feu », c'est-à-dire la destruction. Elle est ce qui réchauffe et rassure, mais aussi ce qui brûle et réduit en cendres, incarnant aussi bien la guerre que la paix, la mort que la vie. Elle est la camaraderie, mais aussi la disparition et la solitude. Encadrant le film, la flamme entoure l'œuvre de toutes ces significations.

Nous avons déjà mentionné, dans la partie 3.1. du précédent chapitre, l'image de la mort de Gilbert Demachy. Agonisant, appuyé sur un tronc d'arbre décharné, le héros des *Croix de bois* passe à l'arrière-plan. Se superposent sur lui d'autres images synthétiques. Il y a d'abord les hommes – les camarades – chantant *En revenant de Montmartre*, rejoignant ainsi la voix du mourant qui parvient difficilement à articuler les paroles. Puis, en contraste, sa chère Suzy qui danse avec un autre homme, puis la *Marseillaise* et l'arc de triomphe viennent représenter le patriotisme et la victoire, la société non-combattante étant incarnée par la foule des civils. Il y a enfin l'argent – les pièces de monnaie – qui tombe en cascade suivi par des hommes d'affaires, représentant les mercantis. Viennent enfin les couronnes pour les morts. Celles-ci font le lien avec la dernière image : un défilé d'hommes – les morts probablement, ou peut-être leurs camarades portant leur souvenir – avec des croix sur l'épaule comme autant de Christ sacrifiés. Les couronnes, l'un des objets vendus par les mercantis et à partir desquels ils profitent de l'argent des soldats, est aussi le symbole de la peine ressentie par ces derniers, et de l'hommage qu'ils souhaitent rendre à leurs camarades défunts. Les couronnes représentent l'exploitation de la mort en guerre à des fins économiques. S'agit-il des pensées de Demachy qui se succèdent avant que la mort ne le touche ? C'est aussi une synthèse de l'œuvre dorgelèsienne, avec toute l'adversité à laquelle doivent faire face les combattants incarnés par Demachy. Ses derniers mots, « V'là le beau temps, pourvu que ça dure » sonnent comme une funeste ironie : seuls les soldats semblent ne pas vouloir voir la guerre durer.

Le motif du défilé des morts, présent dans cette image synthétique, est aussi convoqué à un autre moment du film. Dans la septième scène, la parade militaire succédant au chant de Sulphart – « Oui tu l’auras, ta croix, ta croix » – se transforme en effet en rencontre entre les morts et les vivants. Tandis que ces derniers défilent devant les civils dans les rues du village, dans le ciel et les nuages des silhouettes apparaissent : le défilé des morts fait écho à celui des combattants. L’église, dans laquelle se trouvent les blessés, est en arrière-plan, unissant les deux niveaux et les deux mondes. Ce retour des morts, qui répond à celui du *Réveil des morts*, a déjà été présenté au cinéma, quelques années plus tôt, dans *J’accuse*, réalisé par Abel Gance. Les corps, tous allongés dans un champ de croix de bois, s’éveillent un à un et se lèvent pour suivre le poète Jean Diaz, toujours vivant.



Figure 48 - *Les Croix de bois* de Raymond Bernard : surimpression soldats et croix

Le jeu de superposition, ou plus précisément de surimpression, est particulièrement apprécié par Raymond Bernard, car il permet de faire passer un certain nombre d’idées de manière symbolique. Il en use dès le début du film. La première image après le générique montre des soldats alignés, de face, fusil à l’épaule. Avec un fondu, des croix de bois viennent se placer devant les hommes, alignées comme eux, se substituant progressivement aux combattants. Ne restent ensuite que les croix. Il y a alors plusieurs longs plans sur elles, avec un jeu de lumière, puis apparaît à l’écran une croix blanche portant l’inscription « *in memoriam* ». Dès le départ, donc, la rencontre entre morts et vivants est instaurée. L’idée des morts en sursis, omniprésente dans le roman, est elle aussi dans le film. Les croix, en tant que symbole de la mort, sont partout dans l’œuvre cinématographique, et frappent parfois de

manière prophétique les personnages comme si, bien qu'ils soient encore en vie, le tombeau les attendait déjà. L'inscription « *in memoriam* », par ailleurs, place l'ensemble du film sous le signe de la mémoire, du souvenir, de la réminiscence, et peut-être aussi de la reconstitution.

Succède à cette première introduction une seconde, cette fois non pas véritablement du côté des combattants mais plutôt de la société dans sa globalité. Raymond Bernard, qui commence son film en évoquant l'*après*, la mort et la mémoire, le continue en revenant à l'*avant*, à la mobilisation. La foule des croix laisse place à la foule parisienne, aux coupures de journaux et aux appels du gouvernement. C'est le départ des soldats, il y a des drapeaux et des fleurs sur les fusils. C'est le moment de la séparation, mais aussi celui de l'engagement pour certains : les bureaux sont pris d'assaut. Il y a des chants, la *Marseillaise*, une statue incarnant la guerre, l'ordre de Mobilisation générale... Tout ce déferlement patriotique, cet enthousiasme contraste avec une dernière image : le visage d'une mère en deuil se superpose sur la célèbre affiche qui a déclaré le départ des hommes au combat. Cette image, contrairement aux croix, ne reste qu'un instant, comme une fulgurance, comme si cette peine était minoritaire. Cette idée rejoint la représentation dorgelèsienne de la *mater dolorosa* comme exception. La mère est d'ailleurs le symbole du chagrin chez Raymond Bernard également. Ainsi, le blessé agonisant qui émeut Demachy ne cesse de dire « J'ai une maman... J'ai une maman... » C'est cette phrase qui bouleverse le soldat, car elle humanise le blessé. La *maman*, c'est celle qui permet de montrer que l'homme est aimé, qu'il va manquer à quelqu'un. Lors du défilé patriotique dans le village, ce sont aussi de vieilles femmes que l'on voit en gros plan dans le public de civils : elles sont habillées de noir, l'une pleure, l'autre secoue son mouchoir.

#### **2.4. Dorgelès et le film**

La réalisation des *Croix de bois* par Raymond Bernard apparaît également comme un hommage à l'écrivain et à son œuvre. Le film est en effet imprégné de références à la guerre de Dorgelès. Ainsi, l'escouade présentée appartient au 39<sup>e</sup> régiment d'infanterie. Plusieurs indices permettent de l'identifier très rapidement. Le plus évident figure sur l'affiche du film, avec le « 39 » inscrit sur le col du soldat : on le trouve sur l'une des affiches originales, et il est repris plus tard en 2014 lors de la diffusion de la version remastérisée pour Cannes Classics (voir ci-après). On retrouve également le chiffre sur la casquette de Morache, ainsi que sur la croix de Vairon, qui est identifié comme un soldat du 39<sup>e</sup> RI. Raymond Bernard ne s'en cache pas, il s'agit de « faire revivre, en pleine action, cette poignée d'hommes qui fut l'escouade du caporal



Roland Dorgelès, devenu l'auteur des *Croix de bois*, en contant leur campagne<sup>2325</sup>. » L'équivalence entre fiction et réalité est ici clairement annoncée. *Les Croix de bois* de Raymond Bernard se veut ainsi également un hommage aux anciens combattants du 39<sup>e</sup> régiment d'infanterie, bien que les noms restent ceux des personnages du roman. Ce choix est renforcé par l'exigence de Dorgelès que la première projection du film, en date du 13 mars 1932, soit « réservée "aux anciens" de son régiment », « les compagnons d'armes de notre auteur », que Raymond Bernard identifie aussi comme « les survivants des véritables héros des *Croix de bois*. » Le film devrait ainsi, pour les camarades de l'écrivain, être comme un miroir, un nouveau *reminder*, un appui à la mémoire.



Figure 49 - Affiches des *Croix de bois* de Raymond Bernard (1932 et 2014)

Par ailleurs, la ressemblance entre Gilbert Demachy à son arrivée au front et Dorgelès au même moment est flagrante lorsque l'on a en tête la photographie présentée au début de *Bleu horizon*, comme si l'équipe du film s'était inspirée de sa posture et de son attitude pour préparer Pierre Blanchar. Ce n'est pas le seul point commun entre le personnage et l'écrivain. Durant le film, Demachy est plusieurs fois montré pensant avec nostalgie à sa Suzy, ce qui est symbolisé par la présence de la photographie et des lettres qui constituent, nous l'avons vu, des liens entre avant et arrière. La première fois, c'est dans la deuxième scène du film, avant que Demachy ne se porte volontaire : ils sont arrivés dans l'abri, tout le monde s'installe pour dormir et le soldat sort la photographie d'une femme. Puis il fait noir et l'on entend une voix dire : « Ça fait quinze

<sup>2325</sup> Raymond Bernard, *Échos de naguère*, op. cit., p.5.

jours qu'elle ne m'a pas écrit ». Si la réplique est de Bréval – le personnage qui la prononce est en fait difficile à identifier dans le film –, la succession de l'image de la fiancée de Demachy et de la plainte de Bréval semble annonciatrice du destin du couple. Le tourment des deux combattants est celui qu'a connu Dorgelès lui-même. Dans la troisième scène, les hommes attendent à l'intérieur, toujours à l'écoute du bruit de la pioche. Ils s'occupent, écrivant et lisant des lettres : le moment, s'il montre l'importance du lien avec l'arrière pour les combattants qui craignent alors de mourir – certains écrivent peut-être des lettres-testaments comme l'a fait Dorgelès –, incarne aussi la trahison des femmes. Tandis que les hommes sont en danger, Demachy reçoit une lettre de Suzy écrite depuis un hôtel. À l'écran, sa contrariété est évidente : il doute de sa fiancée. Plus tard, dans le cimetière, c'est juste avant la mort de Bréval que Gilbert lit une lettre. Il se trouve alors dans une tombe avec Sulphart et un autre camarade. Un gros plan met en valeur cette phrase : « J'ai tellement dansé que j'ai cassé mon talon. » Cette référence à l'épisode du « talon » cassé de Mado est, rappelons-le, présent dans *Le Cabaret de la belle femme* mais aussi plus tard dans *Au beau temps de la Butte*. Il s'agit donc à la fois d'une référence à une autre œuvre que *Les Croix de bois*, bien qu'on y retrouve aussi le motif de la danse<sup>2326</sup>, et au vécu personnel de Dorgelès : peut-être l'écrivain a-t-il raconté cette anecdote, peut-être a-t-il insisté pour qu'elle soit présente dans le film. Cette fois encore la danse de Suzy répond à une autre « danse » : tandis que nos personnages avancent dans les boyaux vers le mont Calvaire, deux guetteurs, transis par le froid, sautillent pour se réchauffer, mouvement que Dorgelès associait déjà à plusieurs reprises à une danse<sup>2327</sup>. Après la lecture de ces mots, Demachy regarde la photographie de Suzy, en chantonnant. L'air est étonnant mais prophétique : *La Messe des morts*. Quelques minutes plus tard, le discours de Bréval, en colère contre son épouse et pensant à elle dans ses derniers instants, fait écho à cette trahison dessinée par indices. L'attention portée aux relations entre hommes et femmes, thème cher à Dorgelès, est par ailleurs très présent dans le film. Lors de la scène de la mine, des images alternent avec celles des soldats attendant leur mort ou la relève : des femmes font leurs achats, Sulphart se voit marchant au côté de sa femme dans la rue... Nous avons également évoqué la place des mères, qui peut faire écho au grand attachement de Dorgelès pour la sienne.

---

<sup>2326</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, op. cit., p.67.

<sup>2327</sup> Roland Dorgelès, *Je t'écris de la tranchée*, op. cit., lettre à Madeleine, 21 décembre 1914, p.147 : « Danser le tango, cela consiste, étant placé debout en travers de la tranchée, les jambes en équerre, à se jeter alternativement d'un pied sur l'autre le plus rapidement possible. C'est la seule façon de se réchauffer et de n'avoir pas les pieds gelés. » Voir chapitre 3, partie 1.2.2.

De plus, la présence de certaines thématiques omniprésentes dans l'œuvre dorgelèsienne permet d'inscrire pleinement le film de Raymond Bernard dans une même continuité. Il réactualise tous les thèmes chers à l'écrivain : le rapport aux femmes, bien sûr, mais aussi le rapport conflictuel avec le commandement, comme en témoignent la scène du repos où Morache est tourné en ridicule par les hommes de l'escouade, ou encore les images montrant l'état-major, qui contrastent radicalement avec les scènes des soldats au combat. D'autres critiques sont émises, dans la continuité des *Croix de bois*, du *Cabaret de la belle femme*, mais aussi du *Réveil des morts*. Ainsi la critique des mercantis et de l'argent fait-elle particulièrement écho à cette dernière œuvre. Pensons à la surimpression des pièces de monnaie et des profiteurs de guerre apparaissant sur la silhouette de Demachy mourant, ou à la critique de Madame Bouquet ou à l'échoppe que fréquentent les anciens du régiment dans la scène d'arrivée de Demachy : sur la devanture de celle-ci sont désormais présentées des couronnes permettant aux camarades d'orner les tombes des soldats. Sulphart, dans la deuxième scène, dit également : « Les poux, les gendarmes et les mercantis, c'est ce qu'il y a de pire. Seulement, les "totos", on peut toujours les tuer. » Cette réplique, cette fois, n'est pas tirée du roman. Si elle est un ajout, elle permet toutefois de synthétiser certaines critiques émises par Dorgelès. Rappelons en effet qu'un film, de toute évidence, ne peut être aussi dense qu'un roman, et qu'il convient parfois d'user de quelques répliques ou scènes symboliques permettant d'attirer l'attention sur certains aspects de l'œuvre. Enfin, l'omniprésence de la camaraderie, absolument centrale dans le film, mais aussi la thématique de la mémoire, permettent de véritablement lier les œuvres entre elles. Ce dernier point, que l'on retrouve à travers la mention ouvrant le film, « *in memoriam* », ou encore avec la flamme et la croix de Vairon, crée un pont entre le film et *Le Réveil des morts*. Ainsi les deux défilés de morts, dans la scène de la parade et celle de la mort de Demachy, sont autant des échos du retour des défunts narré par Dorgelès en 1923 que du « régiment de fantômes<sup>2328</sup> » de Jacques Larcher. L'inscription du film dans l'avenir, dans l'appréhension d'un enjeu sociétal majeur – la préservation de la paix –, rapproche également *Les Croix de bois* de Raymond Bernard du *Réveil des morts*, les deux œuvres ayant un objectif partagé.

La fidélité du film à l'œuvre de Dorgelès ainsi que les clins d'œil à son expérience ne sont toutefois pas les seuls critères de l'implication de l'écrivain. Bien qu'il se dise, dans un

---

<sup>2328</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, op. cit., p.217.

entretien, « complètement étranger à cette œuvre<sup>2329</sup> », Dorgelès s'est rendu à plusieurs reprises en Champagne, sur les lieux du tournage. En 1931, *Le petit Provençal* publie :

Roland Dorgelès était venu en personne rendre visite à son metteur en scène et à ses interprètes. Ce n'est pas sans une émotion profonde que le grand écrivain revécut, à seize ans de distance, une des scènes qu'il a si merveilleusement contées.

Il n'a pas manqué de se rendre compte que rien n'a été négligé pour assurer au chef-d'œuvre des récits de guerre une transposition cinématographique digne de lui. Toute la troupe est pénétrée de la grandeur de sa tâche et jamais film n'a été réalisé dans une pareille atmosphère d'enthousiasme et de recueillement quasi-religieux. Ne faut-il pas voir d'ailleurs, dans le pèlerinage de Roland Dorgelès, la preuve que les réalisateurs des *Croix de bois* s'entourent de toutes les précautions et ne sont inspirés que du désir de faire du film français de la guerre, le plus vrai et le plus éloquent de tous ceux qu'elle a inspirés<sup>2330</sup>.

La venue de Roland Dorgelès sur les lieux de tournage est vue comme le signe de son soutien à la démarche, mais aussi comme un indice de qualité aux yeux du journaliste, car il n'est pas seulement écrivain : il est témoin, ancien combattant, et en cela peut juger de la pertinence des choix de réalisation. Notons également que la démarche est considérée comme un « pèlerinage » sur les champs de bataille, donc un acte de commémoration et d'hommage. Le journaliste titre par ailleurs « Roland Dorgelès visite le front », établissant ainsi une équivalence entre les lieux reconstitués par l'équipe du tournage et les véritables champs de bataille. Si, en effet, le tournage se déroule en ces endroits symboliques, il ne s'agit toutefois plus réellement du « front » mais d'une reconstitution de celui-ci.

Laurent Véray explique, dans son texte « Filmer la Grande Guerre à hauteur d'homme », que Roland Dorgelès s'est particulièrement investi dans le processus de création du film :

Soucieux du résultat de l'adaptation de son ouvrage, il parvint à être associé de près à l'écriture du scénario et du découpage. Il tenait, disait-il, à ce que tous les anciens combattants, souvent critiques à l'égard des films de guerre, puissent dire en voyant la mise en images de son livre « C'était cela ! » Chaque séquence ainsi élaborée par Raymond Bernard à partir du texte des *Croix de bois* – ou du *Cabaret de la belle femme* [...] – fut revue et corrigée par Dorgelès. Tous deux travaillèrent en étroite relation pour inscrire l'œuvre portée à l'écran dans le vaste courant des productions artistiques visant à dénoncer les horreurs de la guerre tout en la reconstituant avec fidélité<sup>2331</sup>.

Ainsi *Les Croix de bois* de Raymond Bernard est-elle une œuvre qui s'inscrit dans la représentation dorgelèsienne de la Grande Guerre, si bien que l'auteur s'investit dans le travail de création. Le chercheur, qui a procédé à une étude des documents préparatoires du film, nous révèle ainsi que Dorgelès a pu être présent à tous les stades de la production cinématographique. Il a pu en corriger le scénario, et Laurent Véray note que « l'écrivain, dès le départ, indiqua l'ensemble des éléments qu'il souhaitait voir dans le film. » S'il n'a pas pu imposer toutes ses

---

<sup>2329</sup> Jean Debia, « Un grand roman de guerre à l'écran : Roland Dorgelès nous parle des *Croix de bois* », *Pour vous*, 2 juillet 1931.

<sup>2330</sup> *Le petit Provençal*, 24 juillet 1931.

<sup>2331</sup> Laurent Véray, art. cit., p.14.

exigences, il a tout de même été consulté et écouté. Sa participation ne se limite donc nullement à des visites ponctuelles sur le tournage : il s'agit bien d'une collaboration. Nous avons précédemment évoqué le retrait du chapitre « Mourir pour la patrie », qui n'est pas présent dans *Les Croix de bois*. Laurent Véray confirme que Dorgelès a souhaité voir apparaître « la scène d'exécution du soldat qui avait refusé de participer à une patrouille », ou encore « celle du pillage par les soldats français de la maison d'un notaire ». Toutes deux ont été refusées par la production. Rappelons en effet que l'Armée apporte son concours à la réalisation du film : l'image du camp français donné par ces deux scènes n'était peut-être pas des plus glorifiantes. L'écrivain participe également aux repérages des lieux de tournage avec Raymond Bernard en 1931. Il est donc présent à la plupart des étapes préparatoires. S'il a son mot à dire dès le départ, Dorgelès a aussi un œil sur tout ce qui se déroule ensuite. Il apparaît comme une sorte de consultant permettant de respecter au mieux la vérité du conflit : « [Raymond Bernard] se permit de créer quelques scènes ou de modifier certains dialogues, mais l'ensemble fut retouché par l'écrivain qui ajouta des détails et gomma les excès pour atteindre le plus haut degré d'authenticité possible<sup>2332</sup>. » Généralement inspirés du roman, les dialogues sont retravaillés par l'écrivain : « Dorgelès les élague dans le scénario (les ratures sont nombreuses) et les corrige encore dans les découpages<sup>2333</sup> ». Il ajoute à ses modifications des instructions afin d'éviter toute déconvenue, par exemple : « Éviter ici le mot pour faire rire, qui tomberait à plat », écrit-il en marge de l'épisode du Mont Calvaire. Toutes ces modifications sont approuvées par le réalisateur et figurent dans le dernier état du scénario. L'on pourrait croire que l'écrivain laisse au réalisateur la main sur ce qui est de son domaine : le son, l'image... Mais il s'implique dans tous les aspects de la préparation, y compris l'ambiance sonore. Cette dimension est travaillée dès les premières étapes de l'élaboration du film, montrant ainsi son importance. Alors que *J'irai revoir ma Normandie* était initialement prévu comme « chanson de troupe<sup>2334</sup> », Dorgelès insiste pour que ce soit finalement *En revenant de Montmartre*, et que cette chanson soit entonnée « par son ancien régiment » qui sera alors enregistré. Ce sont donc non les voix des acteurs mais celles des camarades de Dorgelès que nous entendons dans les chants du film. Il fait également des suggestions sur les transitions : par exemple celle entre les scènes une et deux, précisément réunies par *En revenant de Montmartre*. C'est lui aussi qui suggère que le soldat allemand chante, lors de la patrouille de Demachy, un air de Schumann. Le rôle de Dorgelès dans le choix des musiques ne s'arrête pas là, car c'est lui-même qui

---

<sup>2332</sup> *Ibid.*, p.15.

<sup>2333</sup> Stéphanie Salmon, *op. cit.*, p.28.

<sup>2334</sup> *Ibid.*, p.29.

compose et écrit les paroles de la chanson entonnée par Sulphart, « Tu l'auras ta croix », comme en témoigne ces partitions conservées dans les archives de Micheline Dupray :

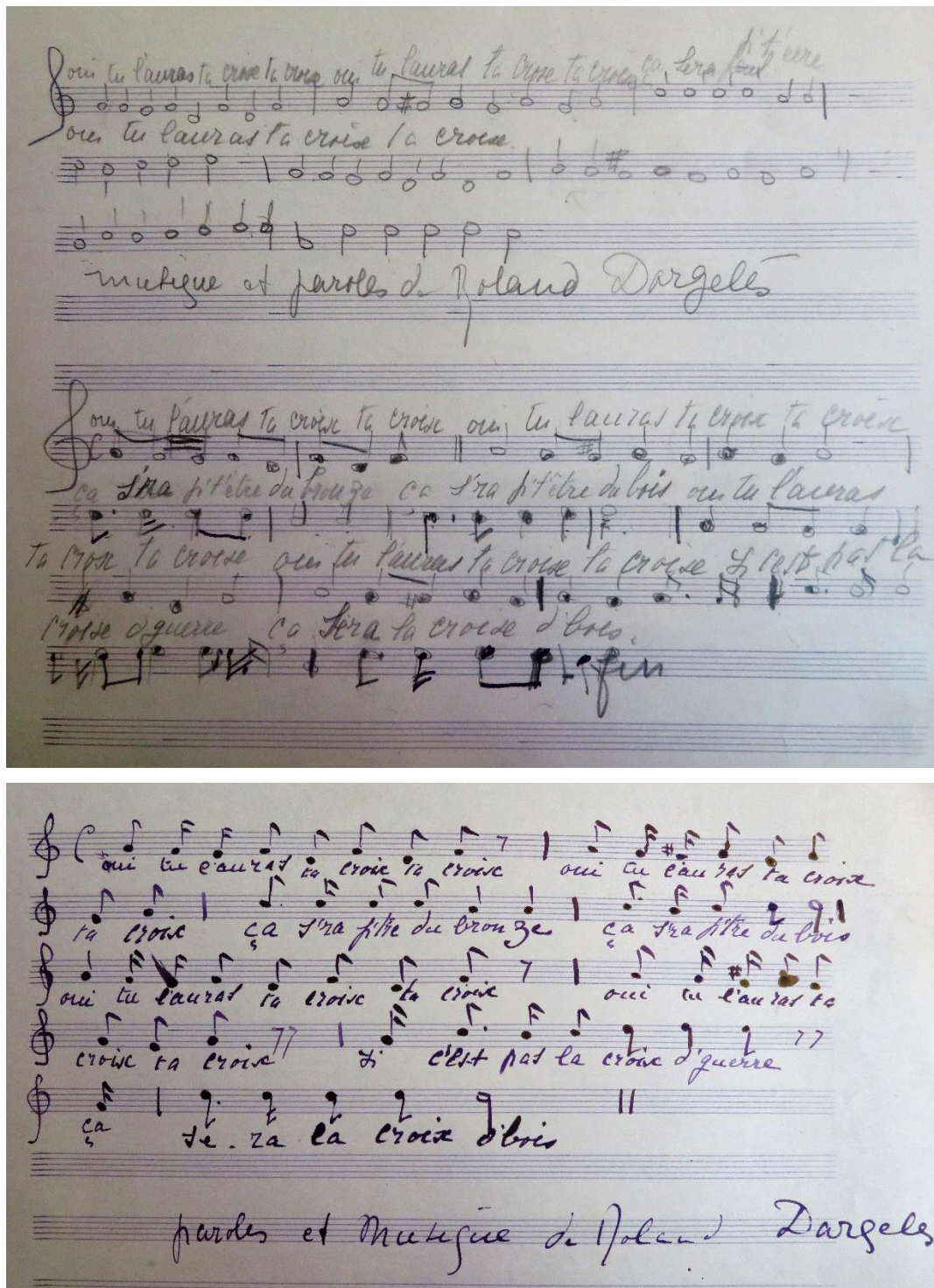


Figure 50 – « Tu l'auras ta croix » : partition de Roland Dorgelès

Les lettres de Roland Dorgelès à Raymond Bernard reproduites dans le livret des *Croix de bois*, issues du fonds Raymond Bernard conservé au SACD, nous indiquent également le rôle majeur de l'écrivain concernant le réalisme de l'œuvre. Il écrit au réalisateur ses

suggestions, ses idées pour que le film corresponde vraiment à la réalité, lui racontant ainsi ce qu'il a pu lui-même constater sur le terrain : « les officiers, aux attaques surtout, portaient des petites pattes d'étoffe qui cachaient leurs galons, pour ne pas être "repérés" (et les manchons de leurs képis, bien entendu<sup>2335</sup> », écrit-il le 30 mai 1931. Il suggère aussi à Raymond Bernard « d'interdir[e] l'accès du terrain au public », pour exacerber l'atmosphère de vérité, et de ne pas représenter les Allemands comme des lâches mais au contraire résistant, se battant : « Ils étaient braves ces bougres ! » Cette dernière affirmation nous confirme que le souhait de ne pas représenter les Allemands comme des ennemis caricaturaux et de les humaniser est partagé autant par le réalisateur que par l'écrivain. Il ne s'agit pas de réaliser un film patriotique, mais un film historique qui soit réaliste. S'étant rendu sur les lieux de tournage et ayant pu assister à la prise d'une scène de figuration, Dorgelès fait son retour au réalisateur par courrier : « Tous avaient la capote boutonnée jusqu'au menton, comme à la caserne. ERREUR. Plusieurs devraient avoir la capote largement ouverte, surtout par cette chaleur. Pas un n'était débraillé, déchiré après cette course dans les barbelés<sup>2336</sup>. » Dorgelès, dans une autre lettre, se réjouit même qu'il pleuve, car « cela [...] fournit le sol détrempe dont [Raymond Bernard a] besoin<sup>2337</sup> » pour son tournage. Peut-être échaudé par les critiques de Jean Norton Cru quelques années plus tôt, Dorgelès prête beaucoup d'attention à la réception de l'œuvre, indiquant les points qui pourraient être discutés par les spectateurs et anciens combattants particulièrement : « pas trop d'héroïsme, ne pas insister<sup>2338</sup> » ; « Ça et là on indique Gilbert et Sulphart lançant des grenades. La répétition de l'effet serait mauvaise. Une fois, deux fois pour tout le film. Ça suffit. » Plus loin, il écrit encore « Si j'étais Raymond Bernard, je me contenterais de... », suggérant ainsi des modifications permettant de ne pas « fausser le film » et en faire une œuvre teintée de « bellicisme ». Dans sa lettre du 4 octobre 1931, particulièrement abondante en conseils et recommandations, il avertit le réalisateur des retours négatifs qui le menacent s'il laisse passer des erreurs : « Prenez garde il suffit d'un spectateur qui le remarque ou d'une photo qu'on détache du film<sup>2339</sup>. » Conscient du jugement qui sera porté sur *Les Croix de bois*, il va même jusqu'à lui suggérer de prendre un assistant ayant connaissance de la guerre, afin de repérer ces détails qui, pour les anciens combattants, n'en sont pas.

---

<sup>2335</sup> Lettre de Roland Dorgelès à Raymond Bernard, 30 mai 1931, reproduite dans le livret du DVD des *Croix de bois*, *op. cit.*, p.31.

<sup>2336</sup> Lettre de Roland Dorgelès à Raymond Bernard, 4 octobre 1931, *ibid.*, p.34.

<sup>2337</sup> Lettre de Roland Dorgelès à Raymond Bernard, 9 juin 1931, *ibid.*, p.32.

<sup>2338</sup> *Ibid.*

<sup>2339</sup> Lettre de Roland Dorgelès à Raymond Bernard, 4 octobre 1931, *ibid.*, p.34.

Certaines intentions de Dorgelès ne sont toutefois pas respectées dans le film, comme le note Stéphanie Salmon. La mort est ainsi représentée, mais différemment. Là où Dorgelès semble souhaiter une certaine crudité des images, Raymond Bernard choisit la suggestion : le scénario de Dorgelès présente ainsi « des descriptions sans concession<sup>2340</sup> », comme « la blessure [de Lemoine], la gorge béante, d'où le sang coule ». En effet, « Raymond Bernard montrera finalement peu les cadavres ; il tirera le film vers la fatalité qui plane sur les combattants. » Car si nous avons mentionné la présence des morts, celle-ci est toujours subtilement amenée : ils sont là, au premier ou à l'arrière-plan, dans le décor (voir la photographie figure 51, ci-après), tandis que l'action se déroule et attire l'attention des spectateurs, ou alors ils sont suggérés par l'omniprésence des croix qui s'imposent parfois au regard. Ils sont aussi des ombres, des silhouettes, des formes que l'on identifie comme des cadavres mais dont on a à peine le temps de percevoir les détails. Dans sa lettre du 9 juin, Dorgelès suggère encore à Raymond Bernard de supprimer l'Arc de Triomphe et le défilé parmi les images se superposant sur la silhouette de Demachy mourant, craignant qu'on ne voie ces évocations comme une figuration patriotique ou belliciste, légitimant la mort au nom de la Patrie. Il est toutefois difficile, après visionnage du film, d'en faire une telle interprétation. Malgré ces nuances, *Les Croix de bois* reste toutefois le résultat d'une longue collaboration entre Raymond Bernard et Roland Dorgelès qui, jusqu'à la projection, sont unis autour de cette œuvre. S'il a pu y avoir des désaccords majeurs, nous n'en avons pas trace. Cette implication de Dorgelès est peut-être aussi ce qui, parfois, permet au film d'avoir le succès qu'il connaît. Laurent Véray note en effet la méfiance des anciens combattants lorsque l'idée d'une adaptation est lancée, craignant que la reconstitution en images ne puisse pas être aussi fidèle que celle des mots. Jacques Meyer fait partie des sceptiques, mais il se laisse pourtant séduire : « Je craignais un peu pour ce film, l'écueil de la formule dite parlante [...] Heureusement pour nous le dialogue des *Croix de bois* est du Dorgelès 100%. Je l'ai vérifié<sup>2341</sup>. » *La République* du 18 mars 1932 déclare même *Les Croix de bois* « film national<sup>2342</sup> ».

La réception est majoritairement enthousiaste, dépassant les frontières françaises, au point de donner lieu à une nouvelle version aux États-Unis : *The Road to Glory* par Howard Hawks. Néanmoins, un film historique reste « une mise en scène fictionnelle ou documentaire, avec ses raccourcis, ses simplifications, à partir des représentations, symboliques ou

---

<sup>2340</sup> Stéphanie Salmon, *op. cit.*, p.27.

<sup>2341</sup> Jacques Meyer, cité par Laurent Véray, *art. cit.*, p.23.

<sup>2342</sup> René Pignères, « Le spectacle de la toile : *Les Croix de bois* », *La République*, 18 mars 1932.



authentiques, que la société s'en fait à un moment donné<sup>2343</sup>. » De la même manière que le roman a pu être critiqué pour sa non-fidélité à d'autres représentations, le film l'est lui aussi. On le compare à d'autres films : *À l'Ouest rien de nouveau* de Lewis Milestone (1930), surtout, mais aussi *Quatre de l'infanterie* de Georg Wilhelm Pabst (1930). François Ribadeau-Dumas, dans *La Revue mondiale* du 1<sup>er</sup> avril 1932, écrit ainsi au sujet des *Croix de bois* : « Guerre sans grandeur. Toute l'âme est absente. Le contraste n'est guère à l'avantage de la vie. [...] Les films allemands contenaient beaucoup plus d'expression. Une véritable force humaine, conjuguée, un souffle dominant les foules, s'en exhalaient<sup>2344</sup>. » Philippe Soupault, lui, conclut : « M. Raymond Bernard a lutté avec la vérité, avec l'histoire. Il devait être vaincu<sup>2345</sup>. » C'est toutefois une « défaite relative » pour ce dernier, qui voit malgré tout dans *Les Croix de bois* un « document » et un « argument » de valeur. S'il divise un peu le public, le film de Raymond fait date, renouvelant l'intérêt pour *Les Croix de bois* de Roland Dorgelès. Réédité chez Albin Michel en 1931, l'ouvrage se vend toujours très bien, le public étant encouragé par la promotion et la publicité qui est faite autour du tournage. En 1933, c'est dans une édition bibliophilique que paraît de nouveau *Les Croix de bois*, illustré par Georges Pavis.



Figure 51 - Représentation de la mort dans *Les Croix de bois* de Raymond Bernard<sup>2346</sup>

<sup>2343</sup> Laurent Véray, *op. cit.*, p.7.

<sup>2344</sup> François Ribadeau-Dumas, « La mesure du cinéma : *Les Croix de bois* », *La Revue mondiale*, 1<sup>er</sup> avril 1932, p.269-270.

<sup>2345</sup> Philippe Soupault, « Le cinéma : *Les Croix de bois* », *L'Europe nouvelle*, 2 avril 1932, p.434.

<sup>2346</sup> Bibliothèques d'Amiens Métropole, Ph 1598 B.

### 3. Les livres illustrés

Roland Dorgelès est un écrivain dont toutes les œuvres consacrées à la Grande Guerre paraissent au moins une fois accompagnées d'illustrations, à la seule exception de *Souvenirs sur les Croix de bois*<sup>2347</sup>. Deux livres de l'œuvre dorgelèsienne relative à ce conflit ont même été élaborés directement autour d'une articulation entre texte et image. Ainsi le *Tombeau des poètes, 1914-1918*, paru en 1954 aux éditions Vialetay, est-il conçu comme un livre d'art, ou plutôt un « livre de dialogue<sup>2348</sup> », avec des illustrations de Dunoyer de Segonzac. *Bleu horizon : pages de la Grande Guerre*, datant de 1949, proposait déjà divers textes plus ou moins inédits, entrecoupés de photographies et de dessins sélectionnés par l'auteur<sup>2349</sup>. Toutes les autres productions de Dorgelès ont d'abord paru avec le texte seul, et ont ensuite été enrichies plusieurs fois sur le plan iconographique à l'occasion de rééditions au fil du siècle. Le travail des illustrateurs et illustratrices permet alors de proposer au lectorat de redécouvrir les œuvres dorgelésiennes avec un regard neuf. Ces éditions donnent une lecture réactualisée de l'œuvre, grâce à un redoublement sémantique : au sens premier du texte s'ajoute le filtre de l'illustration, qui oriente la lecture vers un nouveau sens, celui-ci pouvant parfois être lié au contexte historique. À partir des ouvrages conservés dans le fonds Dorgelès des Bibliothèques d'Amiens Métropole, voici le corpus d'éditions illustrées que nous nous proposons d'étudier, présenté ci-dessous dans l'ordre chronologique de parution :

<i>Les Croix de bois</i> , illus. Dunoyer de Segonzac, La Banderole, 1921
<i>Les Croix de bois – La Boule de gui</i> , illus. Dunoyer de Segonzac, La Banderole, 1922
<i>Le Cabaret de la belle femme</i> , illus. Dunoyer de Segonzac, La Banderole, 1924
<i>Le Réveil des morts</i> , illus. Pierre Falké, Mornay, 1924
<i>Les Croix de bois</i> , illus. D. Charles Fouqueray, Imprimé pour les membres du cercle Grolier, 1925
<i>La Boule de gui</i> , illus. D. Charles Fouqueray, Imprimé pour les membres du cercle Grolier, 1925
<i>Le Réveil des morts</i> , illus. Paulette Humbert, A. Rédier, 1930
<i>Les Croix de bois</i> , illus. Georges Pavis, Mornay, 1933
<i>Le Cabaret de la belle femme</i> , illus. Georges Pavis, Albin Michel, 1935
<i>Les Croix de bois</i> , illus. Mathurin Méheut, éd. du Livre, 1947
<i>Le Cabaret de la belle femme</i> , illus. Edmond Lajoux, Guilhot, 1947
<i>Le Réveil des morts</i> , illus. Maurice Lalau, Les Heures claires, 1948

Ce corpus ne recouvre pas la totalité des éditions illustrées de l'œuvre dorgelèsienne, mais il en représente la majeure partie. Il nous permet de répondre à plusieurs questions, la première portant sur la raison d'être de la collaboration entre l'écrivain et l'artiste. Cet apport

---

<sup>2347</sup> Comme nous l'avons précédemment évoqué, et nous y reviendrons, l'intention de l'écrivain était tout de même de faire réparaître l'ouvrage après la Seconde Guerre mondiale, avec des illustrations de Dunoyer de Segonzac.

<sup>2348</sup> Nous reviendrons sur cette notion *infra*.

<sup>2349</sup> Nous traiterons le cas de ces deux œuvres distinctement des autres, car elles résultent d'un projet différent.

iconographique est-il le fruit d'une volonté de l'écrivain, et de quelle manière peut-il, le cas échéant, être relié à son projet littéraire ? De plus, chaque réédition présente un intérêt contextuel. Dans la mesure du possible, il convient d'identifier pour chacune le public visé et les motivations qui expliquent les choix éditoriaux. Il s'agit enfin d'approcher ces illustrations d'un point de vue plus analytique, en nous penchant sur le rapport entre texte et image, soutenu par une volonté de réactualisation de la représentation de la Grande Guerre<sup>2350</sup>. À cette fin, nous nous proposons d'identifier les thèmes abordés par les différents artistes dans leur travail d'illustration, pour dégager des axes de lecture de l'œuvre dorgelèsienne par le prisme de l'image. Après un retour sur l'origine de ces collaborations et la théorie de l'illustration, nous aborderons donc ce corpus d'un point de vue global, puis nous procéderons à une étude de cas centrée sur les différentes éditions du *Réveil des morts*. Dans un dernier temps, nous aborderons la question de *Bleu horizon* et du *Tombeau des poètes*, deux œuvres dans lesquelles les illustrations jouent un rôle bien particulier.



Figure 52 - Edmond Lajoux, 1947, illustration de titre, *Le Cabaret de la belle femme*

---

<sup>2350</sup> C'est dans le cadre de cette dernière interrogation que nous convoquerons les exemples de *Tombeau des poètes, 1914-1918* et *Bleu horizon*, qui revêtent un très grand intérêt, dans la mesure où, comme nous l'avons vu précédemment, ces deux œuvres retravaillent et remettent en avant des textes produits plus tôt dans le siècle.

### 3.1. Le fruit d'une collaboration

Les éditions que nous nous proposons d'étudier comportent toutes un texte enrichi d'un apport iconographique. Celui-ci est constitué d'œuvres originales et inédites – créées spécialement pour ces textes et ces éditions – de sept illustrateurs et d'une illustratrice : André Dunoyer de Segonzac, Pierre Falké, Charles Fouqueray, Paulette Humbert, Edmond Lajoux, Maurice Lalau, Mathurin Méheut et Georges Pavis. Notre première tâche sera d'abord de déterminer quelles éditions sont le fruit d'une collaboration entre l'écrivain et l'illustrateur. Parmi les artistes présents dans la liste, plusieurs ont combattu au front. Nous sommes en droit de nous demander, étant donné l'importance que revêt pour Dorgelès la communauté combattante, si ce constat ne permet pas d'attester d'une collaboration choisie. C'est pourquoi nous ne reviendrons qu'ultérieurement sur le travail de Paulette Humbert (1904-1994), illustratrice officiant dans le milieu bibliophile, âgée d'à peine dix ans au début de la guerre. André Dunoyer de Segonzac, Pierre Falké, Mathurin Méheut et Georges Pavis ont tous les quatre répondu à l'appel à la mobilisation générale du 1<sup>er</sup> août 1914 et ont rapidement rejoint le front. Maurice Lalau et Charles Fouqueray ont quant à eux été affectés au service auxiliaire pour raisons de santé : ils n'étaient donc pas en service actif comme les autres, mais ils étaient tout de même mobilisés. Le seul illustrateur dont on ne retrouve aucune trace du parcours militaire est Edmond Lajoux, dont on sait toutefois qu'il était, sur le plan artistique, spécialisé dans les sujets militaires.

Revenons sur les parcours des illustrateurs mobilisés entre 1914 à 1918, à commencer par André Dunoyer de Segonzac<sup>2351</sup> (1884-1974), qui a illustré *Les Croix de bois* en 1921, *La Boule de gui* en 1922, *Le Cabaret de la belle femme* en 1924 et enfin le *Tombeau des poètes, 1914-1918* en 1954. Peintre, graveur et illustrateur, André Dunoyer de Segonzac est proche de Gus Bofa, qu'il rencontre dans sa jeunesse, dans les classes du lycée Henri-IV. Il étudie ensuite à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris. S'il ne fait pas partie de la communauté montmartroise – il exerce plutôt à Montparnasse –, il connaît, comme Dorgelès, des personnes telles que Max Jacob ou encore Raoul Dufy<sup>2352</sup>. Toutefois, les deux hommes ne sont pas amis, bien qu'ils se croisent à l'occasion d'événements. Dorgelès confie, dans *Images*<sup>2353</sup>, son

---

<sup>2351</sup> Archives de la Seine, matricule n°1442, D4R1 1265.

<sup>2352</sup> Notons que Dorgelès, malgré son affection pour Dufy – qu'il démontre notamment dans *Vacances forcées* et *Images* –, ne fait pas appel à lui pour illustrer ses œuvres de guerre : c'est peut-être parce que le peintre est un parfait exemple d'artiste « embusqué » et que, pendant la guerre, il se met « au service de la propagande ». Voir Claude Pommereau, Claire Maingon et Guillaume Picon, *Écrivains et artistes face à la Grande Guerre*, Issy-les-Moulineaux, Beaux-Arts éditions, 2014, p.90.

<sup>2353</sup> Roland Dorgelès, *Images*, op. cit., p.217.

admiration pour le peintre, déjà existante avant-guerre. André Dunoyer de Segonzac rejoint son corps d'armée le 3 octobre 1914. Il fait partie des nombreux artistes affectés à la section camouflage, officiellement créée en août 1915 mais opérationnelle depuis 1914. Le 8 juin 1916, il intègre le 13<sup>e</sup> Régiment d'artillerie, avant d'être transféré au 1<sup>er</sup> Régiment du Génie le 1<sup>er</sup> novembre 1916. Il dirige l'atelier de camouflage d'Amiens puis celui de Noyon. Il est démobilisé le 17 mars 1919, un peu avant Dorgelès. André Dunoyer de Segonzac dessine beaucoup dans les tranchées, et ces dessins pris sur le vif lui servent, plus tard, de documentation pour l'illustration des *Croix de bois*<sup>2354</sup>.

Pierre Falké<sup>2355</sup> (1884-1947), illustrateur du *Réveil des morts* en 1924, est un montmartrois habitué du journal *Le Rire*, dans lequel il mêle humour et art du dessin. Il est appelé au moment de la mobilisation générale. Il rejoint son affectation au Génie dès le 3 août 1914. Il passe lui aussi au 13<sup>e</sup> Régiment d'Artillerie, un mois avant Dunoyer de Segonzac, le 11 mai 1916. Le 1<sup>er</sup> novembre 1916, il est également transféré dans la section de camouflage du Régiment du Génie. Falké est blessé en octobre 1917 et hospitalisé jusqu'au 3 février 1918. Les deux illustrateurs du 13<sup>e</sup> Régiment d'Artillerie, Dunoyer de Segonzac et Falké, sont reconnus pour leur bravoure, ce dont témoignent leurs citations à l'ordre.

Georges Pavis<sup>2356</sup> (1886-1977), illustrateur des *Croix de bois* en 1933 et du *Cabaret de la belle femme* en 1935<sup>2357</sup>, est lui aussi diplômé de l'École des Beaux-Arts. Il travaille, comme Falké, pour des journaux tels que *Le Rire*, *Le Journal*, *La Vie parisienne* et, pendant la guerre, *La Baïonnette*. Il rejoint son corps d'armée le 3 août 1914 également. Il est affecté au 28<sup>e</sup> puis au 146<sup>e</sup> Régiment d'Infanterie. Blessé par un éclat d'obus le 2 mars 1916 à Douaumont, il est cité à l'ordre de son régiment. Il est réformé le 17 avril 1917 pour « raccourcissement de 12 cm du membre inférieur droit, raideur du genou, atrophie de 4 cm à la jambe. » Il est démobilisé et bénéficie d'une pension de retraite à partir du 8 mars 1918. En 1934, sa pension devient permanente en raison de la gravité de sa blessure. Il s'agit là encore d'un ancien combattant qui a prouvé sa valeur au front et qui a sacrifié sa santé dans les combats.

Mathurin Méheut<sup>2358</sup> (1892-1958), illustrateur des *Croix de bois* en 1947, est un artiste très actif avant-guerre. Diplômé des Beaux-Arts de Rennes, il s'inscrit ensuite aux Arts

---

<sup>2354</sup> Les études préparatoires de Dunoyer de Segonzac pour illustrer *Les Croix de bois* ont été acquises par les Musées d'Amiens, avec le soutien de l'Association des Amis des Musées.

<sup>2355</sup> Archives de la Seine, matricule n°2734, D4R1 1289.

<sup>2356</sup> Archives de la Seine, matricule n°4240, D4R1 1362.

<sup>2357</sup> Il illustre également *Ceux de 14* de Maurice Genevoix en 1957.

<sup>2358</sup> Base de données Léonore, Archives nationales, Mathurin Joseph Louis Méheut, cote 19800035/180/23258.

Décoratifs à Paris. En 1914, alors qu'il est en voyage au Japon, la mobilisation générale le fait revenir et il rejoint le 136<sup>e</sup> Régiment d'Infanterie. De 1916 à 1917, il est rattaché aux services topographiques et cartographiques de Sainte-Menehould puis de Bergues. Selon la base de données Léonore, il a également été lieutenant au 47<sup>e</sup> Régiment d'Infanterie. Il combat notamment sur le front d'Artois et en Argonne, et il consacre beaucoup de son temps à dessiner le quotidien des tranchées<sup>2359</sup>. Il est démobilisé à la fin de l'année 1919 et se consacre ensuite essentiellement à son activité de céramiste et de peintre officiel de la Marine (à partir de 1921).

Charles Fouqueray (1869-1956)<sup>2360</sup>, illustrateur des *Croix de bois* et de *La Boule de gui* en 1925, est le plus âgé des illustrateurs de l'œuvre dorgelèsienne. Avant la guerre, il partage sa vie entre Paris et la Charente-Maritime, d'où il est originaire. Il travaille notamment pour *Le Monde illustré* ou encore *L'Illustration*. En 1908, il est nommé peintre officiel de la Marine et il est placé au service auxiliaire en 1914. Il est alors employé comme Garde des Voies de Communications (G.V.C.) du 26 mai 1915 au 1<sup>er</sup> juillet de la même année. Il semblerait qu'il ne soit pas allé en première ligne. D'après son registre de matricule, il a été « libéré du service militaire le 30 novembre 1918 ». Après la guerre, Charles Fouqueray redevient un illustrateur très prisé pour les éditions bibliophiliques.

