



HAL
open science

Portraits fragmentés de “camarades” dans quelques récits français de la Grande Guerre (Duhamel, Dorgelès, Drieu, Cendrars)

Hélène Baty-Delalande

► To cite this version:

Hélène Baty-Delalande. Portraits fragmentés de “camarades” dans quelques récits français de la Grande Guerre (Duhamel, Dorgelès, Drieu, Cendrars). G. Seybert et T. Stauder. Heroisches Elend – Misères de l’héroïsme – Heroic Misery. La Première guerre mondiale dans la conscience intellectuelle, littéraire et artistique des cultures européennes, Peter Lang, pp. 727-740, 2013. <hal-01226280>

HAL Id: hal-01226280

<https://hal.science/hal-01226280v1>

Submitted on 9 Jan 2025

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.



HAL Authorization

Hélène Baty-Delalande

Portraits fragmentés de « camarades » dans quelques récits français de la Grande Guerre (Duhamel, Dorgelès, Drieu, Cendrars)

La naissance du mythe du Soldat inconnu en est l'un des signes les plus visibles : pris dans la foule des conscrits innombrables, le héros français de la Grande Guerre est anonyme, et son assumption renvoie au martyr d'une masse largement indifférenciée. Ce « paradigme des morts anonymes » a aussi à voir avec l'idéologie de « l'Union sacrée » du début de la guerre, comme le suggèrent ces lignes de Poincaré qui datent de 1914 : « La France sera héroïquement défendue par tous ses fils dont rien ne brisera devant l'ennemi l'union sacrée, et qui sont aujourd'hui fraternellement rassemblés [...] dans une même foi patriotique » (cité par Laserra 2008 : 88.). Si la « foi patriotique » a pu être ébranlée au cours de la guerre, la fraternité érigée en valeur nationale et l'héroïsme collectif ne sont pas contestés. La diffusion du terme de « camarade », commune à tous les combattants, intellectuels ou non, patriotes, pacifistes, de gauche ou de droite, en est l'une des manifestations les plus visibles. Le terme subsiste d'ailleurs très largement après la guerre dans les associations d'anciens combattants, quelle que soit leur orientation idéologique (voir Beaupré 2006 : 236).

Les divers écrits sur la guerre, témoignages et fictions, cherchent rarement à singulariser l'expérience personnelle qui les fonde, et soulignent plutôt l'importance de l'immersion dans un groupe. Le sous-titre du *Feu* (1916) de Barbusse est exemplaire : *Journal d'une escouade*. On y trouve très largement ce terme essentiel de « camarade », en concurrence avec celui de « copain ». ¹ « Camarade » renvoie à une condition commune, celle de pairs – du « camarade » sur les bancs de l'école du *Grand Meaulnes* au « camarade » normalien, si souvent ironisé par Péguy dans *L'Argent* – ou de com-

1 Jacques Meyer fait la distinction entre « les camarades (au pluriel) qui comptent et le copain (au singulier), l'ami qu'on s'est choisi sans toujours se le dire ou qui l'est devenu sans qu'on s'en soit rendu compte » (Meyer 1998 : 284). De manière plus générale, « copain » renvoie à une certaine forme de sociabilité volontiers gouailleuse, fondée sur des valeurs communes, et le plus souvent sur une origine populaire partagée, comme c'est le cas de manière frappante dans *Gaspard* (plus de cinquante occurrences, d'après un relevé opéré à partir de la base Frantext) ou dans *Les Croix de bois* (plus de soixante occurrences). A contrario, *Le Songe* de Montherlant ne comporte que sept occurrences du terme.

pagnons dans un groupe constitué, en situation (les condisciples d'une même armée, d'un même groupe), partageant parfois davantage encore : des idées, des engagements, une forme de militantisme assumé (les membres d'un parti ou d'un syndicat se reconnaissent ainsi entre eux). Avant-guerre, le terme est idéologiquement neutre. Il surgit indifféremment sous la plume d'un Barrès pour évoquer les jeunes soldats français ou dans les manifestes des syndicalistes de gauche. Il réapparaît chez des auteurs de tous bords pendant la guerre, chez Henri Bordeaux, chez Henri Barbusse comme chez René Benjamin ou chez Paul Bourget, et cristallise ce qui se joue dans le regard sur l'autre – le compagnon de misères, le frère d'arme, l'émanation anonyme et multiple du soldat combattant pour la France. Le « camarade » est ainsi celui qui partage une condition, mais aussi, très vite, une expérience existentielle extrême. De la fraternisation authentique aux souffrances de la promiscuité forcée, de la rencontre d'autrui aux résurgences parfois violentes des clivages sociaux, générationnels, politiques, géographiques, les réactions individuelles face à cette plongée obligatoire dans la masse des « camarades » sont diverses (voir Bouloc 2011).