Maurice Lalau<sup>2361</sup> (1881-1961), qui collabore notamment à *L'Illustration*, est également illustrateur bibliophile. Comme Dunoyer de Segonzac et Falké, il est passé par le 13<sup>e</sup> Régiment d'Artillerie, non au service actif comme ses camarades mais au service auxiliaire. Illustrateur du *Réveil des morts* en 1948, il rejoint son corps d'armée le 10 mars 1915. Il n'est pas impossible qu'il ait rencontré André Dunoyer de Segonzac et Pierre Falké à leur arrivée dans ce régiment, mais rien n'atteste avec certitude l'existence d'une relation entre les trois hommes.

Il n'est pas étonnant, étant donné le projet littéraire de Roland Dorgelès, de constater que les illustrateurs ont, dans leur quasi-totalité, officié aux armées pendant la guerre 14-18. La volonté de confier l'illustration de ses œuvres à des anciens combattants, ou en tout cas à des hommes ayant au moins approché le front, est évidente. Pour André Dunoyer de Segonzac, la collaboration pourrait même avoir été très tôt envisagée. Ainsi, l'artiste signe dès 1915 une

---

<sup>2359</sup> Musée Mathurin Méheut, éléments biographiques [en ligne : <http://www.musee-meheut.fr/fr/mathurin-meheut/un-artiste-combattant-meheut-artiste-.html>]. Ses dessins du front sont édités dès 1918 : *Croquis de guerre de Mathurin Méheut*, préface de Gustave Geffroy, reproduits par Léon Marotte, Paris, Devambe, 1918. Un autre ouvrage, plus tardif, leur est consacré : *Mathurin Méheut. Croquis de guerre*, Guer, Écoles de Saint-Cyr Coëtquidan, 1995.

<sup>2360</sup> Archives des Deux-Sèvres – Vienne, matricule n°1938, classe 1889.

<sup>2361</sup> Archives de la Seine, matricule n°216, D4R1 1098.

illustration, y inscrivant la mention « pour les *Croix de bois*<sup>2362</sup> ». Celle-ci est conservée au Musée de Picardie, qui a récemment fait l'acquisition, avec le soutien de l'Association des Amis du Musée, de quelques études préparatoires de l'artiste pour illustrer le roman. La mise en relation de Dorgelès avec Dunoyer de Segonzac semble être due à René Blum<sup>2363</sup>, comme en témoigne cette dédicace de l'artiste, apposée sur une autre illustration représentant cette fois une croix de bois solitaire : « Pour René Blum qui le premier a pensé à moi pour illustrer les "*Croix de bois*"<sup>2364</sup> ». Il y aurait donc eu un intermédiaire – ami des deux hommes – permettant la mise en place de cette collaboration, et l'illustration aurait été pensée en amont même de la publication du roman chez Albin Michel. Sans se contenter de reprendre ses croquis de guerre pour illustrer *Les Croix de bois*, il est probable que Dunoyer de Segonzac en ait composé certains, au front, en ayant cette collaboration à l'esprit. Connaissant l'affection de Dorgelès pour le travail de Dunoyer de Segonzac avant-guerre, il est certain que l'écrivain s'est réjoui d'une telle collaboration.

Par ailleurs, la plupart des illustrateurs qui collaborent avec Dorgelès peuvent s'inscrire dans un réseau de relations. André Dunoyer de Segonzac et Pierre Falké, tous deux montmartrois, étaient ainsi amis. Comme nous l'avons noté précédemment, ils étaient ensemble à la section camouflage du 13<sup>e</sup> Régiment d'Artillerie, auquel était également affecté Maurice Lalau, et ont été transférés le même jour au 1<sup>er</sup> Régiment du Génie. En 1950 est publié un livre hommage intitulé *Pierre Falké, notre ami*<sup>2365</sup>, avec des textes inédits de plusieurs auteurs, parmi lesquels Dorgelès, ainsi que des gravures originales d'André Dunoyer de Segonzac et de Gus Bofa. Ce dernier avait pour proche ami Georges Pavis, qui appartenait donc également à ce cercle littéraire et artistique. Par ailleurs, Pavis a aussi collaboré à plusieurs reprises avec Roland Dorgelès avant la guerre, ce dernier portant alors le pseudonyme de Roland Catenoy. Cette rencontre se faisait dans le cadre de *La Petite Semaine*, « supplément militaire » du *Sourire*. On y trouvait des illustrations composées par un artiste, accompagnées de quelques mots d'un auteur, l'ensemble marqué par un ton généralement humoristique<sup>2366</sup>. Ainsi, Dunoyer de Segonzac, Pierre Falké et Georges Pavis plus particulièrement appartiennent-ils sans

---

<sup>2362</sup> Musées d'Amiens.

<sup>2363</sup> Frère de Léon Blum et grand ami de Dorgelès, René Blum décède en 1942 à Auschwitz. L'écrivain lui consacre un portrait dans *L'Anthologie des écrivains morts à la guerre, 1939-1945*, Paris, Albin Michel, 1960, p.49-57. Il contribue également au livre-hommage *René Blum, 1878-1942*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1950, avec des textes – entre autres – de Gus Bofa, Jean Cocteau, Colette ou encore Georges Huisman.

<sup>2364</sup> Musées d'Amiens.

<sup>2365</sup> Alexandre Arnoux et al., *Pierre Falké, notre ami*, textes inédits de Alexandre Arnoux, Gus Bofa, P. Lorme, Roland Dorgelès, Pierre Mac Orlan, gravures de Gus Bofa et Dunoyer de Segonzac, Paris, Lardanchet, 1950.

<sup>2366</sup> Voir par exemple *Le Sourire*, 5 septembre 1912, p.19.

conteste à l'entourage amical, ou tout au moins artistique, de Dorgelès. Tous ces illustrateurs peuvent donc être rattachés à un réseau d'anciens combattants unis non seulement par la camaraderie du front mais aussi par l'amitié. Enfin, il est vrai que l'on ne peut attester d'un lien unissant Dorgelès et Lalau mais si ce dernier est, comme Paulette Humbert, illustrateur bibliophilique, il est, contrairement à elle, chargé d'une réédition à laquelle Dorgelès apporte sa touche personnelle par l'ajout d'une préface datée de juin 1948. L'écrivain n'y évoque pas la question des illustrations, préférant revenir dans ce court texte sur le projet littéraire du *Réveil des morts*, mais l'action préfacielle atteste d'un investissement, même partiel, de l'auteur dans le processus éditorial et peut-être dans le choix de l'illustrateur.

### 3.2. Contextes de parution

Dans une lettre du 13 septembre 1945 déjà citée précédemment<sup>2367</sup>, Dorgelès montre l'intérêt qu'il porte à sa collaboration avec Dunoyer de Segonzac, qui revêt pour l'écrivain un aspect symbolique :

Après cinq ans d'exil, je range ma bibliothèque et je m'aperçois d'une chose : tu as illustré les *Croix de bois*, *La Boule de gui*, le *Cabaret de la belle femme*, toute mon œuvre de guerre. Et j'ai là, timidement caché, un petit livre *Souvenirs sur les Croix de bois*, tiré il y a quinze ans, à un petit nombre d'exemplaires, que je t'ai envoyé à l'époque.

Ce sont des pages auxquelles je tiens et tu me feras un très grand plaisir si tu consentais à les enrichir de quelques eaux-fortes. Ainsi, tout ce que j'ai écrit sur la guerre serait illustré par toi<sup>2368</sup>.

Ces quelques lignes révèlent la dimension volontaire de la collaboration entre les deux hommes, elles constituent également un indice sur le sens que lui donne l'écrivain. Bien que ce projet d'illustration des *Souvenirs* de Dorgelès n'aboutisse jamais, remplacé par la collaboration autour du *Tombeau des poètes*, cette missive montre bien que l'écrivain conçoit l'illustration de Dunoyer de Segonzac comme un facteur d'unité de son œuvre de guerre. Il ajoute à sa lettre : « Et cela nous reporterait à un après-guerre qui fut plus reluisant que celui-ci<sup>2369</sup>. » Faire de son texte un bel objet à éditer est certes l'un des premiers objectifs, mais il est loin d'être le seul : encore et toujours, il s'agit de rappeler le souvenir des années de guerre, et de celles qui ont suivi. Dorgelès veut, par cette collaboration, réveiller les valeurs portées par l'Association des Écrivains Combattants à son origine, celles qu'il a voulu représenter dans ses *Croix de bois*, inviter à regarder le présent en ayant le passé à l'esprit. Par ailleurs, si Dorgelès admire depuis longtemps Dunoyer de Segonzac, ce n'est que plus tardivement qu'il noue avec lui une relation

---

<sup>2367</sup> *Supra* : chapitre 2, partie 1.2.4.

<sup>2368</sup> Bibliothèques d'Amiens Métropole, Ms 2732 C [André Dunoyer de Segonzac].

<sup>2369</sup> *Ibid.*



amicale : « C'est seulement au retour de la guerre que nous avons fraternisé ; il faut bien que cette farce monstrueuse serve parfois à quelque chose. Elle me réservait la chance d'unir mon nom à celui du plus grand témoin de notre guerre<sup>2370</sup>. » Dorgelès va jusqu'à oser une comparaison qui dit toute son estime de l'artiste : « l'Espagne a eu Goya, la France Segonzac<sup>2371</sup>. » La collaboration avec Dunoyer de Segonzac permet aussi, pour l'écrivain, d'incarner la camaraderie née de la guerre, le positif qu'il a su tirer de cette expérience. Il s'agit donc autant d'une collaboration affective que professionnelle, de deux hommes, deux créateurs et deux témoins, qui s'estiment. Dorgelès place d'ailleurs son écriture sous le patronage de Segonzac, dont quatre œuvres décorent le bureau de l'auteur, « quatre soldats résolus en uniformes de la Grande Guerre<sup>2372</sup> », qui sont là « pour [l]e protéger ». Cette camaraderie qui l'accompagne jusqu'à sa table de travail doit se refléter dans l'œuvre. La collaboration avec Segonzac apparaît alors comme une évidence. Bien qu'ils ne se soient pas connus au front, les deux hommes partagent visiblement une même sensibilité esthétique. André Dunoyer de Segonzac incarne l'artiste-combattant par excellence, aux yeux de Dorgelès, car il fonde son art sur l'expérience : « Son œuvre, il l'a d'abord vécue. S'il a si bien campé les fantassins, c'est qu'il a rudement partagé leur peine, l'outil et le fusil à la main<sup>2373</sup>. » Comme Dorgelès la plume à la main, Segonzac a su rendre compte d'une réalité du front à laquelle s'identifie l'écrivain. Il y retrouve sa vérité.

Il est évident que la collaboration de Dorgelès avec Dunoyer de Segonzac revêt un statut bien particulier dont ne bénéficient pas les autres artistes. Pourtant, une analyse du contexte de parution de la plupart de ces rééditions permet d'identifier des motivations similaires. La publication des livres que nous nous proposons d'étudier s'étend de 1921 à 1948, soit sur 27 années. Il est à noter que plusieurs éditions illustrées paraissent de manière assez rapprochée entre 1921 et 1925, période qui correspond aux années d'après-guerre et à une commémoration particulièrement intense du conflit. C'est également pendant cette période que commence, par exemple, la parution de l'*Anthologie des écrivains morts à la guerre*, publiée par l'Association des Écrivains Combattants. Ces éditions illustrées peuvent s'inscrire dans une volonté de réaffirmer, au lendemain de la guerre, la nécessité de se soutenir, tout en véhiculant les valeurs de l'idéal combattant, à un moment où l'oubli menace particulièrement. Toutefois, il convient de noter le tirage très limité de ces éditions, qui doit nous interroger. Pour toutes les éditions

---

<sup>2370</sup> Roland Dorgelès, *Images*, op. cit., p.217-218.

<sup>2371</sup> *Ibid.*, p.218.

<sup>2372</sup> *Ibid.*, p.216.

<sup>2373</sup> *Ibid.*, p.218.

illustrées, il semblerait que le public visé soit en effet non seulement bibliophile mais aussi, probablement, ancien combattant. Le caractère limité du tirage suggère en effet que celui-ci s'adresse à un groupe social bien précis. Ainsi, les éditions illustrées pourraient avoir pour objectif d'offrir un bel objet aux anciens combattants, de renouveler l'intérêt pour ces textes qui prétendent témoigner de leur expérience, et d'entretenir l'esprit de groupe. Par ailleurs, les livres édités aux éditions de La Banderole en 1921 sont d'un « prix modéré<sup>2374</sup> », estiment le *Mercur de France*, comme *Le Crapouillot* qui salue « des livres d'un prix accessible [et] d'un goût sûr<sup>2375</sup> ». Notons également, fin décembre 1929, pour les dix ans de la parution des *Croix de bois* ainsi que du *Cabaret*, une publication illustrée de ces deux ouvrages chez l'éditeur Alexis Rédier, respectivement accompagnés de huit eaux-fortes d'André Fraye et Jacques Simon<sup>2376</sup>. C'est ce même éditeur qui publie l'année suivante *Le Réveil des morts*, orné du même nombre de lithographies de Paulette Humbert<sup>2377</sup>. Rappelons par ailleurs qu'en 1929 est également publié *Souvenirs sur les Croix de bois*, un texte là aussi assez confidentiel destiné à un groupe dont l'attachement identitaire coïncide probablement avec l'expérience du combat.

Les éditions qui sont publiées dans les années 30 s'inscrivent quant à elles dans un contexte de regain d'intérêt pour le conflit, qui se manifeste à travers de nouvelles publications. Comme le souligne Nicolas Beaupré, on assiste alors à un « renouveau de la littérature de guerre », avec une « nouvelle génération<sup>2378</sup> » d'auteurs. Pensons au *Grand Troupeau* de Jean Giono (1931), ou encore à *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline (1932). C'est aussi durant cette décennie que paraissent *Invasion 14* de Maxence Van der Meersch (1935), *Le Sang noir* de Louis Guilloux (1935) et plus tard *Prélude à Verdun* et *Verdun* de Jules Romains (1938). Pour Éliane Tonnet-Lacroix, « ces livres écrits au cours des années trente sont en général dominés par les inquiétudes que suscite la menace de plus en plus pressante d'un nouveau conflit<sup>2379</sup>. » Il n'est pas hasardeux de penser que la précédente génération d'écrivains, celle qui a publié dans les premières années suivant le conflit et à laquelle appartient Roland Dorgelès, ressent également cette appréhension. Là encore, ces rééditions pourraient se justifier par une volonté de rappeler le souvenir de la Grande Guerre<sup>2380</sup>. Peut-être y a-t-il aussi la

---

<sup>2374</sup> *Mercur de France*, 15 avril 1921.

<sup>2375</sup> *Le Crapouillot*, 1<sup>er</sup> mai 1921.

<sup>2376</sup> Absentes du fonds Dorgelès conservé dans les Bibliothèques d'Amiens Métropole, ces éditions illustrées sont *de facto* exclues de notre étude.

<sup>2377</sup> Ce dernier ouvrage semble donc s'inscrire dans un triptyque éditorial de l'œuvre de guerre dorgelèsienne.

<sup>2378</sup> Nicolas Beaupré, *Écrits de guerre*, *op. cit.*, p.29.

<sup>2379</sup> Éliane Tonnet-Lacroix, *La littérature française de l'entre-deux-guerres (1919-1939)*, Paris, Nathan, 1993, p.39.

<sup>2380</sup> Notons par ailleurs que *Les Croix de bois* est réédité en 1930 chez Albin Michel.

volonté de ne pas laisser ces premiers récits être effacés par de nouveaux : si une « nouvelle génération » arrive sur le devant de la scène littéraire, la précédente génération ne veut pas moins rester présente. Par ailleurs, c'est en 1932 que sort le film *Les Croix de bois*, ce qui pourrait aussi justifier une nouvelle publication du roman. Il est en effet fréquent qu'une adaptation cinématographique entraîne un regain d'intérêt pour le roman dont elle est tirée, ce qui justifie alors une ou plusieurs rééditions plus ou moins prestigieuses. Par ailleurs, l'exemplaire du roman éponyme illustré par Georges Pavis qui est conservé dans le fonds des Bibliothèques d'Amiens Métropole comporte une dédicace de l'auteur adressée à Charles Vanel, ancien combattant et acteur qui interprète, dans *Les Croix de bois*, le caporal Bréval. Ce regain d'intérêt pour la Première Guerre mondiale dans les années 30 donne lieu à une republication de tous les récits de guerre dorgelèsiens déjà parus : *Le Réveil des morts* illustré par Paulette Humbert (1930), *Les Croix de bois* par Georges Pavis (1933), et enfin *Le Cabaret de la belle femme* que s'approprie le même illustrateur en 1935.

Les trois dernières éditions nous concernant sont enfin publiées en 1947 (*Les Croix de bois* et *Le Cabaret de la belle femme*, respectivement illustrés par Mathurin Méheut et Edmond Lajoux) et en 1948 (*Le Réveil des morts*, par Maurice Lalau). Deux éléments contextuels sont ici à prendre en compte. D'une part, nous sommes après la Seconde Guerre mondiale. Qui dit nouveau conflit dit possibilité de réactualiser la Grande Guerre, comme l'a fait l'écrivain dans *La Drôle de guerre*, dont nous avons proposé une étude<sup>2381</sup>. Voir 39-45 comme un miroir de 14-18 est en effet assez tentant pour l'ancien combattant, qui en profite pour rappeler la justesse de sa propre œuvre. D'autre part, ces publications ont lieu pour le trentenaire de la Première Guerre mondiale et de l'Armistice, avec une optique de célébration ou plus exactement de commémoration du conflit et de ses morts. N'oublions pas que Dorgelès considère la Seconde Guerre mondiale comme une nouvelle menace dans le processus d'oubli de la Grande Guerre et des sacrifices qu'elle a entraînés. Il n'est pas le seul à voir son œuvre rééditée à cette période. Évoquons *Le Feu* de Barbusse, qui paraît dans une édition illustrée de gravures sur verre d'André Collot en 1949<sup>2382</sup>, date à laquelle Dorgelès publie *Bleu horizon*.

---

<sup>2381</sup> Voir chapitre 2, partie 2.3.

<sup>2382</sup> Henri Barbusse, *Le Feu*, gravures sur verre de André Collot, Angoulême, J. Emery, 1949.

### 3.3. Apport théorique de l'illustration

Pour étudier la question de la relation qui unit l'illustration au texte, il convient de faire un détour par la théorie des rapports texte-image. Selon Pierre-Jean Foulon, le procédé de l'illustration équivaut à « l'incorporation d'images graphiques à l'intérieur d'un texte écrit qui se voit ainsi traduit ou interprété en langage plastique<sup>2383</sup>. » En effet, dans le cas d'un livre illustré *a posteriori*, ce qui concerne la majorité de notre corpus, l'image est seconde et le texte premier. L'image est ajoutée, intégrée, elle devient la partie d'un tout constitué par le livre, dont le texte est la matière initiale. Ainsi *incorporée*, l'image appartient au *corps*-livre, figurant sur la page au côté du texte, devenant visuellement et sémantiquement lisible. Elle *donne corps* au texte, lui donne une visibilité, une incarnation picturale, de laquelle découle alors une nouvelle *lisibilité* : le texte est transfiguré en image, réinterprété par l'illustrateur qui propose au lecteur d'en faire de même.

*A priori*, les illustrations, dans les éditions qui nous intéressent, appartiennent à la catégorie de ce que Pierre-Jean Foulon appelle « l'illustration traditionnelle » : « image et texte, malgré leur étroite relation, ont chacun une existence propre, l'un et l'autre ayant été créés successivement sans que, pour prendre sens, le premier n'appelât inéluctablement la présence du second<sup>2384</sup>. » En effet, les deux n'ont pas été conçus simultanément dans l'objectif de dialoguer. Au contraire d'un schéma, l'illustration n'est ici pas indispensable à la compréhension du texte, tout comme le texte n'est pas une légende de l'illustration. L'un et l'autre existent indépendamment. S'il est vrai que l'illustration n'est pas indispensable, cela ne veut toutefois pas dire que sa présence est purement gratuite. Les images sont en effet assimilables à des « commentaires ou ornements plastiques<sup>2385</sup> ». Ainsi, l'illustration peut éclairer le texte, l'expliquer, ou l'interpréter. Elle peut aussi au contraire apporter un nouveau sens qui ajoutera de la complexité ou un nouveau niveau de lecture. Elle peut venir renforcer une idée, la rendant plus prégnante dans le texte : c'est le cas, nous y reviendrons, des illustrations d'André Dunoyer de Segonzac, qui accentuent, par la représentation des hommes dans les tranchées, la notion de camaraderie. Elle peut aussi avoir pour rôle d'embellir, d'enrichir, l'objet-livre. Elle apporte alors un supplément de valeur esthétique. Mais le

---

<sup>2383</sup> Pierre-Jean Foulon, « Le livre illustré. Définitions, théories, regards », dans *Les cahiers de Mariemont*, volume 26, 1995, p.11 [en ligne, consulté le 15 mars 2021 : [https://www.persee.fr/doc/camar\\_0776-1317\\_1995\\_num\\_26\\_1\\_1120](https://www.persee.fr/doc/camar_0776-1317_1995_num_26_1_1120)].

<sup>2384</sup> *Ibid.*, p.15.

<sup>2385</sup> *Ibid.*

théoricien Pierre-Jean Foulon le rappelle : bien souvent, le rôle de l'illustration est double, et il n'est pas rare qu'elle soit autant *commentaire* qu'*ornement*.

Au-delà du simple rapport entre texte et image, l'illustration pose aussi la question du projet littéraire et artistique sous-jacent : « le livre illustré étant une œuvre collective destiné à une collectivité, la multiplicité des personnes et des réalités concernées provoque la multiplication des différents regards et approches<sup>2386</sup>. » Nous avons vu les liens entre les différents illustrateurs et l'écrivain. Nous pouvons attester, au moins pour certaines de ces collaborations, d'une volonté évidente d'inscrire ces éditions dans une dynamique collective étroitement liée à l'esprit combattant. Au fil du siècle, cette communauté unie par l'expérience de la guerre continue d'exister, et ces œuvres collectives en témoignent. En faisant appel à ces illustrateurs, l'écrivain montre sa volonté de continuer à inscrire le texte dans une histoire de la guerre vécue par ces hommes. En acceptant d'illustrer le texte, les artistes affirment également la validité de la représentation de la guerre portée par l'œuvre et montrent leur adhésion à la description dorgelèsienne du conflit et aux valeurs que celle-ci véhicule.

Dans les éditions illustrées, l'image occupe une place importante : parfois disséminées au cœur même des chapitres, les illustrations peuvent aussi bénéficier de places de choix, telles que le frontispice, la page de titre, ou encore le début et la fin des chapitres. Elles jouent ainsi le rôle de « seuil », de porte d'entrée ou de sortie de l'œuvre et de ses différents épisodes. La fréquence d'apparition de ces illustrations varie beaucoup selon l'artiste, allant de huit illustrations pour *Le Réveil des morts* de Paulette Humbert à quatre-vingt-douze dans *Les Croix de bois* de Charles Fouqueray. La question se pose alors de la densité de la représentation : la multiplication des illustrations implique-t-elle nécessairement la multiplication des sujets représentés ? Plusieurs éditions présentent des illustrations soumises à la pagination, articulées avec le texte, que côtoient des illustrations « hors-texte » : ces dernières peuvent-elles être considérées comme plus importantes sémantiquement car elles sont isolées, distinguées du fil du texte ? Nous verrons lors de notre étude que les illustrations hors-textes, comme les illustrations de seuil, sont souvent celles qui exploitent les thèmes les plus chers à l'écrivain.

Plus généralement, les illustrations des œuvres dorgelésiennes ont à la fois un rôle ornemental – car elles viennent valoriser le livre en tant qu'objet esthétique et artistique, objet de collection, ce qui est étroitement lié au contexte de la publication bibliophilique – et un rôle

---

<sup>2386</sup> *Ibid.*, p.18.

interprétatif, puisqu'elles constituent généralement une « paraphrase plastique du texte<sup>2387</sup> », la transcription pouvant se situer à plusieurs niveaux de fidélité ou de réinterprétation du matériau textuel initial. L'illustrateur fait-il le choix de représenter une scène précise du texte, en respectant la description apportée à l'auteur ? Modifie-t-il certains aspects ? Invente-t-il une scène inexistante, ou ajoute-t-il des éléments absents du texte ? Il convient, pour chaque collaboration, d'évaluer le rôle que joue l'illustrateur, la relation qui unit l'œuvre de l'écrivain et celle de l'artiste, car « pour qu'il y ait illustration, il faut donc que s'établisse une relation particulière entre le texte et l'image<sup>2388</sup> ». Dans une critique du *Réveil des morts* illustré par Falké, parue dans le *Crapouillot*, Gus Bofa écrit :

Le principal mérite d'un artiste est d'apporter au livre qu'il illustre son propre tempérament et d'y ajouter plutôt que de le commenter.

Il ne lui suffit pas de s'en assimiler les anecdotes, pour les traduire en langage plastique. Il doit, en marge de ce livre, en écrire un second avec sa propre sensibilité et les moyens d'expressions, tous différents de la matière employée<sup>2389</sup>.

On voit que ce qui est apprécié par le critique, c'est précisément la relation qu'entretiennent les deux productions, l'expression de deux sensibilités, voire l'existence de *deux livres*. On y retrouve une réflexion qui nous rapproche de ce qu'Yves Peyré définit comme le « livre de dialogue », qui permet de faire s'exprimer « deux voix au sein d'un seul et même espace<sup>2390</sup> », celui du livre. L'écrivain laisse ainsi l'illustrateur pénétrer dans l'espace de l'ouvrage, se l'approprier, il l'offre en partage. Le texte et l'œuvre picturale se trouvent au sein d'un espace commun, y communiquent, y échangent, y dialoguent. En cela, il y a une franche collaboration, à travers l'élaboration d'une œuvre commune. Si parfois le « dialogue » peut s'établir avant même la publication de l'œuvre, par le biais d'échanges de correspondances, ou encore de rencontres entre auteur et illustrateur, cela n'est pas toujours le cas : le « dialogue » n'en est pas moins présent. Le simple fait que l'image se trouve placée en regard du texte crée un échange entre les deux entités artistiques. Par ailleurs, Yves Peyré note également que « Si, dans un *livre de dialogue*, le texte est premier, l'illustration, qui, sauf exception, vient en un deuxième temps, n'est pas seconde<sup>2391</sup> » dans le sens de *secondaire*. L'ordre d'apparition, d'investissement, de l'auteur ou de l'artiste, ne détermine donc aucune hiérarchie dans la lecture. Chacun utilise l'espace qui lui est donné pour s'exprimer, et le livre illustré apparaît alors comme une œuvre nouvelle, différenciable du texte seul initialement publié.

---

<sup>2387</sup> *Ibid.*, p.41.

<sup>2388</sup> *Ibid.*, p.39.

<sup>2389</sup> Gus Bofa, « Les beaux livres », *Le Crapouillot*, 16 décembre 1924.

<sup>2390</sup> Yves Peyré, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre*, Paris, Gallimard, 2001, p.14.

<sup>2391</sup> *Ibid.*, p.32.

Intéressons-nous de plus près aux éditions réunissant Dorgelès et Dunoyer de Segonzac, car elles constituent le parangon de l'heureuse collaboration entre auteur et illustrateur. Il semblerait que les collaborations de Dorgelès se soient généralement établies avec des artistes souhaitant laisser libre cours à leur propre interprétation. C'est le cas d'André Dunoyer de Segonzac, comme en témoigne cette réflexion concernant la pratique de l'illustration :

J'ai toujours pensé que l'illustration d'un livre était moins un commentaire graphique et servile d'un texte qu'une œuvre parallèle à celui-ci, laquelle doit en évoquer l'esprit et en créer l'atmosphère. L'artiste doit se pénétrer profondément de l'âme du Poète ou de la pensée de l'Écrivain, lire et relire longuement l'ouvrage, avant d'aborder son œuvre graphique. Pour éviter que celle-ci ne soit tributaire de tel ou tel passage du livre, l'artiste doit cesser tout contact immédiat avec celui-ci et exécuter son œuvre graphique par observation directe devant la vie, la nature, la lumière. Il crée ainsi une œuvre originale bien que liée, spirituellement et parallèlement, à la pensée de l'auteur du livre<sup>2392</sup>.

Ainsi l'illustrateur va-t-il essayer, dans son travail, d'« évoquer l'esprit » et de « créer l'atmosphère » de l'œuvre dorgelèsienne, et donc du front. La question peut alors se poser des éléments, des thématiques qu'André Dunoyer de Segonzac choisit de mettre en valeur et de conserver. L'artiste montre comment il envisage l'illustration. Après une longue étape de familiarisation avec l'œuvre, il y a assimilation et digestion de la matière littéraire, et seulement après vient l'illustration. Dunoyer de Segonzac prône alors, *a contrario* de la première partie du travail, un éloignement total de l'œuvre textuelle : il y a ici réappropriation par l'artiste. Il s'éloigne de la matière d'origine pour en créer une nouvelle, et se reconnecte pour cela au monde extérieur à l'œuvre. L'illustration finale est le résultat de ces deux étapes, de l'union puis de la désunion entre l'imaginaire de l'écrivain et celui de l'artiste. Elle devient ainsi une « œuvre originale », certes tributaire de l'écrit puisqu'il la précède, mais indépendante. Subsiste alors un lien entre les deux objets, tandis qu'un nouveau regard se glisse dans les interstices du sens, établissant le *dialogue*. Il faut toutefois noter que *Les Croix de bois*, étant donné son sujet, renvoie à l'expérience de Dunoyer de Segonzac et peut donc appeler la reprise de croquis de guerre réalisés dans les tranchées. Sont-ils retravaillés à la faveur de cette collaboration ? C'est en tout cas de cette manière que semble procéder Mathurin Méheut. Ses illustrations sont évoquées par Élisabeth et Patrick Jude dans leur ouvrage consacré à l'artiste. Ils notent : « Méheut a, de façon parfaitement identifiable, utilisé ses croquis de guerre. On note que le musée de Bretagne (de Rennes) possède certaines planches dédiées qui apportent des renseignements précieux sur les réminiscences de Méheut (dates et lieux) et confirment

---

<sup>2392</sup> Cité dans Marcus Osterwalder, *Dictionnaire des illustrateurs : 1890-1945*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1992, p.333.

certaines des similitudes observées entre croquis de guerre et illustrations<sup>2393</sup>. » Il y aurait donc un travail consistant à reprendre les croquis de l'époque, à les réunir, pour ensuite probablement les retravailler afin de les insérer dans l'œuvre de Dorgelès.

### **3.4. Les illustrations : entre unité et nouveauté du regard**

En créant des œuvres picturales destinées à accompagner une œuvre littéraire, à dialoguer avec elle, les artistes collaborant avec Dorgelès apportent un nouveau regard sur l'œuvre. Une question peut alors se poser : de quelle manière représentent-ils les thèmes chers à l'écrivain ? Quelles sont les caractéristiques de ces illustrations ? En quoi chaque illustrateur se distingue-t-il ? Sans présenter une étude exhaustive de ces éditions illustrées, nous en montrerons les grandes lignes, en nous focalisant sur trois thématiques : l'articulation de l'individuel et du collectif, les scènes du quotidien des tranchées et enfin la représentation de la mort. Nous verrons que, tout en offrant une interprétation personnelle de la production dorgelèsienne, les illustrateurs contribuent également à renforcer l'unité de l'œuvre littéraire et ses valeurs.

#### **3.4.1. Le front : un monde à taille humaine**

Malgré leur diversité, il est intéressant de constater que toutes les éditions illustrées reprennent les mêmes thématiques unifiantes, en général celles qui dominent dans le texte et que nous avons étudiées dans le précédent chapitre. Ainsi, pour *Les Croix de bois*, *La Boule de gui* et *Le Cabaret de la belle femme*, les illustrations mettent particulièrement en évidence la dimension humaine, la représentation d'individus prévalant sur celle des paysages de guerre. Si Dorgelès crée des personnages « types » mais légèrement individualisés, qu'en est-il des illustrateurs ? De quelle manière suggèrent-ils la camaraderie ? Poursuivent-ils le même idéal de simplicité que l'écrivain ? Notons qu'il est généralement impossible d'associer les illustrations à des personnages précis des œuvres romanesques, leur silhouette tendant à faire d'eux des « types », qu'il est toutefois difficile de rapprocher de ceux de l'écrivain : les artistes représentent le soldat dans toute sa généralité.

---

<sup>2393</sup> Élisabeth Jude et Patrick Jude, *Mathurin Méheut, 1914-1919, des ennemis si proches*, Rennes, éditions Ouest-France, 2001, p.137.





Figure 53 – Georges Pavis, 1935, illustration du *Cabaret de la belle femme*, p.81

Sur un total de soixante-quatorze illustrations pour les *Croix de bois* de Dunoyer de Segonzac, cinquante-quatre d'entre elles – soit plus de 72% – représentent des individus, ou tout au moins des scènes dans lesquelles sont figurées des silhouettes humaines. Sur seize seuils de chapitre, douze (75%) représentent une scène dans laquelle figurent un ou plusieurs hommes. La proportion atteint 100% si l'on se concentre sur les illustrations hors-texte. Ces dernières peuvent être considérées comme centrales car elles obligent à faire une pause dans la lecture : elles ne sont pas intégrées au fil du texte, elles se situent hors pagination et sont les seules illustrations pleine page de l'ouvrage. Concernant Dunoyer de Segonzac, les illustrations hors-textes sont des pointes sèches. Il s'agit d'une technique de gravure sur métal qui, dans cette œuvre, donne un rendu beaucoup plus brut et sombre, plus intense également, que les dessins qui ponctuent les pages de l'ouvrage. Le niveau de détails n'est pas nécessairement plus grand, mais la multiplication des traits heurtés donne une étrange impression de flou et de mouvement, une esthétique de l'imperceptibilité qui peut confiner à donner du conflit une image universelle dans la mesure où aucune scène ou aucun personnage ne peut être identifié.



Figure 54 - André Dunoyer de Segonzac, illustration hors-texte, *Les Croix de bois* (1921)

Chez Pavis, sur soixante-neuf illustrations des *Croix de bois*, seules sept – dont trois mineures<sup>2394</sup> – ne comportent aucun personnage. Dans l'édition du roman illustrée par Fouqueray, c'est encore plus réduit car seules deux illustrations ne représentent pas d'individus. La plupart du temps, les personnages représentés sont des soldats montrés dans leur quotidien du front : assis dans la tranchée, en patrouille, à la roulante... Évidemment, les femmes sont très rares dans les illustrations, bien qu'elles apparaissent de façon ponctuelle, et peuvent tout de suite être ramenées à leur fonction (infirmières<sup>2395</sup>, femmes en deuil, tenancière de débit de boisson...). En cela, elles sont également des « types », ce qui ne les différencie pas des hommes. Notons toutefois que les femmes sont plus présentes dans les illustrations du *Cabaret de la belle femme*, ce qui fait le lien avec l'imaginaire créé par le titre. Leur rôle est toutefois très secondaire car purement symbolique. Au total, 38 femmes sont représentées dans nos éditions. Sur toutes les illustrations, la plupart renvoient les femmes aux situations suivantes :

---

<sup>2394</sup> Nous faisons ici référence aux vignettes, des micro-illustrations introduites dans le texte, représentant en l'occurrence des objets du quotidien du soldat.

<sup>2395</sup> Voir par exemple *La Boule de Gui*, illustré par Charles Fouqueray, imprimé pour les membres du cercle Grolhier, 1925, p.79 et 80.

l'espace domestique (seuil d'une maison, scène d'intérieur, cadre familial avec la présence d'un enfant par exemple dans une scène d'adieu au soldat...), le monde civil (intérieur d'un café, femmes de l'arrière-front, objets de fantasme, couple...), ou encore un contexte lié à la mort ou à la blessure (infirmière, femme en deuil, au chevet d'un mort ou d'un mourant, pleurant...). Ces représentations dialoguent avec le texte, se font l'écho des mêmes préoccupations et des mêmes représentations des femmes : appartenant à un monde différent, souvent distantes, les contacts avec elles sont rares. Lorsqu'un homme (généralement vêtu de son uniforme) et une femme se retrouvent sur une illustration, ce n'est souvent que pour un face à face sans sensualité, sans proximité, confortant ainsi le gouffre qui semble s'être creusé entre eux.



Figure 55 - Charles Fouqueray, illustration des *Croix de bois* (1925), p.102

Si l'homme est majoritairement représenté, au détriment des paysages par exemple, il convient de s'interroger sur les caractéristiques de ces représentations. Tout d'abord, une grande partie d'entre elles représente des individus en mouvement : des Poilus marchant dans les boyaux, des infirmiers portant assistance ou déplaçant des blessés, un soldat soutenant un blessé... Les scènes de combat sont toutefois très rares, même si quelques attaques sont représentées. On trouve au moins une représentation de combat dans *Les Croix de bois* et *Le Cabaret de la belle femme* illustrés par Dunoyer de Segonzac, dans *Les Croix de bois* et *La Boule de gui* par Fouqueray, *Les Croix de bois* par Pavis et Méheut, ainsi que *Le Cabaret de la belle femme* par Lajoux. Toutes les œuvres illustrées, à l'exception de *La Boule de gui* par Segonzac et des éditions du *Réveil des morts*, comportent donc au moins une représentation d'hommes au combat. Toutefois, le fait guerrier lui-même reste très minoritaire, les illustrateurs préférant représenter le quotidien des soldats, parfois dans toute sa banalité. Cette représentation en mouvement permet aux illustrateurs d'être fidèles au style de la description dorgelèsienne, qui procède rarement par « arrêts sur image ». En effet, Dorgelès prend le parti de donner à voir

les hommes et leur environnement dans l'action, sans pause descriptive<sup>2396</sup>. Toutefois, dans ces rééditions, les illustrations apportent parfois la pause visuelle que la narration n'offre pas. Les soldats montrés dans leur vie quotidienne sont aussi souvent dans des postures statiques : assis dans les tranchées, endormis, en train de manger. Parfois, un arrière-plan permet d'observer leur environnement, et le lecteur peut mieux se représenter la vie au front. Enfin, nombreux sont les portraits : certains en pied, montrant des silhouettes et des attitudes, d'autres ne comportant qu'un visage aux traits toujours difficilement identifiables. Toutes ces caractéristiques sont à prendre en compte dans notre analyse, et un élément plus particulièrement doit attirer notre attention : la proportion entre représentations individuelles et représentations collectives, qui est révélatrice du projet éditorial.

<b>Titre et illustrateur</b>	<b>Individuel</b>	<b>Collectif</b>
<i>Les Croix de bois</i> par Dunoyer de Segonzac, 1921	30 (55.56 %)	24 (44.44 %)
<i>Les Croix de bois</i> par Charles Fouqueray, 1925	17 (19.1 %)	72 (80.9 %)
<i>Les Croix de bois</i> par Georges Pavis, 1933	14 (23.33 %)	46 (76,67 %)
<i>Les Croix de bois</i> par Mathurin Méheut, 1947	3 (9.09 %)	30 (90.91 %)
<i>La Boule de gui</i> par Dunoyer de Segonzac, 1922	25 (67.57 %)	12 (32.43 %)
<i>La Boule de gui</i> par Charles Fouqueray, 1925	14 (28.57 %)	35 (71.43 %)
<i>Le Cabaret de la belle femme</i> par Dunoyer de Segonzac, 1924	31 (63.27 %)	18 (36.73 %)
<i>Le Cabaret de la belle femme</i> par Georges Pavis, 1935	15 (25,42 %)	44 (74.58 %)
<i>Le Cabaret de la belle femme</i> par Edmond Lajoux, 1947	4 (11.43 %)	31 (88.57 %)

Ainsi, sur l'ensemble des illustrations représentant des êtres humains, 29,89% comportent des personnages seuls, et 70,11% d'entre elles comportent plusieurs personnages. La différence est nette : il convient de constater que, dans une grande majorité des cas, les éditions illustrées offrent une plus grande représentation de groupes humains, au détriment d'individus seuls. Ces images collectives sont principalement celles de Poilus dans les tranchées, au combat, en cantonnement ou dans des scènes du quotidien. En cela, les artistes répondent à l'écrivain, souscrivent à sa volonté de dessiner *la* guerre, c'est-à-dire une guerre collective, universelle, partagée, marquée par la camaraderie. Il est également essentiel de noter la place des morts : ils apparaissent régulièrement dans les illustrations, bien que celles-ci restent dominées par l'image des vivants. La communauté combattante dépasse ainsi la

---

<sup>2396</sup> À ce sujet, voir notre article « Peindre "le visage de la guerre" : la place du paysage dans l'œuvre dorgelèsienne consacrée à la Grande Guerre », art.cit.

frontière entre vie et mort. Nous reviendrons ultérieurement sur la manière dont cette dernière est représentée dans ces éditions illustrées<sup>2397</sup>.

Les illustrations représentant des individus seuls sont donc plus rares, et elles se rapportent généralement à des *topoi* de la littérature : un soldat type est mis en scène dans des situations se voulant elles aussi symboliques de l'expérience guerrière. Ainsi, le soldat est tantôt assis dans la tranchée, tantôt debout avec son équipement, tantôt en marche dans une étendue quasiment désertique... De tous les illustrateurs, seul André Dunoyer de Segonzac accorde une préférence aux représentations singulières, au détriment des représentations collectives. Ses illustrations d'hommes seuls sont de deux types principalement : les portraits et les silhouettes en pied, généralement sans décor, l'ensemble dans un style épuré, très proche du croquis. Bien qu'ajoutant peu de détails, Dunoyer de Segonzac dessine des personnages différents, avec leurs propres physionomies, accoutrements et attributs : les soldats sont alors représentés dans toute leur diversité, des gradés (grands et maigres avec un monocle, bedonnant, avec une moustache...) aux Poilus les plus communs. Même les non-combattants (veuve, épouse, tenancière de débit de boisson, prêtre, commerçant...) trouvent leur place dans cette vaste galerie de portraits. Par ailleurs, Dunoyer de Segonzac ne délaisse pas les représentations collectives, elles existent bien mais ne prennent jamais le dessus. Est-ce à dire que le groupe est secondaire dans la vision de l'illustrateur ? En réalité, ces illustrations, souvent de tailles réduites et insérées au cœur du texte, se succèdent parfois d'une page sur l'autre, ce qui provoque un effet d'accumulation qui tend à montrer deux choses. D'abord, cela suggère davantage la multiplicité que l'individualité, en induisant la variété et le cosmopolitisme de la société en temps de guerre. Ensuite, l'intérêt pour la représentation d'un soldat générique est toujours remarquable : nombreuses sont les silhouettes sans signes distinctifs, représentant par exemple un soldat de dos marchant au milieu d'un paysage dévasté ou encore assis dans les tranchées, fumant sa pipe ou écrivant une lettre. Le soldat « commun » – dans un sens qui est loin d'être péjoratif pour Dunoyer de Segonzac – reste son modèle favori, car c'est celui qu'il a côtoyé quotidiennement dans les tranchées. Toutes ces représentations individuelles permettent par ailleurs de constituer une sorte de « comédie humaine » du temps de guerre, dans laquelle chaque élément de la société se trouve représenté. Ainsi, chaque personnage seul contribue à la construction d'une imagerie collective, dans laquelle le modeste soldat occupe une place de choix.

---

<sup>2397</sup> *Infra* : chapitre 4, partie 3.4.3.



Figure 56 - André Dunoyer de Segonzac, 1921, illustration hors-texte des *Croix de bois*

Les illustrations de seuil insistent sur des éléments clés du chapitre qui suit, elles en résument l'esprit ou jouent le rôle d'introduction – toujours du point de vue de l'illustrateur. Afin d'en montrer l'importance, et d'illustrer par un exemple précis la représentation des hommes dans les illustrations, attardons-nous sur l'exemple du premier chapitre des *Croix de bois*, intitulé « Frères d'armes ». L'incipit du roman joue en quelque sorte de rôle de scène d'exposition : il permet de situer l'action, de présenter les personnages et les enjeux du récit. La première illustration véritablement intégrée au fil du roman peut jouer un rôle similaire. Elle accueille en effet le lecteur dans le livre, imprimant donc dans son esprit une représentation picturale qui va possiblement orienter sa lecture ou du moins ses attentes. Dunoyer de Segonzac, Fouqueray, Pavis et Méheut font tous le même choix, en décidant d'introduire le roman en illustrant un *topos* de la littérature de 14-18 : la scène du départ des soldats, qu'on appelle généralement le départ « la fleur au fusil ». Souvenons-nous qu'aux yeux de l'historien Jean-Jacques Becker, le départ « la fleur au fusil » est une « légende dorée<sup>2398</sup> », un mythe : « Il s'agissait de défendre la nation, la patrie, le pays, on le ferait, mais l'enthousiasme, c'est le plus souvent une donnée surajoutée. » Pour étudier la représentation de cette scène type et profondément symbolique, appartenant pleinement à l'imagerie d'Épinal de 14-18, il convient de rappeler les premières lignes du chapitre « Frères d'armes » :

---

<sup>2398</sup> Jean-Jacques Becker, art. cit., p.164-165.

Les fleurs, à cette époque de l'année, étaient déjà rares, pourtant on en avait trouvé pour décorer tous les fusils du renfort, et la clique en tête, entre deux rangs de curieux, le bataillon, fleuri comme un grand cimetière, avait traversé la ville à la débandade<sup>2399</sup>.

Les lignes écrites par Dorgelès choisissent de s'inscrire dans cette représentation mythique, avec un enthousiasme présent mais tout de même très relatif : « Avec des chants, des larmes, des rires, des querelles d'ivrognes, des adieux déchirants, ils s'étaient embarqués. » Roland Dorgelès suggère par ailleurs que c'est le malheur qui va l'emporter, avec la comparaison introduite « fleuri comme un grand cimetière ». Les fleurs censées symboliser cet enthousiasme changent de signification et renvoient alors à une fin funeste et au deuil. Voici les représentations que proposent Dunoyer de Segonzac, Fouqueray, Pavis et Méheut :

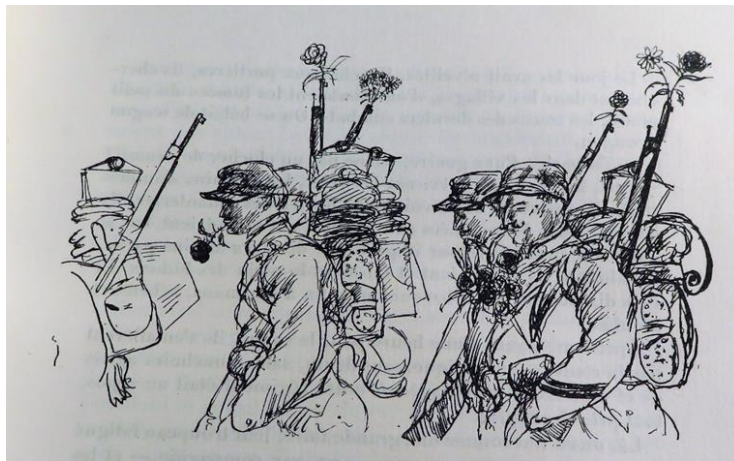


Figure 57 - André Dunoyer de Segonzac, 1921, illustration de seuil du chapitre I des *Croix de bois*



Figure 58 - Charles Fouqueray, 1925, illustration de seuil du chapitre I des *Croix de bois*

---

<sup>2399</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, op. cit., p.9.