Dès la fin de la guerre, certains tentent de les formaliser, à l'image des docteurs Huot et Voivenel dans *La Psychologie du soldat*, en 1918 :

Au premier contact le poilu des classes moyennes ou inférieures éprouvait devant la supériorité de l'intellectuel cet instinctif sentiment de défiance hostile qu'inspire aux médiocres toute supériorité ; l'intellectuel, en revanche, fut tout de suite conquis par les qualités d'endurance, de bonne humeur, de simple bravoure du poilu qu'il ne pouvait s'empêcher d'admirer davantage à mesure qu'il le connaissait mieux. » (cité par Meyer 1998 : 287)

Il y a là un enjeu essentiel, que l'on peut définir comme l'« élaboration d'une communauté d'égaux, « camarades », à un autre niveau que celui des camaraderies du quotidien déterminées en grande partie par l'identité sociale, une « camaraderie » de souffrance, qui prendra tellement d'importance après guerre face à l'« incompréhension » des civils et aux inégalités ressenties dans la guerre » (Lafon 2011 : 44). Cet enjeu est d'autant plus aigu dans les ouvrages qui affichent une ambition à la fois éthique et littéraire : dire la guerre – et pas seulement dire « sa » guerre,² en faisant inévitablement jouer les tensions entre le regard inévitablement surplombant de l'écrivain et la condition commune des « camarades ».³

2 Dans *Les Nouvelles Littéraires* du 1^e décembre 1928, Dorgelès distingue son ambition des entreprises de témoignage individuel : « 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. »

3 Ces tensions sont au fondement de la querelle historiographique qui divise les spécialistes de la Grande Guerre depuis une dizaine d'années (Historial de Péronne/

Il s'agit ici de réfléchir sur les enjeux des évocations littéraires du « camarade », à partir d'un corpus associant récits immédiats : Roland Dorgelès, *Les Croix de bois* (1919), Georges Duhamel, *Vie des Martyrs* (1917) et *Civilisation* (1918), et retours à la guerre en temps de crise : Drieu la Rochelle, *La Comédie de Charleroi* (1934) et Cendrars, *La Main coupée* (1946). Ils ont en commun une caractéristique formelle : leur composition fragmentée, associée à une galerie de portraits de soldats. Il faut donc faire la part des implicites identitaires fondateurs (le camarade comme incarnation singulière du « peuple » français, d'une région, d'un statut social), d'une rhétorique serrée (faire surgir l'individu à travers les représentations communes, voire les clichés) et d'un scrupule éthique (c'est la question de la mémoire et de la dette à l'égard de ceux qui sont morts). La fragmentation des récits et la multiplicité des voix qui caractérisent ces ouvrages sont la trace esthétique d'une tension non résolue entre singularisation des « camarades » pris dans le destin collectif et restitution d'une expérience personnelle.

Leurs figures

Un « camarade » parmi d'autres ? La question est évidemment sensible, quand on envisage des écrivains combattants. Aucun des narrateurs du corpus n'est un soldat ordinaire. Duhamel restitue son expérience de chirurgien de guerre, de manière directe dans *Vie des martyrs* et sous le masque de narrateurs divers mais toujours non-combattants dans *Civilisation*, en portant un regard compassionnel sur les héros souffrants, teinté d'une pointe d'amertume. Les « martyrs » sont le plus souvent des humbles, dont le non-combattant fait des héros, non sans une forme de culpabilité implicite. Chacune de ces figures exprime ainsi la « composante à la fois sacrificielle et héroïque » (Audouin-Rouzeau 1994 : 36) du sentiment national. Ces « camarades » ne sont pas des pairs, des compagnons d'armes, mais l'incarnation vivante (souffrante) du peuple en guerre auquel il s'identifie, de cette « race glorieuse » dans ses misères qui lui apparaît comme la plus belle expression de la nation. Le cas de Cendrars, volontaire étranger qui évoque son escouade aussi cosmopolite qu'hétéroclite, est également singulier ; il se présente volontiers comme le meneur, caporal plus ou moins officieux entraînant « ses » hommes avec lui ; individus pittoresques au début du récit, au fur et à mesure que celui-ci progresse, ils deviennent les comparses d'un narrateur aventurier, compagnons et complices de ses coups de main. Cette hiérarchie subtile est également présente dans les récits de

CRID) : sur quelles sources fonder l'analyse des mentalités et des représentations face à la guerre ? Antoine Prost et Jay Winter s'interrogent : « Peut-on postuler que tel intellectuel témoigne pour tous les paysans qui se taisent et seraient censés être moins allergiques que lui à la violence ? » (Prost 2004 : 140)

Drieu ; sous-officiers ou simples soldats, les narrateurs y ont une position particulière au sein du groupe, chefs charismatiques ou rêvant de l'être. Les camarades y sont finalement assez rares, présents comme les ombres des morts dans *La Comédie* ou comme des figures marginales (l'embusqué du *Chien de l'écriture*, le déserteur de la nouvelle éponyme, les voyous du *Voyage...*).

Le narrateur des *Croix de bois* semble plus indifférencié au sein de l'escouade : à peine Jacques Larcher s'est-il nommé, qu'il semble disparaître au sein d'un dispositif polyphonique, à la focalisation variable. Les discours, les attitudes, et souvent la mort des membres de l'escouade sont ainsi évoqués sans médiation explicite. Mais la tension demeure ; Demachy, le nouveau dont l'arrivée marque le début du roman, ce bourgeois dont les précautions délicates irritent les « camarades », sera progressivement accepté par tous, et c'est justement en lui que se reconnaît le narrateur, son « ami » (Dorgelès 1919 : 256), son double. *Les Croix de bois* peut être lu comme l'histoire de l'intégration douloureuse de l'homme cultivé dans ce peuple combattant, initiation qui va jusqu'à la mort, vaste fable du consensus démocratique national. Cette solidarité intellectuelle ou de classe suggère la prégnance d'une identité essentielle de l'écrivain dans la bataille, malgré toutes les tentatives de Dorgelès pour l'estomper. Cendrars la réfute brutalement, pour ce qui le concerne :

Au front, j'étais soldat. J'ai tiré des coups de fusil. Je n'ai pas écrit. Je laissais ça à mes hommes qui n'arrêtaient pas de pondre, pondre, pondre, écrivant à leurs femmes : mère, épouse, sœur, fiancée, amie, maîtresse, flirt, voisine, copine, rencontre, demoiselle de magasin ou serveuse de café et, à la dernière, cette nouvelle venue, la marraine de guerre, ce beau mensonge issu du cafard ou qui, peut-être, l'engendra. (Cendrars 1946 : 142)

Reste que dans tous les cas, le geste de l'écriture redouble et souligne une position de surplomb à l'égard de ces « camarades ».

Les « camarades », c'est à la fois la masse anonyme de tous les combattants – ceux qu'on croise au cantonnement ou à la relève, chez Dorgelès ou chez Cendrars, les silhouettes anonymes de ceux qui chargent à Charleroi, les « compagnons de rencontre » (Drieu 1934 : 396), chez Drieu, les corps innombrables des blessés à peine entrevus chez Duhamel – et le petit groupe des compagnons. C'est seulement de ceux-là qu'on peut dire quelque chose :

Je ne voudrais pas généraliser. Je ne parle que de ce que j'ai vu et l'horizon du soldat est borné et ne dépasse guère la limite de son escouade, de sa section, de sa compagnie ; la notion du régiment frise déjà la fiction, sauf dans les grands jours d'éclat, revue, offensive, défilé de la Victoire ; de même que l'esprit de corps ne se manifeste dans sa conscience que les soirs de sortie, de quartier libre, de ribouldingue. (Cendrars 1946 : 156)

« Je n'avais pas de vrais camarades » (Drieu 1934 : 363) : Drieu conteste également toute possibilité d'établir des liens dans la foule indifférenciée des soldats – foule populaire, « cadre truqué » (365) ; ne restent guère que les vieux réflexes sociaux, les « habituels amis bourgeois » (382), avant les révélations fugaces du feu. Le « camarade » (356), paradoxalement, c'est l'absent, Pragen, celui dont on ne dira rien, celui dont le nom et le corps cristallisent toutes les trahisons de l'après-guerre, le mépris et l'oubli des martyrs, et c'est la solitude qui unit tous ces camarades de hasard, en marche vers Verdun : « Nous étions des milliers d'hommes qui cheminions et chacun de nous se sentait seul comme un petit enfant, au milieu de cette campagne aux jachères glaciales, en traversant ces villages abandonnés depuis mille ans. » (421)

C'est donc sur le fond d'une vaste solitude que se détachent ces rencontres, comme autant de fragments d'humanité arrachés au vide. Ce sont d'abord des noms, comme autant de reconnaissances – jusqu'à constituer le titre de certaines sections, chez Duhamel et chez Cendrars ; des visages esquissés (de la profondeur des regards au pittoresque des moustaches) ; des corps massifs ou malingres, à la réalité entêtante (les odeurs, chez Dorgelès, Duhamel, Cendrars) ; des rôles sociaux (le Parisien dégourdi, chez Dorgelès ou Cendrars, la galerie des paysans et des petits commerçants chez Duhamel) ; des types propres au récit de guerre (les officiers incapables, chez Dorgelès, Drieu et Cendrars)... Ces notations rapides font surgir la diversité de ces camarades, en une liste concentrée (telle l'évocation par Cendrars de l'origine des volontaires étrangers, 1946 : 32-33) ou amplifiée aux dimensions d'un volume (*Vie des Martyrs*), ou dans l'hétéroclite de l'escouade, chez Dorgelès et chez Cendrars, ou enfin dans l'évocation éclatée et lacunaire des autres, dans les nouvelles de Drieu.