Figure 59 - Georges Pavis, 1933, illustration de seuil du chapitre I des *Croix de bois*



Figure 60 - Mathurin Méheut, 1947, illustration de seuil du chapitre I des *Croix de bois*

Dunoyer de Segonzac, Charles Fouqueray et Georges Pavis reprennent tous trois le motif « la fleur au fusil », que Mathurin Méheut, lui, choisit d'exclure. Segonzac se concentre sur les soldats seuls, délaissant les « deux rangs de curieux », et ne montrant du bataillon qu'un nombre réduit de personnages qui n'ont aucun trait distinctif : ils représentent *le* soldat de la Grande Guerre. Ici, nulle trace de la mort annoncée par le « grand cimetière » de Dorgelès. On est dans une représentation finalement assez classique de ce *topos* littéraire et artistique, sans apport majeur de la part de Segonzac. Contrairement à Dunoyer de Segonzac, les illustrateurs Pavis, Fouqueray et Méheut choisissent de représenter une foule plus dense, tout en continuant à placer la focale sur le bataillon. Chez Fouqueray, les curieux se devinent à peine en arrière-plan, tandis qu'ils sont totalement invisibles chez Méheut. Ce dernier montre les soldats de dos, leurs visages sont imperceptibles, comme si le lecteur était placé parmi les curieux eux-mêmes, hors du bataillon qu'il regarde s'éloigner. Cette distanciation, très marquée chez Méheut, est aussi présente chez Fouqueray qui ne met aucun sourire sur les visages des soldats, qui semblent



tous se diriger d'un pas déterminé et avec une attitude sérieuse vers le front. Ces deux illustrations, elles, font donc écho à la nuance apportée par Dorgelès. Méheut semble déjà annoncer la suite avec l'isolement des soldats qui gagne vite le récit : « sans clique, sans fleurs, sans mouchoirs agités<sup>2400</sup> ». Georges Pavis enfin est le seul à représenter ses soldats avec un sourire clairement perceptible. Au premier plan, les soldats expriment leur joie de partir en guerre, soutenus dans leur enthousiasme par les badauds présents pour les saluer et les encourager. Les traits du visage sont précis, plusieurs soldats semblent regarder le lecteur et même lui faire signe. Ici, la dimension affective semble plus présente que chez les autres illustrateurs, comme si Georges Pavis voulait intégrer le lecteur, au seuil du livre, au sein de l'escouade, aux côtés de ces jeunes hommes heureux et enthousiastes. L'illustrateur réintroduit les « curieux » évoqués par Dorgelès, et ajoute même un enfant, marchant joyeusement au milieu des soldats. La distinction entre le bataillon et la foule est moins marquée que chez Dorgelès et chez Dunoyer de Segonzac, ce dernier semblant totalement omettre la présence des civils.

Ces différences infimes sont toutefois lourdes de sens. Peut-être l'absence d'émotions représentées dans les illustrations de Dunoyer de Segonzac, Fouqueray et Méheut est-elle là pour rappeler le destin funeste des soldats représentés. L'hypothèse semble plus particulièrement probable dans le cas de Méheut, qui représente de façon quasi systématique les soldats de dos, tournés vers un ailleurs auquel le lecteur n'a pas accès. La technique lithographique de Méheut apporte par ailleurs une impression de lourdeur des traits, avec des dessins globalement sombres, peu aérés, qui semblent réduire les perspectives des soldats. Toutefois, cette absence de précision et d'individualisation des personnages – qui restent alors à l'état de silhouettes – peut aussi être vue comme le reflet d'une volonté de « désincarner » ces hommes. En leur donnant une silhouette et non un visage, les illustrateurs font de ces personnages des représentations universalisantes des soldats. Ils sont alors des soldats génériques. Et même Pavis, qui les dote de sourires, ne leur donne aucun signe distinctif : impossible de savoir lequel d'entre eux est Demachy, ou s'il fait seulement partie des soldats représentés. Le départ « la fleur au fusil », surtout après le conflit, est souvent utilisé pour représenter et illustrer l'innocence des – parfois très jeunes – hommes partis au combat, leur naïveté, et surtout la désillusion qui s'ensuit. Malgré leurs styles bien différents, les quatre illustrateurs font donc le choix de représenter une même scène qui, en tant que *topos* de la

---

<sup>2400</sup> *Ibid.*

littérature et de l'art de la Première Guerre mondiale, fait figure d'incontournable, incarnant donc malgré son caractère presque « légendaire » l'universalité de l'expérience de guerre.

### 3.4.2. Scènes du quotidien

Les illustrateurs qui s'emparent de l'œuvre dorgelèsienne offrent une représentation de la guerre très proche de celle de l'écrivain. On est donc loin d'une illustration qui prend totalement son indépendance par rapport au texte au point de s'en jouer. Les artistes semblent en effet respecter la sensibilité de l'écrivain, et les thèmes qui lui sont chers, probablement car ce sont des éléments qu'ils ont en partage. Le dialogue est ainsi non pas dans ce que l'on représente de la guerre, mais dans la façon dont on la représente. Nous avons déjà mentionné l'importance du collectif dans le roman, mais aussi dans les illustrations : celui-ci est particulièrement présent dans les scènes du quotidien que proposent les artistes. Ce sont des scènes qui permettent de rendre compte de la vie des soldats dans tout son prosaïsme. C'est bien la guerre du « biffin » qui est représentée, et non une succession de batailles peintes avec un regard lointain et surplombant. L'artiste, comme l'écrivain-combattant, est aux côtés des hommes qu'il dessine. Ainsi, les illustrateurs peuvent montrer un soldat se faisant couper les cheveux, un autre dormant, d'autres jouant aux cartes, buvant, lisant ou écrivant des lettres. Les scènes du quotidien les plus récurrentes sont celles qui ont trait à la « roulante », c'est-à-dire à la cuisine. Le lecteur peut trouver un soldat épluchant des pommes de terre, un autre mélangeant la soupe, d'autres allant chercher de la boisson à un tonneau. Ces scènes permettent de rappeler que les soldats sont avant tout des êtres humains, qui ont des besoins et des attentes : se nourrir, recevoir des nouvelles de leurs proches, connaître des moments de camaraderie et de jeu...



Figure 61 - André Dunoyer de Segonzac, illustration du chapitre II des *Croix de bois*

Ces scènes du quotidien tendent à créer une empathie chez le lecteur pour les soldats, et elles participent également d'une économie réaliste : il s'agit de montrer, concrètement, de quoi est faite la vie des soldats au front. Il ne s'agit pas seulement de combats, mais aussi d'une vie en société, en collectivité. En représentant les soldats dans leur quotidien, les illustrateurs s'inscrivent dans le projet littéraire de Dorgelès, qui n'entend pas montrer qu'une image morbide de la guerre. Le front, c'est aussi et avant tout un lieu de vie dans lequel les hommes doivent, progressivement, créer ou reproduire une routine. C'est un enjeu important, car la vie dans les tranchées est aussi une vie d'attente, comme nous l'avons noté dans notre chapitre 1 plus particulièrement. Il n'y a pas toujours des combats, et il se passe parfois plusieurs jours ou semaines sans le moindre affrontement. Pendant ce temps, les hommes continuent de vivre, et doivent surtout se rattacher à une normalité qui s'incarne dans ces scènes quotidiennes. Montrer ces scènes, c'est montrer la société du front, c'est représenter la camaraderie dans le sens d'un vivre ensemble. Les artistes renvoient ainsi aux valeurs de l'idéal combattant, tout en faisant entrer dans le domaine artistique – comme l'ont fait les écrivains dans la littérature – la guerre terre-à-terre du simple soldat. On y retrouve alors une même esthétique de simplicité, de modestie, d'humilité, que celle défendue par Dorgelès et ses collègues auteurs.

### **3.4.3. Images et imaginaires de la mort**

La représentation de cette vie au front n'exclut toutefois pas celle de la mort. En effet, tous les illustrateurs que nous étudions ont décidé de montrer la mort dans leur travail sur les œuvres de Dorgelès. Notons en revanche que cette représentation n'est pas la même dans les textes qui traitent directement du conflit que dans *Le Réveil des morts*, roman d'après-guerre qui interroge les *traces* du conflit, sa mémoire et la menace de l'oubli. La mort se fait alors plus fantomatique, mais elle est aussi montrée de façon plus frontale, nous y reviendrons dans la partie suivante. Dans *Les Croix de bois*, *La Boule de gui* et *Le Cabaret de la belle femme*, la mort est figurée de manière moins directe. L'un des procédés utilisé par les artistes consiste en l'utilisation d'un détour. Les illustrateurs s'appliquent alors à proposer des représentations qui entretiennent une confusion : les hommes représentés dorment-ils, s'abritent-ils ou sont-ils morts ? Les exemples ci-après – illustrations de Dunoyer de Segonzac, Charles Fouqueray et Edmond Lajoux – témoignent assez bien de cette difficulté à savoir avec certitude si c'est la mort qui est représentée, ou un état que l'on pourrait qualifier d'« intermédiaire ». Rappelons que, pour Dorgelès, le dormeur incarne en quelque sorte un mort en sursis, tout comme l'homme qui espère, lors d'une attaque, que la mort ne le touchera pas. Cette confusion, loin d'éloigner la mort de l'esprit du lecteur, permet au contraire de la rendre omniprésente : le doute permanent

suggère aussi efficacement la menace de la mort que la représentation d'un cadavre pouvant parfaitement être identifié comme tel. On évite toutefois l'aspect spectaculaire ou choquant de celui-ci, cette volonté pouvant rejoindre celle de personnes comme Chaine et Cru, qui souhaitent éviter toute dérive morbide.

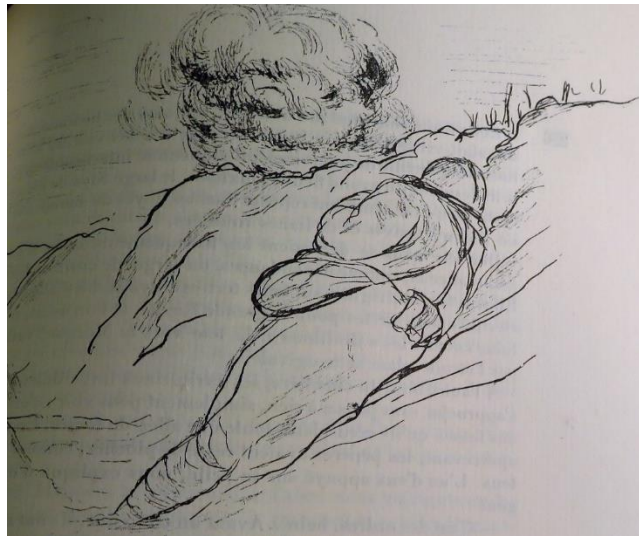


Figure 62 - André Dunoyer de Segonzac, illustration de seuil du chapitre XV des *Croix de bois*

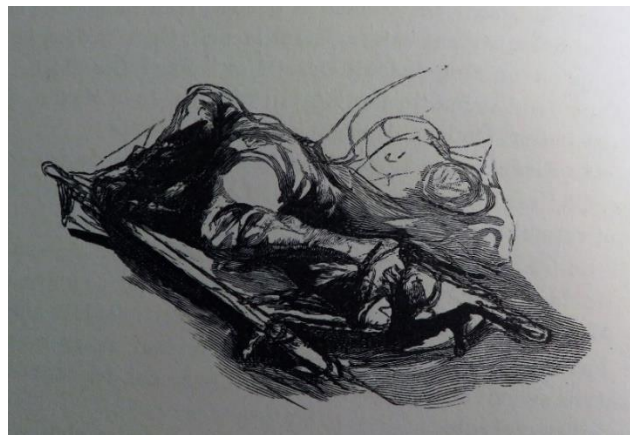


Figure 63 - Charles Fouqueray illustration de seuil, fin du chapitre IV de *La Boule de gui*

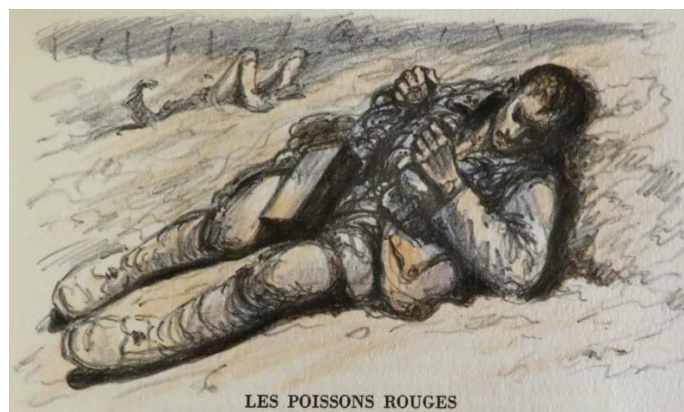


Figure 64 - Edmond Lajoux, illustration de seuil du chapitre « Les poissons rouges » du *Cabaret de la belle femme*

Le flou est aussi entretenu par le contexte. La fumée à l'arrière-plan dans l'illustration de Segonzac suggère-t-elle que l'homme a été victime d'une attaque ? L'homme que l'on devine chez Fouqueray – tout au plus une forme avec un casque – derrière le soldat est-il mort ou endormi – sa position est tout aussi ambiguë que celle de son camarade ? Le soldat d'Edmond Lajoux est-il simplement prostré, caché, ou est-il mort comme son camarade à l'arrière ? Dans l'illustration ci-après, issue du *Cabaret de la belle femme* illustré par Georges Pavis, une autre difficulté s'ajoute. Si la mort des personnages autour de lui est évidente, celle de l'homme qui se trouve debout l'est moins. À première vue, il paraît vivant, en raison de sa position, mais l'est-il véritablement ? Appuyé contre la paroi de la tranchée, son visage porte une expression de sidération et des traits creusés qui pourraient très bien évoquer la mort. À cela s'ajoutent ses mains crispées, comme figées dans la douleur, et cette poignée qui, d'un premier abord, pourrait être celle d'une arme attachée à sa ceinture mais qui est, plus probablement, celle d'une lame plantée dans son corps et le maintenant dans cette position.



Figure 65 - Georges Pavis, illustration du chapitre « Ici repose Cadinot » du *Cabaret de la belle femme*, p.121

De cette volontaire confusion entre morts et vivants découle également une autre spécificité de la représentation de la mort dans ces éditions illustrées : la cohabitation entre morts et vivants. Ainsi, nombreuses sont les scènes dans lesquelles des soldats rencontrent leurs camarades défunts. Le meilleur exemple se trouve dans les représentations de la mort au combat, qui sont plus rares, mais qui peuvent tout de même être observées de façon ponctuelle. Les scènes d'attaque sont en cela assez intéressantes, car elles permettent de représenter des

soldats, bien vivants, en mouvement, et d'autres tombés au combat. Ces scènes suggèrent alors l'imminence de la mort, sa menace, mais également sa dimension aléatoire, hasardeuse. Les soldats encore vivants semblent alors se précipiter vers une mort qui a déjà touché, happé leurs camarades.



Figure 66 - Charles Fouqueray, illustration de seuil du chapitre III des *Croix de bois*

Dans cette illustration de Charles Fouqueray, l'impression qui prédomine est celle de la violence de la mort, mais aussi de sa vitesse. Elle peut frapper avec brutalité, surgir brusquement et toucher n'importe lequel des hommes. Les soldats déjà morts, toujours vivants, en train de mourir, courant vers la mort, sont représentés sur le même plan et se confondent. Les batailles sont l'occasion de représenter une mort plus choquante. L'homme au sommet de ce qui va bientôt ressembler à une montagne de cadavres est-il encore vivant ? N'est-il pas, malgré sa position debout, en train de chuter, de s'effondrer ? On pourrait presque entendre le cri d'agonie de son camarade au premier plan, l'essoufflement du soldat à genoux juste derrière lui. Cette célérité de la mort pourrait nous faire penser au chapitre XV des *Croix de bois*, qui voit Bouffieux mourir, dans une scène où tout se précipite, où domine la panique, où la vie et la mort semblent se jouer aussi hasardeusement qu'aux dés, allant jusqu'à se confondre :

Devant moi, un homme blessé laissa tomber son fusil. Je le vis vaciller un instant sur place, puis, lourdement, il repartit les bras ballants, et courut comme nous, sans comprendre qu'il était déjà mort... Il fit quelques mètres en titubant et roula...

La fumée se dissipant laissa voir des hommes qui se relevaient. Étendu, le nez en terre, Bouffieux frémit un instant, puis ne bougea plus, les reins ouverts. Les blessés redressés jetaient leur fusil, l'équipement, la musette, et partaient en courant.

D'autres, moins atteints, attendaient que le bombardement se ralentît et, posément, ils ouvraient d'un coup de dents leur paquet de pansement. Sulphart se tenait plié en deux, pouvant à peine respirer<sup>2401</sup>.

Ainsi, l'illusion de mouvement ne doit surtout pas faire croire à la vie, elle est aussi un indice de la mort qui fauche avec brutalité les soldats. Edmond Lajoux fait également ce choix de représenter l'assaut des combattants, interrompu pour certains par une mort dont la fulgurance est symbolisée par l'immobilisme et le statisme, dans une scène suggérant au contraire le mouvement et la vitesse. La position quasi allongée du mort s'oppose ainsi à celle des autres soldats, debout, courant vers l'ennemi. Il est intéressant de noter que cette mort « en action » passe justement par la représentation d'une mort qui ne semble pas encore tout à fait aboutie, elle est en cours de réalisation : chez Fouqueray, le soldat agonise, ses doigts crispés suggèrent sa souffrance, tandis que chez Lajoux, le corps de l'homme est affaissé à la sortie de la tranchée, les mains encore agrippées à la terre. Ces représentations sont probablement celles qui se rapprochent le plus de l'imaginaire d'une « mort à la guerre », d'une « mort au combat » ou « au champ d'honneur ». Le soldat trouve la mort en pleine attaque, tandis qu'il se dirige vers l'ennemi. Ce sont des illustrations dynamiques, qui montrent, au sens littéral, une « guerre de mouvement », d'action.

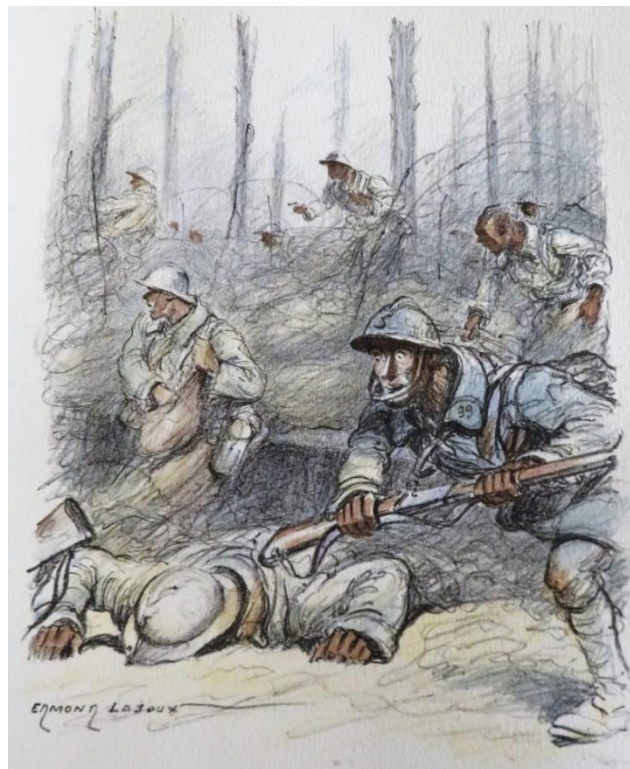


Figure 67 - Edmond Lajoux, illustration hors-texte, *Le Cabaret de la belle femme*

---

<sup>2401</sup> *Ibid.*, p.194.

Une autre manière de représenter la mort au combat passe par la figuration de l'après-bataille. La mort, cette fois, est consommée. Georges Pavis, dans une illustration tirée des *Croix de bois* (ci-après), représente la mort de masse : les corps sont en nombre, et leur position épouse la forme donnée à la terre du champ de bataille. Au milieu des dépouilles, un homme – tout en haut, près des barbelés – semble encore en vie, et le lecteur-spectateur pourrait presque entendre les cris d'agonie, les appels au secours du soldat. Ou peut-être est-il déjà mort, le corps accroché, comme celui de son camarade à gauche, aux barbelés. Les autres corps, bien qu'identifiables comme cadavres, gardent les traces de la souffrance et de la violence de la mort : poing fermé, visage tordu de douleur, posture du corps dont la mort, on le devine, a été brutale...

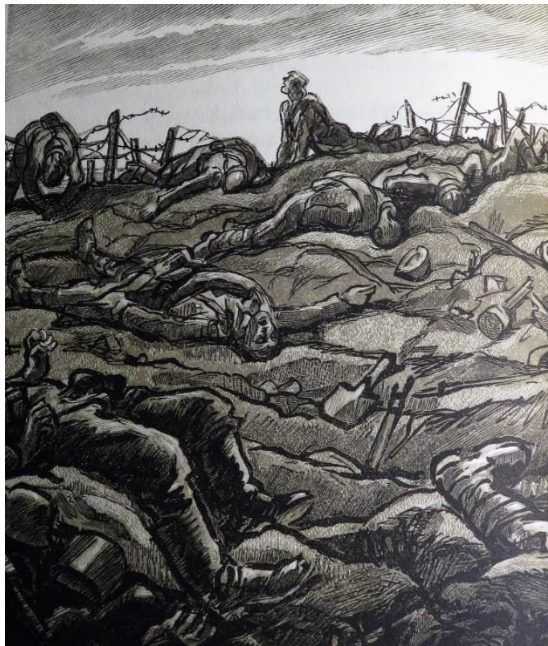


Figure 68 - Georges Pavis, *Les Croix de bois*, p.336.

Si ces scènes faisant référence aux batailles ont tendance à montrer des morts que l'on devine violentes, elles n'excluent pas d'autres représentations qui viennent signifier non plus la menace de la mort, mais celle de l'oubli, que Dorgelès associait déjà à une seconde mort. En effet, certaines illustrations montrent non plus une mort de masse, en un événement-bataille qui implique tout le groupe, mais des cadavres isolés, qui paraissent même abandonnés, délaissés. Le dépouillement du décor au milieu duquel se trouve le mort insiste sur une réalité bien concrète : la fréquente impossibilité, pour les soldats, de récupérer les corps, de rendre un hommage à leurs camarades, de leur offrir une sépulture. Mais, symboliquement, l'image suscite aussi la pitié pour ce soldat qui est mort seul, et suggère, par l'absence de toute personne vivante autour de lui, de tout signe de vie, l'oubli qui le menace.





Figure 69 - Georges Pavis, illustration de seuil du chapitre « Une nuit sous bois » du *Cabaret de la belle femme*



Figure 70 - Charles Fouqueray, illustration du chapitre VIII des *Croix de bois*

Ces illustrations de cadavres solitaires ou abandonnés semblent faire écho aux dépouilles exhumées dans *Le Réveil des morts*. Dans les pages des récits de guerre de Dorgelès, les disparus trouvent une place de choix grâce aux illustrateurs. Toutefois, malgré cette ombre de l'oubli qui plane, les morts de Dorgelès sont aussi représentés, à l'inverse, comme des morts auprès desquels l'on se recueille, ce qui nous amène à une autre manière de représenter la mort. Cette fois, il s'agit en quelque sorte d'une mort « en absence », puisque le cadavre n'est pas présent sur l'image, il n'est pas visible. La représentation se fait, comme dans le texte, à travers la symbolique de la croix. Ce motif omniprésent permet de montrer la mort sans introduire de représentation morbide, tout en respectant l'imagerie choisie par Dorgelès dès le titre de son roman de 1919, *Les Croix de bois*. La croix inscrit la mort dans la *mémoire*, dans le processus

de commémoration, dans le souvenir. Ce motif permet par ailleurs de filer, jusque dans l'illustration, la métaphore christique déployée dans le texte, et ainsi de mieux suggérer le sacrifice des soldats.

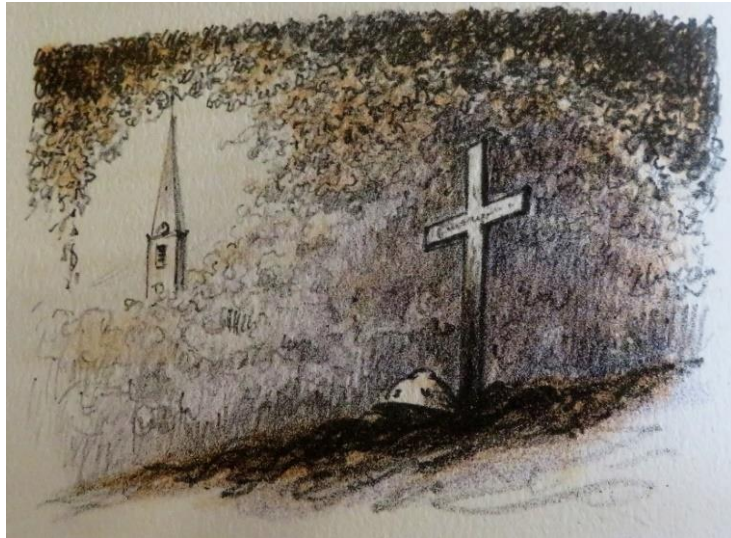


Figure 71 - Edmond Lajoux, illustration du chapitre « Le poète sous le pot de fleurs » du *Cabaret de la belle femme*, p.160



Figure 72 - Charles Fouqueray, illustration de titre, *Les Croix de bois*

Au milieu de toutes ces représentations, il convient de noter un cas particulier dans *Les Croix de bois*, à savoir le chapitre « Mourir pour la patrie ». Dans le roman, il s'agit du chapitre le plus court, et de celui qui attaque probablement le plus directement l'armée française, puisqu'il y est question d'un soldat fusillé pour l'exemple. Central dans le livre, ce chapitre introduit un sujet tabou, celui d'une mort qui survient non de la main de l'ennemi, mais de celle

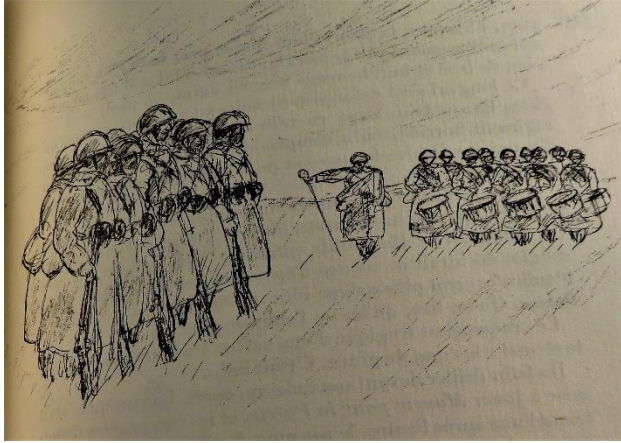


Figure 73 – « Mourir pour la patrie », André Dunoyer de Segonzac



Figure 74 - « Mourir pour la patrie », Charles Fouqueray



Figure 75 - « Mourir pour la patrie », Georges Pavis



Figure 76 - « Mourir pour la patrie », Mathurin Méheut

du propre camp du soldat. C'est également un chapitre qui met à l'épreuve la camaraderie combattante, puisque les hommes sont obligés non seulement d'assister, mais aussi de participer à cette démonstration de pouvoir. Comment les illustrateurs s'emparent-ils de cette scène, et de quelle manière représentent-ils cette mort singulière ?

Quatre artistes ont illustré *Les Croix de bois* et donc le chapitre « Mourir la patrie ». Chacun a choisi de faire figurer, dans cette courte section du roman, deux illustrations que nous reproduisons ci-après. Il est intéressant de constater que deux d'entre eux, Dunoyer de Segonzac et Pavis, font le choix de conclure sur une représentation du mort attaché à son poteau, se différenciant en cela de Fouqueray qui, lui, ouvre sur cette image, rejoignant ainsi Dorgelès : « L'homme s'est effondré en tas, retenu au poteau par ses poings liés<sup>2402</sup>. » Si l'écrivain décrit très peu le mort en lui-même, préférant se focaliser sur quelques détails, et particulièrement sur ce qui entoure le fusillé, ces artistes, eux, choisissent de le peindre, d'insister ainsi sur sa solitude, sur sa mort rabaisante, sur l'humiliation du soldat. Ils pointent le doigt sur ce que l'on a honte de regarder. Rappelons que « l'aumônier dit une prière, les yeux fermés pour ne plus voir<sup>2403</sup>. » Les illustrateurs conjurent ainsi cette fuite.

Illustrateur	Illustration 1	Illustration 2
Dunoyer de Segonzac	Soldats alignés et musiciens	Mort au poteau
Charles Fouqueray	Mort au poteau	Soldat seul, tête baissée
Georges Pavis	Soldats alignés, tête baissées	Mort au poteau
Mathurin Méheut	Bardas et fusils au premier plan Soldats à l'arrière-plan	Deux enfants dans un champ

Remarquons que nous avons deux principaux motifs présents dans les illustrations de « Mourir pour la patrie » : le mort au poteau, que seul Mathurin Méheut n'utilise pas, et la représentation des camarades. Cette dernière est commune aux quatre artistes, mais elle est traitée de manière différente par chacun. Segonzac représente, comme Pavis, les soldats alignés, mais il ajoute les musiciens, faisant ainsi écho au morceau *Mourir pour la patrie* qui donne son titre au chapitre. On ne distingue pas les visages des protagonistes, mais les attitudes montrent le caractère cérémonial du moment. On est sur une figuration assez neutre de la scène, la honte que l'on est censé ressentir venant essentiellement de la représentation du soldat mort, qui est totalement affaissé, les yeux bandés comme dans le roman, « effondré en tas<sup>2404</sup> » jusqu'à en devenir plus

<sup>2402</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, op. cit., p.116.

<sup>2403</sup> *Ibid.*, p.117.

<sup>2404</sup> *Ibid.*, p.116.

petit que le poteau auquel il est attaché. Segonzac reprend vraiment la description dorgelèsienne, à ceci près qu'il inverse l'ordre des images convoquées par l'écrivain, en choisissant d'ouvrir sur le groupe et de refermer sur le mort. Un autre détail est à noter : son fusillé n'a pas les mains liées, mais il est attaché par une chaîne au poteau. Cela permet à l'artiste de le représenter dans une position plus lâche encore, si bien que le soldat ressemble presque à une poupée de chiffon. Fouqueray, s'il ouvre comme Dorgelès sur le mort, clôt sur une illustration d'un soldat seul, debout dans une rue, la tête légèrement baissée. Est-ce une représentation d'un Poilu totalement sortie du contexte du chapitre ? S'agit-il du soldat avant qu'il ne soit fusillé ? Ou est-ce l'un de ses camarades qui éprouve de la peine ou de la culpabilité à la suite de cet épisode ? La solitude semble représenter le « silence d'épouvante<sup>2405</sup> » évoqué par l'écrivain. Georges Pavis, comme Segonzac, ferme sur le mort au poteau, qu'il place dans une position tout à fait équivalente à celle choisie par Fouqueray : à genoux, les mains liées à son poteau, le dos courbé et la tête tombant en avant, dans une position de soumission la plus totale. Comme Segonzac, il ouvre également sur des soldats alignés. Ils sont huit, plusieurs ont la tête baissée, parfois les poings serrés. Celui, au premier rang, qui a le visage bien visible semble triste. De cette illustration débordent la culpabilité et la honte ressenties par les hommes. Dorgelès écrit, dans ce chapitre : « Berthier serrait les dents pour qu'on ne voie pas sa mâchoire trembler<sup>2406</sup>. » On peut aussi y lire : « on détournait la tête. » Personne ne veut faire face à cette scène terrible de l'exécution pour l'exemple. Pavis insiste sur cette impossibilité à regarder la mort en face, sur la douleur des hommes qui n'ont pu que participer à cette mise en scène macabre. Mathurin Méheut est enfin celui qui se distingue le plus, puisqu'il fait le choix original de placer les hommes à l'arrière-plan, en se focalisant au contraire sur leurs bardas et fusils déposés. Le mort n'est pas visible, ni les visages ou les postures de ses camarades. L'invisibilisation des soldats peut symboliser leur culpabilité, la honte qu'ils essaient de cacher, ou peut-être la perte d'un fragment d'humanité. Peut-être l'artiste veut-il encore insister sur leur fonction de soldats qui fait d'eux des subalternes, forcés d'obéir aux ordres, ayant dû mettre leurs sentiments de côté pour accomplir cette terrible tâche. La deuxième illustration, elle, apporte une nouveauté par rapport aux autres artistes qui ont travaillé sur le chapitre, puisqu'elle introduit deux enfants, qui semblent jouer dans un champ. La présence d'une vache – en plus de celle des enfants – nous suggère évidemment une scène de l'arrière. Ici, Méheut renonce à toute représentation directe de la mort, il préfère au contraire la suggestion, et mise tout sur un certain sentimentalisme que Dorgelès apprécie lui aussi, faisant écho à la phrase finale du

---

<sup>2405</sup> *Ibid.*, p.117.

<sup>2406</sup> *Ibid.*

chapitre : « Deux gosses, grands comme son poteau... » En choisissant de représenter les enfants plutôt que le fusillé lui-même, il fait le choix de la vie plutôt que celui de la mort, il opte pour l'humanisation plutôt que pour la réification. De poupée de chiffon chez Segonzac, le fusillé redevient un père, le temps d'une image. Les enfants, eux, restent dans l'ignorance de ce qui s'est déroulé : il n'y a ni larmes ni peine apparente, ils sont préservés de la violence de la scène, du moins en partie... En effet, leur position, à genoux, n'est pas sans rappeler celle du fusillé, dans un autre champ... Les deux illustrations de Méheut jouent sur l'absence, suggérant la mort sans la montrer directement. Toutes insistent néanmoins sur la portée inhumaine de cette exécution.

### 3.5. Étude de cas : les éditions du *Réveil des morts* et l'inscription de la violence

Nous disposons dans notre corpus issu du fonds des Bibliothèques d'Amiens Métropole de trois éditions du *Réveil des morts*, illustrées respectivement par Pierre Falké en 1924, par Paulette Humbert en 1930 et enfin par Maurice Lalau en 1948. Il convient de voir dans quelle mesure les illustrations proposées pour ce roman se distinguent de celles des *Croix de bois*, du *Cabaret de la belle femme* ou encore de *La Boule de gui*, en particulier dans leur représentation de la violence et de son inscription. Notons que les éditions illustrées du *Réveil des morts* se distinguent d'abord par une attention plus grande portée aux paysages. Cela s'explique par l'importance accordée dans ce roman à la description des destructions, mais aussi de la reconstruction. Les paysages, dans l'après-guerre, portent en effet les traces de la violence exercée : le Chemin des Dames, où Dorgelès situe son récit, est dévasté, détruit, tout en symbolisant la mort de masse qui le hante. Comme le note Stéphane Bedhome, les sinistrés sont « traumatisés par le spectacle des ruines de leur vie<sup>2407</sup> ». Ce « spectacle des ruines » s'incarne parfaitement dans les lieux eux-mêmes, possibilité qu'exploitent volontiers les trois illustreurs.

Dans *Le Crapouillot* daté du 16 décembre 1924, une critique du *Réveil des morts*, publié aux éditions Mornay avec des eaux-fortes de Pierre Falké, salue l'investissement de l'artiste : « Le beau livre de Dorgelès a fourni à M. Falké la double occasion de revivre, pendant quelques mois, la plus désagréable période de sa vie, et d'en tirer une série de très belles planches gravées. » Il est intéressant de constater que la critique salue à la fois le lien de Falké avec l'expérience de la guerre qui, semble-t-il, aurait été ravivée par cette collaboration, et l'apport esthétique de son travail. En effet, *Le Réveil des morts* n'est pas seulement un roman d'après-

---

<sup>2407</sup> Stéphane Bedhome, *op.cit.*, p.49.

guerre, et nous l'avons plusieurs fois montré dans notre développement : il s'agit dans ce roman de raviver le souvenir de 14-18 alors que l'oubli menace. Ainsi, montrer les effets de ce conflit, en mots comme en images, revêt un caractère utile. Dans *Le Réveil des morts*, l'illustration peut aussi devenir en quelque sorte informative, de la même manière que le roman lui-même, faisant découvrir le visage de la reconstruction aux lecteurs. Des ruines aux premières habitations, en passant par les lieux de sociabilité des sinistrés, voici ce que représente Pierre Falké.



Figure 77 - Pierre Falké, *Le Réveil des morts* : paysages

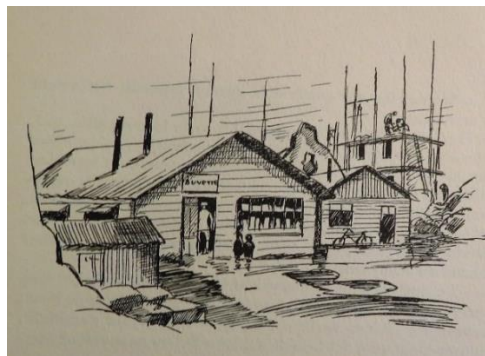


Figure 78 - Pierre Falké, *Le Réveil des morts* : la buvette

Notons toutefois que la représentation n'a pas uniquement une valeur documentaire, elle est aussi et surtout symbolique. Emmanuelle Danchin, dans *Le temps des ruines, 1914-1921*, explique que les ruines incarnent souvent – en particulier en photographie – des « corps de substitution qui résistent et souffrent comme des soldats<sup>2408</sup>. » Ainsi, « les ruines, corps symboliques, fragiles, souffrants, cibles de la violence des armes, rendent visible la mort<sup>2409</sup>. » Il en va probablement de même avec les illustrations et *Le Réveil des morts*, par la matière qu'il propose de représenter, est le lieu idéal pour créer une telle équivalence. L'artiste évite ainsi une surenchère macabre, en substituant la représentation de la destruction matérielle à celle de

<sup>2408</sup> Emmanuelle Danchin, *Le temps des ruines, 1914-1921*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p.160.

<sup>2409</sup> *Ibid.*, p.162.

la mort humaine. Au lieu de montrer les corps abîmés, décharnés, morts, il montre des bâtiments détruits, des arbres squelettiques... Pierre Falké, en effet, se distingue par son choix de ne presque pas représenter directement la mort, à l'exception de l'illustration ci-après et d'une autre sur laquelle nous reviendrons par la suite. Il est possible d'interpréter cette omission comme le symptôme d'une certaine pudeur, tout au moins d'une retenue. Notons également qu'il peut s'agir d'un choix esthétique de la part de l'artiste.



Figure 79 - Pierre Falké, *Le Réveil des morts* : exhumation d'un corps

Si Falké représente très peu la mort, il aime en revanche s'approprier les scènes de vie dans les ruines en reconstruction. L'élément humain est donc très présent, avec de nombreuses illustrations des Chinois – reconnaissables à cause d'éléments picturaux caricaturaux – ou des portraits de ceux qu'on devine être des habitants du village. Pierre Mac Orlan dit au sujet de l'illustrateur : « Chez Falké, la connaissance de l'homme, malicieuse et tendre, est celle d'un camarade qui se penche toujours avec sympathie sur les vies les plus discrètes<sup>2410</sup>. » Le choix esthétique de Falké n'est pas sans rappeler celui de Dunoyer de Segonzac pour l'illustration des autres œuvres dorgelésiennes, avec un trait particulièrement fin, de l'ordre de l'esquisse, pour les dessins au fil du texte qui se prêtent bien à la modestie du sujet, et une technique de gravure apportant plus de densité – l'eau-forte – pour les hors-textes.



Figure 80 - Pierre Falké, *Le Réveil des morts* : portraits

<sup>2410</sup> Pierre Mac Orlan, cité dans le *Dictionnaire des illustrateurs*, op. cit., p.380.



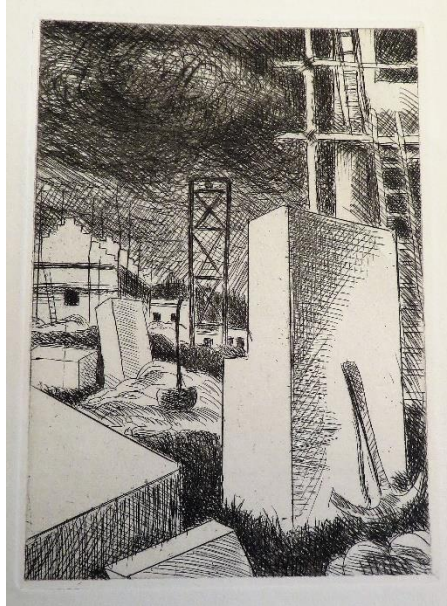


Figure 81 - Pierre Falké, *Le Réveil des morts* : eau-forte, illustration hors-texte

Maurice Lalau opère des choix très similaires à ceux de Pierre Falké, du point de vue du nombre d'illustrations (cinquante-six chacun) et des sujets représentés. Là encore, une attention particulière est portée aux Chinois, aux ruines, et en général à l'élément humain. Ce dernier point est aussi crucial concernant les illustrations de Paulette Humbert. Au nombre de huit, celles-ci représentent toutes au moins un individu mort ou vivant. Les illustrations montrent des habitants aux prises avec les ruines, ou dans des actions participant de la restauration et du redressement de leur région.



Figure 82 - Paulette Humbert, *Le Réveil des morts* : personnages dans les ruines

Les deux illustrations ci-avant représentent en quelque sorte le quotidien des villes et villages dévastés : les ruines sont omniprésentes, assombrissant l'atmosphère et entourant les personnages qui paraissent minuscules au milieu d'elles, et pourtant les individus dialoguent, échangent, se disputent peut-être. Bref, une vie existe au cœur des ruines.

Les lithographies de Paulette Humbert sont toutefois beaucoup plus sombres que celles de Falké. On remarque une évolution majeure avec la représentation des revenants, c'est-à-dire d'une mort animée, active, en mouvement, là où Falké se contentait d'une simple figuration d'un cadavre et d'une eau-forte représentant deux soldats que l'on devine être des morts issus du rêve de Jacques. Rien dans l'image ne distingue les morts de Falké des vivants, seul le contexte – le chapitre dans lequel se situe l'illustration – permet de faire cette déduction. Il est donc intéressant de voir de quelle manière les illustrateurs représentent le « réveil des morts ».



Figure 83 - La scène du « réveil des morts » par Pierre Falké, Paulette Humbert et Maurice Lalau

Là où Falké choisit la sobriété, Paulette Humbert fait un choix tout autre. Elle place, sous un ciel sombre et pluvieux, devant des arbres décharnés – eux aussi figuration de la mort et de la dévastation –, une foule d'hommes que l'on devine être les morts. Les traits sont vifs, donnant une impression de mouvement, les silhouettes des morts se fondent dans le paysage, comme autant de racines et de branches. Ici, l'illustratrice ne propose pas une représentation détaillée et précise des soldats. Ils sont représentés comme une masse indistincte et fourmillante, à tel point que les traits semblent déborder de l'image, suggérant le nombre infini de revenants. L'effet de masse, la noirceur du trait et le paysage apocalyptique reflètent un climat d'inquiétude et closent le livre sur l'image d'une vague d'obscurité qui parcourt en réalité tout le roman et finit ici sur un climax. En effet, Paulette Humbert semble opter pour le parti-pris pessimiste de Dorgelès, bien loin de la représentation plus aseptisée et neutre de Falké. Tout est

sombre, les personnages semblent hantés, les ombres dominant et les silhouettes obscures se perdent dans les ruines abondantes et étouffantes. Nous avons déjà mentionné l'inquiétude qui s'installe progressivement aux environs de 1929, et il semblerait que cette édition réactualise l'œuvre dorgelèsienne en proposant d'interroger la noirceur de la société qui s'est construite après 14-18.

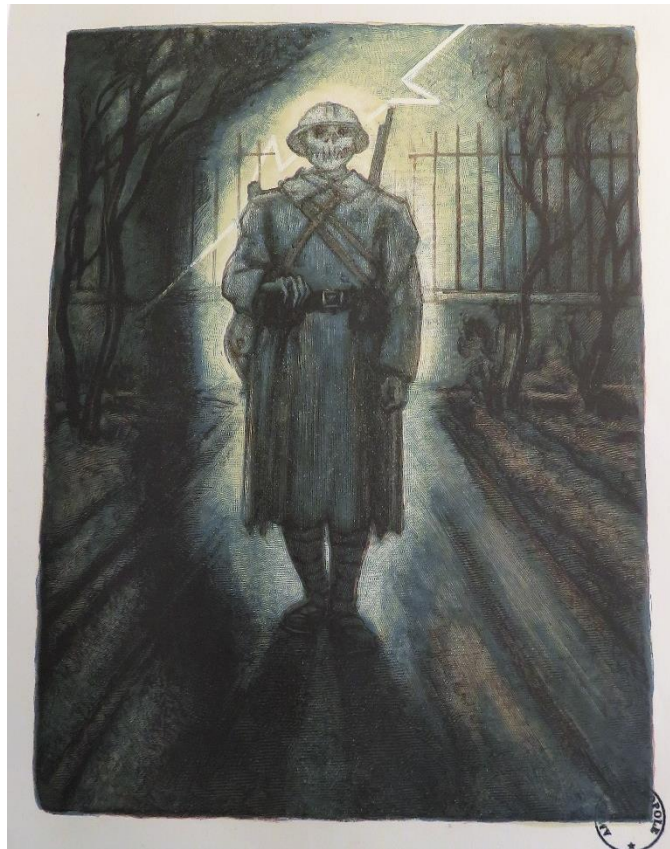


Figure 84 - Maurice Lalau, *Le Réveil des morts* : le retour d'André

Enfin, une nouvelle édition illustrée du *Réveil des morts* paraît en 1948, avec des gravures de Maurice Lalau<sup>2411</sup>. Cette fois, les morts sont représentés de façon distincte et détaillée, tendance que l'on observe chez certains artistes dès les années 30<sup>2412</sup>. Par ailleurs, nous sommes après la Seconde Guerre mondiale. L'horreur a atteint un degré supplémentaire : les dessins de Lalau font penser aux représentations des victimes de cette guerre<sup>2413</sup>. Les premières images des camps de concentration sont ainsi publiées à partir d'avril 1945 : avant cela, elles étaient censurées. Le travail de Maurice Lalau peut ainsi faire penser aux œuvres de

---

<sup>2411</sup> Roland Dorgelès, *Le Réveil des Morts*, illustrations de Maurice Lalau, gravées par Gilbert Poilliot, Paris, Les Heures Claires, 1948.

<sup>2412</sup> Par exemple David Grosz, *The Master to Be Afraid of*, 1937, encre, collection Michèle Heyraud, présenté dans Claude Pommereau, Claire Maingon et Guillaume Picon, *op. cit.* Voir annexe 8.

<sup>2413</sup> Le travail de Maurice Lalau peut faire penser aux œuvres de Zoran Mušič, par le jeu sur les ombres et les lumières, ou encore à celles de David Olère ou Felix Nussbaum : voir annexe 9.

Zoran Mušič<sup>2414</sup>, par le jeu sur les ombres et les lumières, ou encore à celles de David Olère ou Felix Nussbaum (voir annexe 10). Et, outre les morts qui reviennent, Maurice Lalau va même jusqu'à représenter un cadavre oublié autour duquel tournent les corbeaux, l'exhumation d'un soldat, ou encore la mort de Canivet dont le corps flotte au milieu de l'Aisne. Les revenants, quant à eux, sont représentés de plusieurs façons. Il y a d'abord André, lorsqu'il se tient, menaçant, dans l'allée de la maison de Jacques et Hélène (voir ci-avant). Puis c'est un mort sortant de terre que représente l'illustrateur, avec en arrière-plan l'agriculteur dans son champ. Enfin, c'est une véritable marée de revenants, sinuant dans le relief accidenté des régions dévastées<sup>2415</sup>. Cette édition a la particularité de représenter des morts dont l'allure les apparente davantage à des squelettes qu'à des vivants, s'opposant donc radicalement à Falké. Tandis que la description de Dorgelès tend à montrer des hommes blessés, en colère, mais s'humanisant progressivement, les illustrations de Maurice Lalau exacerbent au contraire leur aspect macabre.