Singulariser, au risque du pittoresque, de la caricature souriante ou légèrement condescendante... La verve caustique de Cendrars n'épargne pas ses anciens compagnons, et le souvenir n'est pas commémoration compassée. Rossi, colosse insatiable et prodigieusement efficace, est réduit à une image :

Je me servais de Rossi comme un cornac de son éléphant, mais comme un éléphant, Rossi était fragile, s'enrhumait pour un rien, était facilement démoralisé et comme à un éléphant il lui fallait des montagnes et des montagnes de nourriture pour se remettre d'une fatigue ou d'une émotion. (Cendrars 1946 : 27)

L'empathie est parfois un peu forcée, dans la restitution d'une naïveté touchante, chez Duhamel, cherchant à ressaisir une humanité partagée dans les détails les plus ténus, tel ce Mouchon gêné de se déchausser car « ça va sentir... » (Duhamel 1917 : 35). Restituer la singularité de ces figures de camarades, c'est faire surgir l'individu, tout en suggérant l'universalité d'une expérience humaine – aboutir à une forme de « typisation » sans reconduire

les « stéréotypes », pour reprendre une distinction opérée à propos du *Feu de Barbusse* (Bonnaud-Lamotte 1990 : 99). La figure du poilu a largement donné prise à ces stéréotypes, du fait d'une tendance générale à l'essentialisation du soldat – un fantassin, d'origine populaire – et du succès d'un personnage récurrent dans les récits de guerre, le « poilu type, portrait composite, artificiel et faux », souvent un « Parigot hâbleur, aussi bon soldat que mauvais citoyen, personnage dont on a abusé et qui n'a peut-être jamais existé » (Cru 1929 : 599).

La « typisation », chez Duhamel, passe par l'épure. Il privilégie à l'évidence des figures naïves, peu disertes dans la souffrance, incarnations de la sagesse ou de la grandeur informulées, mais vivement senties, du peuple français. Au-delà de la restitution d'une identité sociale (le nom, le statut, la profession), physique (la physionomie, le corps et ses blessures) et psychologique (l'attitude face à la souffrance, la sociabilité), l'écriture tente de transmettre une relation d'empathie, au-delà de la relation thérapeutique, cherchant l'expression singulière d'une humanité universelle dans un regard, une parole.

Dorgelès revendique la reconfiguration esthétique des caractères ; les personnages des *Croix de Bois* sont « tous humainement vrais, mais pas un de chair et d'os » (Dorgelès 1949 : 24). Écrivant trente ans après la guerre, Cendrars tend moins à la remémoration qu'à la réactualisation ; il fait revivre ses camarades par l'évocation sensible de leur présence, de bribes de leur vie, de leur voix surtout. D'un pittoresque un peu facile parfois (accents, argot, etc.), les dialogues sont le lieu essentiel de l'évocation des camarades ; ils inscrivent la voix de chacun face à l'événement vécu, ils se soustraient presque totalement à tout débat idéologique sur la guerre, et restituent la dimension sensible de la rencontre. Pour Cendrars, le choix de bribes de paroles et la vivacité du croquis pour saisir un personnage sont ainsi décisifs : « Quelle économie d'écriture si l'on touche juste et quand l'on arrive à faire entendre ce son de cloche fêlée sous les propos ! » (Lettre à Jacques Henri Lévêque du 24 janvier 1945, cité dans Touret 2002 : 18)

Les camarades de Drieu n'ont guère la séduction des figures populaires d'autant plus glorieuses qu'elles sont frustes et irréductibles à tout héroïsme traditionnel. L'embusqué menteur du *Chien de l'écriture*, les types louches du *Voyage des Dardanelles*, les figures équivoques du *Lieutenant de tirailleurs* et du *Déserteur* échappent au consensus national et à la structure du martyrologue. Une exception : Jacob, dans *La Comédie*.

C'était un Juif. Un Juif comme on dit. Qu'est-ce qu'un Juif ? Nul ne le sait. Enfin on en parle. [...] C'était effrayant ce que Jacob était français, il voulait se faire tuer pour la France. Ils s'en sont donné du mal pour les Patries dans cette guerre-là, les Juifs. (Drieu la Rochelle 1934 : 391)

L'intégration nationale se fait ici au prix de l'adhésion radicale au mythe du sacrifice, que Drieu exhibe et ironise à la fois.⁴

Pour Jean Norton Cru, grand examinateur des récits de guerre au tournant des années trente, « Un type ne saurait être vrai ; d'ailleurs, à la guerre, on ne saurait peindre que soi-même, toute tentative de témoignage par procuration est illusoire » (Cru 1929 : 648). De fait, chacune des évocations d'un camarade en particulier est articulée autour d'une anecdote pittoresque, cocasse ou tragique ; la singularité de chacun semble ne pouvoir être restituée que dans le comble, l'excès de la coïncidence, la dissonance. La fragmentation des récits de guerre considérés permet ainsi une distribution des évocations sous forme de petites nouvelles, avec péripéties et chutes, et effets mesurés. Citons, par exemple, le cas de Lang, avec sa mort incroyable racontée par Cendrars (du mauvais présage de l'autobus, qui rime avec obus au bombardement du village nommé « Bus), celui de Légglise, qui consent à toujours plus de souffrance, l'histoire très romanesque de Dauche, condamné à mort sans le savoir, chez Duhamel, la grande croix d'ombre sur le corps endormi de Lambert, tué le lendemain sous les yeux du narrateur des *Croix de bois*, l'épilogue de l'histoire du *Chien de l'écriture* de Drieu. Paradoxalement, ce qui achève le « type », c'est bien moins l'ensemble des spécifications sociales, physiques et éthiques qui pourraient faire signe vers le témoignage, ou vers une forme de récit réaliste, que ces éléments qui excèdent l'évocation d'une condition de soldat et qui saturent le récit de sens. Les « camarades », en leurs corps, leurs paroles et leurs souffrances, incarnent ainsi de façon irréductiblement singulière un petit nombre de constats universels : l'absurdité de la mort, l'impuissance humaine face à la guerre, l'ironie grinçante des événements.

Le singulier national ?

La tentative de re-singulariser les camarades précipités dans cette guerre de masse, qui exige une discipline collective, écrasant toute velléité critique, permet également d'affirmer la résistance de l'individu face à la standardisation moderne, dont la guerre est l'expression la plus monstrueuse. On a pu dire à juste titre à propos des écrits de guerre de Duhamel que « s'y lit partout l'effacement de l'individu » (O'Shaughnessy 1994 : 42), contre le-

4 Cette notation semble bien éloignée de l'antisémitisme virulent que Drieu manifestera à partir de la fin des années trente. On trouve chez Barrès, en 1917, le même type de réflexions sur le patriotisme juif : « Une grande affaire d'Israël dans son éternelle pégrination, c'est de choisir une patrie. Il ne la tient pas toujours de ses aïeux, il l'acquiert alors par un acte de volonté, et sa nationalité est sur lui comme une qualité dont il se préoccupe de prouver qu'il est digne. » (*Les diverses familles spirituelles de la France*, 1917, cité par Landau 1999 : 55)

quel l'écriture même ne cesse de lutter. Elle « ré-individualise la douleur de masse » (Beaupré 2006 : 144). Le regard sur l'autre permet de briser la terrible litanie des souffrances, en ré-instituant la dignité des sujets – contre la chair à canon – et en recueillant une forme de grandeur non pas dans un patriotisme claironnant, mais dans un consentement tragique à la souffrance. *La Main coupée* apparaît ainsi comme un vaste contrepoint au terrible *J'ai tué*, évocation d'une guerre chaotique, sans visages, sans camarades, justement. Même si les « camarades » y sont piégés comme « des poux dans une tête [...] chacun de nous dans son trou individuel » (Cendrars 1946 : 21), ce grand récit brisé orchestre les singularités, les exceptions irréductibles de chacun, autour d'un narrateur indomptable. La guerre elle-même se fait en contrebande, dans les coups de main clandestins. L'héroïsme s'y dérobe à tout devoir national ou à toute discipline hiérarchique, il est individuel, subversif, et rarement glorieux. La hantise de la massification est tout à fait fondamentale chez Drieu ; les « camarades » ne peuvent surgir, pendant la charge de Charleroi, qu'au moment où cette masse se disloque, où la force des chefs se manifeste fugacement. Julien Hervier l'a souligné, « [c]ette fusion exaltante est aux antipodes de l'atomisation des individus propre au monde moderne tel que le condamne Drieu » (Hervier 2012 : 1669). Chez Dorgelès enfin, la dynamique individualisée de l'escouade permet de résister à la dilution désespérante de chacun dans la masse atone des soldats. Cet écrasement de tous par la guerre moderne est sensible dans certains emplois du « nous » indifférencié, qui enregistre le fatalisme collectif :