La technique artistique de Maurice Lalau mérite par ailleurs que l'on s'y arrête. Dans le fonds des Bibliothèques d'Amiens Métropole est conservé un exemplaire du *Réveil des morts* enrichi de plusieurs documents : une suite en noir des illustrations, une suite en couleur des hors-texte, et enfin la décomposition de certaines planches. Ce dernier élément, qui nous donne des indices d'ordre génétique, nous permet de reconnaître une technique par superposition de couches, évoquant celle inventée par Maurice Lalau lui-même quelques années auparavant, la « graphichromie<sup>2416</sup> ». À partir d'un fond gris sur lesquels se dessinent quelques zones de lumière, des aplats de couleurs sont progressivement ajoutés :

C'est sur ce fond monochrome que l'illustrateur fait jouer ses teintes par une superposition de planches dont le nombre peut varier au gré de sa fantaisie, les disposant aussi aisément qu'un peintre met des couleurs sur sa toile et en obtenant ce qu'il veut. Il est cependant préférable d'en limiter l'emploi. On y gagnera toujours en harmonie et en puissance<sup>2417</sup>.

Ici, la transparence des différentes couches permet de renforcer l'aspect fantomatique du mort éveillé (voir l'exemple *infra*). La technique fait gagner l'illustration en profondeur, intensifiant également l'effet horrifique de celle-ci, avec un jeu sur les ombres et des couleurs qui, toujours, se superposent à une première couche grise qui assombrit l'ensemble sans le ternir pour autant. Cette technique assimilable à l'eau-forte ou à l'aquatinte<sup>2418</sup> signale également une

---

<sup>2414</sup> Voir la galerie en ligne du Centre Pompidou : <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/personne/cEn8pr>.

<sup>2415</sup> Voir figure 83 *supra*.

<sup>2416</sup> « Promenades dans la Cité des Livres », *Le Gaulois artistique*, 9 janvier 1929, p.114-116.

<sup>2417</sup> *Ibid.*

<sup>2418</sup> Ce ne sont ici que des hypothèses de notre part, la technique adoptée par Maurice Lalau n'ayant pas été renseignée – ni dans l'édition étudiée, ni dans les catalogues consultés.

collaboration assez importante entre l'artiste et l'artisan graveur, ce dernier n'intervenant pas sur le dessin mais assistant l'illustrateur d'un point de vue technique. Il se pourrait bien que cela suggère un investissement particulier de l'artiste dans cette édition illustrée.



Figure 85 - Maurice Lalau, *Le Réveil des morts* : différents états de gravure

Les éditions illustrées du *Réveil des morts* montrent bien, au fil des rééditions, une évolution qui inscrit l'œuvre dans le siècle. Tandis que l'histoire se répète et que l'horizon et les esprits s'assombrissent, le roman lui aussi se fait réceptacle de l'inquiétude et du traumatisme. Il témoigne de l'évolution de l'imaginaire de la mort, avec une représentation de plus en plus macabre, une mort qui se montre tout en devenant plus caricaturale aussi : le soldat ne s'éveille plus simplement, il devient ombre, fantôme, spectre, squelette dont la blancheur se détache sur l'obscurité environnante. Exemple parfait du dialogue entre texte et image dans

l'œuvre dorgelèsienne, les éditions du *Réveil des morts* se distinguent de celles des autres romans de guerre dans la mesure où l'illustrateur y imprime davantage son style et sa vision propres de l'œuvre.

### 3.6. Deux œuvres à part : *Bleu horizon* et *Tombeau des poètes*, 1914-1918

Dans notre corpus d'œuvres illustrées, enfin, deux se distinguent radicalement par leurs modalités de production. Contrairement aux éditions précédemment étudiées, celles-ci ont été pensées dès le départ comme des œuvres faisant dialoguer texte et image. *Bleu horizon*, d'abord, est élaboré par Dorgelès, qui se glisse dans la peau d'un éditeur, comme un recueil de textes et de documents iconographiques. Des illustrations ponctuent le texte, tandis que des planches hors-textes proposent majoritairement des photographies<sup>2419</sup> : « Non sans peine j'ai réuni soixante-dix photos de guerre épatantes, pour illustrer, avec autant de dessins, mon livre BLEU HORIZON. Ainsi les noms de nos camarades morts seront-ils lus encore une fois<sup>2420</sup>. » Nombre de ces photographies sont conservées dans le fonds Dorgelès des Bibliothèques d'Amiens Métropole<sup>2421</sup>. Il convient par ailleurs de regarder en détail les choix de Dorgelès – mais aussi comment ceux-ci ont été faits – et d'en étudier la portée dans le projet littéraire de l'auteur. Enfin, le *Tombeau des poètes* est, comme nous avons pu le voir, une ultime collaboration entre Roland Dorgelès et son ami André Dunoyer de Segonzac. Celle-ci a lieu en 1956, plus de trente ans après la publication des versions illustrées des *Croix de bois*, de *La Boule de gui* et du *Cabaret de la belle femme*. Rappelons que le *Tombeau des poètes*, publié aux éditions Vialetay, n'est tiré qu'à 180 exemplaires numérotés, dont 30 réservés aux collaborateurs de l'ouvrage. Tous sont signés par l'auteur, l'illustrateur et le graveur, soulignant l'importance du procédé collaboratif. Tous trois s'investissent pleinement comme acteurs de l'œuvre. Mais que pouvons-nous dire de ces illustrations ? Sont-elles différentes de celles proposées dans les précédentes éditions, qu'apportent-elles au texte, quel est leur sens ?

Là encore, nous sommes dans le domaine du « livre de dialogue ». Toutefois, le dialogue est d'un autre ordre que dans les éditions qui nous ont occupée précédemment. Dans le cas du *Tombeau*, le temps qui sépare les deux étapes est plus réduit, ce qui pourrait peut-être laisser supposer que Segonzac a eu plus de visibilité sur le processus de production de l'œuvre. En tout cas, bien que Dorgelès se soit beaucoup investi dans l'écriture et en ait fait une œuvre très personnelle, il est certain qu'il a pensé cet ouvrage comme un « beau livre », avec cette

---

<sup>2419</sup> Voir la table des planches hors-texte, annexe 10.

<sup>2420</sup> Bibliothèques d'Amiens Métropole, Ms 2710 C / 34.

<sup>2421</sup> Bibliothèques d'Amiens Métropole, Ms 2549 C.

collaboration à l'esprit. Nous ne connaissons malheureusement pas les coulisses de cette dernière, et il est donc difficile d'évaluer l'étendue des dialogues entre les deux hommes. Pour *Bleu horizon*, le cas est différent car les illustrations *préexistent* au texte mais le choix, l'intégration et le placement de ces illustrations sont *ultérieurs* à la rédaction, comme en témoignent les épreuves corrigées<sup>2422</sup>. On peut ainsi voir que, dans « Entre deux guerres », Roland Dorgelès avait initialement pour idée d'intégrer des dessins de Bernard Naudin, issus des collections du Musée de la guerre, avant de changer d'avis pour intégrer les dessins des *Croix de bois* illustré par Georges Pavis chez Mornay. Il rejoint ainsi la dynamique générale des illustrations du recueil qui sont la plupart du temps tirées d'une édition des œuvres de guerre illustrées : « En marge des *Croix de bois* » est accompagné des dessins de Dunoyer de Segonzac (*Les Croix de bois*) qui donne également le frontispice, « Feuilles retrouvées » comprend les dessins de Charles Fouqueray (*Les Croix de bois* également), « À la table du Bectorium » avec des illustrations de Pierre Falké (*Le Réveil des morts*), « Entre deux guerres » avec Georges Pavis donc. Enfin, « Des morts vous parlent » comprend des dessins de Charles Garry, évoqué comme un « compagnon d'armes de l'auteur au 39<sup>e</sup> d'infanterie<sup>2423</sup> », et « En plein ciel de gloire » est illustré de dessins de « Georges Villa, pilote aviateur de la Grande Guerre ». Deux dynamiques sont donc à repérer : la volonté de Dorgelès de réactualiser les illustrations de ses livres, et en particulier de son roman de guerre iconique, *Les Croix de bois*, et son choix d'illustrateurs anciens combattants.

En optant pour des illustrations des *Croix de bois* pour ses chapitres « En marge des *Croix de bois* », « Feuilles retrouvées » et « Entre deux guerres », Dorgelès revient à son œuvre phare, son chef d'œuvre littéralement puisque c'est son seul ouvrage qui, encore aujourd'hui, reste connu du grand public et toujours disponible auprès des éditeurs. De cette manière, il conforte également l'idée de *Bleu horizon* comme une œuvre anniversaire, qui vient célébrer les trente ans des *Croix de bois*. Le chapitre « À la table du bectorium », davantage focalisé sur l'après-guerre, les questions mémorielles et la genèse du *Réveil des morts*, s'accompagne tout logiquement d'illustrations de ce roman, mais Dorgelès choisit bien celles de Falké, les plus proches chronologiquement du conflit, et les plus proches en style de celles de Segonzac et de l'idéal de simplicité porté par l'écrivain. Dorgelès obéit donc aussi, notons-le, à une logique chronologique : Pavis, illustrateur des *Croix de bois*, prend ainsi logiquement le relais de

---

<sup>2422</sup> Bibliothèques d'Amiens Métropole, Res 943 C, placard 34B.

<sup>2423</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.155.

Segonzac pour l'entre-deux-guerres. Son esthétique est elle aussi proche des deux autres illustrateurs, ce qui confère à l'ouvrage une certaine unité.

Cette reprise d'illustrations préexistantes est intéressante, car elle permet de les sortir du contexte pour lequel elles ont été produites, et de les transposer dans un autre. Conçues pour un texte qu'elles ont accompagné, elles en illustrent maintenant un nouveau pour lequel elles n'ont pas été initialement produites. Dans « En marge des *Croix de bois* », on relève ainsi cinq illustrations de Segonzac au fil du texte, qui sont toutes des portraits de soldats, des silhouettes dessinées comme l'on en trouve de nombreuses dans *Les Croix de bois*. Par cette sélection excluant tout autre motif, Dorgelès renforce la dimension humaine de son récit, dans lequel il insiste notamment sur l'importance de la camaraderie, sur la vérité des portraits qu'il dresse dans son roman, ou encore sur la fabrique des personnages. Un autre document s'intègre toutefois, lui aussi au fil du texte, mais il n'est pas de Segonzac, puisqu'il s'agit de la première page du manuscrit des *Croix de bois*, ce qui permet d'exposer au lecteur la genèse, de lui donner un accès inédit à l'atelier de l'écrivain et de conférer au brouillon une valeur de *document*, de *témoin* ou de *témoignage* de la production littéraire. Pour « Feuilles retrouvées », six illustrations de Fouqueray sont reprises. Là encore, elles comprennent systématiquement un élément humain avec des silhouettes de soldats représentées, à une exception<sup>2424</sup>, dans un décor de tranchées. Les illustrations ne coïncident pas nécessairement avec le contenu des récits dans lesquels elles figurent, en tout cas pas de manière évidente étant donné la généralité des dessins. Seule la dernière image, représentant des croix au premier plan et des soldats à l'arrière-plan, figure dans un chapitre dont le contexte appelle ce motif : « La voix des morts ».



Figure 86 - Pierre Falké, *Bleu horizon*, "La voix des morts", p.91

---

<sup>2424</sup> *Ibid.*, p.59.



Dans « À la table du Bectorium », quatre illustrations seulement figurent : deux paysages avec des silhouettes et deux portraits (un Chinois et un soldat, l'un des défunts qui se réveille à la fin du roman), un choix représentatif du *Réveil des morts* puisque les deux paysages se répondent, représentant la dévastation et le passé guerrier puis la reconstruction, ainsi que les deux portraits, le premier évoquant le scandale des exhumations et l'insulte aux morts, tandis que le dernier incarne précisément la révolte des morts et l'entretien de la mémoire par les anciens combattants. Ce sont autant d'enjeux que Dorgelès souhaite réactualiser et rappeler dans ce chapitre. Dans « Entre deux guerres », cinq illustrations de Pavis sont reprises, toutes des Poilus, et une sixième inédite représente l'écrivain lui-même<sup>2425</sup>. Il est intéressant de constater là encore ce choix de l'humain avant tout, avec une représentation des combattants, parmi lesquels figure donc, au cœur du chapitre, Roland Dorgelès, présenté comme un « écrivain de la tranchée ». Le dessin est aussi de Pavis et montre l'écrivain en train d'écrire, le fusil calé sous son bras<sup>2426</sup>. Présenté à l'égal des hommes qui l'entourent, l'écrivain-combattant ici synthétisé est intégré dans le grand collectif de camarades que dessinent toutes ces illustrations intégrées à *Bleu horizon*.



Figure 87 - Charles Garry, illustration de couverture de *Bleu horizon*

Dans le domaine des illustrations de *Bleu horizon*, deux choix sont plus singuliers : ceux de Charles Garry et de Georges Villa. Dans ces deux cas, Dorgelès n'a pas opté pour des illustrations conçues pour ses œuvres littéraires. Charles Garry (1891-1973) est en effet le

---

<sup>2425</sup> *Ibid.*, p.125.

<sup>2426</sup> Voir figure 26.

« compagnon d'armes de l'auteur au 39<sup>e</sup> d'infanterie<sup>2427</sup> », ce que confirme le registre matricule de l'artiste, mobilisé alors qu'il était étudiant aux Beaux-Arts<sup>2428</sup>. L'un de ses dessins figure ainsi en couverture de *Bleu horizon*. Représentant un combattant en mouvement, l'œuvre est ambiguë. À première vue, on pourrait en effet y voir un soldat en action, dégoupillant une grenade qu'il s'apprête à lancer. Peut-être, au contraire, est-il en train de s'effondrer, soufflé par une explosion ou frappé par un éclat d'obus. Sa posture laisse le doute s'immiscer : entre la vie et entre la mort, le soldat ouvre l'œuvre littéraire dans l'entre-deux cher à Dorgelès. C'est d'ailleurs dans le chapitre « Des morts vous parlent » que Dorgelès insère les dessins de Garry, appelant ainsi l'expression du souvenir, rattachant également le texte à l'ancrage bien réel de son expérience personnelle, vécue au cœur d'un destin collectif, partagée avec un groupe dont faisait partie l'artiste. L'ensemble des dessins de Garry ont en commun d'être proches du croquis, dessinant des silhouettes dont les actions ou les états sont parfois difficiles à discerner et à identifier : y a-t-il un ou deux hommes ? le soldat est-il vivant ou mort ? traîne-t-il un corps ou un objet ? Dans les quatorze illustrations du chapitre, les silhouettes en pied côtoient les portraits volontiers imprécis et approximatifs. Seule la dernière illustration se distingue par sa clarté, le sens s'imposant immédiatement, avec la représentation d'un homme allongé, mort. Le sommeil est vite exclu, grâce aux traits du visage qui suggèrent des yeux creusés.

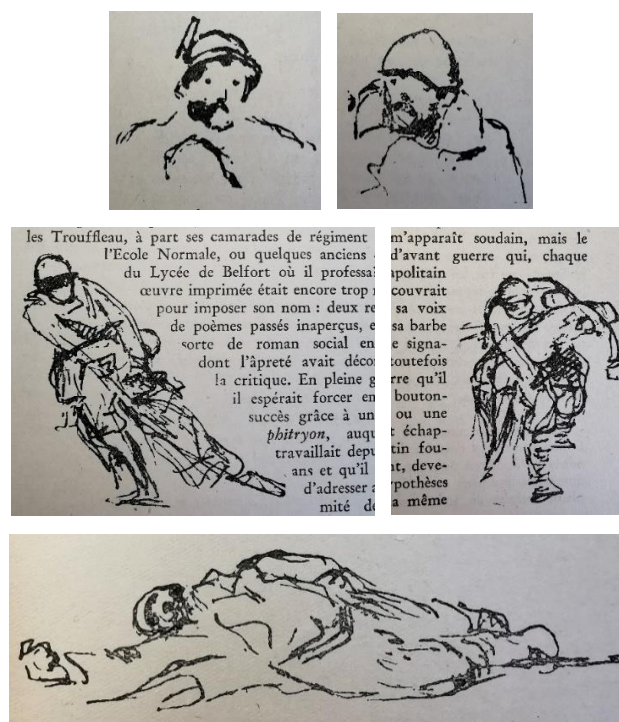


Figure 88 - Illustrations de Charles Garry

<sup>2427</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, op. cit., p.155.

<sup>2428</sup> Archives de la Seine, matricule n°333, D4R1 1603.

Les illustrations de Garry montrent des soldats en mouvement, parfois secourant un blessé ou peut-être évacuant le cadavre d'un camarade, ou alors des hommes au contact de la mort. Même le trait suggère cette absence, avec des visages peu détaillés, sur lesquels n'importe quelle identité, y compris celle des poètes auxquels Dorgelès rend hommage, peut s'implanter. Les illustrations de *Bleu horizon*, bien qu'elles soient d'artistes différents, ont en commun de mettre en avant l'humain, le soldat commun, à l'exception du chapitre « En plein ciel de gloire », qui se distingue par plusieurs aspects.

Georges Villa (1883-1965), comme Dorgelès, est engagé volontaire<sup>2429</sup>. Il est difficile de connaître le détail de leur relation : se sont-ils rencontrés avant, pendant, ou après la guerre ? L'homme, identifié par Dorgelès comme un « pilote aviateur de la Grande Guerre<sup>2430</sup> », n'est pas évoqué comme un ami ou un camarade. Mais avant d'être pilote, Villa est peintre et dessinateur. Il a fréquenté Montmartre au début du XX<sup>e</sup> siècle, comme l'écrivain. Il convient par ailleurs de noter que les deux hommes ont une trajectoire assez similaire en guerre. D'abord envoyés au front, ils sont tous deux blessés et, souhaitant continuer à combattre, mais d'une autre manière, s'orientent vers l'aviation. Si pour Dorgelès, cela se conclut sur une nouvelle blessure et un retrait des combats, ce n'est pas le cas pour Villa qui finit la guerre en tant que capitaine. Le choix des dessins de Georges Villa permet à l'écrivain de rattacher ce dernier chapitre à sa propre expérience de l'aviation, tout en s'inscrivant dans une cohérence contextuelle. Plusieurs illustrations représentent ainsi des avions : en plein vol, au sol, en plein combat, abattus et s'effondrant dans un nuage de fumée... En alternance, des silhouettes s'insèrent : des officiers, des aviateurs bien sûr, des hommes qui se distinguent du soldat commun jusqu'ici représenté dans *Bleu horizon*, achevant de faire de la « Vie de Guynemer » un texte à part dans l'œuvre.

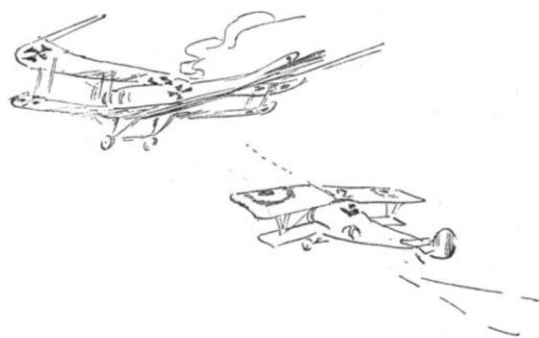


Figure 89 - Georges Villa : un avion allemand poursuivi par un appareil français

---

<sup>2429</sup> Archives de la Seine, matricule n°324, D4R1 1235.

<sup>2430</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.226.

Les photographies présentes dans *Bleu horizon* ancrent les récits dans le réel, apportant avec elles une valeur documentaire. La première planche, représentant Dorgelès en combattant, au tout début de la guerre, tend à rattacher *Bleu horizon* au genre autobiographique. Les planches hors-textes sont particulièrement hétérogènes, montrant aussi bien des images personnelles de l'écrivain que des scènes auxquelles il n'a peut-être pas assisté – mais il en a sûrement vu des similaires : défilés de soldats, départ de Paris, Conseil de Guerre, assaut, messe, jours d'attaque... Nous savons par ailleurs que Dorgelès n'était *a priori* pas présent à Courcelles le 11 juin 1918, mais il fait figurer en planche XVI trois images de ce « chemin creux » pour lequel on s'est battu, illustrant ainsi l'absurdité cruelle de la guerre. La dernière image, particulièrement crue, montre un cadavre amputé des deux jambes, le visage de l'homme déformé par un cri d'agonie. La photographie du « cadavre projeté dans un arbre » figurant sur la planche XVIII est quant à elle connue. Elle a notamment été publiée dans *Le Miroir*. Même les photographies relativement impersonnelles révèlent toutefois quelque chose de l'expérience de l'écrivain, ce qui est souligné par les légendes. Ainsi, l'ouverture des lettres apparaît comme « la meilleure heure », tandis que le Conseil de Guerre est « la pire épreuve ». Rappelons que la planche VI, sur laquelle figurent ces deux images, est située dans le premier chapitre, « En marge des *Croix de bois* », dans lequel Dorgelès compare précisément son passage par la censure à un conseil de guerre<sup>2431</sup>.

Certaines photographies renvoient directement à l'expérience de Dorgelès, avec la visite du général Mangin au 39<sup>e</sup> et la fosse des morts de l'attaque du bois du Luxembourg (planche IV), la reprise de Neuville-Saint-Vaast (planche VII), ou encore la cérémonie du Soldat Inconnu à laquelle l'auteur a assisté (planche XV). Ainsi, la planche XIV permet de découvrir un portrait de Dorgelès « par son camarade Charles Garry », orientant le lecteur vers les liens entretenus entre l'écrivain et l'artiste. Certaines photographies viennent ainsi renforcer l'ancrage autobiographique du livre. Le portrait, conservé par Dorgelès dans ses affaires personnelles pendant toute sa vie<sup>2432</sup>, représente l'écrivain en soldat. Daté de 1915, le dessin est cette fois très réaliste, les traits de l'auteur y sont parfaitement reconnaissables. Mis en regard avec une photographie de Roland Dorgelès « prenant des notes dans la tranchée<sup>2433</sup> », le portrait fait écho à l'expérience de guerre de l'auteur. La légende de la deuxième image comprend par ailleurs le

---

<sup>2431</sup> *Ibid.*, p.34.

<sup>2432</sup> Archives privées de Micheline Dupray.

<sup>2433</sup> Voir figure 21.

grade de Dorgelès, « caporal », insistant ainsi sur la cohabitation de ses deux identités au front : écrivain, certes, mais toujours combattant.



**PLANCHE IV**

**L'attaque a eu lieu, le jour du Mardi-Gras; voici une fosse où l'on a entassé les morts du 39<sup>e</sup>.**

Figure 90 - La fosse du Mardi-Gras (*Bleu horizon*, planche IV)



Figure 91 - Roland Dorgelès « prenant des notes dans la tranchée »

Les photographies figurant dans « Des morts vous parlent » n'évoquent plus l'expérience de Dorgelès mais celle des hommes qu'il évoque, lorsque cela est possible. Il fait ainsi figurer des photographies de Sylvain Royé, La Ville de Mirmont, Jules Gérard Jordens (planche XXI), Alan Seeger, Franconi (planche XXIV), Louis Pergaud (planche XXV) ou des portraits dessinés de Jean Pellerin et Lucien Rolmer (planche XXII), ou encore de Riciotto

Canudo (planche XXVI) par exemple. L'idée est bien de rendre non seulement leur voix aux morts, mais aussi leur visage. Dorgelès donne à voir ces hommes au lecteur. Parfois, les planches hors-textes ajoutent une nouvelle perspective au texte, comme la planche XXIII, avec une photographie qui répond aux vers de Jean-Marc Bernard :



Figure 92 - *Bleu horizon*, planche XXIII dédiée à Jean-Marc Bernard

La plupart des photographies précédemment évoquées sont conservées dans le fonds Dorgelès des Bibliothèques d'Amiens Métropole<sup>2434</sup>. L'étude de ces dossiers nous permet de constater que l'écrivain possédait certaines de ces images en plusieurs exemplaires, la reproduction témoignant de son intérêt pour ce qu'elles représentaient. Certaines d'entre elles sont des cartes postales, d'autres des photographies plus authentiques. On peut également apprendre l'origine de certaines d'entre elles. L'image figurant sur la planche XIV, montrant « le caporal Roland Dorgelès prenant des notes dans la tranchée », a ainsi été prise par Marcel Ricois<sup>2435</sup>, le nom de ce dernier étant indiqué au dos de la photographie. Certaines photographies ou cartes comportent des notes autographes de l'écrivain, qui témoignent de leur

<sup>2434</sup> Bibliothèques d'Amiens Métropole, en particulier Ms 2549 C et Ms 2732 B.

<sup>2435</sup> Bibliothèques d'Amiens Métropole, Ms 2549/5 C, p.3.

inscription dans la genèse de *Bleu horizon*. La planche V, intitulée « Mobilisation générale », comprend ainsi une photographie sous-titrée « Des troupes cantonnent sur les Champs-Élysées », légende dont on trouve trace dans le dossier photographique Ms 2549 C :



Figure 93 - Photographie annotée par l'écrivain : troupes sur les Champs-Élysées

Dans le cas de la « Vie de Guynemer », les photographies viennent rappeler la vie du célèbre as, qui apparaît ainsi « en personne<sup>2436</sup> » comme l'avait d'abord souhaité Dorgelès dans son scénario. Rappelons que, dans son introduction au texte, il insiste sur « les faits [...] authentiques » qu'il y relate, sur la recherche d'une vérité, jusque dans les « propos » tenus. Les photographies, ici, remplissent ce rôle : ponctuant le récit, elles plongent le lecteur dans *la vie de Guynemer*. On le voit enfant, auprès de sa mère, après sa première victoire, aux côtés du général Joffre, blessé, en permission... C'est enfin sa carte d'identité, publiée en 1917 dans la *Gazette des Ardennes*<sup>2437</sup>, qui clôt la série des photographies, la mort alors caractérisée par une certaine distance. C'est toutefois le texte qui clôt l'ouvrage, non l'image, avec une mise au tombeau symbolique et littéraire, une « voix céleste<sup>2438</sup> » s'élevant pour accueillir la dépouille de Guynemer au Panthéon. Nous n'avons pas trace, dans le fonds des Bibliothèques d'Amiens Métropole, de ces images relatives à Guynemer. Il est très probable que Dorgelès y ait eu accès

<sup>2436</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.226.

<sup>2437</sup> La *Gazette des Ardennes* est un journal de propagande allemand, écrit en langue française. Il est publié de 1914 et 1918 et destiné aux territoires occupés ainsi qu'aux territoires neutres francophones et aux camps de prisonniers. La dépouille de Georges Guynemer a d'abord été trouvée et identifiée par les Allemands, qui ont récupéré sa carte d'identité ; c'est celle-ci que la presse allemande et la *Gazette des Ardennes* publient. La carte d'identité n'est rendue à la France qu'en 1938.

<sup>2438</sup> Roland Dorgelès, *Bleu horizon*, *op. cit.*, p.351.

par l'intermédiaire de la famille de l'aviateur lors de sa préparation du scénario. Rappelons que ce dernier était une commande de la sœur de Guynemer.

Enfin, évoquons le *Tombeau des poètes*, autre œuvre à part dans le phénomène des livres illustrés chez Dorgelès. Contrairement aux précédentes éditions étudiées, l'illustration n'a pas été pensée dans un second temps. L'ouvrage a dès le départ été conçu comme un beau livre, dans lequel le texte devrait être accompagné de dessins. L'édition comporte au total cinquante illustrations, dont huit pleines pages en couleurs, trois pleines pages en noir et blanc, et enfin deux doubles pages en noir et blanc. Malgré la présence d'illustrations en couleurs, ces dernières restent dans des tons très sobres : gris, beige, marron, bleu-gris de l'uniforme horizon. Les nuances sont proches de la terre, parfois pâles et douces, comme fantomatiques. Là où plus de 72% des illustrations des *Croix de bois* par Segonzac représentaient des individus, le taux est ici réduit à 60%, avec trente dessins comprenant au moins une figure humaine (la quasi-totalité étant masculine) et vingt représentant des objets ou paysages de guerre. Les illustrations sont inédites, même si certaines sont très similaires aux gravures des *Croix de bois* ou de *La Boule de gui*. On y retrouve ainsi le portrait d'un soldat avec une pipe, les blessés alités, les brancardiers, les pièces d'artillerie, les soldats se déplaçant dans les tranchées et les boyaux, ou encore les avions. Les illustrations font ainsi écho à celles du roman de 1919, réveillant les souvenirs du lecteur qui a peut-être déjà eu entre les mains ces éditions illustrées.



Figure 94 - *Tombeau des poètes*, illustration en couleurs, page 23





Figure 95 – Soldat à la pipe, *La Boule de gui* (seuil) et *Tombeau des poètes* (p.79)

Là encore, les hommes représentés sont de simples soldats. Leurs traits sont suffisamment imprécis pour permettre l'identification : ils peuvent aussi bien être ces écrivains auxquels rend hommage Dorgelès dans ces pages, que le lecteur ancien combattant, l'écrivain ou l'illustrateur eux-mêmes, ou bien n'importe lequel de leurs camarades.



Figure 96 - Dessin d'un artilleur, dédié à Roland Dorgelès<sup>2439</sup>

<sup>2439</sup> Archives privées de Micheline Dupray.

Le dessin ci-dessus, signé par l'artiste et adressé à Roland Dorgelès, « camarade de combat », représente un artilleur et aurait été réalisé dans la Somme en 1916, détails apportés par André Dunoyer de Segonzac lui-même avec sa dédicace. Celle-ci est probablement bien antérieure au dessin lui-même, laissant supposer que le *Tombeau des poètes* est composé de dessins réalisés dans les tranchées. Cela apporte à l'illustration un rôle proprement documentaire, renseignant non seulement sur les tranchées, mais sur *l'art* dans les tranchées. Hommage à la vie dans les tranchées, à la mémoire de ces hommes happés par un destin tragique, le *Tombeau* illustré représente l'absence, le vide laissé par la guerre. Ne restent que ces images et ces mots, des souvenirs, des échos du passé que l'ouvrage contribue à réveiller, à raviver.

#### 4. La guerre dorgelèsienne en images

L'œuvre dorgelèsienne se prête à l'interprétation picturale. Outre les éditions illustrées, *Les Croix de bois* fait encore l'objet de réactualisations cette fois libérées – au moins en partie – du voisinage du texte. Guy Vignoht<sup>2440</sup>, peintre lorrain, réalise ainsi quinze toiles inspirées du roman de 1919, qui sont exposées à la Galerie Iris de Paris en 1965. Micheline Dupray, dans la biographie qu'elle consacre à l'écrivain, note que ce dernier a donné son accord au peintre en 1963, « profondément touché par la confiance, la ferveur et l'enthousiasme<sup>2441</sup> » de Vignoht, allant même jusqu'à préfacer le catalogue de l'exposition. Il y évoque les soldats, qui sont encore chez Vignoht des « fantômes<sup>2442</sup> », et l'œuvre, ici iconographique, un « chemin de croix » menant à « une funèbre méditation », restant ainsi fidèle à la littérature dorgelèsienne.

Roland Dorgelès et Guy Vignoht, peintre des *Croix de bois*, lors du vernissage le 15 mars 1965.



Figure 97 - Roland Dorgelès et Guy Vignoht, 1965<sup>2443</sup>

<sup>2440</sup> Voir Guy Vignoht, *Jeune peintre figuratif, 15 grandes toiles d'après l'oeuvre de Roland Dorgelès : Les Croix de bois*, exposition, 15 mars - 3 avril, Galerie Iris, Paris, 1965.

<sup>2441</sup> Micheline Dupray, *op. cit.*, p.502.

<sup>2442</sup> Cité par Micheline Dupray, *ibid.*

<sup>2443</sup> Photographie reproduite dans Micheline Dupray, *ibid.*

Le travail de Vignoht incarne l'appropriation de l'œuvre dorgelèsienne par une nouvelle génération. Né en 1932, le peintre n'a pas connu la Grande Guerre, et pourtant il s'en empare. Dorgelès reconnaît un certain décalage : « le petit Lorrain, inconsciemment peut-être, évoquait les milliers de morts restés enfouis dans la plaine », écrit-il. Mais cette inconscience – c'est-à-dire une non-conscience, l'expérience de la Grande Guerre lui étant naturellement inaccessible et méconnaissable – ne l'empêche pas d'admirer l'œuvre.



Figure 98 - Guy Vignoht, « Le retour des héros<sup>2444</sup> »

L'interprétation que Guy Vignoht fait de la guerre dorgelèsienne est plus sanglante, plus crue, que celle des artistes qui ont illustré l'œuvre. La douleur est omniprésente, pesante. Sur la toile ci-dessus, les deux corps sont étrangement agencés, tous deux agonisants, l'un probablement tout juste mort, l'autre encore vivant – à peine. Les corps se mêlent, l'un d'eux semble désarticulé, défait, tandis qu'il est porté par le camarade hurlant. Cette camaraderie dans la souffrance et la mort est une interprétation audacieuse de l'œuvre dorgelèsienne, moins sobre que la représentation donnée par les illustrateurs précédemment étudiés.

---

<sup>2444</sup> Voir le site internet <http://artlorrain.com/guy-vignoht>.

La toile de Guy Vignohlt montre la puissance d'évocation visuelle du roman. Cette dernière est d'ailleurs mise en évidence par les adaptations de l'œuvre en bandes dessinées, permettant à un nouveau lectorat d'accéder à l'œuvre dorgelèsienne. Dans l'ouvrage collectif *Cicatrices de guerre(s)*, publié par les éditions de la Gouttière (Amiens), en 2009, Roland Dorgelès occupe une place assez importante, représentant l'une des principales influences des artistes. On se trouve alors quelques années avant le Centenaire de la Grande Guerre, en Picardie, sur un territoire où le tourisme de mémoire est particulièrement développé. L'initiative collective, revivifiant l'intérêt pour cette guerre, se justifie donc par une dynamique territoriale. La ville d'Amiens, lieu de naissance de Dorgelès, accueille chaque année les Rendez-vous de la Bande Dessinée, organisés par l'association On a marché sur la Bulle. Cette dernière a une vocation éducative : il s'agit aussi de faire découvrir la Grande Guerre à toutes les générations, y compris aux jeunes publics. Le caractère collectif de l'ouvrage permet par ailleurs de représenter plusieurs regards sur la Grande Guerre, comme le signale le titre de l'ouvrage *Cicatrices de guerre(s)*, suggérant des guerres multiples, plurielles.

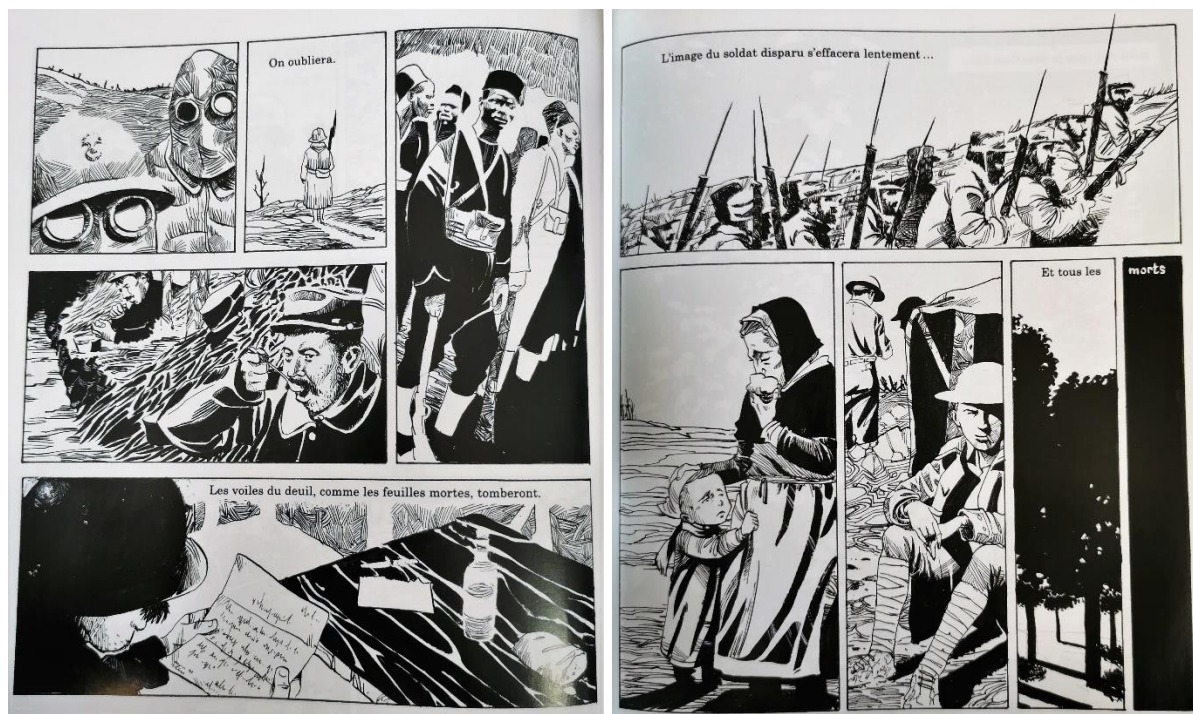


Figure 99 - Greg Blondin, « Les Croix de bois », p. 82-83

Dans ce livre, Greg Blondin propose sa version des *Croix de bois*, en quelques pages, retenant essentiellement de l'œuvre la thématique de l'oubli, la réactualisant ainsi au tout début du XXI<sup>ème</sup> siècle. L'artiste choisit un dessin en noir et blanc, comme pour insister sur ce passé qui, d'un moment à l'autre, risque de perdre toute réalité. Sur les images de la bande dessinée, quelques phrases sont écrites, accompagnant des images d'hommes blessés, de morts, de soldats

portant des masques à gaz, de tirailleurs sénégalais, de poilus à la soupe, ou encore de femmes en deuil : « On oubliera. / Les voiles du deuil, comme les feuilles mortes, tomberont. / L'image du soldat disparu s'effacera lentement... / Et tous les / morts / mourront pour la deuxième fois<sup>2445</sup>... » La dernière image de la bande dessinée montre une croix recouverte de mauvaise herbe, à moitié dissimulée, oubliée, comme une mémoire que l'on a oublié d'entretenir.



Figure 100 - Greg Blondin, « Les Croix de bois », p. 84

La phrase est tirée du dernier chapitre des *Croix de bois* : « On oubliera. Les voiles de deuil, comme des feuilles mortes, tomberont. L'image du soldat disparu s'effacera lentement dans le cœur consolé de ceux qu'ils aimaient tant. Et tous les morts mourront pour la deuxième fois<sup>2446</sup>. » Cette petite bande dessinée témoigne de la représentation que Roland Dorgelès a donnée de la Grande Guerre, de la trace qu'il a laissée, des « cicatrices » dont il a témoigné. L'œuvre dorgelèsienne, si l'on souhaite la résumer, apparaît comme une œuvre de mémoire et une œuvre sur l'oubli, réfléchissant sur le danger représenté par celui-ci et sur la crainte qu'il doit susciter. Toutefois, la culpabilisation véhiculée par Dorgelès semble ici moins présente, notamment avec le tronçage de la phrase « L'image du soldat disparu s'effacera lentement dans le cœur consolé de ceux qu'ils aimaient tant. » La deuxième moitié de la phrase est amputée,

---

<sup>2445</sup> Greg Blondin, « Les Croix de bois », dans Collectif, *Cicatrices de guerre(s)*, Amiens, éditions de la Gouttière, 2009, p.80-84. Les barres obliques marquent la présence de cases intercalaires, divisant le texte en plusieurs segments.

<sup>2446</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, op. cit., p.216.

disparaissant dans la bande dessinée : l'accusation envers les aimés du soldat est retirée, la mémoire ici n'est plus un objet de reproche pour l'artiste. Il s'agit moins d'accuser que de réconcilier des générations entre elles, des lecteurs avec un passé qu'ils n'ont pas connu mais dont ils héritent pourtant.

Dans le même ouvrage collectif, la bande dessinée « Le Quart » par Philippe Lacoche et Serge Dufroy met quant à elle en scène une famille des années 60. Plusieurs générations sont représentées dont un grand-père ancien combattant. Les personnages regardent ensemble le film *Les Croix de bois* de Raymond Bernard, qui passe à la télévision. Cette diffusion est mise en regard avec les informations de l'époque concernant le « conflit algérien<sup>2447</sup> ». Il y a ici l'idée d'éclairer l'actualité, les événements historiques plus tardifs, grâce à un autre moment crucial : la Grande Guerre sert d'axe de lecture pour un nouveau conflit. Les auteurs signalent ici la nécessité de réactualiser 14-18, de donner la parole aux survivants – qu'ils ressuscitent ici puisque les derniers Poilus sont morts en 2008 – et surtout d'apprendre les leçons de ces événements passés. Le film sert de prétexte à une réunion familiale permettant la transmission de la mémoire : grâce aux *Croix de bois*, le grand-père peut à son tour évoquer sa guerre, son récit étant illustré par les images du film redessinées par Serge Dufroy, qui alternent avec la figure de l'enfant, à la fois fasciné et sidéré.



Figure 101 - Philippe Lacoche et Serge Dufroy, « Le Quart » : transmission<sup>2448</sup>

Les images en noir et blanc ci-dessus évoquent le film de Raymond Bernard, les images en couleur le présent. Ici, l'intrusion de la couleur dans la dernière case des *Croix de bois* permet de signifier une transmission mémorielle réussie, la rencontre des générations autour du souvenir. « Le Quart » est une bande dessinée qui illustre la manière dont les œuvres littéraires et cinématographiques des anciens combattants peuvent être utiles : le message de paix, la

<sup>2447</sup> Philippe Lacoche et Serge Dufroy, « Le Quart », dans Collectif, *Cicatrices de guerre(s)*, op. cit., p.51.

<sup>2448</sup> *Ibid.*, p.53.

thématique du souvenir, la nécessité de transmettre la mémoire du conflit, l'importance de cet événement dans la construction du collectif, sont autant d'éléments empruntés à Dorgelès qui se retrouvent dans ces pages. Là encore, toutefois, le reproche est absent : le film – et à travers lui l'œuvre dorgelèsienne – est un moment de communion entre les générations et de reconnaissance de l'expérience de guerre par des non-combattants. L'œuvre permet une libération de la parole : mise en scène dans la bande dessinée, cette ouverture de la mémoire semble appelée par les auteurs.



Figure 102 - Facundo Percio et JD Morvan, *Les Croix de bois de Roland Dorgelès*, p.16

En 2020, l'artiste argentin Facundo Percio et le scénariste de bandes dessinées Jean-David Morvan (souvent désigné par son pseudonyme JD Morvan) s'emparent à leur tour du chef d'œuvre de Roland Dorgelès, proposant chez Albin Michel, éditeur historique de l'écrivain, leur vision des *Croix de bois*. Avec cette bande dessinée *one shot*, les artistes font entrer durablement le roman de Dorgelès dans le neuvième art. Titré *Les Croix de bois de Roland Dorgelès*<sup>2449</sup>, l'ouvrage se place dans l'héritage direct de l'auteur, entendant, le temps d'un album, donner à voir la guerre de l'écrivain-combattant. Car c'est là le plus intéressant dans leur démarche : comme Armand Lanoux qui s'inspire du couple formé par Roland Dorgelès et Madeleine Pouchet pour écrire une tragique histoire d'amour en guerre (*Adieu la vie, adieu l'amour*, en 1977), Morvan et Percio font de Roland Dorgelès lui-même un personnage. Il devient un soldat des *Croix de bois*. Des parts de sa biographie sont intégrées, alternant avec le récit de la guerre qui commence *in medias res*, à Neuville-Saint-Vaast, par une

<sup>2449</sup> Jean-David Morvan et Facundo Percio, *Les Croix de bois de Roland Dorgelès*, Paris, Albin Michel, 2020.

prolepse représentant la peur à laquelle la guerre donne naissance – « un cœur qui craint » – et amenant le regret de l’engagement comme déclencheur du récit.



Figure 103 - Facundo Percio et JD Morvan, *Les Croix de bois de Roland Dorgelès*, p.9

La confusion entre réalité et fiction, pourtant si crainte par Dorgelès, est ici exploitée par les deux artistes et par son éditeur historique, achevant de mêler aux personnages des *Croix de bois* leur créateur. L’intrigue qui met en scène Gilbert Demachy et Jacques Larcher, représentée dans des pages aux teintes marron, rencontre ainsi le parcours de Dorgelès lui-même, mis en scène dans des pages dominées par les tons gris et la couleur bleue horizon. De temps à autre, les récits se superposent, mettant en lumière les équivalences, les traces de la réalité dans la fiction, l’expérience individuelle qui a donné naissance aux *Croix de bois*. Au lieu de la venue à l’écriture de Jacques Larcher, c’est ainsi celle de Dorgelès qui est mise en scène, la bande dessinée représentant *Les Croix de bois* comme un aboutissement, une réussite.



Figure 104 - Facundo Percio et JD Morvan, *Les Croix de bois de Roland Dorgelès*, p.52



Publié par Albin Michel, l'album tente d'inciter les lecteurs à redécouvrir l'œuvre, allant jusqu'à citer des critiques positives : « L'art de Dorgelès est fait d'une vérité simple, sans artifice littéraire, ni surcharge de dialectique<sup>2450</sup> », peut-on ainsi lire, ou encore « Un grand livre joyeux et véridique ».



Figure 105 - Facundo Percio et JD Morvan, *Les Croix de bois* de Roland Dorgelès, p.91

Même Jean Norton Cru est présenté comme un homme peu raisonnable ; un « essayiste connu pour son essai *Témoins*, dans lequel il contrôle, d'une manière quasi obsessionnelle, la véracité des témoignages des combattants<sup>2451</sup>. » Le verbe « contrôler », lié à l'adjectif « obsessionnelle », n'est pas sans faire écho au terme « maniaque<sup>2452</sup> » énoncé par Dorgelès lui-même à l'endroit de Cru, et contribue à représenter la critique de ce dernier comme un abus desservant de manière injuste une œuvre qui « plonge le lecteur au cœur du conflit d'une manière organique<sup>2453</sup> ». Réactualisation et réinterprétation des *Croix de bois*, cette bande dessinée est aussi une publicité à peine dissimulée pour l'œuvre, dont elle tente de représenter l'essence.

<sup>2450</sup> *Ibid.*, p.90.

<sup>2451</sup> *Ibid.*, p.91.

<sup>2452</sup> Roland Dorgelès, « Monsieur Cru ou la critique selon saint Thomas », art. cit.

<sup>2453</sup> Jean-David Morvan et Facundo Percio, *op. cit.*, p.91.

## 5. Conclusion du chapitre

Les réactualisations de l'œuvre peuvent être de la volonté de l'écrivain – c'est le cas des rééditions et de certaines éditions illustrées – ou involontaires : l'affaire Jean Norton Cru ou encore les bandes dessinées inspirées des *Croix de bois* sont deux exemples d'un réinvestissement de l'œuvre indépendant de l'auteur. Ces deux derniers cas, que l'œuvre de Dorgelès ait pâti ou profité du regain d'intérêt suscité, témoignent de l'autonomie de celle-ci. Roland Dorgelès a imposé une vision de la guerre singulière, teintée de camaraderie, à l'univers sonore et visuel puissant. C'est une guerre humaine, qui exalte des valeurs que Raymond Bernard n'hésite pas à reprendre dans son film *Les Croix de bois*, et dont s'inspirent les illustrateurs, mettant en avant le quotidien des tranchées et la simplicité du combattant. L'esthétique et le style dorgelésiens survivent au projet auctorial : d'autres artistes s'en emparent et portent à leur tour la croix de la mémoire.

Si elle part d'une critique négative de l'œuvre de Roland Dorgelès, l'affaire Jean Norton Cru est en fait l'occasion pour l'écrivain et ses soutiens de réaffirmer les choix auctoriaux et de redonner de la visibilité à l'expérience partagée. C'est un combat entre plusieurs vérités qui s'affrontent sans véritablement se réconcilier, et la mise en avant de Dorgelès comme grande victime de Cru attire encore une fois le regard sur *Les Croix de bois*. C'est d'ailleurs cette œuvre qui cristallise véritablement l'attention. S'il existe des éditions illustrées du *Réveil des morts* et du *Cabaret de la belle femme*, c'est en effet le roman de 1919 qui confirme son statut de chef d'œuvre en marquant les mémoires au long terme : les bandes dessinées et œuvres picturales inspirées de l'écrivain ne renvoient qu'à ce livre, alors que la portée mémorielle concerne l'œuvre dans son ensemble. C'est celui-ci que connaissent les nouvelles générations, et les tentatives de renouvellement de l'œuvre dorgelésienne que nous avons précédemment décrites semblent avoir échoué.

Il est toutefois important de distinguer les différents niveaux mémoriels impliqués dans ces réactualisations. En effet, l'affaire Jean Norton Cru installe durablement l'œuvre de Roland Dorgelès dans un débat historico-littéraire majeur, qui est étroitement lié aux tentatives de définition de la notion de « témoignage ». Ce sont ainsi des lecteurs critiques qui seront amenés, dans cette perspective, à étudier l'œuvre dorgelésienne. Les livres illustrés, généralement adressés à un public restreint *a priori* composé d'anciens combattants, entretient une mémoire collective réduite au niveau d'un groupe précis, bien que ce dernier recoupe des réalités socio-culturelles variées : les anciens du 39<sup>e</sup> régiment d'infanterie de Rouen, les amis écrivains-combattants de Roland Dorgelès, ou encore des membres de son entourage artistico-littéraire.

Les peintures de Guy Vignot et les bandes dessinées, elles, s'adressent aux générations suivantes, à ceux qui n'ont pas vécu la guerre. Si les premières font en réalité la transition entre les générations, puisque les peintures sont exposées du vivant de Dorgelès et des anciens combattants, les secondes sont véritablement le témoignage d'une transmission mémorielle réussie. Le film de Raymond Bernard, que nous avons étudié avec précision, permet à toutes ces générations confondues d'appréhender la représentation dorgelèsienne de la Grande Guerre, à laquelle le réalisateur reste très fidèle. Comme le montre la bande dessinée « Le Quart » qui met en scène une fin heureuse, *Les Croix de bois* dans sa version cinématographique de 1932 fait le lien entre les générations.

Ces multiples réinvestissements de l'œuvre de Roland Dorgelès sont le témoignage d'une conception cyclique de l'Histoire. Nous l'avons vu, la motivation de la plupart de ces réactualisations est la volonté d'éduquer les esprits aux dangers représentés par la guerre, de sensibiliser au sacrifice de la génération du feu ; cette démarche est donc le reflet d'une visée généralement pacifiste. Il y a, quoi qu'il en soit, le souhait de représenter avec exactitude ce conflit, d'en véhiculer une représentation réaliste. Mais cette volonté ne va pas sans un investissement sensible de l'œuvre, car à chaque fois un nouveau regard – plusieurs parfois – se superposent à celui de l'écrivain. Ce choix d'aller chercher l'œuvre, *Les Croix de bois*, et d'en proposer une nouvelle lecture, d'en sélectionner ce que l'on considère comme son essence pour la proposer au lecteur, constitue une réécriture du texte à l'aune de la période historique dans laquelle il s'inscrit désormais.

## **CONCLUSION**



« Certes, je hais la guerre, et de toute mon âme, de toute mon horreur, mais j'aime ceux qui l'ont faite<sup>2454</sup> », écrit Roland Dorgelès dans sa préface de *La Grande Guerre par l'image* de Paul Galland. Cet amour inconditionnel pour les combattants, pour ses camarades, est probablement ce qui représente le mieux la guerre dorgelèsienne. Elle est faite d'affection, de solidarité, de valeurs humaines avant d'être faite de violence et de destruction. Notre travail se proposait de montrer de quelle manière Roland Dorgelès construit une œuvre dans l'objectif d'inscrire durablement sa représentation de la Grande Guerre en tant que représentation collective. En revenant sur son parcours personnel et individuel, nous avons décelé les éléments singuliers faisant de son œuvre un récit de soi, mais nous avons aussi décrit les procédés dont use l'écrivain pour généraliser cette expérience, pour la présenter comme un vécu partagé et en faire une œuvre symbole d'un groupe : celui des anciens combattants, et plus précisément celui des écrivains-combattants. Cette double ambition de Dorgelès, nous l'avons observée autant dans la forme de l'œuvre que dans son contenu, en parcourant toutes les thématiques qu'elle aborde, jusqu'aux réactualisations des textes au fil du siècle. Elle mène aussi l'auteur à créer une posture d'écrivain-combattant, un éthos qu'il entretient des décennies durant, restant toujours l'homme d'une guerre malgré sa place dans le milieu littéraire académique.

Cette volonté de souligner la permanence de la Grande Guerre, si nous en avons décelé les traces dans ce travail, n'en est pas moins parfois problématique. Nous l'avons ponctuellement évoqué dans notre travail, et la réception de *La Drôle de Guerre*, que Jean-Pierre Rioux décrit dans son article « Dorgelès en guerres », en témoigne encore : en 1957, on lui reproche de comparer « la Courte et la Grande Guerre<sup>2455</sup> », de vouloir calquer sa représentation de la guerre sur cette nouvelle qui lui ressemble pourtant bien peu. Aux yeux de Dorgelès, la guerre de 1914-1918 est un éclairage pour appréhender la Seconde Guerre mondiale, cette dernière étant aussi l'occasion de réitérer son affection pour ses anciens camarades et pour les défunts. Dire la Grande Guerre à travers la *Drôle de Guerre* est tentant, car cela lui permet aussi de rappeler sa légitimité, son statut d'ancien combattant alors qu'il est mis en accusation pour avoir collaboré au journal *Gringoire*, ouvertement antisémite, et que son comportement en guerre est, cette fois, bien loin de son expérience de jeunesse : attentiste, relativement peu engagé malgré quelques moments de révolte<sup>2456</sup>. Cette identité combattante,

---

<sup>2454</sup> Paul Galland, *La Grande Guerre par l'image*, illustrations d'André Lagrange et préface de Roland Dorgelès, Paris, Durassié et Cie, 1960.

<sup>2455</sup> Jean-Pierre Rioux, « Dorgelès en guerres », dans Marie-Françoise Lemonnier-Delpy (dir.), *op. cit.*, p.86.

<sup>2456</sup> Nous renvoyons le lecteur à l'article de Jean-Pierre Rioux précédemment évoqué, ainsi qu'à l'introduction du même auteur à l'édition de référence que nous avons utilisée : *D'une guerre à l'autre*, Paris, Omnibus, 2013. Nous

que Dorgelès s'efforce de maintenir coûte que coûte, est bien avant tout une identité rattachée à 14-18, guerre à laquelle il doit toute sa carrière littéraire.

Le caractère obsessionnel de la Grande Guerre dans l'œuvre dorgelèsienne se déploie au cœur même du texte : dans sa structure, dans les échos qu'il ménage, dans le perfectionnisme dont les manuscrits témoignent. Les dossiers et documents de genèse en apportent la preuve, et la particularité de notre travail est de donner une place de choix aux avant-textes, dont l'étude nous a permis de cerner les techniques d'écriture de Roland Dorgelès, mais aussi ses motivations, son projet littéraire. L'étude génétique prend en effet en compte le diachronisme de la production littéraire, l'œuvre en travail et non uniquement comme un produit fini. Nous avons ainsi montré que Roland Dorgelès retravaille sans arrêt la moindre de ses productions littéraires ou journalistiques, donnant même aux articles une place dans son œuvre. L'écrivain lui-même valorise cette approche de l'œuvre en cours d'écriture, en partageant ses manuscrits, ou en mettant en scène la genèse des textes dans ses ouvrages, en construisant une mémoire de l'œuvre. La génétique apparaît, aux yeux de l'auteur, comme le témoignage de son labeur, de son attention aux détails, de son souci de réalisme même. De ce fait, étudier les avant-textes éclaire également l'éthos de l'écrivain-combattant. Associée à des approches génériques et stylistiques, cette étude entend révéler la manière dont la production de l'œuvre littéraire porte en elle les marques de l'Histoire, du passage du temps, et les tentatives d'adaptation de l'écrivain à son époque.

Si notre réflexion doit beaucoup aux travaux des historiens et hérite en partie dans une histoire culturelle de la Grande Guerre, elle relève avant tout d'une approche littéraire de la Grande Guerre. L'articulation de l'écriture et du combat, de la création et de la représentation *a priori* réaliste de la guerre, de l'expérience individuelle et collective, nous amène logiquement à articuler étude historique et étude littéraire, afin que notre démonstration soit le reflet des dynamiques internes à l'œuvre dorgelèsienne. Dans un premier chapitre, nous avons ainsi présenté Dorgelès en combattant : jeune engagé naïf tout juste sorti des rues de Montmartre, l'homme fait son baptême du feu, connaît les combats, la peur et la perte. De ces mois passés au front, l'écrivain garde évidemment le souvenir de l'horreur, mais aussi de la beauté de la camaraderie qu'il y a découvert. Après-guerre, comme tant d'autres, il tente de retrouver cette fraternité, de la reconstituer, de la perpétuer, de la diffuser enfin à l'ensemble de la société.

---

abordons également cette question dans notre article « *Vacances forcées* de Roland Dorgelès (1956), récit contrasté de l'Occupation », art. cit.

Refusant que cette guerre souvent décrite comme absurde soit vaine, que le sacrifice des combattants soit gratuit – car, pour Dorgelès, « mourir pour la patrie » n’est pas une bonne justification –, il essaie de lui trouver et de lui donner un sens à travers la littérature. En reconfigurant l’événement-guerre en un texte littéraire vecteur de valeurs, porteur de l’idéal combattant, Roland Dorgelès contribue, à sa manière, à la reconstruction de la société.

Cette obsession traverse son œuvre sur 14-18, bien que cette dernière se teinte progressivement d’une désillusion. Les anciens combattants ont essayé, mais n’ont pas su garder la mémoire de la guerre. C’est ce triste constat qui guide l’écriture de plusieurs ouvrages de l’écrivain interrogeant plus durement la question mémorielle. Il faut trouver des responsables à l’oubli, il faut plaindre les morts qui meurent une seconde fois en étant oubliés, il faut enfin lutter contre un ennemi – l’oubli, toujours lui – en ravivant les souvenirs. Notre deuxième chapitre avait pour ambition de montrer la permanence de cette idée, de ce besoin de lutter : un écrivain combattant l’oubli, cherchant la bonne forme littéraire, se renouvelant pour dire la guerre. Perfectionniste, Roland Dorgelès réécrit, s’obstine, continue à représenter la Grande Guerre et à faire parler ses morts, avec toujours l’idée sous-jacente qu’il ne parle pas pour lui-même, mais avant tout pour ceux qui ont disparu. Ce chapitre témoigne de la difficulté inhérente à la démarche littéraire lorsqu’elle est liée au témoignage, la légitimité de la fiction étant sans cesse remise en cause par les contemporains comme par l’auteur lui-même. C’est aussi une œuvre traversée de paradoxes, puisqu’il s’agit de dire la *réalité*, la *vérité*, sans se contenter d’un froid exposé de faits. Il s’agit encore de dire la guerre d’un collectif en partant d’un récit de soi, puisque si Dorgelès a vécu *la* guerre, il a en réalité vécu *une* guerre, la sienne, et c’est à partir d’elle qu’il élabore une représentation collective, avec toutes les conséquences qu’une telle démarche peut induire. Le deuxième chapitre de notre thèse essaie ainsi de cerner de quelle manière se déploie la fiction dorgelèsienne – y compris dans les productions *a priori* non fictionnelles – et comment l’ensemble de son œuvre témoigne de son projet littéraire mémoriel.

Notre troisième chapitre s’intéressait davantage au fond, au contenu de l’œuvre, toujours dans la perspective de montrer cette permanence et surtout la façon dont l’écrivain la construit. Au fil du siècle, même si la société change, Roland Dorgelès semble s’attacher aux mêmes thèmes. Il veut représenter la communauté combattante comme un idéal, cette perspective teintant rapidement l’œuvre d’une certaine nostalgie. Il insiste sur la nécessité toujours plus grande de se souvenir de la Grande Guerre. Le temps passe, mais 14-18 fait toujours sens : la guerre reste un événement matriciel, un axe de lecture permettant de comprendre le siècle tout entier. Elle explique pourquoi cette société dysfonctionne, pourquoi les hommes et les femmes



ne se comprennent plus, pourquoi les erreurs du passé semblent donner naissance à celles du présent. Plus qu'une maladie en elle-même, la Grande Guerre apparaît chez Dorgelès comme le symptôme d'une société malade. En représentant un peuple divisé, en inscrivant profondément la mort dans l'œuvre, en donnant à la littérature non seulement une force résurrectrice mais aussi une puissance performative, Roland Dorgelès cherche à agir depuis sa position d'écrivain-combattant pour transformer en profondeur son époque, ses contemporains. Malgré un constat d'échec permanent, il continue à croire en ce pouvoir.

Enfin, notre dernier chapitre montrait la manière dont l'œuvre a continué d'exister hors d'elle-même, avec l'intervention de tiers permettant d'en renouveler la lecture. Il y a d'abord eu « l'affaire Jean Norton Cru », remettant en question la légitimité de l'écrivain à s'exprimer, et plus largement la pertinence du choix de la fiction pour dire la Grande Guerre. Le débat est important et Roland Dorgelès en est au cœur, son œuvre étant présentée par le critique comme l'exemple-type de ce qu'il ne faut pas faire. Cela conduit évidemment le lectorat à prendre position, à réévaluer son appréciation de l'œuvre et de l'auteur. Le film de Raymond Bernard en 1932, adaptation des *Croix de bois*, propose non seulement une œuvre mémorielle mais aussi une réactualisation des valeurs combattantes dans une société en crise économique, politique et sociale. Il semble que, si l'horizon s'assombrit, le bleu horizon doive être convoqué. Les éditions illustrées de l'œuvre de Dorgelès témoignent aussi de cette évolution de la société. Elles sont encore une tentative de revivifier les souvenirs de 14-18, et plus particulièrement d'entretenir le sentiment d'appartenance au groupe ancien combattant. Objets de mémoire, ces livres sont là pour rappeler cette époque passée, en insistant surtout sur la camaraderie, thématique dont les collaborations elles-mêmes témoignent. La Grande Guerre, pour l'ancien combattant Roland Dorgelès, est toujours bien présente, tant elle a conditionné son parcours. En renouvelant l'intérêt pour ce conflit, il signale du même coup l'actualité de son œuvre, proposant au lecteur de s'interroger sur ce que celle-ci peut bien lui dire du monde qui l'entoure.

Il pourrait être tentant de se demander pour quelles raisons parler de Roland Dorgelès plusieurs années après le Centenaire, alors que se dessinent déjà les commémorations de la Seconde Guerre mondiale. C'est pourtant précisément le moment idéal : l'écrivain ne s'est-il pas justement battu et n'a-t-il pas écrit dans le but de ne pas laisser cette guerre être oubliée en temps de paix ou effacée par une autre ? L'œuvre dorgelèsienne consacrée à 14-18, étudiée dans son ensemble, permet d'éclairer l'impact de la Grande Guerre sur la société française, d'interroger la reconstruction sociale, ainsi que la mémoire. Aujourd'hui, une telle lecture de l'œuvre nous interroge sur notre propre héritage, sur la vision que nous avons de ce conflit.

Avant même les commémorations de la guerre 14-18, le roman *Au revoir là-haut* de Pierre Lemaitre, couronné par le prix Goncourt en 2013, place l'après-guerre sur le devant de la scène littéraire. L'écrivain inscrit son roman dans la lignée du *Réveil des morts* de Roland Dorgelès, évoquant l'œuvre dans sa postface, et en ravivant la plupart des thématiques<sup>2457</sup>. Dans *Au revoir là-haut* sont en effet interrogés la place laissée aux anciens combattants, le rôle de la création dans la reconstruction individuelle et collective – par l'intermédiaire des masques pour la gueule-cassée Édouard Péricourt et des monuments aux morts pour la société –, ou encore des thématiques plus révoltantes et critiques, comme l'hypocrisie du patriotisme avec la mise en scène des scandales des exhumations. Pierre Lemaitre y explore les zones d'ombres de la guerre, ce que l'on a eu tendance à oublier, à mettre de côté, constatant aussi bien une forme d'échec de l'œuvre dorgelèsienne que son importance. Malgré le manque de rééditions du *Réveil des morts*, roman toujours méconnu du grand public, les thèmes abordés par Roland Dorgelès à l'époque sont de nouveau remis en avant, accessibles au grand public, questionnés avec un regard moderne. Processus largement entamé par l'auteur lui-même, la réactualisation de l'œuvre dorgelèsienne est ainsi continuée par d'autres. Les réinterprétations picturales évoquées dans notre dernier chapitre inscrivent l'œuvre dans l'imaginaire de nouvelles générations. Cette fois, elle s'adresse non plus aux anciens combattants, aux contemporains de Dorgelès, mais aux héritiers de cette histoire, à ceux qui sont nés dans cette société que l'écrivain représentait divisée. Elles montrent même que l'œuvre, des décennies après, peut encore réconcilier la société. *Les Croix de bois*, livre emblématique de la production dorgelèsienne, semble de nouveau éclipser les autres ouvrages. Pourtant, nous l'avons vu, il ne s'agit pas du texte qui aborde le plus la question mémorielle, même s'il lui fait une certaine place. La thématique mémorielle, qui habite la totalité de la production de l'écrivain consacrée à 14-18, est ainsi celle qui a émergé et a imprégné durablement les esprits, jusqu'à s'imposer dans *Les Croix de bois*.

Ces exemples, sur lesquels nous avons conclu notre démonstration, témoignent de la durabilité de cette représentation de la guerre dorgelèsienne, au-delà même de l'existence de l'écrivain, montrent bien que l'œuvre de Dorgelès a toujours quelque chose à nous dire sur notre société. L'affaire Norton Cru elle-même en était déjà symbolique, inscrivant l'œuvre dans un questionnement qui s'accroît avec la Seconde Guerre mondiale et les profonds traumatismes

---

<sup>2457</sup> Nous avons consacré un article du numéro hors-série *Roland Dorgelès* de la revue *Romanesques* à la question du dialogue entre ces deux œuvres : « De Roland Dorgelès à Pierre Lemaitre, la création au service de la mémoire », art. cit.

qu'elle engendre. La fiction a-t-elle sa place quand l'horreur de l'événement outrepassé tout ce que l'on aurait pu imaginer ? Quand la réalité semble dépasser toute fiction, cette dernière a-t-elle encore un pouvoir ? La question du *bon* ou du *mauvais* témoignage, dans laquelle Roland Dorgelès a été inscrit en partie malgré lui, mais à laquelle il a lui-même réfléchi, se prolonge dans les décennies suivant la guerre de 39-45. Les propos de Bertolt Brecht – pour qui les événements de cette guerre, en particulier les camps, « ne supporteraient certainement pas une description de caractère littéraire<sup>2458</sup> », la littérature n'ayant pas « les moyens » de « rendre compte » d'une telle violence – ou encore ceux de Jorge Semprun – « Non pas que l'expérience vécue soit indicible. Elle a été invivable, ce qui est tout autre chose, on le comprendra aisément. Il faudrait une fiction, mais qui osera<sup>2459</sup> ? » – font douloureusement écho aux débats qui animent déjà la sphère littéraire dès le lendemain de la Grande Guerre. Roland Dorgelès s'inscrit de cette manière dans l'histoire de « l'ère du témoin<sup>2460</sup> » théorisée par Annette Wieviorka. Ce que Jean Norton Cru encourage dans *Témoins*, dans la lignée d'autres écrivains-combattants, n'est-il pas, finalement, l'amorce d'un témoignage « presque de nature juridique<sup>2461</sup> », profondément fidèle à la réalité au point de mettre toute fiction de côté ? L'intrication de Roland Dorgelès et de ses contemporains, et plus largement du témoignage de 14-18, dans l'histoire du témoignage et dans les débats concernant la légitimité de la fiction pour dire les événements traumatiques, est un sujet à prolonger.

Par ailleurs, la vie de l'œuvre, une fois qu'elle passe entre les mains d'autres que l'auteur, sa réception mais surtout sa pertinence toujours durable, auraient pu occuper une place plus importante encore dans notre thèse. Car si nous nous sommes concentrée sur le vécu de l'écrivain, il va de soi que l'œuvre ne meurt pas avec lui. De même, si nous nous sommes efforcée de situer l'œuvre dans son époque, celle-ci traverse le siècle, passe entre les mains de tant de lecteurs et de critiques qu'il est en réalité difficile de donner une représentation exhaustive de cette circulation, des répercussions de l'œuvre, des échos qu'elle rencontre dans le milieu littéraire et dans la société plus généralement. Si nous avons ouvert des pistes, celles-ci restent encore à explorer en profondeur. Roland Dorgelès était par ailleurs un homme sans cesse en contact avec son temps, en dialogue avec ses contemporains. Ses correspondances avec Barbusse, Abel Gance, René Benjamin, et tant d'autres, que nous n'avons pu étudier,

---

<sup>2458</sup> Bertolt Brecht, *Écrits sur la politique et la société* [1948], Paris, L'Arche, 1970, p.244.

<sup>2459</sup> Jorge Semprun, *L'écriture ou la vie* [1994], Paris, Gallimard, 1996, « folio », p.169-170.

<sup>2460</sup> Annette Wieviorka, *op. cit.*

<sup>2461</sup> Primo Levi, à propos de *Si c'est un homme*, dans *Le devoir de mémoire* [1997], Paris, Mille et une nuits, 2000, p.23.

permettraient de dessiner tout un réseau dont l'auteur des *Croix de bois* n'est qu'un maillon, et non des moindres. Il est en réalité si actif dans le monde littéraire, au cours de sa vie, qu'il est difficile de cerner avec précision ses influences : ce travail reste encore à développer<sup>2462</sup>.

Dans cette thèse, nous avons appréhendé une œuvre dense et complexe afin de mieux cerner le projet littéraire de Roland Dorgelès, considéré par José Germain comme « l'incarnation de l'esprit combattant<sup>2463</sup> », et ainsi l'un des meilleurs représentants de la génération du feu. Faire le portrait de Roland Dorgelès, malgré tout ce qui le différencie de ses contemporains, c'est aussi faire la description d'une époque, d'une société en rupture. Dans un texte intitulé « Le roman », l'écrivain lui-même déclare : « Qui veut connaître la France doit lire ses romans. Notre époque s'y reflète comme dans un miroir<sup>2464</sup>. » Cette affirmation stendhalienne<sup>2465</sup> en dit beaucoup sur l'ambition de Roland Dorgelès : lui aussi tend un miroir à la société, s'inscrit dans une conception de la littérature capable de raconter les événements historiques, d'en faire comprendre le sens profond, la complexité. « C'est d'après ces reflets que s'écrira l'histoire, car les documents ne sont qu'une matière morte si le sang d'un témoignage ne les ranime pas<sup>2466</sup> », écrit-il encore. Les historiens aujourd'hui ont bien compris la nécessité d'articuler l'étude des documents à celle des témoignages, y compris lorsqu'ils sont d'ordre littéraire. Les travaux de Nicolas Beaupré, qui ont guidé cette thèse, en témoignent parfaitement, de même que ceux de Carine Trévisan qui montrent la profonde imbrication du fait littéraire dans le fait social et historique. L'œuvre dorgelèsienne fait partie des textes qui, aujourd'hui, permettent de reconstituer la mémoire parfois fragmentée de la Grande Guerre, de susciter aussi les retrouvailles des générations. C'est ce dont témoigne Albert Camus dans *Le Premier homme*. Dans ce roman autofictionnel, la voix narrative retrouve son père grâce aux pages des *Croix de bois*, ouvrage que le maître d'école lui donne à lire. Ce choix apparaît comme un témoignage de la valeur éducative et mémorielle de la littérature de 14-18 :

À la fin de chaque trimestre, avant de les renvoyer en vacances, et de temps en temps, quand l'emploi du temps le lui permettait, il avait pris l'habitude de leur lire de longs extraits des *Croix de bois* de Dorgelès [...].

Et le jour, à la fin de l'année, où, parvenu à la fin du livre, M. Bernard lut d'une voix plus sourde la mort de D.<sup>2467</sup>, lorsqu'il referma le livre en silence, confronté avec son émotion et ses souvenirs,

---

<sup>2462</sup> Voir également l'article d'Alexandre Leducq, « Lectures et influences littéraires chez Dorgelès », art. cit., dans le numéro de la revue *nord'* que nous avons co-dirigé avec Bernard Alluin.

<sup>2463</sup> José Germain, « Roland Dorgelès, l'incarnation de l'esprit combattant », *La France active*, avril 1923.

<sup>2464</sup> Roland Dorgelès, « Le Roman », sans date, texte dactylographié. Archives privées de Micheline Dupray.

<sup>2465</sup> Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, livre II, chapitre XIX, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 357 : « Un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. »

<sup>2466</sup> Roland Dorgelès, « Le Roman », art. cit.

<sup>2467</sup> « D. » est ici Gilbert Demachy.

pour lever ensuite les yeux sur sa classe plongée dans la stupeur et le silence, il vit Jacques au premier rang, qui le regardait fixement, le visage couvert de larmes, secoué de sanglots interminables, qui semblaient ne devoir jamais s'arrêter. « Allons petit, allons petit », dit M. Bernard d'une voix à peine perceptible, et il se leva pour aller ranger son livre dans l'armoire, le dos à la classe<sup>2468</sup>.

Car lorsqu'il y a un manque dans l'histoire, une zone d'ombre, un creux, la littérature vient les combler, la fiction apportant un récit permettant de se reconnecter au passé, de faire le deuil, de se construire malgré cette absence : « Et le père de Jacques tué à la Marne. Que reste-t-il de cette vie obscure ? Rien, un souvenir impalpable – la cendre légère de papillon brûlée à l'incendie de forêt<sup>2469</sup>. » Il reste pourtant la littérature, ces soldats inconnus de papier créés par Dorgelès et incarnant le disparu.

---

<sup>2468</sup> Albert Camus, *Le Premier homme*, Paris, Gallimard, 1994, p.172-174.

<sup>2469</sup> *Ibid.*, p.345.

# **ANNEXES**



## Sommaire des annexes

Annexe 1 – La journée du 3 novembre 1914 au bois du Luxembourg .....	608
Annexe 2 – Photographies de Neuville-Saint-Vaast .....	609
Annexe 3 – Carte des lieux fréquentés par Dorgelès .....	612
Annexe 4 – Manifeste de l'Association des Écrivains Combattants (juin 1919) .....	613
Annexe 5 – <i>Le Réveil des morts</i> au musée de Vassogne .....	614
Annexe 6 – <i>Le Rêve</i> par Édouard Detaille .....	615
Annexe 7 – Notice de <i>Témoins</i> consacrée à Roland Dorgelès .....	616
Annexe 8 – David Grosz, <i>The Master to be Afraid of</i> .....	621
Annexe 9 – Représentations de la Seconde Guerre mondiale .....	622
Annexe 10 – Table des planches hors-textes de <i>Bleu horizon</i> .....	623



# Annexe 1 – La journée du 3 novembre 1914 au bois du Luxembourg

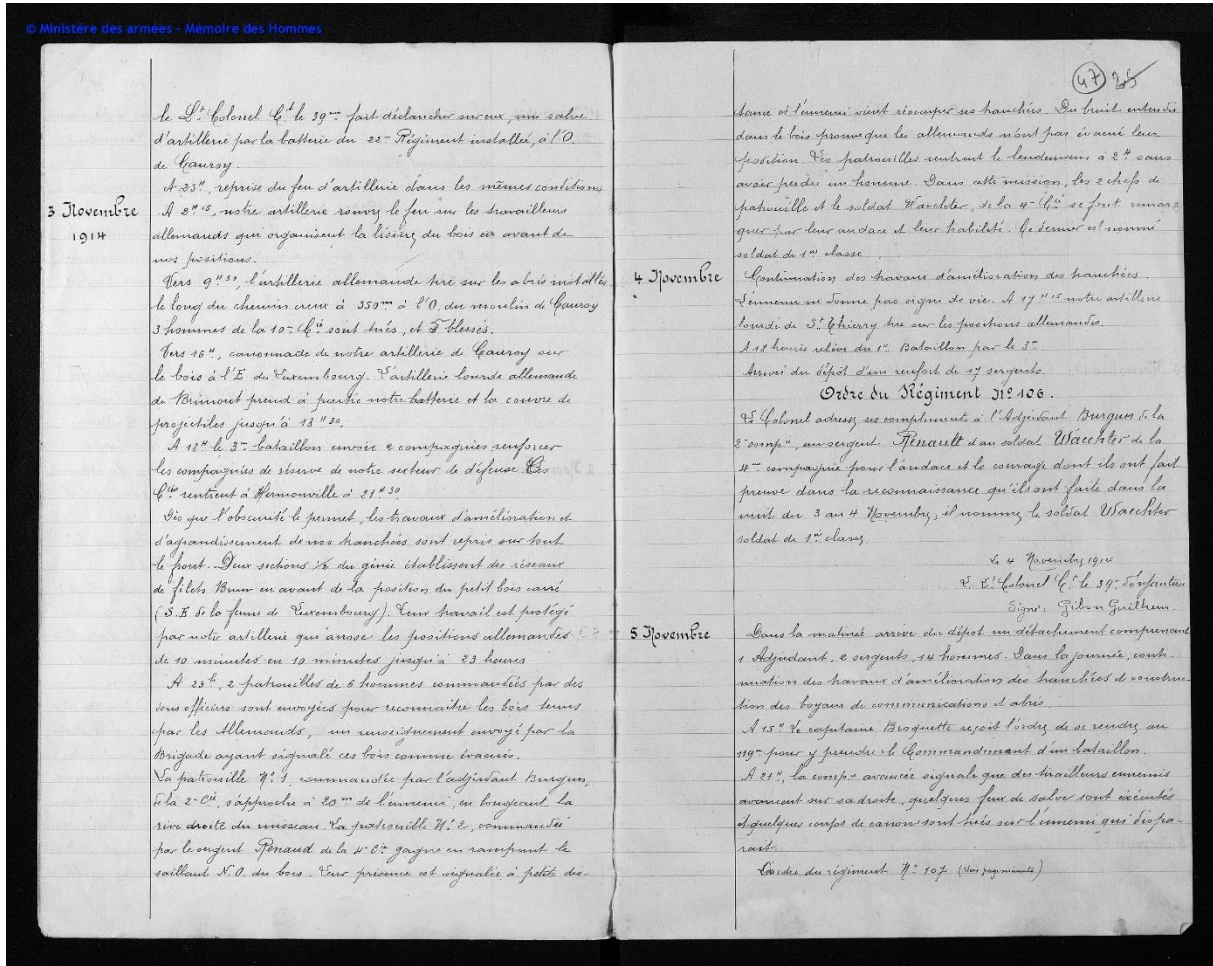


Figure 106 - La journée du 3 novembre 1914 au bois du Luxembourg

## Annexe 2 – Photographies de Neuville-Saint-Vaast



Figure 107 - La mairie de Neuville-St-Vaast, juin 1915<sup>2470</sup>



Figure 108 - Le colonel du 39<sup>e</sup> dans Neuville-Saint-Vaast<sup>2471</sup>

<sup>2470</sup> Bibliothèques d'Amiens Métropole, Ms 2549 (7) C, page 012, « Offensive d'Artois. La mairie de Neuville-St-Vaast, juin 15 », *L'Armarius*, consulté le 25 mars 2021, <https://www.armarium-hautsdefrance.fr/document/19998>.

<sup>2471</sup> Bibliothèques d'Amiens Métropole, Ms 2549 (8) C, page 008, « Neuville-Saint-Vaast, août 1915 : le colonel du 39<sup>e</sup> dans la grande rue de Neuville-Saint-Vaast », *L'Armarius*, consulté le 25 mars 2021, <https://www.armarium-hautsdefrance.fr/document/20021>.



Figure 109- Soldats du 39<sup>e</sup> RI après la reprise de Neuville-Saint-Vaast<sup>2472</sup>

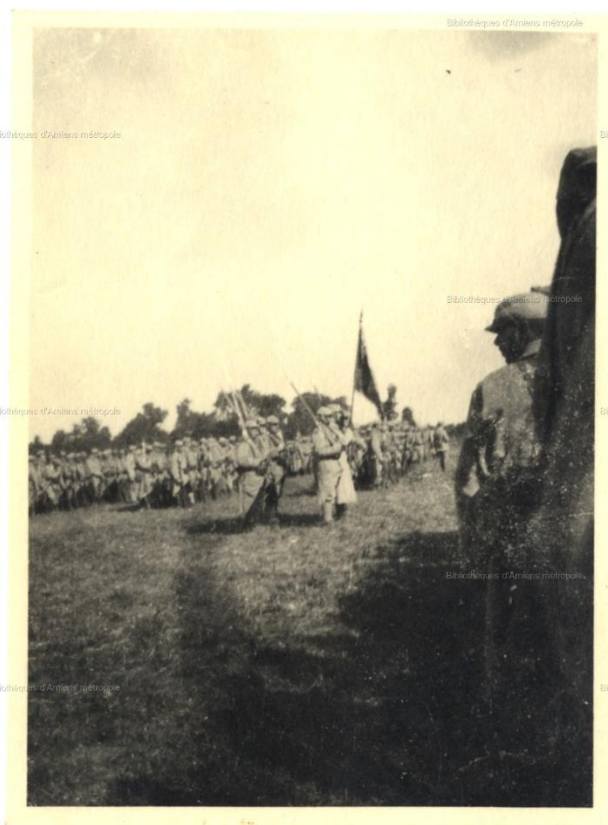


Figure 110 - Le drapeau du 39<sup>e</sup>, juin 1915<sup>2473</sup>

<sup>2472</sup> Bibliothèques d'Amiens Métropole, Ms 2549 (7) C, page 040, « Offensive d'Artois. Le 39<sup>e</sup> vient d'enlever Neuville-St-Vaast (Juin 15) », *L'Armarium*, consulté le 25 mars 2021, <https://www.armarium-hautsdefrance.fr/document/20008>.

<sup>2473</sup> Bibliothèques d'Amiens Métropole, Ms 2549 (7) C, page 035, « Le drapeau du 39<sup>e</sup>ème : prise d'armes (au repos) après la reprise des dernières maisons de Neuville-St-Vaast. Juin 15 », *L'Armarium*, consulté le 25 mars 2021, <https://www.armarium-hautsdefrance.fr/document/20005>.

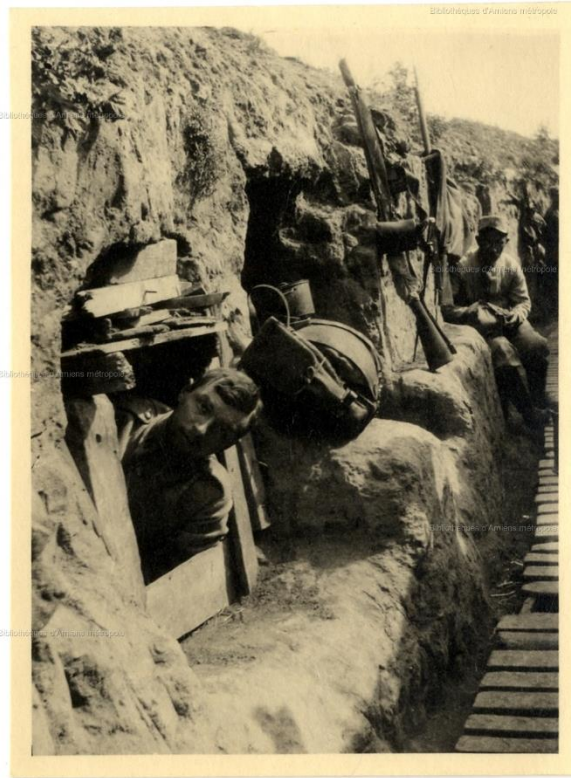


Figure 111 - Tranchée en lisière de Neuville-St-Vaast<sup>2474</sup>



Figure 112 - Église de Neuville-St-Vaast en ruine, carte postale annotée par Dorgelès<sup>2475</sup>

<sup>2474</sup> Bibliothèques d'Amiens Métropole, Ms 2549 (8) C, page 022, « La vie au front. Artois 1915 », *L'Armarium*, consulté le 25 mars 2021, <https://www.armarium-hautsdefrance.fr/document/20031>. Notes ms : Artois - juin 15. Tranchée et abri individuel en lisière de Neuville Saint Vaast.

<sup>2475</sup> Bibliothèques d'Amiens Métropole, Ms 2549 (7) C, page 003, « Neuville-Saint-Vaast. Ruines de l'Eglise. 28.2.16 », *L'Armarium*, consulté le 25 mars 2021, <https://www.armarium-hautsdefrance.fr/document/19989>. Notes ms : « Titre de page : Offensive d'Artois (1915) Légende : Neuville-Saint-Vaast vient d'être repris par le 39ème. Voici l'église... ».

### Annexe 3 – Carte des lieux fréquentés par Dorgelès

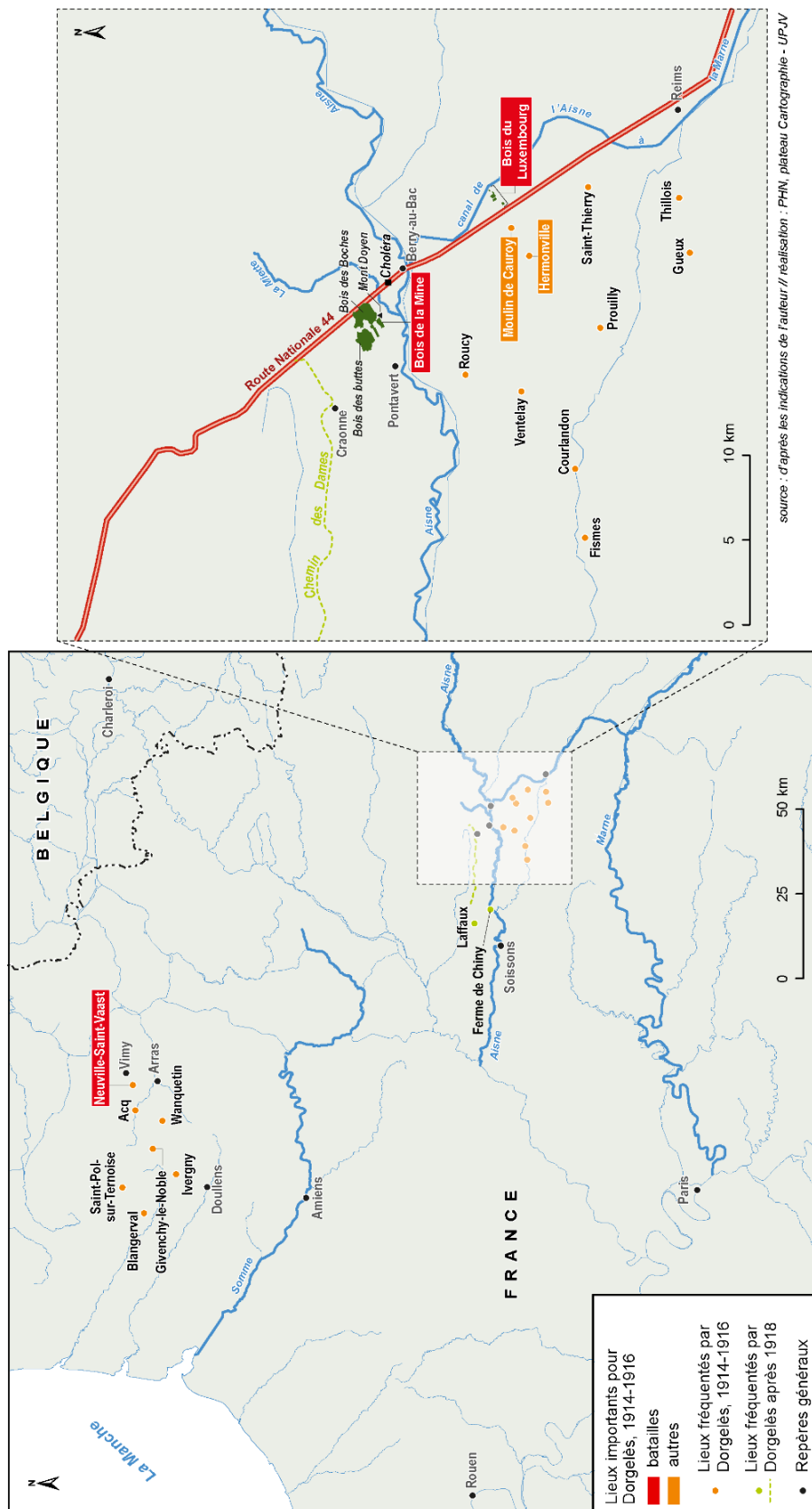


Figure 113 - Carte des lieux fréquentés par Dorgelès, réalisée par le service cartographie de l'UPJV

#### **Annexe 4 – Manifeste de l'Association des Écrivains Combattants (juin 1919)**

Une nouvelle association est née : celle des écrivains combattants. Ces temps difficiles inspirent et nouent, de tous côtés, les unions corporatives. On ne s'étonnera pas de découvrir la nôtre.

Si étrange que cela paraisse, la guerre nous a, pour toujours, dépouillés de violence. De nombreux écrivains combattants reviennent désorientés, essouffés, douloureux. Une lutte affreuse de cinq années a marqué ceux-là ineffaçablement. Ils subissent, à présent, les assauts des égoïsmes et de la ruse, sans une réaction rapide et décidée. Ils n'ont pas regagné encore l'énergie, hier si généreusement dispensée.

C'est en nous groupant que nous retrouverons notre ardeur et notre force, intactes.

Il faut qu'on le sache : notre destinée n'est pas accomplie.

Pour prendre notre part de péril et de douleur dans cette guerre, nous avons abandonné nos ambitions, nos biens, nos joies. Nous avons établi que les hommes de pensée sont, souvent, des hommes d'action, que l'intelligence est parente de l'énergie, du courage et de l'abnégation. Nous ne sommes pas restés insensibles aux clameurs de détresse qu'on poussait autour de nous. Les travaux de l'esprit faisaient, au plus grand nombre d'entre nous, une santé fragile et languissante. Nous nous sommes dressés, cependant, aussi impitoyables que les plus robustes.

\*\*\*

Certes, nous ne songeons pas à nous vanter de ces actes que les plus humbles ont dû accomplir. Nous ne nous glorifions pas de nos blessures, alors que d'obscurs paysans et des ouvriers furent frappés.

Mais, après ces années de fatigue, d'angoisses et de tortures, nous voulons reprendre notre place dans la société.

Voici des foyers appauvris ou décimés. Voici que l'oubli où nous avons été, cinq ans, relégués, épaissit ses ténèbres. Qui ne sera remué par la justice poignante de notre cause ? On nous croit des violents repentis, chancelants. On ne nous craint plus. La campagne menée contre les écrivains et les livres de guerre en témoigne. Elle dévoile les intentions odieuses de ceux qui, en notre absence, ont pris nos places et, par surcroît, insultent à nos ferveurs, veulent nous repousser à la misère et à l'ombre.

Mais, arrachons-nous à ces préoccupations humiliantes. Élevons le débat. Redisons à ceux qui s'obstinent à l'ignorer : cette guerre, malgré son horreur et justement à cause de cette horreur, est l'événement décisif, l'axe frémissant de toute l'histoire humaine. Cette guerre atroce a augmenté la conscience. Elle a illuminé l'âme. Elle a changé la face du monde. Elle nous élève, irrésistiblement, à l'idéal de justice et de vérité que nous attendions. Elle élance la pensée d'avenir et, plus simplement, toute pensée. Et c'est nous combattants qui avons été, sur le front, les créatures suppliciées du nouvel évangile, les thèmes originaires d'une intelligence plus digne, plus généreusement inspirée.

Nous ne voulons pas que nos camarades de lettres qui se sont dévoués à cette tâche tragique et splendide s'égarer dans de nouvelles tempêtes. Nous n'avons perdu que trop des nôtres à la guerre. D'autres nous sont rendus diminués, mutilés. Nous nous unissons pour relever tous nos

frères douloureux, dispersés sur les routes du retour et nous nous unissons pour que notre idéal soit enfin prononcé.

Notre fraternité ardente, nouée sur le front, continue. Nous tendons nos bras à tous les écrivains combattants de l'Armée française, quelles que soient leurs opinions littéraires, politiques ou religieuses. Nous formons une association purement professionnelle. Pour nous aider et nous défendre les uns et les autres, nous saurons déployer toute notre force, réconcilier tous nos élans.

Ce qui nous inspirera ? Une générosité toujours en mouvement. Ce qui nous guidera ? L'oubli de soi-même qui oblige à penser plus activement aux autres.

Dans l'atmosphère retrouvée du front, cette atmosphère naturelle à toutes les abnégations, les appels de nos camarades seront enfin entendus.

On nous a appris là-bas qu'avant d'entreprendre des opérations à grande envergure, il en faut exécuter plusieurs à objectifs limités. Nous veillerons donc d'abord à ce qu'ils ne soient plus écartés des postes qu'on leur doit. Ils pourront revivre. Aux yeux de tous, leurs travaux brilleront de l'éclat qu'ils méritent.

Et cette hostilité inavouable, mais agissante, que nous sentons chez nos remplaçants qui n'ont pas combattu, sera brisée par notre bataillon rassemblé.

Qu'on se rassure toutefois. Nous avons donné tout de nous-mêmes : le talent et l'âme. Nous ne pouvons reprendre ces offrandes. Le masque du renoncement s'est trop bien collé à notre visage. Toute entreprise généreuse trouvera toujours en nous des soldats. Nous ne nous abaisserons plus à des luttes indignes. Comme nous avons été purs pendant la guerre, nous demeurerons purs pendant la paix. Nous aimons à constater qu'on nous doit quelque chose, alors que nous ne devons rien.

Nous voulons ce pourquoi nous nous sommes battus : le droit. Notre solidarité saura l'obtenir.

À un monde qui semble s'organiser rationnellement, nous nous présenterons étroitement unis, le regard droit, confiant, assuré, les mains serrées, bien serrées.

Henry Malherbe, président ;

José Germain, vice-président ;

Jacques Boulenger, vice-président.

## Annexe 5 – *Le Réveil des morts* au musée de Vassogne



Figure 114 - *Le Réveil des morts* dans l'installation du musée de Vassogne (photographie de l'auteurice)

Le roman (au centre) est ici mis en évidence dans l'une des salles du musée de Vassogne, centre historique du monde du travail, fondé par Stéphane Bedhome. Il est aux côtés notamment d'objets ramassés sur les anciens champs de bataille et de photographies de la région dévastée. Photographie personnelle.



**Annexe 6 – *Le Rêve* par Édouard Detaille**



Figure 115 - Édouard Detaille, *Le Rêve*, 1888, huile sur toile, RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

## ROLAND DORGELES

Pseudonyme de R. Lécavelé

3<sup>e</sup> CA ; 5<sup>e</sup> DI ; 9<sup>e</sup> Bde ; 39<sup>e</sup> RI.

Né à Amiens (Somme), le 15 juin 1886. Études à l'École des Arts décoratifs. Il avait 28 ans à la mobilisation, réformé, il n'avait pas fait de service militaire. Engagé volontaire à Paris en août 1914, il fut incorporé au 74<sup>e</sup> RI et envoyé au dépôt à Rouen. Arrivé au front au 39<sup>e</sup> RI, de la même division, dans un secteur entre Reims et Berry-au-Bac, vers la fin septembre 1914. Il resta 6 mois dans ce secteur puis, de fin mai au début d'octobre 1915, ce fut l'Artois et en décembre la Somme. Nommé caporal mitrailleur en juillet 1915, il passe dans l'aviation en 1916, à l'école d'Amberieu. En quittant l'école, il fait une chute en 1917, est classé dans le service auxiliaire. Il est difficile de trouver des détails précis sur la vie militaire de Dorgelès. La biographie qu'il a consenti à donner à l'annuaire de Maurice d'Hartoy se prête à toutes les interprétations au point de vue des dates.