Nous acceptons tout : les relèves sous la pluie, les nuits dans la boue, les jours sans pain, la fatigue surhumaine qui nous fait plus brutes que les bêtes, nous acceptons toutes les souffrances, mais laissez-nous vivre, rien que cela, vivre...
Ou seulement le croire jusqu'au bout, espérer toujours, espérer quand même.
Maintenant et à l'heure de notre mort, ainsi soit-il... (Dorgelès 1919 : 346)

Envisager une collectivité, même réduite à la taille d'une escouade, d'un régiment, ou d'un hôpital suscite inévitablement une réflexion sur le consensus (et ses failles) face à la guerre. Pour Duhamel, chacun des « martyrs » est à lui seul tout le peuple français, dans son dévouement tragique à la patrie. L'un des ressorts essentiels de ses textes est dans la tension non résolue entre la cruauté extrême du sort fait à l'individu, restituée avec une profonde empathie par la narration, et la persistance d'une conception sacrificielle du rapport entre les soldats et la nation. Le sacrifice est immense, excessif, absurde parfois, mais en soi, il n'est pas contesté, pas contestable ; Duhamel s'interroge sur cette « civilisation » qui sacrifie ainsi les hommes à la violence nouvelle de cette guerre, mais salue la grandeur de « la race » – terme récurrent chez lui pour désigner le peuple français – qui se révèle dans le consentement à la mort pour la patrie. Dans *La Comédie*, la profonde

désillusion face à la guerre se traduit aussi par une profonde désillusion face aux « camarades », rejets insuffisants d'un peuple décadent, que la guerre moderne empêche de se révéler à eux-mêmes. Mais cette double désillusion s'enlève sur le fond d'un fantasme brûlant : celui d'une race française glorieuse.

Dorgelès est bien loin de ces considérations. Si l'on excepte quelques rares références géographiques, tout ce qui concerne le rapport à la patrie est au second plan ; la question de l'adhésion à la guerre est sporadiquement posée, tout comme celle de l'engagement, mais elle est rapidement évacuée. Le consentement à la condition de soldat est intériorisé – on trouve seulement la lâcheté ordinaire de Bouffioux, qui cherche à se planquer de toutes les manières possibles, ou la forfanterie de Gilbert, qui refuse d'être versé dans un corps moins exposé. C'est la fraternité qui l'emporte – et le chapitre intitulé « Mort pour la patrie », censuré en 1919, est *a contrario* une évocation lapidaire et brutale d'une exécution sommaire, celle d'un soldat coupable d'avoir refusé de marcher en première ligne deux jours de suite. « Camarades », donc, bien plus que soldats défendant une patrie ; pas de martyrologe chez Dorgelès, et pas vraiment de messianisme pacifiste non plus, mais un concert de voix joyeuses, un chœur assez peu dissonant, qui affirme vaille que vaille la force de la vie.

Le cas de *La Main coupée* est à part, du fait même que les soldats évoqués sont des engagés volontaires étrangers. Si la motivation de l'engagement est parfois abordée, pour certains des « camarades », elle reste le plus souvent assez obscure (une évidence enthousiasmante) ou ironiquement dérisoire (élégance de l'uniforme⁵...). L'absence de remise en question de la légitimité du combat n'empêche nullement la lucidité terrible du narrateur à l'égard des destinées de ses compagnons, et de la sienne propre. Il s'autorise d'ailleurs quelques sarcasmes bien sentis à l'égard du patriotisme d'adoption de certains :

Mais j'ai connu plus d'un type qui finissait par chérir son créneau, même s'il y était planté tout l'hiver dans l'eau et jusqu'au ventre, car c'était là le seul coin de cette terre aimée de France qu'il posséderait jamais en propre, et qu'il était venu défendre, ce trou d'homme qui le moulait, qui avait fini par épouser sa forme tellement il s'y était accoudé, adossé, frotté par devant et par derrière durant ses heures de veille épuisante et de cafard [...] Ce trou d'homme qui s'éboulait en revêtant le soldat d'un uniforme de boue et où, à chaque relève, l'un ou l'autre

5 Voir le cas de Lang, à nouveau : « Pourquoi s'était-il engagé ? Pour faire comme tout le monde, parce que le mari de sa sœur était artilleur, pour acquérir la nationalité française, par enthousiasme, par amour pour la France ? Non, tout simplement parce que l'uniforme lui seyait, et il s'était fait tirer des centaines de photographies... » (Cendrars 1946 : 35)

restait enseveli comme dans une chiotte sans issue, douce France, ô mon beau tombeau ! (Cendrars 1946 : 216)