Séjour au front : 14 mois ou plus dans l'infanterie (comme aviateur, il semble n'avoir jamais servi au front.)

Age : 28-29 ans.

Unité : 5<sup>e</sup> division. (Voir Brunel de Peerard.)

Dorgelès a écrit avec Régis Gignoux, *La machine à finir la guerre*, 1917, récit d'une fantaisie à la Wells, fondé sur la Grande Guerre, mais qui ne nous concerne point ici. Il a publié en outre un roman de guerre et un recueil de contes de guerre que nous analysons.

I. **Les croix de bois**, paru en avril 1919 chez Albin Michel. Le texte occupe 344 pages à 33 lignes. La chronologie est nulle (p. 15, novembre ; p. 41, la Saint-Martin ; p. 159, les premiers bourgeois ; p. 257, novembre). La topographie est un peu meilleure : Courcy (p. 20, 93), Berry (p. 117, 143, 230), Roucy (p. 147), Carency (p. 294). A ces noms de villages s'ajoutent des désignations de lieux que l'on devine : la route, c'est la route 44 ; le moulin sans ailes est celui de Cauroy ; le mont Calvaire est le mont Doyen ; la sucrerie, est celle de Souchez, etc. Il y a trois unités nommées : le 148<sup>e</sup> (p. 104, 117, 160), le 74<sup>e</sup> (p. 160), le 269<sup>e</sup> (p. 294). On peut diviser le récit en quatre parties : 1<sup>o</sup> secteur Brimont-Berry-au-Bac, 178 pages ; 2<sup>o</sup> secteur de Carency et Souchez (en réalité, ce fut Neuville-Saint-Vaast puis la Folie), 96 pages, récit déjà plus fan-

588

## LES ROMANS

taisiste ; 3<sup>o</sup> secteur d'Utopie, 45 pages, véritable tissu d'absurdités, l'auteur invente tout ; 4<sup>o</sup> à l'arrière, 22 pages. Comme pour *Le feu*, la période racontée dure un temps indéfini.

Références : Lorenz 29 : 316 ; Mercure 137 : 199.

II. **Le cabaret de la Belle Femme**, paru en décembre 1919 à l'Édition Française Illustrée. Édition augmentée en 1922 chez Albin Michel. C'est cette dernière que nous utilisons. Le texte occupe 126 pages à 33 lignes. Il se compose de 9 récits dont 7 du front : II à la Neuville, III à Pévy ou Roucy, IV à la tranchée de la Miette, V près de Reims et en Artois, VI en Artois, VII Aisne, Artois, Verdun, Craonne, VIII bois des Buttes et Roucy.

L'édition définitive parue en novembre 1928 chez Albin Michel, contient 5 chapitres inédits. Le texte occupe 302 pages à 30 lignes. Des 14 chapitres les inédits sont : VI, IX, XII, XIII, XIV. Les anciens chapitres ne sont pas présentés dans leur ordre antérieur. Une note précède les trois derniers : « Ces trois chapitres qui figuraient dans la première version des *Croix de bois* ne furent pas maintenus dans la version définitive. Le lecteur comprendra qu'il était difficile à l'auteur, alors simple caporal, de présenter quelques-unes de ces pages au visa de la censure militaire » (p. 225). Il est permis de penser, après contrôle du texte, que la crainte de la censure ne fut pour rien dans l'omission de ces trois chapitres et que l'annonce ci-dessus ne soit qu'une fiction destinée à la réclame.

*Le cabaret de la Belle Femme* est un recueil de récits appartenant au genre du conte littéraire. C'est dire que les souvenirs personnels n'y ont guère contribué et que le témoignage en est absent. Aussi notre critique portera-t-elle uniquement sur *Les croix de bois*.

Références : Lorenz 29 : 316 ; Mercure 137 : 473. (Ed. déf. : Bibliographie de la France, 1928, Livres de l'année, I : 31).

C'est un fait assez étrange à constater que les auteurs des trois plus grands succès de librairie de notre liste sont, l'un non-combattant, les deux autres réformés avant la guerre, engagés volontaires qui durant leur séjour parmi les poilus n'arrivèrent pas à apprendre l'A B C de la science du simple soldat<sup>1</sup>. Il n'est pas très flatteur pour le public ni pour les critiques d'avoir ainsi porté une préférence aussi exclusive sur trois livres si pleins d'erreurs sur des sujets connus de tout le monde au front. Juger la guerre d'après ces trois livres, ensemble ou pris séparément c'est juger nos classes rurales d'après *La terre* de Zola. Comme Zola ces auteurs puisent quatre fois plus dans leur imagination que dans leur expérience du sujet ; leurs prétentions à peindre vrai ne se justifient que par des excès, des abus, des exagérations, des déformations, des efforts toujours visibles pour atteindre au sensationnel ou aux traits d'esprit.

René Benjamin obtint son succès en flattant l'optimisme du public de 1915, en lui présentant un Gaspard qui *ne s'en fait pas*. Barbusse un an plus tard obtint son succès en faisant appel à ces bas instincts qui nous attirent vers un spectacle horrible<sup>2</sup>, en profitant aussi de la réaction contre l'optimisme. Deux ans et demi après *Le feu*, Dorgelès en donna une nouvelle version qui n'en diffère que par l'accumulation des artifices littéraires : Barbusse se trompe par fanatisme, Dorgelès se trompe en sacrifiant tout à la littérature. Barbusse est d'ailleurs très sincère (dans *Le feu*, et non après), il a écrit pour défendre sa foi. Qui oserait en dire autant de Dorgelès ? Quand il imite *Le feu*, c'est le succès du livre qu'il veut surtout imiter, et cela se voit trop à toutes les ficelles dont il se sert. Dorgelès songe tellement à ses effets qu'il n'a pas le loisir de vérifier si les détails de son récit ne jurent pas avec la réalité. Nous allons énumérer quelques-unes de ces erreurs :

<sup>1</sup> Il n'est pas...

<sup>2476</sup> Jean Norton Cru, *op. cit.*, p.587-593.

« Un mitrailleur avec son épaulière de métal et son gantelet de fer (p. 4) ». Il

1. On peut se demander aussi pourquoi les faits précis de la biographie militaire de trois personnages aussi connus échappent aux recherches, alors qu'il est facile de trouver ces faits pour les auteurs poilus les plus obscurs.  
2. Barbusse joue du cadavre comme personne : il vous le campe, le tourne, le retourne, en fait valoir les détails et finit par le fichier debout, position préférée des morts, paraît-il. D'ailleurs, le poilu a-t-il jamais regardé les morts, sinon malgré lui ?

## ROLAND DORGELES

589

porte cet accoutrement au cantonnement ? et que fait-il dans cette escouade ?<sup>1</sup> — « La pensée de dormir, entassé sur la paille avec ces hommes pas lavés l'éccourrait... effrayé il regardait son voisin qui... retirait ses gros souliers. « Mais c'est très malsain, vous savez, ... surtout qu'il y a de la paille fraîche... » (p. 17). Il serait trop long d'expliquer toute l'absurdité de ce passage. Nous sommes bien des intellectuels à avoir partagé le grenier des poilus sans jamais avoir été incommodés. Ceux qui peinent et transpirent tous les jours n'ont pas la sueur maldorante du bourgeois ou de l'embusqué aux muscles oisifs. J'ai été incommode à la chambrée, jamais pendant mes trois ans de tranchées. — « Les fusées barraient la nuit d'un long boulevard de clarté, et par instant cela s'égayait de leurs rouges ou vertes... Ce ciel de guerre faisait penser à une nuit populaire de quatorze juillet » (p. 35-36). En novembre 1914 les fusées étaient rares, même chez les Allemands ; les nuits restaient noires pendant plusieurs heures consécutives. — « Le village où notre régiment était au repos, tout près des lignes... » (p. 2). Cela est exact, mais il est absurde ensuite, pour avoir l'occasion d'introduire huit pages sur l'angoisse des longues étapes, de faire marcher le régiment de l'aube à la nuit pour atteindre l'origine des boyaux (p. 29-36) : « De pause en pause son sac était plus lourd... les bornes indifférentes ajoutaient sans cesse de nouveaux kilomètres à l'étape déjà longue. etc ». — Autre contradiction : « La tranchée était creusée juste devant la route. Trois fils de fer la protégeaient comme une pelouse de square... On se promenait dans les boyaux comme dans les rues d'une petite ville... et l'on faisait la causette à l'entrée des gourbis » (p. 41). Nous sommes en novembre 1914 : « trois fils de fer »... c'était vrai en fin septembre ou octobre mais ces réseaux trop maigres ne sont pas les contemporains des boyaux où l'on se promène, qui sont de l'année suivante. — Voici l'effet des 75 tel que Dorgeles l'a observé : « ils déracinaient des arbres entiers et les jetaient dans le taillis, tout droits, intacts comme de gros bouquets (p. 43). — En trois mois, c'est la première fois que je tire », dit un soldat au début. Jamais on n'a tant tirillé que dans ces mois de 1914 ; les fusils ont consommé alors plus de cartouches que pendant les quatre années qui suivirent. — Dans un fameux épisode de bravoure, un soldat agit sa ceinture rouge pour que l'artillerie allonge le tir ; « à trente pas des Allemands... il s'abattit le corps cassé sur les fils acérés dont les liens le reçurent » (p. 49-50). Nos artilleurs sont habiles s'ils ont vu ou compris le signal ; en outre nous voyons que si notre tranchée avait trois fils de fer, l'allemande avait un réseau de trente pas d'épaisseur. — La compagnie de Demachy, le héros, a 300 hommes (p. 53) en ce mois de pénurie d'effectifs, les dépôts étant vidés, la classe 1914 pas encore prête. — Cette compagnie occupe un front de 500 mètres (p. 55) ; un front de 250 aurait été considéré excessif à l'époque. — Un chiffon rouge, sur le sol devant la tranchée allemande est visible pour les troupes en soutien (p. 59). — « Ses larges godillots craquelés et racornis... » (p. 66). Fausse note : les débrouillards comme Sulphart peuvent tout négliger sauf le graissage de leurs chaussures (on est au cantonnement). — Quatre quarts de vin font deux litres (p. 74) d'après Dorgeles ! — Il se trouve tellement à court de inventions saugrenues qu'il va emprunter à Zola (*La débâcle* p. 25-26) une farce dont Zola ne pouvait soupçonner l'in vraisemblance, n'ayant jamais été soldat. Zola fait mettre un gros caillou dans la soupe, ce qui au fond, ne gêne rien si le caillou est propre. Dorgeles brode sur le canevas de Zola, il fait mettre non pas un caillou, mais de la viande, des patates, du lait, du vin, du lard d'Amé-

1. Voir p. 558, note 2.

590

## LES ROMANS

rique, du riz, des biscuits, du chocolat. Cette farce est un non sens : aucun poilu n'est assez stupide pour se laisser persuader par ses camarades que ce mélange fera une soupe exquise ; je concède que les camarades, pour le plaisir, sacrifient riz, lard, biscuits ; personne qui les connaisse n'admettra qu'ils sacrifient la viande, le chocolat, le vin. Ces six pages de sottises (p. 71-77) jugent Dorgeles et sa compréhension du poilu. « Tout ce qui trouble la sacerdoce du cuisinier devient sacrilège » dit G. de Pawlowski (*Dans les rides du front*, p. 27).

« On les aura, oui, les lentilles aux cailloux et le macaroni à l'eau froide » (p. 79). On les aura devint une scie dans l'armée à la suite de l'ordre du jour de Pétain du 11 avril 1916. Ce n'est pas un petit anachronisme de mettre ces mots dans la bouche de Sulphart pendant le premier hiver. — Dorgeles voit des « bataillons bavarois » dans les troupes qui ont marché sur Reims au début de septembre 1914 (p. 107). — Des 305 ont été tirés sur le hameau (p. 110). — « On ne chachute pas avec la viande », c'est vrai, mais l'auteur nous fabrique quand même une scène de sa façon où un soldat armé d'un couteau de tranchée « enfonce sa lame entière dans un énorme quartier de bœuf déjà crevé de vingt plaies... Dans le quartier de viande un grand couteau était resté planté, féroce, jusqu'à la garde avec une main sanglante marquée sur son manche de bois » (p. 194-197). Pour avoir l'occasion de placer cette phrase à effet, Dorgeles décrit en trois pages ce gaspillage de la viande aussi invraisemblable que celui de la soupe. — Autre mot à effet : « Après vous » dit un officier à un autre, au moment d'enjamber le parapet pour l'assaut (p. 207). Ce sont deux chefs de section, l'un n'est pas à sa place, il devrait

être avec ses hommes, mais Dorgelès n'a cure de la logique qui dérange ses chers effets. — Il a pris part à des attaques, il l'a dit, mais il nous en ferait douter par cette bagarre de légende : « Autour d'un puits des hommes se battaient à coups de crosse, à coups de poing ou de couteau : une rixe dans la bataille. Vieublé d'un coup de tête culbuta un Allemand par-dessus la margelle (p. 211). — « Tous dans le boyau ! » Sans regarder on y sauta. En touchant du pied ce fond mou un dégoût surhumain me rejeta en arrière. C'était un entassement infâme ; une exhumation monstrueuse de Bavarois cireux sur d'autres déjà noirs dont les bouches tordues exhalaient une haleine pourrie... et pour les veiller tous, un seul mort resté debout, adossé à la paroi, étayé par un monstre sans tête... On hésitait encore à fouler ce dallage qui s'enfonçait, puis... on avança pataugeant dans la Mort... Intacts dans leurs petites niches, des casques à pointe étaient rangés » (p. 212-213). Littérature macabre, mais littérature pensée à vide, sans le moindre fondement de réel. Ce boyau qui « déborde » de morts, qui a jamais vu cela ?<sup>1</sup> Et ces casques à pointe aux attaques de septembre 1915 (car c'est bien en septembre puisque nos hommes ont le casque d'acier) qui en a jamais vu ?

« Comment qu'il s'appelle ce village ? Personne ne le savait » (p. 214). Cette ignorance des lieux où ils se trouvent, Dorgelès, à l'instar de Barbusse (*clarté*), insiste à l'attribuer aux poilus. Rien n'est plus faux ; ici surtout où ils sont censés ignorer le nom du village qui est l'objectif de leur attaque. — On fait passer un ordre « de trou en trou » tout le long du front d'un régiment en pleine attaque (p. 216). — Dès le début de l'attaque les pertes sont si fortes qu'il ne reste plus que 20 hommes à la compagnie (p. 217). Mais ces 20 hommes sont inusables ! Plusieurs d'entre eux sont touchés (p. 220-223) mais ils sont toujours 20. Enfin

1. Voir à l'Introduction, chapitre V, notre réfutation de la légende des cadavres en monceaux. Voir aussi le procès que Pierre Chainé intente au faux réalisme des tableaux macabres (ici, p. 423).

## ROLAND DORGELES

591

après une nouvelle journée de pertes ils ne sont plus que 30 ! (p. 227). — Ils ont pris trois villages (p. 228) et l'on peut se demander quels sont les trois villages pris par la 5<sup>e</sup> division, ou même par le 3<sup>e</sup> corps, en septembre 1915. — Malgré les pertes fantastiques que l'auteur ne cesse de mentionner, le régiment, sans renforts, tient les positions pendant dix jours après l'attaque (p. 228). — Plus tard il retourne en ligne : « Où allions-nous ? Relever qui ? On ne savait pas » (p. 240). Faux ! — Un caporal blessé au cimetière de Souchez, meurt dans un caveau qui sert d'abri : « Sulphart sanglotait. Le lieutenant... était livide. Il voulait se maîtriser, mais on voyait ses lèvres et son menton trembler » (p. 253). Ce sentimentalisme est faux : dans un très mauvais secteur où les pertes sont fréquentes on ne s'apitoyait pas ainsi sur quelqu'un qui n'était ni un parent ni un ami. — « Ils attaquent... Ils sont dans le chemin creux... On ne sait rien, on n'a pas d'ordres » (p. 253-254). On dirait que l'auteur s'efforce de nous persuader qu'il n'a jamais été en ligne dans un mauvais secteur. Quand l'ennemi attaque, il n'y a pas d'ordres à attendre, c'est d'ailleurs le moment où les ordres peuvent le moins parvenir en ligne. Il n'y a qu'à résister comme on peut, et se replier si on ne peut pas tenir. Pourquoi des ordres ? le général serait avec l'escouade que les choses n'en iraient pas mieux. — « Les torpilles tombent par volées effondrant, défonçant tout. Elles arrivent par salves, et c'est un tonnerre » (p. 255). Ils choisissent bien leur temps, les crapouillots allemands : ils envoient leurs salves de torpilles quand leurs hommes sont dehors en train de forcer votre position ! — Ces trois pages frénétiques se terminent par une phrase qui a dû remuer profondément les non-initiés : « Au secours ! au secours ! On assassine des hommes ! » (p. 256). Qu'est-ce que cela peut bien signifier ?

Le dernier secteur que l'auteur nous présente est ainsi défini : « la campagne d'Artois ou de Champagne, de Lorraine ou des Flandres » (p. 278). Cela me rappelle la précision de Chateaubriand : « Sur une rive inconnue, au bord d'une rivière dont ils ne savaient pas le nom » (*Génie du christianisme*, IV, 8). Ce vague intentionnel de Dorgelès appellerait un jugement pareil à celui de Bédier : « La poétique légende du voyage en Amérique<sup>1</sup>... » — Nous sommes donc en pleine Utopie, dans un secteur où « les mitrailleurs avaient posé leur piège sur le ventre gonflé d'un Allemand dont un bras pen-

1. Dorgelès, comme Chateaubriand, est littérateur jusqu'à la moelle, comme lui il place les phrases qui font bien au dessus des notations exactes. Il s'est confessé à ce sujet dans *Souvenirs sur les Croix de bois* paru dans *Les Nouvelles Littéraires* (n<sup>os</sup> des 24 nov., 1<sup>er</sup> et 15 déc. 1928), édité en mai 1929 à la Cité des Livres (ed. de luxe). Il commence, comme il se doit dans son clan, par ridiculiser les carnets de route : « Notre caporal, un carnet tout neuf à la main, s'ébrouait à déchiffrer, sur la lanterne des gares, le nom de toutes les stations qu'il inscrivait scrupuleusement... — Je commence mon carnet de route ! me répondit-il fièrement... Je tombei déjà sur un écrivain de guerre. Dans le civil il était ferblantier. » A ce compte, Lintier qui inscrivit le nom des stations, devait être aussi ferblantier ! — « En avons-nous assez vu de ces carnets de route que s'acharnaient à tenir des fantassins fêrus de tradition... Le moins qu'on puisse dire de ces journaux de marche, c'est qu'ils n'offraient d'intérêt que pour leurs signataires. » Nous ayant ainsi prouvé la nullité des rédacteurs de carnets — notons que les livres de Cazin, Delvert, Meyer, etc., sont la reproduction textuelle de carnets — Dorgelès va modestement se mettre en scène pour remplacer ces maîtres. « Fort heureusement les chroniqueurs ne s'obstinèrent pas... les mémorialistes amateurs se découragèrent l'un après l'autre... En revanche, d'autres soldats comprirent que la guerre n'avait rien pu changer à leurs aspirations et ils se remirent à écrire : chacun ainsi reprenait sa place. » Dorgelès avoue qu'il a d'abord tenu un carnet « mais quand j'ai retrouvé mes feuilles dans mes paperasses, je les ai jetées au feu. Pour ne pas mentir. » Malherbe nous avait déjà servi cette fiction (voir ici, p. 627). Dorgelès en arrive à expliquer la conception et la composition des *Croix de bois*. Le livre « s'édifiait de lui-même, non par l'attachement des faits, puisque dans mes récits j'ai négligé ce canevas facile, non par l'accumulation des notes, puisque la plupart furent perdues, mais par ce long enseignement de grandeur et de misère... J'ai incorporé dans un récit imaginaire des éclats de vérité. Ce n'est pas du roman, ce ne sont pas des choses vues : c'est de la réalité recréée. Pas un instant je n'ai songé à tenir le journal de mon régiment. J'avais une ambition plus haute : ne pas raconter ma guerre, mais la guerre. Renoncer aux dates, effacer le nom des secteurs, oublier le numéro des armées, et tirer de moi-même de prétendus souvenirs si nourris de vérité que chaque combattant dirait : Ce sont aussi les miens... L'histoire d'espionnage que je raconte ne repose

daït » (p. 288). C'est une assise des plus défectueuses pour leur pièce, mais en littérature cela fait très bien. — L'attaque décrite dans ce secteur dépasse en absurdité toutes les inexactitudes que l'auteur a accumulées jusqu'alors. « Faites passer la montre du colonel ». On se la passait de main en main, et sans un mot, les chefs de section prenaient l'heure » (p. 304). J'en appelle à tous les vrais poilus : ont-ils jamais vu une montre de colonel passer en première ligne, de main en main, par l'intermédiaire de 2 à 3000 hommes pour que les 48 chefs de section prennent l'heure ? — L'objectif est : « à douze cents mètres, le bois qu'il fallait enlever (p. 302). La compagnie disloquée s'élança... Nous précédant de plus de cent mètres, Ricordeau [chef de section] courait sans se baisser... Nous courions droit devant nous... On courait en haletant » etc. (p. 306-307). Il y avait de quoi ! Pensez donc ! Une charge de douze cents mètres, à la course, avec le chef de section, vrai coureur olympique, qui précède la vague de plus de cent mètres ! — Il manquait jusqu'ici la note sadique. Barbusse nous avait montré Lamuse embrassant Eudoxie morte, décomposée (*Le feu* p. 214). Sans vouloir être aussi obscène, Dorgelès qui a toujours un œil sur les scènes à effet de Barbusse, trouve cette version nouvelle : « Et Sulphart reçut sur ses lèvres le dernier souffle du moribond, un geignement horrible »... (p. 311). Il est entendu chez les littérateurs du genre Barbusse-Dorgelès que c'est un accident normal à la guerre de se trouver jeté bouche à bouche contre un cadavre. Et je me demande à combien des cinq millions de Français qui ont vu le front un moment ou l'autre ce singulier accident est arrivé.

Je n'ai pas énuméré toutes les sottises que j'ai relevées dans *Les croix de bois*, mais j'en ai cité assez pour faire voir que l'auteur, qui se pose en interprète de la tranchée devant la France entière, est un des écrivains les plus ignorants de la vie des combats et des souffrances du poilu. La phrase de Pierre Chaine juge Dorgelès : « Comment des écrivains aussi mal informés sur des détails matériels si faciles à vérifier peuvent-ils prétendre à parler congrûment du moral du soldat ? » De tous les écrivains de la guerre Dorgelès est celui qui abuse le plus des mots, pointes, phrases et scènes à effet, toutes choses qui, nous le savons, sortent de l'esprit des auteurs et non de la réalité observée. Les grands réalistes n'ont jamais de ces artifices. On s'est pâmé sur les phrases de Sulphart : « La Marne, c'est une combine qu'a rapporté quinze sous aux gars qui l'ont gagnée (p. 15). J'trouve que c'est une victoire parce que j'en suis sorti vivant (p. 340) ». Cela peut être amusant à cause de l'antithèse, mais c'est artificiel, cela ne représente aucune opinion de poilu. La dernière phrase est un emprunt fait à Paul Lintier ; c'est la déformation d'une note juste : « La bataille de samedi dernier s'appellera la bataille d'Ethe. — Mais non, affirme un autre. Ça s'appellera la bataille de Virton. — Ethe, Virton... qu'est-ce que ça peut nous f..., du moment qu'on en est revenu ! » (*Ma pièce*, p. 121)<sup>1</sup>. En outre le

sur rien, je l'ai imaginée pour faire naître l'angoisse... Partout ainsi, j'ai déformé, imaginé, refondu, et il s'est fait dans mon esprit un si tragique alliage que je ne saurais plus reconnaître aujourd'hui la fiction de la réalité. »

Pour celui qui a étudié le sujet, ce charabia littéraire, qui n'explique rien, révèle un état d'esprit fort curieux et complète les confessions plus brèves de Malherbe, Tharaud, Larguier, Vivier, etc. Dans ce chaplet de paradoxes le plus curieux est « ne pas raconter ma guerre, mais la guerre », comme si, en dehors des méthodes historiques, on pût raconter le général ou le composite sans tomber dans l'invention gratuite, le récit dissocié de toute réalité. Voir ce que d'autres combattants pensent à ce sujet (ici, p. 330, note 1).

1. Qui se chargera de rechercher les sources des *Croix de bois* ? J'indique ici trois emprunts (à Zola, Barbusse, Lintier). Il doit y en avoir d'autres. L'épisode de la ceinture rouge n'est-il pas inspiré de l'écharpe blanche de Cyrano au siège d'Arras ? Et le « au secours ! on assassine des hommes », qui, d'une façon si gratuite, termine le chapitre XII comme un paraphe étincelant, n'est-il pas uniquement amené par une

livre est mal fait. Dorgelès n'a pas voulu suivre la méthode de *La débâcle* où il n'y a pas de narrateur, où l'auteur reste libre de changer de temps et de lieux, sans rester attaché au même personnage. Dorgelès a voulu rendre le récit plus vivant en présentant les impressions personnelles d'un témoin. Jacques Larcher, écrivain, soldat à la 5<sup>e</sup> escouade de la 3<sup>e</sup> compagnie du [39<sup>e</sup>] RI. Mais il oublie que Larcher ne peut être partout à la fois et qu'il ne peut lire dans le secret des cœurs. Aussi l'auteur se trouve-t-il porté à prendre la parole ; il plante là son narrateur qui reste flou et s'efface parfois tout à fait. La chronologie et la topographie sont soigneusement voilées, l'auteur abuse de l'absurde fiction que les soldats ignorent les noms des villages où ils sont, des villages qu'ils attaquent. Tout au contraire j'ai observé que les poilus, les paysans surtout, avaient une mémoire extraordinaire des noms topographiques ; je leur ai entendu raconter des détails de leur campagne de 1914, de 1915, sur les points du front les plus divers, et ils nommaient villages, hameaux, fermes, rivières, ruisseaux, vallons, coteaux, lieux-dits, de la façon la plus exacte comme j'ai pu le vérifier ensuite sur des cartes militaires. Or, en 1914, ils n'avaient fait que passer dans ces lieux, mais leur mémoire vierge conservait fidèlement ces noms que leurs officiers avaient dû oublier. Ce mépris de la topographie et de la chronologie Dorgelès l'a imité de Barbusse car on ne rencontre cette absurdité ni dans *Guerre et Paix*, ni dans *La débâcle*, ni dans les quatre volumes des frères Margueritte. Cela s'explique trop bien : Barbusse et Dorgelès tiennent à se poser en témoins mais ne veulent pas se compromettre, ne veulent pas s'attirer des démentis, car ils ont conscience de parler de ce qu'ils ne connaissent guère.

Le succès étourdissant des *Croix de bois* m'attriste et m'inquiète. Jadis le public voulait une guerre romancée avec drapeaux déployés et flamberge au vent, aujourd'hui il aime une guerre non moins romancée avec boyaux dallés de morts aux grimaces infernales, et baisers aux cadavres. Ce n'est pas un progrès. L'humble vérité est aussi loin du réalisme artificiel que de l'épopée. Mais qui a lu les récits vrais ? Comme des moutons de Panurge, les Français se sont précipités à la suite du premier qui a signalé les *Croix de bois* dont la lecture, au lieu de rectifier leurs idées, corriger leur goût, n'a fait que renforcer les erreurs et développer l'appétit pour le sensationnel et le macabre, les mots fabriqués et les pseudo-poilus à la Sulphart<sup>1</sup>.

Annexe 8 – David Grosz, *The Master to be Afraid of*



Figure 116 - David Grosz, *The Master to Be Afraid of*, 1937, encre, collection Michèle Heyraud

## Annexe 9 – Représentations de la Seconde Guerre mondiale



Figure 117 - Felix Nussbaum, *Le Triomphe de la mort*, 1944, huile sur toile, Felix Nussbaum Haus, Osnabrück



Figure 118 - David Olère, *Inaptés au travail*, après 1945, huile sur toile, Mémorial de l'Héritage juif, New York

## Annexe 10 – Table des planches hors-textes de *Bleu horizon*

I. – 1° « LE SOLDAT », c'est moi. » – 2° Les soldats de la Marne.....	8
II. – LA MARNE. Nos troupes sont victorieuses. Les cadavres allemands jonchent la plaine.....	9
III. – LES BRANCARDIERS. Reproduction d'une eau-forte de DUNOYER DE SEGONZAC pour les Croix de Bois.....	24
IV. – SUR LE FRONT DE CHAMPAGNE. – 1° Le général Mangin (tête nue) inspecte avec les officiers du 39 <sup>e</sup> les positions de Loivre, dont l'attaque est prévue (février 1915). – 2° L'attaque a eu lieu le jour du Mardi-Gras ; voici une fosse où l'on a entassé les morts du 39 <sup>e</sup> .....	25
V. – MOBILISATION GÉNÉRALE. – 1° En route pour la gare de l'Est. – 2° Des troupes cantonnées sur les Champs-Élysées.....	40
VI. – LA VIE AU FRONT. – 1° La meilleure heure : les lettres. – 2° La pire épreuve : le Conseil de Guerre.....	41
VII. – ATTAQUES D'ARTOIS, septembre 1915. – 1° L'infanterie s'élançait à l'assaut. – 2° Neuville-Saint-Vaast vient d'être repris par le 39 <sup>e</sup> . Voici l'église.....	56
VIII. – LA VIE AU FRONT. – 1° Départ des permissionnaires. – 2° La messe des soldats.....	57
IX. – L'INSTANT DE L'ATTAQUE. Reproduction d'une eau-forte de D.-Charles FOUQUERAY pour les Croix de Bois.....	72
X. – LA VIE AU FRONT. – 1° Troupes montant en ligne. – 2° Le retour des tranchées.....	73
XI. – JOURS D'ATTAQUE. – 1° On attend l'heure H. – 2° Le retour des blessés.....	88
XII. – LA BOUE DES TRANCHÉES. – 1° Corvée aux Eparges. – 2° Le blessé épuisé.....	89
XIII. – LA RELÈVE DES CADAVRES. Reproduction d'une eau-forte de Pierre FALKÉ pour le Réveil des Morts.....	104
XIV. – 1° ROLAND DORGELÈS, par son camarade Charles GARRY. – 2° Le caporal Roland Dorgelès prenant des notes dans la tranchée.....	105
XV. – LE SOLDAT INCONNU. – 1° Le cortège traverse Verdun. – 2° Sous l'Arc de Triomphe.....	120
XVI. – PRISE DE COURCELLES. – 1° Une vague d'assaut reprend haleine dans le chemin creux de Courcelles (11 juin 1918. Midi). 2° Au même endroit, une heure plus tard, après un bombardement. – 3° Un autre aspect du chemin creux dévasté.....	121
XVII. – BATAILLE DE VERDUN. – 1° Les brancardiers à Thiaumont. – 2° La veillée dans le fort de Douaumont.....	136
XVIII. – BATAILLE DE VERDUN. 1° Cadavre projeté dans un arbre (bois d'Avocourt). – 2° Fosse, à l'arrière de Fleury, où furent enfouis deux cent cinquante soldats du 39 <sup>e</sup> (juin 1916).....	137
XIX. – 1° ALLEMANDS tués dans leur tranchée. – 2 Les dormeurs pareils à des morts.....	152
XX. – L'ARMISTICE. La foule, place de l'Opéra.....	153
XXI. – 1° SYLVAIN ROYÉ. – 2° LA VILLE DE MIRMONT. – 3° Le brancardier JULES-GÉRARD JORDENS identifie, sur le champ de bataille, les morts de son régiment.....	168
XXII. – 1° JEAN PELLERIN, par Raoul DUFY. – 2° LUCIEN ROLMER, par A. VERDILHAN.....	169
XXIII. – 1° JEAN-MARC BERNARD, l'auteur du plus beau poème de la Grande Guerre. – 2° « Mais aux Morts... Donnez le repos ineffable... ».....	184
XXIV. – 1° ALAN SEEGER, le poète de la Légion Étrangère. – 2° G.-T. FRANCONI, le plus glorieux combattant des Lettres. – 3° Les ruines du manoir d'ALBÉRIC MAGNARD, avec la stèle élevée au musicien.....	185
XXV. – 1° LOUIS PERGAUD, tué sur les Côtes de la Meuse. – 2° Une tranchée des Côtes de la Meuse.....	200
XXVI. – RICCIOTTO CANUDO, par PICASSO.....	201
XXVII. – GUILLAUME APOLLINAIRE, par PICASSO.....	216
XXVIII. – À LA BAIONNETTE.....	217
XXIX. – GEORGES GUYNEMER, par FARRÉ (signée par Guynemer).....	232
XXX. – 1° L'ENFANT prédestiné dont le sombre regard ne changera plus. – 2° Sous l'uniforme du collège Stanislas, à onze ans. – 3° Auprès de sa mère, dans le salon de Compiègne.....	233
XXXI. – PREMIÈRE VICTOIRE. – 1° Guynemer, qui a près de lui son mécanicien, vient d'atterrir en arrière des tranchées (19 juillet 1915). – 2° Départ pour la chasse.....	248
XXXII. – L'ASCENSION VERS LA GLOIRE. – 1° Le sergent, quatre fois victorieux, vient de recevoir la Légion d'honneur. – 2° Le général Joffre félicite le jeune sous-lieutenant.....	249
XXXIII. – 12 MARS 1916. – 1° Guynemer se rendant à Verdun, vient d'abattre un avion en flammes. – 2° On retire l'Allemand carbonisé des débris de son appareil.....	280
XXXIV. – 1° GUYNEMER, blessé au-dessus de Verdun, vient d'atterrir en campagne, son avion déchiqueté (13 mars 1916). – 2° À l'hôpital Astoria.....	281
XXXV. – 1° GUYNEMER, premier porte-drapeau de l'Aviation, à la prise d'armes de Longvic (13 mai 1916). – 2° Georges Clemenceau est venu féliciter le Jeune as, à Cachy.....	296
XXXVI. – EN PERMISSION. – 1° Le jeune as sourit à Paris. – 2° Mlle Suzanne Vibert, de l'Opéra-Comique, recevant le baptême de l'air.....	297
XXXVII. – 1° LA BANDE NOIRE : DE LA TOUR, HEURTAUX, DEULLIN, GUYNEMER. – 2° Guynemer qui, le matin même, a livré son premier combat sur Spad-canon, présente son avion troué de balles au général Franchet d'Espèrey (Bonne-Maison, 5 juillet 1917).....	328
XXXVIII. – 1° LUFBERRY (as des américains) jouant avec le lion Whisky. – 2° Guynemer, lui, se contente de jouer avec le chien de Deullin.....	329
XXXIX. – UNE JOURNÉE GLORIEUSE, 25 mai 1917. – 1° Guynemer se déséquipe : il vient de remporter sa quarante et unième victoire, la troisième de la matinée. – 2° Le jeune triomphateur qui vient d'abattre le « Boche de midi » sourit entre ses amis Deullin et de la Tour.....	344
XL. – CARTE D'IDENTITÉ DE GUYNEMER. Document publié le 11 octobre 1917 par la Gazette des Ardennes, journal allemand publié en France occupée.....	345





# **BIBLIOGRAPHIE**



## Roland Dorgelès

### 1. Œuvres de Roland Dorgelès (par ordre de parution originale)

Pour simplifier les renvois à certaines œuvres, nous faisons référence au cours de cette thèse à la pagination de l'anthologie suivante, qui regroupe *Les Croix de bois*, *Le Cabaret de la belle femme*, *Le Réveil des morts*, *La Drôle de guerre*, *Retour au front* et *Carte d'identité* (dont nous rappelons les éditions originales ci-après) :

*D'une guerre à l'autre*, préface de Jean-Pierre Rioux, Paris, Omnibus, 2013.

-----  
*Les Croix de bois*, Paris, Albin Michel, 1919

*Le Cabaret de la belle femme*, Paris, Albin Michel, 1919 [édition définitive en 1928]

*Le Réveil des morts*, Paris, Albin Michel, 1923

Préface de l'*Anthologie des écrivains morts à la guerre, 1914-1918*, tome troisième, Association des Écrivains Combattants, Amiens, E. Malfère, 1925

*Ce que j'ai appris à la guerre*, Paris, éditions Montaigne, 1927

*Souvenirs sur les Croix de bois*, Paris, À la Cité des Livres, 1929

*Le Château des Brouillards*, Paris, Albin Michel, 1932

*Quand j'étais montmartrois*, Paris, Albin Michel, 1936

*Frontières. Menaces sur l'Europe*, Paris, Albin Michel, 1938

*L'Esprit montmartrois avant la guerre*, illustrations de Dignimont, Joinville-le-Pont, Laboratoires Carlier, 1939

Préface de Capitaine WILLIAME, *L'escadrille des cigognes, Spa 3, 1939-1940*, Grenoble ; Paris, B. Arthaud, 1945

*Bleu horizon*, Paris, Albin Michel, 1949

*Tombeau des poètes, 1914-1918*, illustrations de Dunoyer de Segonzac, Paris, éditions Vialetay, 1956.

Préface de Paul GALLAND, *La Grande Guerre par l'image*, illustrations d'André Lagrange, Paris, Durassié et Cie, 1960

*Bouquet de bohème* [1947], Paris, Albin Michel, 1989

*Au beau temps de la Butte* [1949], Paris, Albin Michel, 1963

*Promenades montmartroises*, Paris, Vialetay / Trinckvel, 1960

« René Blum », notice pour *L'Anthologie des écrivains morts à la guerre, 1939-1945*, Paris, Albin Michel, 1960, p.49-57

*À bas l'argent*, Paris, Albin Michel, 1965

*Lettre ouverte à un milliardaire*, Paris, Albin Michel, 1967

*Le Marquis de la Dèche*, Paris, Albin Michel, 1971

*Images*, Paris, Albin Michel, 1975

*Je t'écris de la tranchée : correspondance de guerre, 1914-1917*, préface de Micheline Dupray, introduction de Frédéric Rousseau, Paris, Albin Michel, 2003

## 2. Articles<sup>2477</sup> et textes publiés dans la presse (par ordre de parution)

*Fantasio*, 1<sup>er</sup> avril 1910

*Le Sourire*, 5 septembre 1912

« Train du soir », *Méditerranée*, 1911

« Un concert aux étoiles », *Excelsior*, 14 avril 1916

« Fin d'étape », *Excelsior*, 30 avril 1916

« La folle attaque », *L'Heure*, 16 août 1916

« Empoisonné », *L'Heure*, 24 décembre 1916

« L'art d'être filleul », *Le Sourire*, 3 mai 1917

« Dernière relève », *Le Bochofage*, 28 avril 1917

« La voix des morts et le "sourire" de l'escouade » (Monsieur Grinche), *L'Heure*, 12 juillet 1917

« Queues de rats et colliers de marrons », *L'Heure*, 31 août 1917

« Le Prisonnier bénévole », *Les hommes du jour*, 26 janvier 1918

« Sous une dalle », *Oui*, 3 mars 1918

« Le Cabaret de la belle femme », *Oui*, 23 mars 1918

« Un débrouillard », *Oui*, 4 juin 1918

« Le Poète dans les trous », *Oui*, 10 septembre 1918

« Celle qu'on n'attendait plus », *Oui*, 19 décembre 1918

« Sur un quai noir », *Les Hommes du jour*, s.d. (probablement 1919)

« De bric et de broc » (Monsieur Grinche), *La Baïonnette*, 30 janvier 1919

---

<sup>2477</sup> En raison des difficultés d'accès à certains articles, leurs références sont susceptibles d'être légèrement incomplètes. Nous remercions de nos lecteurs de leur compréhension. Note valable pour l'ensemble de la bibliographie.

- « Méprise », *Le Canard enchaîné*, 4 juin 1919
- « Les deux relèves », *L'Œuvre*, 24 mai 1920
- « La veillée des héros sans nom à la citadelle de Verdun », *Excelsior*, 10 novembre 1920
- « La cérémonie de Verdun », *Excelsior*, 11 novembre 1920
- « Le mort que l'on a fêté », *La Lanterne*, 12 novembre 1920
- « La dernière relève », *L'Almanach du Combattant*, 1922, édité dans *Les beaux contes illustrés*, n°4, Paris, G. Durassié et Cie, novembre 1924
- « L'ennemi des vieux », *Le Crapouillot*, 1er janvier 1928
- « Un pionnier », *Le Réveil Soissonnais*, 14 avril 1928
- « Un chien, un âne, un censeur et moi », *L'Œuvre*, 20 décembre 1928
- « Monsieur Cru ou la critique selon saint Thomas », *Les Nouvelles littéraires*, 11 janvier 1930
- « La Forêt du Souvenir », *Le Journal des Combattants*, 1938
- « L'année de l'espoir », *Gringoire*, 2 janvier 1941
- « Mon rôle d'écrivain », in *Les Amis de Roland Dorgelès*, n°3, Paris, Albin Michel, 1974
- « Convalescent », dans *Les Amis de Roland Dorgelès*, Paris, Albin Michel, n°5, 1976, p.2-4

### 3. Éditions illustrées (par ordre de parution)

- Les Croix de bois*, illustrations de DUNOYER DE SEGONZAC, La Banderole, 1921
- Les Croix de bois* et *La Boule de gui*, illustrations de DUNOYER DE SEGONZAC, La Banderole, 1922
- Le Cabaret de la belle femme*, illustrations de DUNOYER DE SEGONZAC, La Banderole, 1922
- Le Réveil des morts*, illustrations de Pierre FALKÉ, Mornay, 1924
- Les Croix de bois*, illustrations de Charles FOUQUERAY, Imprimé pour les membres du cercle Grolier, 1925
- La Boule de gui*, illustrations de Charles FOUQUERAY, Imprimé pour les membres du cercle Grolier, 1925
- Le Réveil des morts*, illustrations de Paulette HUMBERT, A. Rédier, 1930
- Les Croix de bois*, illustrations de Georges PAVIS, Mornay, 1933
- Le Cabaret de la belle femme*, illustrations de Georges PAVIS, Albin Michel, 1935
- Les Croix de bois*, illustrations de Mathurin MÉHEUT, éd. du Livre, 1947
- Le Cabaret de la belle femme*, illustrations d'Edmond LAJOUX, Guilhot, 1947

*Le Réveil des morts*, illustrations de Maurice LALAU, Les Heures Claires, 1948

## Consacré à Roland Dorgelès

### 1. Biographies

DUBEUX Albert, *Roland Dorgelès, son œuvre, portrait et autographe : document pour l'histoire de la littérature française*, Paris, La Nouvelle Revue critique, 1930

DUPRAY Micheline, *Roland Dorgelès. Un siècle de vie littéraire française* [1986], Paris, Albin Michel, 2000

RAGACHE Claude-Catherine, *Roland Dorgelès. Combattant, écrivain, journaliste*, Paris, Economica, 2015, « Guerres et guerriers »

### 2. Textes critiques

ALLUIN Bernard et SAUVAGE Juliette (dir.), *nord', revue de critique et création littéraires des Hauts-de-France – Roland Dorgelès*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2022

LEDUCQ Alexandre, « Lectures et influences littéraires chez Dorgelès », p.127-145

LEMONNIER-DELPY Marie-Françoise, « En plein ciel de gloire. Vie de Guynemer en CII tableaux, dernier volet de *Bleu Horizon* », p.35-47

LEROY Christian, « Écriture journalistique, roman et poésie dans trois œuvres de Roland Dorgelès : *Sur la route mandarine, La Caravane sans chameaux, Chez les beautés aux dents limées* », p.101-112

NIVET Philippe, « L'évocation de l'occupation allemande dans *Le Réveil des morts* de Roland Dorgelès », p.50-60

SAUVAGE Juliette, « Peindre "le visage de la guerre" : la place du paysage dans l'œuvre dorgelèsienne consacrée à la Grande Guerre », p.81-100

BASTIER Jean, « Roland Dorgelès : de l'infanterie à l'aviation, 1914-1915 », dans Bernard Giovanangeli (dir.), *Écrivains combattants de la Grande Guerre*, Bernard Giovanangeli / Ministère de la Défense, 2004, p.203-227

COLLECTIF, *Colloque Roland Dorgelès : hôtel de Massa, lundi 13 et mardi 14 novembre 1978*, Paris, Les Amis de Roland Dorgelès, 1980

DOMAIN Magali, « Quand Roland Dorgelès inventait une machine à finir la guerre », *nord' – Amiens et la littérature*, 2017/2, n° 70, p.127-150 [en ligne : <https://www-cairn-info.merlin.u-picardie.fr/revue-nord-2017-2-page-127.htm>]

IBÁÑEZ ARISTONDO Angélique, « "Si je t'étranglais ?" De la masculinité blessée au fantasme de féminicide chez Roland Dorgelès », *Modern & Contemporary France*, 2022 [en ligne : <https://doi.org/10.1080/09639489.2022.2095364>]

LEMONNIER-DELPY Marie-Françoise (dir.), *Romanesques, revue du CERCLL / Roman et Romanesque*, hors-série 2020 : Roland Dorgelès, Paris, Classiques Garnier, 2020

- BIANCHI Nicolas, « L'humour de guerre de Roland Dorgelès, 1910-1930 », p.109-127
- BLONDEAU Philippe, « Montmartre, jeunesse et genèse d'une œuvre », p.91-108
- DUFIEF Pierre-Jean, « Les lettres de guerre de Roland Dorgelès, mensonge et vérité », p.149-161
- ÉTHUIN Philippe, « Roland Dorgelès dans le journal *La Baïonnette* », p.131-147
- LEDUCQ Alexandre, « "Également disponible du même auteur", La pratique de l'auto-réécriture chez Roland Dorgelès », p.35-75
- NIVET Philippe, « Roland Dorgelès et la première reconstruction », p.163-189
- OUALI Thabette, « L'écriture de l'Ailleurs et ses enjeux dans l'œuvre de Dorgelès », p.193-208
- PIPELIER Émeline, « Le fonds Dorgelès des Bibliothèques d'Amiens Métropole », p.23-34
- RIOUX Jean-Pierre, « Dorgelès en guerres », p.79-88
- SAUVAGE Juliette, « De Roland Dorgelès à Pierre Lemaitre, la création au service de la mémoire », p.227-243
- LEDUCQ Alexandre, « Honorer les morts, réparer les survivants », *Quadrilobe, histoire et patrimoine de Picardie*, Vers-sur-Selle, Quadrilobe, 2019, p.111-128
- OUALI Thabette, *Humanismes et engagement : la Première Guerre mondiale dans Les Croix de bois de Roland Dorgelès*, Tunis, Nirvana, Faculté des sciences humaines et sociales de Tunis, 2012, « Collections Lumières »
- PY Françoise, VILLA Nicole, MILLOT Marie-Hélène, catalogue de l'exposition *Roland Dorgelès : de Montmartre à l'Académie Goncourt : exposition* (Bibliothèque de l'Arsenal, Paris, 20 avril – 24 juin 1978), préfaces de LE RIDER Georges et LANOUX Armand, Paris, Bibliothèque nationale, 1978
- ROUAYRENC Catherine, *Trois romans, trois guerres : 14-18 à travers argot et langage « populaire »*, Tusson, du Lérot, 2017
- SAUVAGE Juliette, « Une lecture du *Réveil des morts* », dans *Urbanisme*, hors-série n°70 *La Première Reconstruction dans les Hauts-de-France (1919-1939)*, 2019, p.72-73
- SAUVAGE Juliette, « *Vacances forcées* de Roland Dorgelès (1956), récit contrasté de l'Occupation », dans Philippe Blondeau (dir.), *Lectures de Mac Orlan : Les écrivains de la Grande Guerre au temps de l'Occupation*, Société des lecteurs de Pierre Mac Orlan / éditions du Bretteur, 2020, n°8, p. 23-39
- SAUVAGE Juliette, « Rêver la paix en 1917 : *La Machine à finir la guerre*, fantaisie douce-amère de Roland Dorgelès et Régis Gignoux », dans Bernard Alavoine, Noëlle Benhamou, Marie-Françoise Lemonnier-Delpy (dirs.), *Les Écritures à quatre mains (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*, Artois Presses Université, à paraître en 2023



### **3. Au sujet des *Croix de bois* de Raymond Bernard**

#### **3.1. Textes critiques**

AUMONT Jacques et MARIE Michel, *L'analyse des films*, Paris, Armand Colin, 2020

COLLECTIF, livret du DVD des *Croix de bois* de Raymond Bernard, édition restaurée 4K, Pathé et ADAGP, 2014,

BERNARD Raymond, *Échos de naguère*, p.4-8

Lettres de Roland Dorgelès à Raymond Bernard, p.31-35

SALMON Stéphanie, « *Les Croix de bois*, du livre au scénario », p.26-29

VÉRAY Laurent, « Filmer la Grande Guerre à hauteur d'homme », p.11-24

PUGET Clément, « De la vie au roman... et au film. À propos des *Croix de bois* dans la littérature et le cinéma », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, vol. 237, n°1, 2010

VÉRAY Laurent, *La Grande Guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire*, Paris, Ramsay, 2008

#### **3.2. Articles**

Jean Debia, « Un grand roman de guerre à l'écran : Roland Dorgelès nous parle des *Croix de bois* », *Pour vous*, 2 juillet 1931

*Le petit Provençal*, 24 juillet 1931

René Pignères, « Le spectacle de la toile : *Les Croix de bois* », *La République*, 18 mars 1932

François Ribadeau-Dumas, « La mesure du cinéma : *Les Croix de bois* », *La Revue mondiale*, 1<sup>er</sup> avril 1932

Philippe Soupault, « Le cinéma : *Les Croix de bois* », *L'Europe nouvelle*, 2 avril 1932

Georges Gaudy, « Réflexions d'un ancien combattant », *L'Action française*, 4 avril 1932

« Le célèbre cinéaste allemand Fritz Lang de passage à Paris nous parle de cinéma », *Paris-Midi*, 15 avril 1932

### **Au sujet de Jean Norton Cru**

#### **4.1. Textes critiques**

CRU Jean Norton, *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928* [1929], Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1993

GUILLON Jean-Marie, « Jean Norton Cru, littérature et témoignages de la Première Guerre mondiale », dans *Cahiers d'Études Germaniques*, n°66, 2014, p.187-196

PROCHASSON Christophe, « Les mots pour le dire : Jean-Norton Cru, du témoignage à l'histoire », dans *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, 2001/4, n°48-4, p. 160-189

ROUSSEAU Frédéric, *Le procès des témoins de la Grande Guerre*, Paris, Seuil, 2003

TRÉVISAN Carine, « Cru Jean Norton » et 14-18, écritures de soi », dans SIMONET-TENANT Françoise (dir.), *Dictionnaire de l'autobiographie. Écritures de soi de langue française*, Paris, Honoré Champion, 2017.

#### 4.2. Articles

Lucien Maury, « Une critique de la littérature de guerre », dans *La Revue politique et littéraire*, 2 novembre 1929

André Thérive, « Les livres », *Le Temps*, 27 décembre 1929

Joseph Jolinon, « Témoins », *Les Nouvelles littéraires*, 11 janvier 1930

Marcel Ricois, « Les vrais témoins », *Journal des mutilés, réformés et blessés de guerre*, 12 janvier 1930

André Renaudin, « À propos d'une polémique : "Monsieur Cru" et le 39ème », *Rouen Gazette*, 18 janvier 1930

B. de Verzols, « Petit courrier des lettres et des arts », *Le Crapouillot*, 1er février 1930

*Le Crapouillot*, 1<sup>er</sup> août 1930

Lieutenant-colonel Émile Mayer, « Un Apologiste de la guerre : René Quinton », dans *La Grande Revue*, 1<sup>er</sup> mai 1931

Pierre Descaves, « La Quinzaine Littéraire », *L'Avenir*, 24 janvier 1932

Jacques Boulenger, « Les confessions et la vérité », *Le Temps*, 22 juin 1934

#### 4. Articles sur Dorgelès (par ordre de parution)

*L'Intransigeant*, 31 mai 1915, « Nos échos »

*L'Heure*, 21 mars 1917

*Le Figaro*, 7 juillet 1917

*La Renaissance*, 21 juillet 1917

*L'Éveil*, 28 juillet 1917

*Comœdia*, 13 décembre 1919

Jean Galtier-Boissière, *Le Crapouillot*, 1<sup>er</sup> février 1920

*Mercure de France*, 15 avril 1921

*Le Crapouillot*, 1<sup>er</sup> mai 1921

José Germain, « Roland Dorgelès, l'incarnation de l'esprit combattant », *La France active*, avril 1923

Frédéric Lefèvre, « Une heure avec M. Roland Dorgelès », *Nouvelles littéraires*, 7 juillet 1923

*Le Cri de Paris*, 14 juillet 1923

*La Libre Belgique*, 15 juillet 1923

*La Revue des Lectures*, 15 juillet 1923

Sébastien-Charles Leconte, *La Victoire*, 18 juillet 1923

*L'Intransigeant*, 18 juillet 1923

Pierre Paraf, « Livres d'actualité », *La Nouvelle Revue*, Paris, juillet 1923

Adrien Barrère, « L'épouvantail des corbeaux », dessin de presse, *Fantasio*, 15 août 1923

Maurice Martin du Gard, « Roland Dorgelès, mon caporal » (extrait de *Vérités du moment*), *Le Combattant du Lot*, 1<sup>er</sup> janvier 1929

*La Croix du Pas-de-Calais*, 15 juin 1930

Général Mordacq, « Chez Clemenceau le 11 novembre 1918 », *Le Monde Illustré*, 13 novembre 1937

Jean Galtier-Boissière, « L'hypocrisie de l'épuration », *L'Intransigeant*, 25 septembre 1947

*Le Courrier Picard*, 5 décembre 1950

### **5. Autres articles (par ordre de parution)**

« Le prix Goncourt », *Le Temps*, 29 novembre 1915

« Les deux Prix Goncourt », *Mercure de France*, 1er janvier 1917

*Le Journal des régions dévastées : pour la défense des sinistrés du Nord et de l'Est*, Paris

18 mai 1919, n°1

27 juillet 1919, n°11

03 août 1919, n°12

24 août 1919, n°15

*Le Combattant du Boulonnais : organe de défense de l'Union des réformés, anciens combattants de la Grande guerre, leurs veuves, orphelins et ascendants*, Boulogne-sur-Mer, 1<sup>er</sup> octobre 1923, n°87

*Bulletin de la Société historique de Haute-Picardie*, Soissons, Société historique de Haute-Picardie, 1924

Gus Bofa, « Les beaux livres », *Le Crapouillot*, 16 décembre 1924

Jean Perrigault, « Le scandale des sépultures militaires. Comment les mercantis de la mort traitèrent les restes de nos soldats », *Le Progrès Civique*, 24 novembre 1923, n°223, republié dans *Le Petit Niçois*, 30 janvier 1926

« Promenades dans la Cité des Livres », *Le Gaulois artistique*, 9 janvier 1929, p.114-116

Jean Perrigault, « Le scandale des exhumations. Les Anciens Combattants contre les profiteurs de la mort », *Journal des mutilés, réformés et blessés de guerre*, 23 février 1929

### **Œuvres et réflexions littéraires**

BARBUSSE Henri, *Le Feu*, Paris, Gallimard, 2014, « folio plus classique »

BARBUSSE Henri, *Le Feu*, gravures sur verre de André Collot, Angoulême, J. Emery, 1949

BENJAMIN René, *Gaspard* [1915], Paris, Archipoche, 2013

BERTRAND Adrien, *L'Appel du sol*, Paris, Calmann-Lévy, 1916

BRECHT Bertolt, *Écrits sur la politique et la société* [1948], Paris, L'Arche, 1970

CAMUS Albert, *Le Premier homme*, Paris, Gallimard, 1994

CÉLINE Louis-Ferdinand, *Guerre*, Paris, Gallimard, 2022

CÉLINE Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit* [1932], Paris, Gallimard, 2006

CHAINED Pierre, *Mémoires d'un rat suivis des Commentaires de Ferdinand, ancien rat de tranchées*, Paris, Tallandier, 2008, « Texto »

CHAMPLY Henry, *Nécropolis*, Paris, éditions de la Sirène, 1922

COLLECTIF, *Pierre Falké, notre ami*, textes inédits de Alexandre Arnoux, Gus Bofa, P. Lorme, Roland Dorgelès, Pierre Mac Orlan, gravures originales de Gus Bofa et Dunoyer de Segonzac, Paris, Lardanchet, 1950.

COLLECTIF, *René Blum, 1878-1942*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1950

COLLECTIF, *Cicatrices de guerre(s)*, Amiens, éditions de la Gouttière, 2009

BLONDIN Greg, « Les Croix de bois », p.80-84

LACOCHE Philippe et DUFROY Serge, « Le Quart », p.48-53

D'HARTOY Maurice, *Des cris dans la tempête, nouvelles impressions et nouveaux récits d'un officier blessé*, Paris, Perrin, 1919

DUHAMEL Georges, *Guerre et littérature*, Paris, A. Monnier et Cie, 1920, « Les cahiers des amis des livres »

DUHAMEL Georges, *Vie des martyrs*, Paris, Payot et Rivages, 2015

DENAY Louis et TASSIN Eugène, *La Revanche fantastique*, Paris, E. Dentu, 1873

DESCAVES Lucien, *Ronge-Maille vainqueur*, Paris, Prairial, 2014

DRIEU LA ROCHELLE Pierre, *La Comédie de Charleroi* [1934], Gallimard, 1982, « folio »

DUHOURCAU François, *La Révolte des morts* [1922], Paris, éditions de la Vraie France, 1924

FLAMANT Paul, *Le Réveil des vivants. La Bataille de l'Aisne et les régiments de Champagne et du Nord-Est*, Reims, éditions du Nord-Est, 1924

FLAUBERT Gustave, lettre à Louise Colet, 22 novembre 1852

FRANCONI Gabriel-Tristan, *Untel de l'Armée Française*, préface de Roland Dorgelès, Amiens, éditions Edgar Malfère, 1926, « Bibliothèque du Hérisson »

GALTIER-BOISSIÈRE Jean, *Un hiver à Souchez* [1917], préface de l'auteur, Tusson, du Lérot, 1930

GENEVOIX Maurice, *Ceux de 14* [édition définitive, 1949], Paris, Flammarion, 2018, « GF »

GIONO Jean, *Le Grand Troupeau* [1931], Paris, Gallimard, « folio », 2016

LANOUX Armand, *Adieu la vie, adieu l'amour*, Paris, Albin Michel, 1977

LEVI Primo, à propos de *Si c'est un homme*, dans *Le devoir de mémoire* [1997], Paris, Mille et une nuits, 2000, p.23.

MAC ORLAN Pierre, *Les Poissons morts*, Paris, Lienart, 2017

MAUREL Micheline, *Un camp très ordinaire*, Paris, éditions de Minuit, 1957

MEYER Jacques, *La Guerre, mon vieux...*, Paris, Albin Michel, 1931

MONTFORT Eugène, *L'Oubli des morts*, Paris, Librairie de France, 1923

MOREAU Abel, *Le fou*, Amiens, E. Malfère, 1926

MORIN Émile, *Lieutenant Morin, combattant de la guerre 1914-1918*, Besançon, Cêtre, 2002

MORVAN Jean-David et PERCIO Facundo, *Les Croix de bois de Roland Dorgelès*, Paris, Albin Michel, 2020

PÉRICARD Jacques, *Face à face, souvenirs et impressions d'un soldat de la grande guerre*, Payot, 1917

PLESSIS Pierre, *La Vengeance des morts*, Paris, H. Floury, 1925

POE Edgar Allan, « Genèse d'un poème », *Histoires grotesques et sérieuses*, traduction de BAUDELAIRE Charles, Paris, Michel Lévy, 1971

REUILLARD Gabriel, *La Prière des captifs*, Paris, Les Étincelles, 1930

RIMBAUD Arthur, « Le Dormeur du val », *Cahier de Douai*, 1870

SAND George, préface de *Cosima, ou la haine dans l'amour*, Bruxelles, Société belge de librairie, 1840

SARTRE Jean-Paul, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943

SEMPRUN Jorge, *L'écriture ou la vie* [1994], Paris, Gallimard, 1996, « folio », 1970

STENDHAL, *Le Rouge et le Noir* [1830], Paris, Classiques Garnier, 2013

SUARÈS André, *Ceux de Verdun*, Paris, Émile-Paul Frères, 1916

THÉRIVE André, *Frères d'armes*, Paris, Les Étoiles, 1930

VALMY-BAYSSE Jean, *Le retour d'Ulysse : roman d'un démobilisé*, Paris, Albin Michel, 1921

WILLIAME (Capitaine), *L'escadrille des cigognes, Spa 3, 1939-1940*, Grenoble ; Paris, B. Arthaud, 1945

## Ouvrages et articles critiques

### 1. La Première Guerre mondiale

#### 1.1. Histoire

AUBAGNAC Gilles, « Du corps à corps au corps franc », *Corps*, 2014/1, n° 12, p. 103-107 [en ligne : <https://www.cairn.info/revue-corps-2014-1-page-103.htm>]

AUDOIN-ROUZEAU Stéphane et BECKER Annette, *14-18, retrouver la guerre*, Paris, Gallimard, 2003, « Folio Histoire »

BEAUPRÉ Nicolas, *Les Grandes Guerres, 1914-1945*, Paris, Belin, 2014, « Histoire de France »

BECKER Annette, *Les cicatrices rouges : 14-18, France et Belgique occupée*, Paris, Fayard, 2010

BECKER Jean-Jacques, *Les Français dans la Grande Guerre*, Paris, Robert Laffont, « Les Hommes et l'Histoire », 1980

BECKER Jean-Jacques, *1914, comment les Français sont entrés dans la guerre*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1977

COQ Christian (dir.), *Travail de mémoire 1914-1918. Une nécessité dans un siècle de violence*, Paris, Autrement, 1999

CRONIER Emmanuelle, *Permissionnaires dans la Grande Guerre*, Paris, Belin, 2013, « Histoire »

DEBRUYNE Emmanuel, *Femmes à boches : occupation du corps féminin, dans la France et la Belgique de la Grande Guerre*, Paris, Les Belles Lettres, 2018

FORCADE Olivier, *La censure politique en France pendant la Grande Guerre*, thèse de l'université de Paris X – Nanterre, dactylographiée, 1998

GALERA Yann, « Les prévôtés vues par les Poilus », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 2003/2, n° 210, p.101-112

HANOTAUX Gabriel, *L'Aisne pendant la Grande Guerre*, Paris, F. Alcan, 1919, « La France dévastée »

LAGRANGE François, « Moral et opinions des combattants français durant la première guerre mondiale d'après les rapports du contrôle postal de la IV<sup>e</sup> armée », thèse soutenue à l'Université Paris IV Sorbonne en janvier 2009 [en ligne : <http://www.theses.fr/2009PA040003/document>]

LE NAOUR Jean-Yves, *Misères et tourments de la chair durant la Grande Guerre : les mœurs sexuelles des Français, 1914-1918*, Paris, Aubier, 2002

LAFON Alexandre, *La camaraderie au front : 1914-1918*, Paris, Armand Colin, 2014

NION Bruno, *Un régiment normand dans la Grande Guerre : Historique du 39<sup>e</sup> RI, 1914-1918*, Louviers, Ysec-Éditions, 2010

NIVET Philippe, « L'aviation, nouvelle arme de guerre », dans Roland Dorgelès, *au nom de tous mes camarades* : catalogue d'exposition (15 nov. 2016 – 15 fév. 2017), Bibliothèques Amiens Métropole, p.12 [en ligne : <http://bibliotheques.amiens.fr/userfiles/DORGELES.pdf>]

OFFENSTADT Nicolas (dir.), *Le Chemin des Dames. De l'événement à la mémoire* [2004], Paris, Perrin, 2012

PROCHASSON Christophe et RASMUSSEN Anne (dir.), *Vrai et faux dans la Grande Guerre*, Paris, La Découverte, 2004

BECKER Jean-Jacques, « "La fleur au fusil" : retour sur un mythe », p.152-165

CABANES Bruno, « Ce que dit le contrôle postal », p.55-75

FORCADE Olivier, « Dans l'œil de la censure : voir ou ne pas voir la guerre », p. 33-54

PROCHASSON Christophe, *14-18. Retours d'expériences*, Paris, Tallandier, 2008

PROST Antoine, *Les Anciens Combattants et la société française, 1914-1939, volume 3 : Mentalités et idéologies*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1977

PROST Antoine, *Les Anciens Combattants, 1914-1940*, édition revue, Paris, Gallimard, 2014, « folio histoire »

RIDEL Charles, *Les embusqués*, Paris, Armand Colin, 2007

ROUSSEAU Frédéric, *La Guerre censurée. Une histoire des combattants européens de 14-18*, Paris, Seuil, 1999

ROYNETTE Odile, *Les mots des tranchées : l'invention d'une langue de guerre, 1914-1919*, Paris, Armand Colin, 2010

VIDAL-NAQUET Clémentine, « "S'épouser à distance". Le mariage à l'épreuve de la Grande Guerre », dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, Belin, 2006, n°53-3, p.142-158

VIDAL-NAQUET Clémentine, *Couples dans la Grande Guerre. Le tragique et l'ordinaire du lien conjugal*, Paris, Les Belles Lettres, 2014

## 1.2. Littérature

ADLER Aurélie, LEMONNIER-DELPY Marie-Françoise et OTT Herta Luise (dirs.), *Figurations épiques et contre-épiques de la Grande Guerre*, Actes du Colloque international (Amiens, novembre 2016), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2019

BAUDORRE Philippe, « La Grande Guerre et le Prix Goncourt », in *Les Goncourt dans leur siècle : Un siècle de « Goncourt »*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2005, p.317-327 [en ligne : <http://books.openedition.org/septentrion/54460>]

BAUDORRE Philippe, « La langue populaire dans *Le Feu* d'Henri Barbusse : la place et les enjeux », dans Corinne Grenouillet et Éléonore Reverzy (dir.), *Les Voix du peuple, XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2006 [en ligne : [https://www.academia.edu/11187642/La\\_langue\\_populaire\\_dans\\_Le\\_Feu\\_dHenri\\_Barbusse\\_la\\_place\\_et\\_les\\_enjeux](https://www.academia.edu/11187642/La_langue_populaire_dans_Le_Feu_dHenri_Barbusse_la_place_et_les_enjeux)]

BAUDORRE Philippe, *Barbusse, le pourfendeur de la Grande Guerre*, Paris, Flammarion, 1995, « Grandes biographies »

BEAUPRÉ Nicolas, *Écrits de guerre, 1914-1918*, Paris, CNRS éditions, 2013, « Biblis »

BEAUPRÉ Nicolas (dir.), *Écrivains en guerre, 14-18 : « Nous sommes des machines à oublier »*, Paris, Gallimard, 2016

CAMPA Laurence, *Poètes de la Grande Guerre. Expérience combattante et activité poétique*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010, « Études de littérature des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles »

CHARDIN Philippe et MAURIAC DYER Nathalie (dirs.), *Proust écrivain de la Première Guerre mondiale*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2014, coll. « Écritures »

COMPAGNON Antoine, *La Grande Guerre des écrivains*, Paris, Gallimard, 2014, « folio »

COLLECTIF, *Romanesque de la Grande Guerre*, Actes du colloque de l'Université de Picardie, Le Bretteur / La Société des lecteurs de Mac Orlan, collection "Lectures de Mac Orlan", 2017

CRUICKSHANK John, *Variations on catastrophe: some French responses to the Great War*, Oxford, Clarendon, 1982

FUSSEL Paul, *The Great War and Modern Memory*, London, Oxford University Press, 1971

KAEMPFER Jean, *Poétique du récit de guerre*, Paris, José Corti, 1998

KESSLER-CLAUDET Micheline, *La guerre de quatorze dans le roman occidental*, Paris, Nathan, 1998

MECKE Jochen, SCHOENTJES Pierre, DONNARIEIX Anne-Sophie, *Esthétique de la guerre - Éthique de la paix. Un siècle de littérature sur la Grande Guerre*, Paris, Classiques Garnier, 2021

MÈREDIEU Florence de, *Antonin Artaud dans la guerre, de Verdun à Hitler : l'hygiène mentale*, Paris, Blusson, 2013



POMMEREAU Claude, MAINGON Claire et PICON Guillaume, *Écrivains et artistes face à la Grande Guerre*, Issy-Les-Moulineaux, Beaux-Arts éditions, 2014

SAUVAGE Juliette, « Le soldat, animal des tranchées : fables du rat des champs de bataille dans le roman français de 14-18 », dans Catherine Grall (dir.), *Romanesques, revue du CERCLL / Roman et Romanesque : L'humain devant et dans la nature*, Paris, Classiques Garnier, 2022, p.177-194

SCHOENTJES Pierre (dir.), *La Grande Guerre : un siècle de fictions romanesques*, Genève, Droz, 2008

SCHOENTJES Pierre, *Fictions de la Grande Guerre, variations littéraires sur 14-18*, Paris, Classiques Garnier, 2009, « Études de littérature des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles »

SCHOENTJES Pierre, « Images de la nature dans les romans de la Grande Guerre : esquisse d'une typologie », *Études littéraires*, vol. 42, n°2, été 2011, p.123-138

TRÉVISAN Carine, *Les fables du deuil. La Grande Guerre : mort et écriture*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, « Perspectives littéraires »

### **1.3. Montmartre**

COLLECTIF, *Les Veillées du Lapin agile*, préface de Francis Carco, Paris, l'Édition française illustrée, 1919

GABERT Jean-Manuel, *La Légende de Montmartre racontée par Roland Dorgelès et sa bande*, Paris, Editions de la Belle Gabrielle, 2007

WARNOD André, *Ceux de la Butte*, Paris, René Julliard, 1947

### **1.4. Autres**

DAGEN Philippe, *Le silence des peintres. Les artistes face à la Grande Guerre*, Paris, Hazan, 2012

*Dictionnaire des termes militaires et de l'argot poilu*, Paris, Larousse, 1916

JUDE Élisabeth et JUDE Patrick, *Mathurin Méheut, 1914-1919, des ennemis si proches*, Rennes, éditions Ouest-France, 2001

LEWIN Kurt, « Kriegslandschaft », in *Zeitschrift für angewandte Psychologie*, n°12, 1917

SAINÉAN Lazare, *Le Langage parisien au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, E. de Boccard, 1920

## **2. Après-guerre**

AGACHE, AUBURTIN et REDONT, *Comment reconstruire nos cités détruites. Notions d'urbanisme s'appliquant aux villes, bourgs et villages*, Paris, Armand Colin, 1915

AMAT Jean-Paul, *Les Forêts de la Grande Guerre. Histoire, Mémoire, Patrimoine*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2015

BEAUPRÉ Nicolas, « Du *Bulletin des Écrivains de 1914* à l'Association des Écrivains Combattants (AEC) : des combats à la mémoire, 1914-1927 », dans S. Audoin-Rouzeau, A. Becker, S. Cœuré, V. Duclert, F. Monier (dir.), *La politique et la guerre. Pour comprendre le XX<sup>e</sup> siècle européen, Hommage à Jean-Jacques Becker*, Agnès Viénot éditions, 2002, p.301-315 [en ligne : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00760433>]

BEDHOME Stéphane, *Reconstruire le Chemin des Dames : évènement ruine et société des sinistrés (1919-1939)*, préface de Frédéric Rousseau, Vassogne, Éditions du Musée de Vassogne, Centre Historique du Monde du Travail du Chemin des Dames, 2014

CABANES Bruno, *La victoire endeuillée. La sortie de guerre des soldats français (1918-1920)*, Paris, Seuil, 2004

CLOUT Hugh, *After the Ruins: restoring the countryside of Northern France after the Great War*, Exeter, University of Exeter Press, 1996

COLLECTIF, *Reconstructions en Picardie après 1918*, Paris, éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2000

COLLECTIF, *Démobilisations culturelles après la Grande Guerre*, texte issu du Colloque « *Demobilizing the mind, culture, politics and the legacy of the Great War, 1919-1933* » tenu à Trinity College, Dublin, du 26 au 28 septembre 2001, *14-18 aujourd'hui*, n°5, Paris, Noesis, 2002

CUÉNOT Alain, « Clarté (1919-1928) : du refus de la guerre à la révolution », dans *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, n°123, 2014 [en ligne : <http://journals.openedition.org/chrhc/3522>]

DUMÉNIL Anne et NIVET Philippe (dirs.), *Les reconstructions en Picardie, actes des colloques d'Amiens, 27 mai 2000 et 12 mai 2001*, Amiens, éditions Encrage, 2003

FOUCHARD Dominique, *Le poids de la guerre. Les poilus et leur famille après 1918*, préf. Annette Becker, Rennes, Presses Université de Rennes, 2013

GILLES Benjamin, « L'Almanach du Combattant et la construction de la mémoire de la Grande Guerre », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 2017, 3-4, n°125-126, p.71-80 [en ligne : <https://www.cairn.info/revue-materiaux-pour-l-histoire-de-notre-temps-2017-3-page-71.htm>]

GONTIER Fernande, *La femme et le couple dans le roman de l'entre-deux guerres (1919-1939)*, Paris, Klincksieck, 1976

HUBÉ Daniel, *Sur les traces d'un secret enfoui. Enquête sur l'héritage toxique de la Grande Guerre*, préface de Jean-Yves Le Naour, Paris, Michalon, 2016

HUBÉ Daniel, *14-18 Tremblements de guerre*, avec la collaboration de Dierk Willig, préface d'Hermman Häusler, Orléans, BRGM éditions, 2018

JAGIELSKI Jean-François, « Émergence d'un motif littéraire dans les années 1920 : "le réveil des morts" », dans BENOÎT Christian, BOËTSCH Gilles, CHAMPEAUX Antoine, DEROO Éric (dirs.), *Le sacrifice du soldat : corps martyrisé, corps mythifié*, Paris, CNRS éditions, 2009

*La Lettre du Chemin des Dames*, Bulletin d'information édité par le Département de l'Aisne, hors-série n°5, 2009-2010

NIVET Philippe, « Les travailleurs "chinois" dans le contexte de la reconstruction », in Li Ma (dir.), *Les travailleurs chinois en France dans la Première Guerre mondiale*, Paris, CNRS, 2012, p.203-223.

PAU Béatrix, *Le ballet des morts. État, armée, familles : s'occuper des corps de la Grande Guerre*, préface de Pierre Lemaitre, postface de Jean-Charles Jauffret, Paris, La Librairie Vuibert, 2016

SAINT Lucien, *La reconstitution de l'Aisne : exposé présenté au Conseil général*, Nancy, impr. de Berger-Levault, 1920

TISON Stéphane, *Comment sortir de la guerre ? Deuil, mémoire et traumatisme, 1870-1940*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011

WINTER Jay, *Entre deuil et mémoire. La Grande Guerre dans l'histoire culturelle de l'Europe*, préface d'Antoine Prost, traduction de l'anglais *Sites of memory, sites of mourning. The Great War in European cultural history* [1995] par Christophe Jaquet, Paris, Armand Colin, 2008

### **3. Littérature de l'entre-deux-guerres et Seconde Guerre mondiale**

LAGET Thierry, *Proust, prix Goncourt*, Paris, Gallimard, 2019

RASSON Luc, *Écrire contre la guerre : littérature et pacifismes, 1916-1938*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 1997

RIEGEL Léon, *Guerre et Littérature. Le bouleversement des consciences dans la littérature romanesque inspirée par la Grande Guerre, 1910-1930*, Paris, Klincksieck, 1978

RIEUNEAU Maurice, *Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1939*, Klincksieck, 1974

SAPIRO Gisèle, *La guerre des écrivains, 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999,

TONNET-LACROIX Éliane, *Après-guerre et sensibilité littéraire, 1919-1924*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1991, « Langues et langages »

TONNET-LACROIX Éliane, *La littérature française de l'entre-deux-guerres (1919-1939)*, Paris, Nathan, 1993

### **4. Théorie littéraire**

AUBRIT Jean-Pierre, *Le conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, 2002

AUERBACH Erich, *Mimésis. La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1948], Paris, Gallimard, 1968

AUTHIER-REVUZ Jacqueline, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langage*, « Les plans d'énonciation », 1984, n°73, pp.98-111 [en ligne, consulté le 13/04/2019 : doi.org/10.3406/lgge.1984.1167]

- BARTHES Roland, « L'effet de réel », *Communications*, n°11 : *Recherches sémiologiques. Le vraisemblable*, 1968
- BAUELLE Yves, « Du roman autobiographique : problèmes de la transposition fictionnelle », dans *Protée*, vol.31, n°1, 2003, p.7-26
- BECKER Colette (dir.), *Le Roman*, Paris, Bréal, 1996, « Grand Amphi Littérature »
- BENJAMIN Walter, *Œuvres III*, traduction de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, « folio essais »
- BOUJU Emmanuel, *La transcription de l'histoire : essai sur le roman européen de la fin du XX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006
- BOURNEUF Roland, « L'Organisation de l'espace dans le roman », in *Problèmes de technique romanesque*, vol.3, n°1, avril 1970 [en ligne, consulté le 15/02/2019 : doi.org/10.7202/500113ar]
- BIASI Pierre-Marc de, *Génétique des textes*, Paris, CNRS éditions, 2011
- CARMIGNANI-DUPONT Françoise, « Fonction romanesque du récit de rêve, l'exemple d'À Rebours », in *Littérature*, « Fantômes, fictions », n°43, 1981, p.57-74
- CARUTH Cathy, *Literature in the Ashes of History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2013
- COLERIDGE Samuel Taylor, « Autobiographie littéraire, chap. XIV », dans *La Ballade du vieux marin et autres textes*, traduit par Jacques Darras, Éditions Gallimard, 2013, « NRF Poésie »
- COMBE Dominique, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992
- CURTIUS Ernst Robert, *La Littérature européenne et le Moyen-Age latin* [1956], tome I, Paris, Presses Universitaires de France, 1986
- ECO Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965
- ECO Umberto, *Apostille au Nom de la rose* [1983], Paris, LGF, 1990
- FROIDEFOND Marik et RUMEAU Delphine (dirs.), *Tombeaux poétiques et artistiques. Fortunes d'un genre*, Presses Universitaires de Rennes, 2020, « Interférences »
- GEFEN Alexandre, « La littérature rêvée », dans Wada Mitsumasa et Marielle Anselmo (dirs.), *Traduire le rêve*, Presses de l'université Seinan-Gakuin, 2010, p.1 [en ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01624167>]
- GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1989
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré* [1982], Paris, Seuil, 1992
- GENETTE Gérard, *Discours du récit : essai de méthode*, Paris, Seuil, 2007
- GOYET Florence, *La nouvelle, 1870-1925*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993

- GREIMAS Algirdas Julien, *Sémantique structurale* [1966], Paris, Presses Universitaires de France, 1986
- GRÉSILLON Almuth, *Eléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes* (rééd.), Paris, CNRS éditions, 2016
- GROJNOWSKI Daniel, *Lire la nouvelle*, Paris, Nathan, 2000
- HAMBURGER Käte, *La logique des genres littéraires* [1954], Paris, Seuil, 1986
- HAMEL Jean-François, *Revenances de l'histoire : répétition, narrativité, modernité*, Paris, éditions de Minuit, 2006, « Paradoxe »
- ISOTTI ROSOWSKY Giuditta, « Petites divagations autour du rêve en littérature », *Sociétés & Représentations*, 2007/1, n° 23, p. 241-247
- JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978
- MAINGUENEAU Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993
- MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l'auteur*, Genève, Éditions Slatkine, 2007
- MEIZOZ Jérôme, *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Éditions Slatkine, 2011
- MURAT Michel, « En guise d'ouverture », dans Sophie Jollin-Bertocchi, Lia Kurts-Wöste, Anne-Marie Paillet et Claire Stolz (dir.), *La Simplicité, Manifestations et enjeux culturels du simple en art*, Paris, Champion, 2017, p.23-28
- QUEFFÉLEC-DUMASY Lise, *Le roman-feuilleton français au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989
- RENARD Maurice, « Du roman merveilleux-scientifique et de son action sur l'intelligence du progrès », *Le Spectateur*, n°6, octobre 1909, réédité dans *Maurice Renard, Romans et contes fantastiques*, Paris, Robert Laffont, 1990, « Bouquins »
- RICOEUR Paul, *Temps et récit, tome I : L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1991, « Points Essais »
- RICOEUR Paul, *Temps et récit, tome II : La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, « Points essais », 1991
- SIMONET-TENANT Françoise (dir.), *Dictionnaire de l'autobiographie. Écritures de soi de langue française*, Paris, Honoré Champion, 2017
- STALLONI Yves, *Les genres littéraires*, Paris, Armand Colin, 2008

## 5. Notions transversales

### 5.1. Engagement

KAEMPFER Jean, FLOREY Sonya et MEIZOZ Jérôme (dirs.), *Formes de l'engagement littéraire (XV<sup>e</sup> – XXI<sup>e</sup> s.)*, Lausanne, Antipodes, 2006

ORY Pascal et SIRINELLI Jean-François, *Les Intellectuels en France de l'affaire Dreyfus à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1986

SAPIRO Gisèle, *La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Éditions du Seuil, 2011

### 5.2. Témoignage

BEAUPRÉ Nicolas, « De quoi la littérature de guerre est-elle la source ? Témoignages et fictions de la Grande Guerre sous le regard de l'historien » dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, dossier « Histoire et roman », n°112, oct.-déc. 2011, p. 41-56

BEAUPRÉ Nicolas, « La Grande Guerre : du témoin à l'historien, de la mémoire à l'histoire ? », dans *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, n°118, 2014, p.54-60

CANINI Gérard (dir.), *Mémoire de la Grande Guerre. Témoins et témoignages*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1989

LACOSTE Charlotte (dir.), *Séductions du bourreau. Négation des victimes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, « Intervention philosophique »

WIEVIORKA Annette, *L'Ère du témoin* [1998], Paris, Pluriel, 2013

### 5.3. Mémoire

BARJONET Aurélie, « Une définition de la littérature mémorielle est-elle possible ? », dans *Mémoires en jeu*, n°8, 2018-2019, p.97-101

CAPDECOMME Marie, *La vie des morts. Enquête sur les fantômes d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Imago, 1997

CAPDEVILLA Luc et VOLDMAN Danièle, *Nos morts : les sociétés occidentales face aux tués de la guerre, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Payot, 2002

CASEY Edward S., *Remembering. A Phenomenological Study*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1987

CERTEAU Michel de, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 2002, « folio histoire »

CRÉPON Marc, *Vivre avec. La pensée de la mort et la mémoire des guerres*, Paris, Hermann éditeurs, 2008

DI LIBERTI Giuseppe, « Fait/événement – Document/monument. La temporalité à l'œuvre », *Images Re-vues*, novembre 2013 [en ligne : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3319>]

NORA Pierre, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997, « Quarto »

PESCHANSKI Denis, *Mémoire et traumatisme, l'individu et la fabrique des grands récits*, entretien avec Boris Cyrulnik, Paris, INA, 2012, « Les entretiens de Médiamorposes »,

RICOEUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli* [2000], Paris, Seuil, 2014, « Points essais »

RICOEUR Paul, *Vivant jusqu'à la mort* suivi de *Fragments*, préface d'Olivier Abel, postface de Catherine Goldenstein, Paris, Seuil, 2007, « La couleur des idées »,

ROBIN Régine, « Structures mémorielles, littérature et biographie », dans *Enquête*, n°5, 1989 [en ligne : <http://journals.openedition.org/enquete/116>]

#### **5.4. Texte et image**

FOULON Pierre-Jean, « Le livre illustré. Définitions, théories, regards », dans *Les cahiers de Mariemont*, volume 26, 1995, p.11 [en ligne : [https://www.persee.fr/doc/camar\\_0776-1317\\_1995\\_num\\_26\\_1\\_1120](https://www.persee.fr/doc/camar_0776-1317_1995_num_26_1_1120)]

MÉHEUT Mathurin, *Croquis de guerre de Mathurin Méheut*, préface de Gustave Geffroy, reproduits par Léon Marotte, Paris, Devambez, 1918

OSTERWALDER Marcus, *Dictionnaire des illustrateurs : 1890-1945*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1992

PEYRÉ Yves, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre*, Paris, Gallimard, 2001

STOOP Anne de, JUDE Patrick, GUELTON Frédéric, *Mathurin Méheut. Croquis de guerre*, Guer, Écoles de Saint-Cyr Coëtquidan, 1995

#### **6. Autres**

ARIÈS Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident : du Moyen Âge à nos jours* [1975], Paris, Seuil, 2000, « Points »

BLONDEAU Philippe (dir.), *Lectures de Mac Orlan : Hommage à Bernard Baritaud / Pierre Mac Orlan : choix de lettres*, Société des lecteurs de Mac Orlan, Saint-Cyr-sur-Morin, n°9, 2022

BERGDOLL Barry, catalogue d'exposition *Les Vaudoyer, une dynastie d'architectes*, avec la participation de Daphné Doublet et Antoinette Le Normand-Romain, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1991, « Les dossiers du Musée d'Orsay »

BETTINI Maurizio et BRILLANTE Carlo, *Le mythe d'Hélène*, traduit de l'italien *Il mito de Elena* [2002] par Claude Pouzadoux, Paris, Belin, 2010

COLLOT Michel, *La Pensée-Paysage*, Paris, Actes Sud et Ecole Nationale Supérieure de Paysage, 2011

LACINIUS, *La vraie clef des songes : contenant l'interprétation de toutes les visions, un traité de l'art de deviner les passions d'après la conformation du crâne*, Paris, T. Lefèvre, 1883

WATTHÉE-DELMOTTE Myriam, *Dépasser la mort, l'agir de la littérature : essai*, Arles, Actes Sud, 2019

## **Sources documentaires**

### Archives de l'Association des Écrivains Combattants

Manifeste de l'Association des Écrivains Combattants, 1919

*Bulletin des écrivains combattants*, mars 1930

### Archives départementales

#### Archives des Deux-Sèvres – Vienne

Charles Fouqueray, matricule n°1938

#### Archives de la Marne

Gabriel Gabrio (Édouard Gabriel Lelièvre), matricule n°1420, 1 R 1326

#### Archives d'Outre-mer

Pierre Blanchar (Gustave Pierre Blanchard), matricule n°608, FR ANOM 3 RM 86

#### Archives de la Seine

Raymond Aimos (Raymond Arthur Caudrilliers), matricule n°2448, D4R1 1644

André Dunoyer de Segonzac, matricule n°1442, D4R1 1265

Pierre Falké, matricule n°2734, D4R1 1289

Charles Garry, matricule n°333, D4R1 1603

Paul Guipaut, matricule n°649, D4R1 1544

Raoul Guipaut, matricule n°843, D4R1 1438

Alphonse Jouven, matricule n°65, D4R1 825

Pierre Labry, matricule n°332, D4R1 1324

Maurice Lalau, matricule n°216, D4R1 1098

Rolland Maurice Lécavelé, matricule n°4534, D4R1 1312

Georges Monnet, matricule n°3661, D4R1 2042

Georges Pavis, matricule n°4240, D4R1 1362

Charles Vanel, matricule n°1764, D4R1 1686

Georges Villa, matricule n°324, D4R1 1235

#### Archives de la Somme

Roland Lécavelé, acte de naissance n°1087 du 15 juin 1885, État-civil



### Archives des Bouches-du-Rhône

Antonin Artaud (Antoine Artaud), matricule n°3728, 1 R 1409

### Archives nationales

Cote LH//1131/57, Régis Gignoux

Cote 19800035/341/45851, Alphonse Jouven

Cote 19800035/180/23258, Mathurin Joseph Louis Méheut

### Archives privées de Micheline Dupray

DORGELÈS Roland, « Message à l'Association des Anciens Élèves de l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs », juin 1961

DORGELÈS Roland, « Littérature et journalisme », s.d.

DORGELÈS Roland, « Sulphart chez les anges », annotations autographes de l'auteur

DORGELÈS Roland, « Sous une dalle », annotations autographes de l'auteur

DORGELÈS Roland, « Cinq ans après », 1923

DORGELÈS Roland, « Le Roman », s.d., texte dactylographié

DORGELÈS Roland, « Retour en Champagne », *Bulletin des Anciens du 39<sup>e</sup> RI*, s.d.

### Bibliothèques d'Amiens Métropole

Ms 2729 C II/3, « Cinquante ans après », texte dactylographié de 12 feuillets et six lettres de Georges Panichas

Ms 2710 C, dossier composite (lettres et manuscrits autographes)

Ms 2732 C, lettre de Roland Dorgelès au sujet du mouvement *Clarté*, s.d., destinataire inconnu

Ms 2732 C, lettre de Roland Dorgelès à André Dunoyer de Segonzac

Ms 2724 B, « Un chien, un âne, un censeur et moi », manuscrit autographe

Ms 2734 B, « Des morts vous parlent », manuscrit autographe

Res 943 C, épreuves corrigées de *Bleu horizon*

Res 776 D, *Tombeau des poètes, 1914-1918*, dédié à Jean et Lucette Arrii-Blachette, avec feuillets autographes

### Bibliothèques universitaires d'Aix-Marseille

Fonds Jean Norton Cru, exemplaire des *Croix de bois* avec annotations autographes

### Musées d'Amiens

Études préparatoires de Dunoyer de Segonzac pour *Les Croix de bois*

## Service Historique de la Défense, Mémoire des hommes

### *Journaux des marches et opérations du 39<sup>e</sup> RI*

26 N 618 / 1, 1<sup>er</sup> août – 3 septembre 1914

26 N 618 / 2, 4 septembre 1914 – 10 mai 1915

26 N 618 / 3, 10 mai – 22 septembre 1915

### Base des fusillés de la Première Guerre mondiale

SHD/GR 11 J 438-1 - Conseil de guerre : minute de jugement d'André Lecroq

SHD/GR 11 J 442 - Conseil de guerre : dossier de procédure d'André Lecroq

## **Sources iconographiques**

### Bibliothèques d'Amiens Métropole

Ms 2732 B, dossier photographique

Ms 2549 C, dossier photographique

Ph 1598 B, dossier photographique (*Les Croix de bois* de Raymond Bernard)

### Bibliothèques spécialisées de Paris

Affiches de la palissade de Saint-Nicolas-des-Champs (rue Réaumur) [en ligne : <https://bibliotheque-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0001842255/0001/v0001>]

### Bibliothèque nationale de France

EI-13 (1617), département Estampes et Photographie [en ligne : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb46557159t>]

### Œuvres picturales et cinématographiques

BERNARD Raymond, *Les Croix de Bois*, Pathé, 1932

CHAPLIN Charles, *Charlot soldat*, 1918

COLVILLE Alex, *Tragic Landscape*, 1945, huile sur toile, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa

DETAILLE Édouard, *Le Rêve*, 1888, huile sur toile, Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

GANCE Abel, *J'accuse*, Pathé, 1919

GROSZ David, *The Master to Be Afraid of*, 1937, encre, collection Michèle Heyraud

MILESTONE Lewis, *À l'Ouest rien de nouveau*, Universal Pictures, 1930

NEUVILLE (de) Alphonse, *Bivouac après le combat du Bourget*, 1873, huile sur toile, RMN - Grand Palais (Château de Versailles) / Franck Raux

NUSSBAUM Felix, *Le Triomphe de la mort*, 1944, huile sur toile, Felix Nussbaum Haus, Osnabrück

OLÈRE David, *Inaptes au travail*, après 1945, huile sur toile, Mémorial de l'Héritage juif, New York

PABST Georg Wilhelm, *Quatre de l'infanterie*, Nero-Film, 1930

POIRIER Léon, *Verdun, visions d'Histoire*, Compagnie Universelle Cinématographique, 1928

VIGNOHT Guy, « Le retour des héros », *Guy Vignohht, Jeune peintre figuratif, 15 grandes toiles d'après l'oeuvre de Roland Dorgelès : Les Croix de bois*, exposition, 15 mars - 3 avril, Galerie Iris, Paris, 1965 [voir <http://artlorrain.com/guy-vignohht>]

VIDOR King, *La Grande Parade*, Metro-Goldwyn-Mayer Pictures Corporation, 1925

# Index des noms de personnes

## A

Accambray Léon, 436  
Adler Aurélie, 13, 335, 641  
Aimos Raymond, 508, 509, 649  
Alain-Fournier, 36, 197, 198, 199  
Alluin Bernard, 11, 101, 632  
Amat Jean-Paul, 431, 642  
Anspach Henri, 60, 82, 170, 411, 413, 414  
Apollinaire Guillaume, 34, 36, 39, 40, 114, 151, 185, 197, 198, 199, 200, 222, 244, 248, 280, 355  
Ariès Philippe, 648  
Arnoux Alexandre, 497, 536, 637  
Arrii-Blachette Jean et Lucette, 21, 196, 200, 650  
Artaud Antonin, 508, 509, 641, 650  
Aubagnac Gilles, 494, 639  
Aubrit Jean-Pierre, 221, 222, 225, 247, 644  
Audoin-Rouzeau Stéphane, 20, 86, 639, 642  
Auerbach Erich, 216, 644  
Aumont Jacques, 634  
Auric Georges, 43  
Authier-Revuz Jacqueline, 644  
Azaïs Paul, 508, 509

## B

Balzac Honoré (de), 57, 155  
Barbusse Henri, 13, 22, 85, 114, 120, 121, 160, 164, 209, 210, 312, 315, 332, 334, 335, 342, 347, 348, 351, 352, 355, 356, 357, 359, 361, 362, 363, 365, 381, 383, 384, 392, 393, 396, 489, 491, 493, 495, 497, 499, 540, 604, 637, 641  
Baritaud Bernard, 343, 344  
Barjonet Aurélie, 237, 647  
Barrère Adrien, 421, 636  
Barrois Albert, 229, 230, 422  
Barthes Roland, 217, 472, 644  
Bastier Jean, 75, 254, 632  
Baudelaire Charles, 225, 239, 244  
Baudelle Yves, 287, 645  
Baudorre Philippe, 160, 164, 489, 641  
Beaupré Nicolas, 12, 14, 24, 45, 86, 87, 113, 114, 115, 120, 122, 164, 197, 209, 210, 219, 241, 253, 324, 338, 339, 340, 345, 375, 380, 445, 463, 464, 466, 467, 484, 489, 490, 494, 502, 505, 539, 605, 639, 641, 642, 647  
Becker Annette, 20, 86, 419, 639, 643  
Becker Colette, 210, 645  
Becker Jean-Jacques, 86, 215, 375, 551, 639, 640  
Bedhome Stéphane, 171, 227, 228, 400, 429, 432, 434, 436, 440, 441, 442, 567, 617, 643  
Beltrand Jacques, 195  
Benjamin René, 13, 22, 57, 93, 160, 312, 334, 349, 356, 362, 363, 365, 489, 491, 492, 493, 495, 497, 604, 637  
Benjamin Walter, 645  
Béraud Henri, 106  
Bergdoll Barry, 233, 648

Bergeron René, 508  
Bernard Émile, 34  
Bernard Jean-Marc, 199, 272, 583  
Bernard Raymond, 21, 25, 103, 471, 490, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 510, 511, 513, 515, 516, 517, 519, 520, 521, 522, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 591, 595, 596, 602, 634, 651  
Bernard Tristan, 504  
Bertrand Adrien, 44, 196, 347, 348, 489, 637  
Bettini Maurizio, 234, 648  
Bianchi Nicolas, 37, 632  
Biasi Pierre-Marc (de), 18, 160, 161, 188, 189, 240, 645  
Bierre René, 319  
Blanchar Pierre, 508, 509, 522, 649  
Blondeau Philippe, 39, 633, 648  
Blondin Greg, 589, 590, 637  
Bloy Léon, 34  
Blum Léon, 172, 536  
Blum René, 536, 629, 637  
Bofa Gus, 37, 358, 533, 536, 543, 636, 637  
Boileau Nicolas, 263  
Bommart Jean, 366  
Bonneff Léon et Maurice, 196, 198  
Boronali Joachim-Raphaël, 41, 42, 43  
Bouju Emmanuel, 645  
Boulenger Jacques, 499, 500, 616, 635  
Bourneuf Roland, 645  
Brecht Bertolt, 604, 637  
Bréval Pharamont, 302  
Brillante Carlo, 234, 648  
Brocard Antonin, 186, 187  
Bruant Aristide, 34, 39  
Burgue Richard (de), 198  
Buzon Marius (de), 43