Une identité nationale se dégage-t-elle de ces agglomérats de « camarades » ? Cendrars souligne plaisamment les diversités culturelles et linguistiques au sein de son escouade, mais c'est bien la figure du « Boche » qui apparaît la mieux caractérisée – la mieux caricaturée, jusqu'au cliché. Dorcelès joue aussi du pittoresque régional et des dissemblances sociales, pour proposer une sorte de peuple français en miniature, du ch'ti au Parisien trop dégourdi, en passant par le paysan un peu lent et le bourgeois qui se découvre dans la guerre ; mais aucune différenciation explicite n'est proposée par rapport à « ceux d'en face », qui ne sont le plus souvent que des cadavres. Chez Duhamel, on trouve l'affirmation d'un certain nombre de traits nationaux – le rire, la dignité, l'esprit de contestation ; mais ces manifestations du « génie français » sont aussi bien des traits universels. Universalité qui peut prendre la forme d'un constat, diluant ainsi la singularité française : « C'est peut-être une des particularités ou des grandeurs de notre race, c'est sans doute, et plus généralement, un impérieux besoin de l'humanité entière. » (Duhamel 1917 : 102) Ou bien, de manière plus retorse, les valeurs françaises deviennent la promesse d'un avenir meilleur – l'étalon d'un universel, comme le choix du titre « civilisation » pouvait le faire soupçonner : « Hommes de France, votre naïve grandeur d'âme disculpe toute l'humanité de son plus grand crime et la relève de sa plus profonde déchéance. » (175) Le héros martyr français ne se sacrifie donc pas seulement pour la France – mais la grandeur de la France réside aussi dans l'offre de ce martyr à l'Europe entière. L'universel est français, et le pacifisme de Duhamel s'en accommode fort bien. Pour Laurence Campa, Duhamel « réactive à sa manière le consensus autour de la croyance en la juste cause mais surtout en la rédemption par la communion humaine » (Campa 2008 : 31). Mais ce n'est plus l'universel hérité des Lumières que le peuple français offre au monde, dans la guerre, mais un universel spontané, pathétique, qui révèle sa grandeur chez les sans-grades :

À travers les épreuves, notre race de laboureurs est demeurée vigoureuse, pure, digne des nobles traditions humaines. Je vous ai connus, Rebic, Louba, Ratier, Freyssinet, Calmel, Touche et tant d'autres que je ne dois pas nommer, pour ne pas appeler le pays tout entier. On ne saurait dire que la blessure choisit ses victimes, et pourtant, quand je passais entre les lits où se débattait votre destin, quand je vous regardais un à un, au visage, vous me sembliez tous des hommes bons, patients, énergiques, et tous vous méritiez d'être aimés. (Duhamel 1918 : 216)

De la « déposition » au tombeau

Peu après la publication de *Civilisation*, Duhamel évoquait le devoir de l'écrivain comme une « déposition » dans une conférence sur la littérature et la guerre (Duhamel 1920 : 30). Ce vocabulaire judiciaire rappelle le fameux titre de l'ouvrage de Jean Norton Cru, *Témoins*, qui semble faire des récits de guerre un ensemble de pièces à charge, pour juger les coupables de la mort de millions de soldats. Michèle Touret (2002 : XXVIII) parle de « réparation », plutôt que de témoignage retardé, à propos de *La Main coupée*. De fait, il y a une exigence éthique largement explicitée par les autres écrivains, dans leur évocation de la vie et de la mort de leurs « camarades ».

De qui parle-t-on, d'abord ? Cendrars est le plus amer, à la toute fin de son récit, avouant la contingence radicale de ses choix – pourquoi évoquer ceux-là, et pas tous les autres ? Il faut citer cette phrase, très longue, qui se déroule lentement, sarcastique d'abord, empreinte d'une émotion traduite par l'altération du rythme et la série des hyperbates :

L'atroce de cette chronique c'est d'avouer que sauf peut-être Sawo-le-Gitan (qui devait désertier à Tilloloy parce que c'était son tour de partir en permission et que cette permission n'arrivait pas), que sauf peut-être Sawo, il n'y en avait pas un parmi nous qui avait l'étoffe d'un héros et l'abominable c'est de constater que si tous nous étions martyrs (à nos corps défendant), aucun de nous, et surtout pas les quelques camarades dont je me souviens et que j'ai nommés parce que je n'ai pas oublié leur pittoresque et que certains ont eu la chance de survivre à la tuerie, aucun ne mérite une mention particulière quand je pense aux quelque deux cents types que j'ai vus défiler dans mon escouade en un peu moins d'un an et dont la majorité était en vérité des pauvres bougres qui sont tombés sans savoir pourquoi ni comment et dont, s'ils m'apparaissent encore dans mes songes avec leur corps meurtri et tous sanglant, et poussant des cris horribles, moi-même j'ai oublié leur nom et leur figure, leur comportement et les circonstances de leur mort exemplaire. (Cendrars 1946 : 411)

De la provocation (le seul héros est un déserteur) au retour au consensus le mieux partagé (la figure du héros martyr, inconscient de son propre sacrifice), cette conclusion ne vaut pas comme une remise en question de tout le récit qui la précède, mais comme une ultime modulation : le rappel du vaste drame sur lequel se détachent les aventures des quelques figures cocasses et tragiques de l'escouade.