## C

Cabanes Bruno, 135, 640, 643  
Campa Laurence, 12, 641  
Camus Albert, 605, 606, 637  
Canini Gérard, 130, 647  
Canudo Riciotto, 248, 583  
Capdecemme Marie, 459, 469, 647  
Capdevilla Luc, 453, 647  
Caplet André, 270, 272  
Carbuccia Horace (de), 106  
Carco Francis, 34, 40, 44, 107, 642  
Carmignani-Dupont Françoise, 472, 645  
Caruth Cathy, 645  
Casey Edward S., 647  
Catenoy Roland, pseudonyme de Roland Dorgelès, 36, 474, 475, 536  
Cauchy, sous-lieutenant, 67  
Cayet René, 102  
Céline Louis-Ferdinand, 334, 363, 539, 637  
Cendrars Blaise, 39, 114, 277  
Certeau Michel (de), 647

Chainé Pierre, 22, 334, 339, 343, 356, 357, 365, 394, 637  
 Champly Henry, 366, 637  
 Chanlaine Pierre, 108  
 Chaplin Charles, 472, 651  
 Chardin Philippe, 12, 641  
 Charles Francis, 108  
 Cladel Judith, 244  
 Claretie Jules, 244  
 Clemenceau Georges, 34, 37, 44, 45, 49, 87  
 Clout Hugh, 228, 421, 422, 434, 436, 437, 643  
 Coccinelle, 43  
 Cocteau Jean, 114, 536  
 Codet Louis, 196  
 Coleridge Samuel, 235, 645  
 Colet Louise, 116  
 Colette Gabrielle, 82, 108, 210, 536  
 Collot André, 540, 637  
 Collot Michel, 430, 648  
 Colville Alex, 457, 651  
 Combe Dominique, 227, 645  
 Coppée François, 244  
 Coq Christian, 639  
 Cordy Raymond, 508  
 Corneille Pierre, 155  
 Courteline Georges, 34, 37, 40, 95, 102  
 Couté Gaston, 34  
 Crémieux Benjamin, 498  
 Crépon Marc, 647  
 Cronier Emmanuelle, 73, 639  
 Cru Jean Norton, 13, 16, 22, 25, 122, 159, 219, 241, 242,  
 332, 333, 339, 340, 344, 345, 356, 490, 491, 492, 493,  
 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 528, 594,  
 595, 596, 602, 603, 604, 631, 634, 635, 650  
 Cruickshank John, 364, 641  
 Cuénot Alain, 643  
 Curnonsky, 40  
 Curtius Ernst Robert, 346, 645  
 Cyrulnik Boris, 483, 648

## D

D'Hartoy Maurice, 241, 637  
 Dagen Philippe, 336, 337, 642  
 Dalleré Maurice, 196, 198, 201, 204, 205, 206, 358  
 Danchin Emmanuelle, 568  
 Daragnès Jean-Gabriel, 99  
 Daudet Alphonse, 222  
 Debia Jean, 525, 634  
 Debryne Emmanuel, 327, 639  
 Delaître Marcel, 508  
 Demachy Robert, 302, 311  
 Denay Louis, 212, 637  
 Denèfle René, dit Castelno, 43  
 Depaquit Jules, 40  
 Derain André, 34  
 Descaves Lucien, 323, 343, 358, 637  
 Descaves Pierre, 185, 358, 501, 502, 635  
 Despax Émile, 196  
 Detaille Édouard, 312, 336, 457, 618, 651  
 Deval Jacques, 100  
 Di Liberti Giuseppe, 248, 430, 647  
 Dicharry Jean-Baptiste, 68

Dignimont André, 629  
 Dispan de Floran Henry, 196  
 Domain Magali, 12, 148, 632  
 Donnarieix Anne-Sophie, 13, 335, 641  
 Dorgelès Madeleine, 32, 108  
 Doumer Paul, 103, 505  
 Dreyfus Alfred, 116  
 Drieu La Rochelle Pierre, 356, 637  
 Dubeux Albert, 11, 145, 146, 169, 412, 632  
 Dufief Pierre-Jean, 129, 137, 633  
 Dufroy Serge, 591, 637  
 Dufy Raoul, 108, 195, 248, 264, 533  
 Dugain Marc, 238  
 Duhamel Georges, 120, 210, 245, 337, 338, 339, 345,  
 346, 353, 366, 467, 489, 490, 497, 499, 637  
 Duhourcau François, 367, 462, 637  
 Duménil Anne, 228, 643  
 Dunoyer de Segonzac André, 27, 100, 158, 166, 177,  
 178, 195, 240, 248, 531, 533, 534, 535, 536, 537, 538,  
 541, 544, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554,  
 555, 556, 557, 564, 565, 569, 575, 576, 587, 629, 631,  
 637, 649, 650  
 Dupray Micheline, 3, 10, 11, 22, 27, 31, 32, 33, 36, 73,  
 75, 77, 82, 99, 100, 101, 102, 104, 108, 110, 129, 130,  
 144, 162, 163, 167, 168, 169, 170, 172, 182, 185, 186,  
 287, 296, 303, 369, 414, 475, 502, 527, 581, 586, 587,  
 605, 630, 632, 650  
 Dux Pierre, 185

## E

Eco Umberto, 208, 240, 645  
 Erckmann-Chatrion, 155  
 Escande Maurice, 185  
 Éthuin Philippe, 180, 182, 184, 193, 633

## F

Falké Pierre, 170, 248, 455, 531, 533, 534, 535, 536, 543,  
 567, 568, 569, 570, 571, 573, 576, 577, 631, 637, 649  
 Farré Henri, 248  
 Ferny Alice, 237  
 Flamant Paul, 22, 331, 332, 359, 366, 367, 368, 441, 638  
 Flaubert Gustave, 116, 638  
 Florey Sonya, 647  
 Forain Jean-Louis, 34  
 Forcade Olivier, 120, 131, 639, 640  
 Fosse Édouard, 106  
 Fouchard Dominique, 419, 643  
 Fouchardière Georges (de la), 148  
 Foulon Maurice, 198, 205, 267  
 Foulon Pierre-Jean, 541, 542, 648  
 Fouqueray Charles, 166, 193, 248, 531, 533, 535, 542,  
 547, 548, 549, 551, 552, 553, 554, 556, 557, 559, 560,  
 562, 563, 564, 565, 566, 576, 577, 631, 649  
 Franconi Gabriel-Tristan, 120, 196, 199, 270, 365, 496,  
 582, 638  
 Fraye André, 539  
 Froidefond Marik, 243, 253, 645  
 Fussel Paul, 329, 641

## G

Gabert Jean-Manuel, 11, 38, 44, 642  
Gabrio Gabriel, 508, 649  
Galera Yann, 384, 385, 639  
Galland Jean, 508  
Galland Paul, 599, 629  
Galtier-Boissière Jean, 22, 106, 221, 222, 319, 320, 344, 345, 500, 635, 636, 638  
Gance Abel, 366, 460, 461, 502, 520, 604, 651  
Garry Charles, 194, 248, 576, 578, 579, 580, 581, 649  
Gaudy Georges, 507, 634  
Gaulle Charles (de), 105  
Gefen Alexandre, 472, 645  
Genette Gérard, 144, 255, 645  
Genevoix Maurice, 334, 340, 341, 342, 345, 357, 359, 360, 361, 365, 534, 638  
Gentil Charles, 43  
Gérard Frédéric, dit "le père Frédéric", 39, 40, 41, 43  
Germain José, 95, 230, 605, 616, 635  
Gheerardyn Claire, 243  
Gibon Guilhem Charles, 50, 55  
Gignoux Régis, 12, 19, 33, 36, 78, 80, 83, 127, 145, 146, 147, 148, 150, 152, 159, 210, 212, 213, 214, 278, 279, 287, 288, 289, 312, 326, 332, 382, 396, 397, 398, 411, 412, 424, 426, 463, 633, 650  
Gilles Benjamin, 93, 492, 643  
Giono Jean, 334, 335, 356, 446, 539, 638  
Girard Georges, 497  
Giraudoux Jean, 497  
Girieud Pierre, 43  
Godin André, 196  
Gontier Fernande, 419, 643  
Gonzague Frick Louis (de), 222  
Goya Francisco, 538  
Goyet Florence, 223, 224, 645  
Greimas Algirdas Julien, 213, 645  
Grésillon Almuth, 18, 143, 144, 646  
Grojnowski Daniel, 223, 646  
Grosz David, 572, 651  
Guelton Frédéric, 648  
Guillon Jean-Marie, 502, 634  
Guilloux Louis, 539  
Guipaut Paul, 49, 205, 216, 358, 359, 479, 649  
Guipaut Raoul, 358, 649  
Guynemer Georges, 74, 76, 79, 186, 187, 188, 191, 194, 229, 247, 248, 252, 253, 254, 422, 580, 584, 585, 632

## H

Hamburger Käte, 216, 646  
Hamel Jean-François, 646  
Hanotaux Gabriel, 639  
Hardier Thierry, 448, 449  
Hawks Howard, 529  
Henriot Philippe, 106  
Héricault Gaston, 437  
Heyraud Michèle, 572  
Hitler Adolf, 103, 509, 641  
Homère, 234  
Hourcade Olivier, 36, 200

Hubé Daniel, 431, 643  
Huisman Georges, 75, 76, 536  
Humbert Paulette, 531, 533, 537, 539, 540, 542, 567, 570, 571, 631

## I

Ibáñez Aristondo Angélique, 12, 405, 632  
Isaac Jules, 498  
Isotti Rosowsky Giuditta, 472, 646

## J

Jacob Max, 34, 40  
Jacques Henry, 36  
Jagielski Jean-François, 433, 462, 643  
Jaurès Jean, 44  
Jauss Hans Robert, 212, 646  
Jeanneney Jean-Noël, 131  
Joffre Joseph, 132  
Jolinon Joseph, 497, 498, 499, 635  
Jordens Jules-Gérard, 196, 276, 582  
Jouven Alphonse, 172, 174, 649, 650  
Jude Élisabeth, 544, 642  
Jude Patrick, 544, 642, 648  
Jünger Ernst, 352, 355

## K

Kaempfer Jean, 348, 641, 647  
Kessel Joseph, 102, 114, 277  
Kessler-Claudet Micheline, 349, 364, 641

## L

La Fontaine Jean (de), 41  
La Ville de Mirmont, 582  
Laborde Chas, 34, 45, 297  
Labry Pierre, 508, 649  
Laby Géo, 508  
Lacinius, 417, 648  
Lacoche Philippe, 591, 637  
Lacoste Charlotte, 315, 316, 317, 502, 647  
Lafon Alexandre, 110, 111, 112, 218, 319, 331, 381, 640  
Laget Thierry, 12, 644  
Lagrange André, 599, 629  
Lagrange François, 131, 640  
Lajoux Edmond, 46, 531, 532, 533, 540, 548, 549, 556, 557, 558, 560, 563, 631  
Lalau Maurice, 531, 533, 535, 536, 537, 540, 567, 570, 571, 572, 573, 574, 631, 649  
Lang Fritz, 503, 634  
Lanoux Armand, 11, 287, 592, 633, 638  
Le Cardonnel Georges, 36  
Le Fauconnier Henri, 34  
Le Goff Jacques, 248  
Le Naour Jean-Yves, 327, 328, 419, 420, 431, 640  
Le Rider Georges, 11, 633  
Lécavelé Léontine, 32, 48, 56, 134, 135

Lécavelé Onésime, 32  
 Leclerc Laure, épouse Lécavelé, 32  
 Leconte Sébastien-Charles, 236, 636  
 Lecroq André, 304  
 Leducq Alexandre, 11, 14, 15, 117, 118, 155, 181, 201, 239, 255, 256, 263, 264, 605, 632, 633  
 Lefebvre Raymond, 85  
 Lefèvre Frédéric, 155, 169, 172, 173, 174, 323, 325, 333, 346, 417, 636  
 Lefèvre Maurice, 497  
 Lemaitre Pierre, 101, 229, 450, 603, 633, 644  
 Lemerre Alphonse, 244  
 Lemonnier-Delpy Marie-Françoise, 11, 13, 188, 253, 254, 335, 632, 641  
 Leroy Christian, 101, 632  
 Levi Primo, 604, 638  
 Lewin Kurt, 360, 642  
 Linville André, 230, 496  
 Lolo l'âne, 41, 43  
 Louÿs Pierre, 244

## M

Mac Orlan Pierre, 22, 34, 36, 39, 40, 45, 99, 105, 107, 277, 342, 343, 344, 345, 497, 536, 569, 633, 637, 638, 648  
 Maginot André, 92  
 Magnard Albéric, 270, 272  
 Maingon Claire, 533, 572, 641  
 Maingueneau Dominique, 156, 208, 213, 646  
 Malexis Charles, 99, 358  
 Malherbe Henry, 230, 489, 497, 500, 616  
 Mallarmé Stéphane, 244  
 Mangin Charles, 51, 70, 72, 388, 581  
 Marais Jean, 185  
 Marie Michel, 634  
 Marinetti Filippo Tommaso, 41  
 Martial Jean-François, 508  
 Martin du Gard Maurice, 84, 636  
 Massis Henri, 36  
 Maupassant Guy (de), 222  
 Maurel Micheline, 317, 638  
 Mauriac Dyer Nathalie, 12, 641  
 Maury Lucien, 501, 635  
 Mayer Émile, 501, 635  
 Mecke Jochen, 13, 335, 641  
 Méheut Mathurin, 531, 533, 534, 535, 540, 544, 545, 548, 549, 551, 552, 553, 554, 564, 565, 566, 631, 642, 648, 650  
 Meizoz Jérôme, 10, 646, 647  
 Méré Charles, 36  
 Mèredieu Florence (de), 509, 641  
 Méric Victor, 503  
 Messire Ansbert, époux de Léontine Lécavelé, 56, 57, 136, 137, 302  
 Meyer Jacques, 500, 529, 638  
 Michel Albin, 152  
 Milestone Lewis, 530, 651  
 Millot Marie-Hélène, 11, 633  
 Molière, 155, 346  
 Monnet Georges, 171, 173, 174, 175, 426, 434, 649  
 Monnier Adrienne, 210, 337

Monsieur Grinche, pseudonyme de Roland Dorgelès, 36, 83, 181, 182, 184, 192, 193, 250, 251, 293, 385, 386, 630  
 Montaigne, 155  
 Montassier Henri, 149, 212  
 Montfort Eugène, 359, 638  
 Montherlant Henry (de), 497  
 Montis René, 508  
 Mordacq Henri, 87, 636  
 Moreau Abel, 366, 638  
 Morin Émile, 390, 638  
 Mortane Jacques, 74, 75, 76, 77, 254  
 Morvan Jean-David, 592, 593, 594  
 Mosley Oswald, 504  
 Müller Charles, 44, 49, 196  
 Murat Michel, 347, 354, 646  
 Mušič Zoran, 572, 573  
 Mussolini Benito, 103, 504

## N

Natan Bernard, 504  
 Naudin Bernard, 193  
 Neuville Alphonse (de), 336, 651  
 Nion Bruno, 22, 48, 50, 52, 54, 55, 57, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 288, 303, 304, 305, 640  
 Nivet Philippe, 11, 76, 228, 420, 429, 432, 435, 439, 632, 633, 640, 643, 644  
 Nolly Émile, 196  
 Nora Pierre, 238, 647  
 Nussbaum Felix, 624, 652  
 Nussbaum Félix, 572, 573

## O

Offenstadt Nicolas, 448, 640  
 Olère David, 572, 573, 624, 652  
 Ory Pascal, 647  
 Osterwalder Marcus, 544, 648  
 Ott Herta Luise, 13, 335, 641  
 Ouali Thabette, 11, 15, 101, 102, 113, 218, 633

## P

Pabst Georg Wilhelm, 530, 652  
 Panichas Georges, 108, 650  
 Paraf Pierre, 484, 636  
 Pau Béatrix, 229, 230, 231, 422, 450, 473, 644  
 Pavis Georges, 193, 194, 309, 530, 531, 533, 534, 536, 540, 546, 547, 548, 549, 551, 552, 553, 554, 558, 561, 562, 564, 565, 566, 576, 578, 631, 649  
 Péguy Charles, 196, 197, 198, 199, 271  
 Pellerin Jean, 196, 248, 272, 582  
 Percio Facundo, 592, 593, 594, 638  
 Pergaud Louis, 272, 582  
 Péricard Jacques, 494, 638  
 Perret frères, 229, 230, 422  
 Perrigault Jean, 106, 229, 230, 231, 421, 423, 636, 637  
 Peschanski Denis, 648  
 Pétain Philippe, 105, 425, 433

Peyré Yves, 543, 648  
Pezet Ernest, 368  
Picard Gaston, 36  
Picasso Pablo, 34, 39, 40, 248  
Pichot Henri, 115  
Picon Guillaume, 533, 572, 641  
Pignères René, 529, 634  
Pipelier Émeline, 20, 143, 633  
Plessis Pierre, 22, 332, 366, 471, 638  
Poe Edgar Allan, 239, 638  
Poilliot Gilbert, 572  
Poirier Léon, 503, 652  
Pommereau Claude, 533, 572, 641  
Porchon Robert, 359  
Pouchet Madeleine, 37, 45, 48, 49, 51, 52, 53, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 108, 129, 130, 138, 141, 147, 156, 170, 191, 262, 287, 291, 292, 295, 298, 299, 300, 301, 302, 318, 396, 404, 405, 408, 410, 411, 413, 414, 415, 523, 592  
Priollet Marcel, 95, 96  
Prochasson Christophe, 502, 634, 640  
Prost Antoine, 25, 89, 90, 98, 103, 115, 117, 325, 328, 330, 373, 377, 380, 400, 401, 446, 470, 640  
Proust Marcel, 12, 91, 99, 490, 641, 644  
Psichari Ernest, 196  
Puget André, 205  
Puget Clément, 511, 634  
Py Françoise, 11, 633

## Q

Queffélec-Dumasy Lise, 214, 646  
Quinton René, 501, 635

## R

Racine Jean, 155  
Ragache Claude-Catherine, 11, 31, 36, 99, 632  
Rasmussen Anne, 640  
Rasson Luc, 12, 334, 335, 356, 357, 379, 404, 456, 644  
Rédier Alexis, 539  
Remarque Erich Maria, 102, 501  
Renard Maurice, 148, 212, 646  
Renaudin André, 497, 498, 635  
Renoir Auguste, 34, 40  
Reuillard Gabriel, 500, 638  
Ribadeau-Dumas François, 530, 634  
Ricoeur Paul, 17, 216, 232, 238, 245, 403, 449, 478, 479, 480, 482, 483, 646, 648  
Ricois Marcel, 50, 54, 55, 57, 71, 84, 97, 158, 227, 278, 288, 303, 304, 305, 307, 496, 497, 498, 499, 501, 581, 583, 635  
Ridel Charles, 396, 640  
Riegel Léon, 12, 437, 644  
Rieuneau Maurice, 12, 145, 644  
Rimbaud Arthur, 174, 457, 638  
Riotor Léon, 244  
Rioux Jean-Pierre, 27, 46, 221, 599, 629, 633  
Robin Régine, 238, 242, 648

Rolland Romain, 32, 33, 34, 35, 44, 76, 77, 334, 335, 404, 649  
Rollinat Maurice, 34  
Rolmer Lucien, 248, 582  
Romains Jules, 539  
Rouayrenc Catherine, 312, 362, 363, 633  
Rousseau Frédéric, 22, 27, 56, 58, 130, 141, 142, 171, 332, 498, 499, 500, 630, 635, 640, 643  
Rousseaux André, 498  
Routchine Hania, 105, 108  
Royé Sylvain, 185, 199, 582  
Roynette Odile, 350, 640  
Rumeau Delphine, 243, 253, 645

## S

Sainéan Lazare, 363, 642  
Saint Lucien, 435, 644  
Salazar António de Oliveira, 505  
Salmon André, 34, 36, 40  
Salmon Stéphanie, 510, 526, 529, 634  
Sand George, 222, 255, 638  
Sapiro Gisèle, 10, 106, 644, 647  
Sartre Jean-Paul, 474, 638  
Schnellbach André, 69, 70  
Schoentjes Pierre, 13, 133, 335, 360, 641, 642  
Schumann Robert, 526  
Seeger Alan, 114, 185, 200, 582  
Semprun Jorge, 604, 638  
Simon Jacques, 539  
Simonet-Tenant Françoise, 13, 286, 287, 635  
Sirinelli Jean-François, 647  
Sorton Maurice, 145  
Soupault Philippe, 530, 634  
Staline Joseph, 103  
Stalloni Yves, 208, 217, 218, 221, 222, 223, 224, 225, 646  
Stendhal, 638  
Stoop Anne (de), 648  
Suarès André, 359, 639

## T

Tassin Eugène, 212, 637  
Téry Gustave, 164  
Teyssyre Émilien, 229  
Tharaud Jean et Jérôme, 497  
Thérive André, 499, 500, 635, 639  
Thin Auguste, 92  
Tison Stéphane, 449, 450, 473, 644  
Tonnet-Lacroix Éliane, 91, 232, 418, 424, 483, 539, 644  
Toulouse-Lautrec Henri (de), 39  
Tourneur Maurice, 102  
Trévisan Carine, 12, 13, 14, 17, 218, 235, 245, 246, 295, 306, 352, 366, 449, 468, 477, 484, 485, 605, 635, 642

## V

Vaillant-Couturier Paul, 85, 115  
Valbel Marc, 508, 509



Valmy-Baysse Jean, 639  
Van der Meersch Maxence, 539  
Van Dongen Kees, 34  
Van Gogh Vincent, 34, 40  
Vanel Charles, 507, 508, 540, 649  
Vaudoyer Jean-Louis, 233  
Vaudoyer Léon, 233  
Véray Laurent, 502, 503, 506, 507, 525, 526, 529, 634  
Verdilhan André Alexandre, 248  
Verne Jules, 32, 33  
Verzols (baron de), 499, 635  
Vidal-Naquet Clémentine, 60, 130, 135, 139, 408, 410,  
415, 416, 418, 640  
Vidor King, 502, 652  
Vignoht Guy, 587, 588, 589, 596, 652  
Villa Georges, 79, 194, 576, 578, 580, 649  
Villa Nicole, 11, 633  
Viollet Le Duc Eugène, 233  
Virgile, 346

Vlaminck Maurice (de), 34  
Voldman Danièle, 435, 453, 647

## W

Warnod André, 34, 36, 37, 40, 41, 43, 45, 99, 100, 107,  
642  
Wathée-Delmotte Myriam, 124, 648  
Wells Herbert George, 148  
Wieviorka Annette, 13, 604, 647  
Williame Robert, 187, 188, 253, 629, 639  
Winter Jay, 445, 452, 460, 644

## Z

Zola Émile, 155, 211, 493

# Table des illustrations

Figure 1 - <i>Le Lapin Agile</i> , par André Warnod	41
Figure 2 - Boronali, <i>Et le soleil s'endormit sur l'Adriatique</i> , 1910	42
Figure 3 - Sur la terrasse du Lapin Agile, le jour où la toile a été peinte	43
Figure 4 - Edmond Lajoux, illustration de seuil du chapitre « Pour la durée de la guerre » du <i>Cabaret de la belle femme</i> : la file d'attente pour l'engagement volontaire	46
Figure 5 - Secteur du bois du Luxembourg	52
Figure 6 - Le moulin de Cauroy en février 1915	54
Figure 7 - Rassemblement des morts après les combats du bois du Luxembourg	55
Figure 8 - Portrait de Roland Dorgelès dans la tranchée	58
Figure 9 - Roland Dorgelès aux avant-postes, dans la Miette	59
Figure 10 - Le secteur de Neuville-Saint-Vaast entre mai et juin 1915	69
Figure 11 - Les journées du 7, 8 et 9 juin à Neuville-Saint-Vaast	69
Figure 12 - Roland Dorgelès (au centre), blessé à la main, avec des camarades	71
Figure 13 - Roland Dorgelès dans un avion	74
Figure 14 - Roland Dorgelès (à gauche) à Longvic	76
Figure 15 - Dessin de Georges Villa illustrant la « Vie de Guynemer » écrite par Dorgelès	79
Figure 16 - Dorgelès instructeur à Longvic	80
Figure 17 - Roland Dorgelès et Madeleine Pouchet	81
Figure 18 - <i>Bleu horizon</i> , planche XX : « L'Armistice. La foule place de l'opéra »	82
Figure 19 - Carte de circulation de Roland Dorgelès	104
Figure 20 - Affiche de <i>La Machine à finir la guerre</i> , par Henri Montassier	149
Figure 21 - Dorgelès prenant des notes dans la tranchée	157
Figure 22 - Croquis d'André Dunoyer de Segonzac : soldat écrivant	158
Figure 23 - Première page manuscrite des <i>Croix de bois</i> , insérée dans <i>Bleu horizon</i>	161
Figure 24 - « Sulphart chez les anges », avec annotations autographes de Roland Dorgelès	163
Figure 25 - « Sous une dalle », article avec annotations autographes de Roland Dorgelès	168
Figure 26 - Illustration collée dans les épreuves corrigées de <i>Bleu horizon</i> (placard 12A)	194
Figure 27 - <i>Tombeau des poètes</i> , feuillet 197 ter	201
Figure 28 - Roland Dorgelès au procès Perrigault, 1929	231
Figure 29 - « Le soldat, c'est moi », première photographie de <i>Bleu horizon</i>	248
Figure 30 - <i>Bleu horizon</i> , planches XV et XVI	250
Figure 31 - « Des morts vous parlent » : épreuves corrigées, placard 47 B	273
Figure 32 - « Des morts vous parlent » : épreuves corrigées, placard 54B	274
Figure 33 - Roland Dorgelès correspondant de guerre	281
Figure 34 - Roland Dorgelès (à gauche) dans les tranchées en 1940	283
Figure 35 - Illustration du mont Calvaire par Georges Pavis	308
Figure 36 - Roland Dorgelès en « épouvantail des corbeaux », Adrien Barrère	419
Figure 37 - Carte comparative des zones dévastées	433
Figure 38 - « La relève des cadavres », Pierre Falké	453
Figure 39 - <i>Bleu horizon</i> , « Les dormeurs pareils à des morts »	454
Figure 40 - Le réveil des morts dans <i>J'accuse</i> , film réalisé par Abel Gance (1919)	458
Figure 41 - <i>Les Croix de bois</i> annoté par Jean Norton Cru, p.278	494
Figure 42 - Sur le tournage des <i>Croix de bois</i>	502
Figure 43 - Champ de bataille reconstitué pour le film <i>Les Croix de bois</i>	504
Figure 44 - Sur le tournage des <i>Croix de bois</i>	505
Figure 45 - <i>Les Croix de bois</i> de Raymond Bernard : Demachy se recueille sur la croix de Vairon	511
Figure 46 - Décor au studio de Joinville : le cimetière des <i>Croix de bois</i>	514
Figure 47 - Sur le tournage des <i>Croix de bois</i> : explosion à l'extérieur du fort de la Pompelle	516
Figure 48 - <i>Les Croix de bois</i> de Raymond Bernard : surimpression soldats et croix	518

Figure 49 - Affiches des <i>Croix de bois</i> de Raymond Bernard (1932 et 2014)	520
Figure 50 - « Tu l'auras ta croix » : partition de Roland Dorgelès	525
Figure 51 - Représentation de la mort dans <i>Les Croix de bois</i> de Raymond Bernard	528
Figure 52 - Edmond Lajoux, 1947, illustration de titre, <i>Le Cabaret de la belle femme</i>	530
Figure 53 - Georges Pavis, 1935, illustration du <i>Cabaret de la belle femme</i> , p.81	544
Figure 54 - André Dunoyer de Segonzac, illustration hors-texte, <i>Les Croix de bois</i> (1921)	545
Figure 55 - Charles Fouqueray, illustration des <i>Croix de bois</i> (1925), p.102	546
Figure 56 - André Dunoyer de Segonzac, 1921, illustration hors-texte des <i>Croix de bois</i>	549
Figure 57 - André Dunoyer de Segonzac, 1921, illustration de seuil du chapitre I des <i>Croix de bois</i>	550
Figure 58 - Charles Fouqueray, 1925, illustration de seuil du chapitre I des <i>Croix de bois</i>	550
Figure 59 - Georges Pavis, 1933, illustration de seuil du chapitre I des <i>Croix de bois</i>	551
Figure 60 - Mathurin Méheut, 1947, illustration de seuil du chapitre I des <i>Croix de bois</i>	551
Figure 61 - André Dunoyer de Segonzac, illustration du chapitre II des <i>Croix de bois</i>	553
Figure 62 - André Dunoyer de Segonzac, illustration de seuil du chapitre XV des <i>Croix de bois</i>	555
Figure 63 - Charles Fouqueray illustration de seuil, fin du chapitre IV de <i>La Boule de gui</i>	555
Figure 64 - Edmond Lajoux, illustration de seuil du chapitre « Les poissons rouges » du <i>Cabaret de la belle femme</i>	555
Figure 65 - Georges Pavis, illustration du chapitre « Ici repose Cadinot » du <i>Cabaret de la belle femme</i> , p.121	556
Figure 66 - Charles Fouqueray, illustration de seuil du chapitre III des <i>Croix de bois</i>	557
Figure 67 - Edmond Lajoux, illustration hors-texte, <i>Le Cabaret de la belle femme</i>	558
Figure 68 - Georges Pavis, <i>Les Croix de bois</i> , p.336.	559
Figure 69 - Georges Pavis, illustration de seuil du chapitre « Une nuit sous bois » du <i>Cabaret de la belle femme</i>	560
Figure 70 - Charles Fouqueray, illustration du chapitre VIII des <i>Croix de bois</i>	560
Figure 71 - Edmond Lajoux, illustration du chapitre « Le poète sous le pot de fleurs » du <i>Cabaret de la belle femme</i> , p.160	561
Figure 72 - Charles Fouqueray, illustration de titre, <i>Les Croix de bois</i>	561
Figure 73 - « Mourir pour la patrie », André Dunoyer de Segonzac	562
Figure 74 - « Mourir pour la patrie », Charles Fouqueray	562
Figure 75 - « Mourir pour la patrie », Georges Pavis	562
Figure 76 - « Mourir pour la patrie », Mathurin Méheut	562
Figure 77 - Pierre Falké, <i>Le Réveil des morts</i> : paysages	566
Figure 78 - Pierre Falké, <i>Le Réveil des morts</i> : la buvette	566
Figure 79 - Pierre Falké, <i>Le Réveil des morts</i> : exhumation d'un corps	567
Figure 80 - Pierre Falké, <i>Le Réveil des morts</i> : portraits	567
Figure 81 - Pierre Falké, <i>Le Réveil des morts</i> : eau-forte, illustration hors-texte	568
Figure 82 - Paulette Humbert, <i>Le Réveil des morts</i> : personnages dans les ruines	568
Figure 83 - La scène du « réveil des morts » par Pierre Falké, Paulette Humbert et Maurice Lalau	569
Figure 84 - Maurice Lalau, <i>Le Réveil des morts</i> : le retour d'André	570
Figure 85 - Maurice Lalau, <i>Le Réveil des morts</i> : différents états de gravure	572
Figure 86 - Pierre Falké, <i>Bleu horizon</i> , "La voix des morts", p.91	575
Figure 87 - Charles Garry, illustration de couverture de <i>Bleu horizon</i>	576
Figure 88 - Illustrations de Charles Garry	577
Figure 89 - Georges Villa : un avion allemand poursuivi par un appareil français	578
Figure 90 - La fosse du Mardi-Gras ( <i>Bleu horizon</i> , planche IV)	580
Figure 91 - Roland Dorgelès « prenant des notes dans la tranchée »	580
Figure 92 - <i>Bleu horizon</i> , planche XXIII dédiée à Jean-Marc Bernard	581
Figure 93 - Photographie annotée par l'écrivain : troupes sur les Champs-Élysées	582
Figure 94 - <i>Tombeau des poètes</i> , illustration en couleurs, page 23	583
Figure 95 - Soldat à la pipe, <i>La Boule de gui</i> (seuil) et <i>Tombeau des poètes</i> (p.79)	584

Figure 96 - Dessin d'un artilleur, dédié à Roland Dorgelès	584
Figure 97 - Roland Dorgelès et Guy Vignot, 1965	585
Figure 98 - Guy Vignot, « Le retour des héros »	586
Figure 99 - Greg Blondin, « Les Croix de bois », p. 82-83	587
Figure 100 - Greg Blondin, « Les Croix de bois », p. 84	588
Figure 101 - Philippe Lacoche et Serge Dufroy, « Le Quart » : transmission	589
Figure 102 - Facundo Percio et JD Morvan, <i>Les Croix de bois de Roland Dorgelès</i> , p.16	590
Figure 103 - Facundo Percio et JD Morvan, <i>Les Croix de bois de Roland Dorgelès</i> , p.9	591
Figure 104 - Facundo Percio et JD Morvan, <i>Les Croix de bois de Roland Dorgelès</i> , p.52	591
Figure 105 - Facundo Percio et JD Morvan, <i>Les Croix de bois de Roland Dorgelès</i> , p.91	592
Figure 106 - La journée du 3 novembre 1914 au bois du Luxembourg	608
Figure 107 - La mairie de Neuville-St-Vaast, juin 1915	609
Figure 108 - Le colonel du 39 <sup>e</sup> dans Neuville-Saint-Vaast	609
Figure 109 - Soldats du 39 <sup>e</sup> RI après la reprise de Neuville-Saint-Vaast	610
Figure 110 - Le drapeau du 39 <sup>e</sup> , juin 1915	610
Figure 111 - Tranchée en lisière de Neuville-St-Vaast	611
Figure 112 - Église de Neuville-St-Vaast en ruine, carte postale annotée par Dorgelès	611
Figure 113 - Carte des lieux fréquentés par Dorgelès	612
Figure 114 - <i>Le Réveil des morts</i> dans l'installation du musée de Vassogne	615
Figure 115 - Édouard Detaille, <i>Le Rêve</i> , 1888	616
Figure 116 - David Grosz, <i>The Master to Be Afraid of</i> , 1937	621
Figure 117 - Felix Nussbaum, <i>Le Triomphe de la mort</i> , 1944	622
Figure 118 - David Olère, <i>Inaptés au travail</i> , après 1945	622



# Table des matières

REMERCIEMENTS.....	3
SOMMAIRE.....	5
INTRODUCTION .....	7
1. ÉTUDIER ROLAND DORGELÈS .....	10
2. ENJEUX DE L'ÉTUDE .....	15
3. PRÉSENTATION DU CORPUS, DES SOURCES ET DE LA MÉTHODOLOGIE .....	18
4. EXPOSÉ DU PLAN .....	23
ÉDITIONS DE RÉFÉRENCE.....	27
CHAPITRE PREMIER.....	29
1. DE MONTMARTRE À L'ENGAGEMENT : DORGELÈS AVANT LA GUERRE .....	32
1.1. L'enfance.....	32
1.2. L'installation à Montmartre et le métier de journaliste .....	34
1.3. « La guerre de l'âne » : rire et polémique.....	39
1.4. L'aventure de l'engagement.....	44
2. LA NAISSANCE DE L'ÉCRIVAIN-COMBATTANT : DORGELÈS AU FRONT .....	47
2.1. Entre Paris et le front : Dorgelès à Rouen.....	47
2.2. L'arrivée au front.....	48
2.3. Le secteur du bois du Luxembourg .....	50
2.4. « L'affaire du seize » .....	54
2.5. Le calme entre deux tempêtes .....	57
2.6. Autour de Pontavert et Berry-au-Bac .....	59
2.7. Le bois de la Mine .....	62
2.8. Neuville-Saint-Vaast, « ce petit coin d'enfer » .....	65
2.9. Dernières semaines au front.....	72
2.10. Trois années dans l'aviation.....	74
3. TÉMOIGNAGE ET ENGAGEMENT : DORGELÈS ET LE MILIEU ANCIEN COMBATTANT .....	85
3.1. Création de l'Association des Écrivains Combattants.....	85
3.2. Roland Dorgelès et l'AEC : d'adhérent à président .....	92
3.3. Rendez-vous « à la table du bectorium » .....	97
4. L'ÉCRIVAIN-COMBATTANT APRÈS 14-18 .....	99
5. ROLAND DORGELÈS ET LA GRANDE GUERRE : UN ENGAGEMENT ? .....	109
5.1. L'idéal de camaraderie.....	110
5.2. Une communauté par-delà la mort .....	112
5.3. Un écrivain engagé ?.....	113
5.4. La légitimité des écrivains-combattants.....	118
6. CONCLUSION DU CHAPITRE.....	123
CHAPITRE DEUXIÈME .....	125
1. L'ÉVOLUTION FORMELLE : TRAJECTOIRES GÉNÉTIQUES ET GÉNÉRIQUES D'UNE ŒUVRE.....	128
1.1. De la vie à la plume : la correspondance .....	129
1.1.1. L'autocensure.....	132
1.1.2. Le rôle phatique de la correspondance.....	137
1.1.3. La correspondance, reflet de l'ignorance du soldat.....	141
1.2. La genèse des œuvres .....	143
1.2.1. <i>La Machine à finir la Guerre</i> .....	145
1.2.2. <i>Les Croix de bois</i> et <i>Le Cabaret de la belle femme</i> .....	153
1.2.3. <i>Le Réveil des morts</i> .....	169
1.2.4. <i>Souvenirs sur les Croix de bois</i> et <i>Bleu horizon</i> .....	176
1.2.4.1. Dix ans après <i>Les Croix de bois</i> , se souvenir .....	176
1.2.4.2. Des <i>Souvenirs</i> à <i>Bleu horizon</i> .....	177
1.2.4.3. La composition de <i>Bleu horizon</i> .....	180

1.2.4.4. Les épreuves corrigées de <i>Bleu horizon</i> .....	188
1.2.5. <i>Tombeau des poètes, 1914-1918</i> .....	195
1.3. Le genre des œuvres.....	208
1.3.1. Œuvres romanesques.....	209
1.3.1.1. <i>La Machine à finir la guerre</i> .....	212
1.3.1.2. <i>Les Croix de bois</i> .....	215
1.3.1.3. <i>Le Cabaret de la belle femme</i> .....	221
1.3.1.4. <i>Le Réveil des morts</i> .....	227
1.3.2. Mémoire de l'œuvre et œuvre de mémoire.....	237
1.3.2.1. <i>Souvenirs sur les Croix de bois</i> .....	239
1.3.2.2. <i>Tombeau des poètes, 1914-1918</i> .....	243
1.3.3. Le cas <i>Bleu horizon</i> .....	246
2. INTRATEXTUALITÉ ET AUTO-RÉÉCRITURE.....	254
2.1. Jeux d'échos.....	256
2.2. « Vingt fois sur le métier ».....	262
2.2.1. Écrire et réécrire la guerre.....	262
2.2.2. Étude de cas : « Des morts vous parlent ».....	264
2.3. Deux guerres en miroir.....	276
3. ÉCRITURE DU « JE », ÉCRITURE DU « NOUS ».....	284
3.1. Lire entre les lignes : derrière la fiction, l'expérience.....	285
3.1.1. Dorgelès et ses doubles.....	286
3.1.2. « Le soldat, c'est moi ».....	296
3.1.3. De la réalité au roman : transpositions.....	300
3.2. Une pensée du collectif.....	305
3.2.1. La guerre de tous les combattants.....	306
3.2.2. De la pluralité des voix à la voix plurielle.....	314
3.2.3. Le devoir moral : écrire « pour servir ».....	322
4. DORGELÈS ET LA LITTÉRATURE DE GUERRE CONTEMPORAINE.....	333
4.1. Définir le récit de guerre, entre réalité et fiction : le défi des écrivains.....	336
4.2. Avant toute chose, « écrire simplement ».....	345
4.3. Écrire les combattants.....	356
5. CONCLUSION DU CHAPITRE.....	367
CHAPITRE TROISIÈME.....	369
1. UNE <i>COMÉDIE HUMAINE</i> EN GUERRE.....	371
1.1. Le monde militaire.....	372
1.1.1. Ceux qui combattent.....	373
1.1.2. Ceux qui échappent au combat.....	379
1.1.2.1. L'institution militaire.....	380
1.1.2.2. Les embusqués.....	388
1.2. Le monde civil.....	394
1.2.1. Une société en rupture.....	395
1.2.2. Les femmes.....	402
1.2.3. L'argent.....	419
1.3. La reconstruction.....	427
2. FRONTIÈRE OU PASSAGE : DE LA VIE À LA MORT.....	442
2.1. Paysages de mort et paysages morts.....	443
2.2. Ni tout à fait morts, ni tout à fait vivants.....	451
2.3. Les soldats : figures christiques et sacrificielles.....	461
3. FACULTÉS RÉPARATRICES DE LA CRÉATION : DEUIL ET ŒUVRE MÉMORIELLE.....	465
3.1. Porter la voix des morts.....	466
3.2. Le deuil impossible.....	470
3.3. Le rôle de l'écrivain.....	475
4. CONCLUSION DU CHAPITRE.....	483
CHAPITRE QUATRIÈME.....	485
1. L'AFFAIRE JEAN NORTON CRU.....	489
2. L'ADAPTATION CINÉMATOGRAPHIQUE DE RAYMOND BERNARD.....	500
2.1. Aux origines du projet.....	502

2.2. Du roman au film.....	508
2.3. Les images symboliques .....	517
2.4. Dorgelès et le film .....	519
3. LES LIVRES ILLUSTRÉS.....	529
3.1. Le fruit d'une collaboration.....	531
3.2. Contextes de parution .....	535
3.3. Apport théorique de l'illustration .....	539
3.4. Les illustrations : entre unité et nouveauté du regard .....	543
3.4.1. Le front : un monde à taille humaine .....	543
3.4.2. Scènes du quotidien .....	553
3.4.3. Images et imaginaires de la mort.....	554
3.5. Étude de cas : les éditions du <i>Réveil des morts</i> et l'inscription de la violence .....	565
3.6. Deux œuvres à part : <i>Bleu horizon</i> et <i>Tombeau des poètes, 1914-1918</i> .....	573
4. LA GUERRE DORGELÈSIENNE EN IMAGES .....	585
5. CONCLUSION DU CHAPITRE.....	593
CONCLUSION.....	595
ANNEXES .....	605
SOMMAIRE DES ANNEXES .....	607
ANNEXE 1 – LA JOURNÉE DU 3 NOVEMBRE 1914 AU BOIS DU LUXEMBOURG .....	608
ANNEXE 2 – PHOTOGRAPHIES DE NEUVILLE-SAINT-VAAST.....	609
ANNEXE 3 – CARTE DES LIEUX FRÉQUENTÉS PAR DORGELÈS .....	612
ANNEXE 4 – MANIFESTE DE L'ASSOCIATION DES ÉCRIVAINS COMBATTANTS (JUN 1919).....	613
ANNEXE 5 – <i>LE REVEIL DES MORTS</i> AU MUSÉE DE VASSOGNE .....	615
ANNEXE 6 – <i>LE RÊVE</i> PAR ÉDOUARD DETAILLE.....	616
ANNEXE 7 – NOTICE DE <i>TÉMOINS</i> CONSACRÉE À ROLAND DORGELÈS .....	617
ANNEXE 8 – DAVID GROSZ, <i>THE MASTER TO BE AFRAID OF</i> .....	621
ANNEXE 9 – REPRÉSENTATIONS DE LA SECONDE GUERRE MONDIALE.....	622
ANNEXE 10 – TABLE DES PLANCHES HORS-TEXTES DE <i>BLEU HORIZON</i> .....	623
BIBLIOGRAPHIE .....	625
ROLAND DORGELÈS .....	627
CONSACRÉ À ROLAND DORGELÈS .....	630
ŒUVRES ET RÉFLEXIONS LITTÉRAIRES .....	635
OUVRAGES ET ARTICLES CRITIQUES .....	637
SOURCES DOCUMENTAIRES.....	647
SOURCES ICONOGRAPHIQUES .....	649
INDEX DES NOMS DE PERSONNES .....	651
TABLE DES ILLUSTRATIONS .....	657
TABLE DES MATIÈRES .....	661
RÉSUMÉ.....	664







## Résumé

Roland Dorgelès est l'auteur des *Croix de bois*, célèbre roman sur la Première Guerre mondiale paru en 1919. Il y décrit la vie d'une escouade au front, y mêlant la découverte de l'horreur de la guerre à des scènes de camaraderie qui reflètent un idéal combattant de justice et de solidarité. Ce roman éclipse souvent le reste de la production dorgelèsienne dédiée à 14-18, qui contribue pourtant à forger une représentation singulière de la Grande Guerre. Roland Dorgelès est aussi l'auteur de *La Machine à finir la guerre* (1917), du *Cabaret de la belle femme* (édition définitive, 1928), du *Réveil des morts* (1923), de *Souvenirs sur Les Croix de bois* (1929), de *Bleu horizon, pages de la Grande Guerre* (1949) et du *Tombeau des poètes, 1914-1918* (1954). Une approche diachronique de cette œuvre hybride est nécessaire pour cerner l'engagement dorgelèsien et l'éthique littéraire qu'il déploie. Le rôle de l'écrivain est en effet de perpétuer la mémoire des camarades partis trop tôt, de donner du sens à cette guerre pourtant représentée comme absurde, et enfin de pousser la société à accepter cet héritage funeste mais indispensable. De plus en plus pessimiste et désabusé, Dorgelès n'abandonne pourtant pas son projet, continuant à porter la lourde croix de la transmission. À partir d'une analyse des représentations de la Grande Guerre dans l'écriture dorgelèsienne et d'un travail sur fonds documentaires, archives, avant-textes, œuvres publiées et rééditions, nous proposons de relire l'œuvre de Dorgelès consacrée à la Grande Guerre dans une perspective historico-littéraire, en mêlant notamment approches biographique, génétique, générique et stylistique.

## Abstract

Roland Dorgelès is the author of *Les Croix de bois* (*Wooden Crosses*), a well-known novel about the First World War published in 1919. In it he describes the life of a front-line squad, combining the discovery of the horror of war with scenes of camaraderie which reflects an ideal of brotherhood and justice the author wishes to spread in society. This novel often eclipses the rest of the dorgelesian production dedicated to 14-18, which nevertheless contributes to forging a singular representation of the Great War. Roland Dorgelès is also the author of *La Machine à finir la guerre* (1917), *Le Cabaret de la belle femme* (definitive edition, 1928), *Le Réveil des Morts* (1923), *Souvenirs sur Les Croix de bois* (1929), *Bleu horizon, pages de la Grande Guerre* (1949) and, lastly, the *Tombeau des poètes, 1914-1918* (1954). A diachronic approach of this hybrid work is necessary to identify the dorgelesian commitment and the literary ethics the author deploys. The role of the writer is indeed to perpetuate the memory of fallen comrades, to give meaning to this war, which was nevertheless represented as absurd, and finally to push society to accept this gruesome but essential heritage. Though increasingly pessimistic and disillusioned, Dorgelès did not abandon his project. He continued to carry the heavy cross of transmission. Based on an analysis of the representations of the Great War in dorgelesian writing and work on documentary funds, archives, pre-texts, published works and reissues, we propose to reread the work of Dorgelès devoted to the Great War from a historical-literary perspective, notably by mixing biographical, genetic, generic and stylistic approaches.