Mêmes scrupules tardifs chez Dorgelès, à la fin des *Croix de bois*, à plusieurs reprises, qui suggère la séduction illusoire d'un sentimentalisme vain, dans le culte du souvenir de camarades « pas toujours aimés, parce qu'ils étaient parfois grossiers, le geste et l'esprit lourds » (Dorgelès 1919 : 328), et devenus plus chers depuis qu'ils ne sont que des souvenirs. Le souvenir est déjà une forme de monument, le lieu d'un culte intime :

Ils renaissent tous dans sa mémoire, leurs visages s'abluient avec leurs traits précis, leurs regards, leurs voix, un petit détail d'uniforme qu'il croyait oublié.

Et ressuscitant l'un après l'autre, ils semblaient tous se lever pour un suprême appel : Bréval, Vairon, Fouillard, Nourry, Bouffioux, Broucke, Demachy... Et leurs voix répondaient : mort, mort, mort... (Dorgelès 1919 : 418)

Éclairer quelques-uns, faire revivre par l'anecdote, le pittoresque de certains, les gestes forts, les paroles profondes : ce sont là les formes mêmes du souvenir, forcément lacunaire, mais qui engagent une réflexion sur la nature même de la « déposition ». Ces figures marquantes sont-elles exemplaires ? Rendent-elles justice à tous les « camarades » et à leurs souffrances ? Duhamel affirme n'être que le scribe des hautes figures qu'il a côtoyé, éludant la question du choix et de la composition des bribes arrachées à son expérience, au seuil de son récit :

Ne perdons rien de leurs humbles propos, inscrivons leurs moindres gestes, et dites-moi, dites-moi que nous y penserons tous ensemble, à chaque heure du jour, maintenant et plus tard, alors que nous éprouverons la tristesse des temps et la grandeur du sacrifice. (Duhamel 1917 : 10)

Il s'agit moins de se saisir des bribes aléatoires du souvenir, que d'accueillir des « ombres », moins de « déterrer les camarades [qu'il a] le plus aimés » que de partir « seul avec un régiment de fantômes » (Dorgelès 1949 : 25). La galerie de portraits est donc illusoire – les fantômes de la fiction étant à peine l'ombre des morts.

Déposition pour les autres – ceux qui n'ont pas eu ces « camarades » – mais surtout mémorial intime : les réflexions finales du narrateur des *Croix de bois* en témoignent tardivement, mais c'est encore plus net chez Duhamel, Drieu et Cendrars. Le narrateur de la *Comédie* le revendique explicitement :

Mais, avant de me perdre, encore moi une minute, encore une petite aventure individuelle. Avant de quitter ce rivage, je peux bien fausser compagnie une dernière fois à ce régiment qui m'a séduit par l'absurdité de son destin collectif. (Drieu 1934 : 438)

Évoquant le groupe, les « camarades » comme autant de miroirs renvoyés à soi, l'écrivain se ressaisit dans une écriture morcelée, éclatée. Drieu ne cesse d'affirmer ses hantises propres, sa solitude, ses rancœurs intimes dans *La Comédie*. La galerie de portraits de *La Main coupée* s'achemine progressivement vers un récit unifié, à la première personne, qui achoppe sur le traumatisme indicible, la mutilation de Cendrars. Duhamel ne cesse d'éprouver la puissance relative du geste thérapeutique et de l'échange fraternel, pour les blessés, mais aussi pour lui-même, et pour tous ceux qui ne sont pas combattants. Ces récits fragmentés parviennent ainsi, et c'est leur grande force, à restituer à la fois la présence vive des autres – de leurs souffrances, de leur mort, mais aussi de leurs rires, de leurs paroles singulières, « types » ressuscités par la grâce d'un récit enlevé – et la conscience aiguë d'un sujet

clivé, un survivant endeuillé, habité par le souvenir des « camarades », et aussi, et c'est pire encore, par l'oubli de tous les autres.

« Écrire, c'est déjà sortir du rang »⁶

Comment dire la guerre, ce traumatisme collectif, ce deuil interminable de tous les « camarades » perdus ? Comment dire « sa » propre guerre en laissant affleurer la parole fantomatique de ces martyrs innombrables, affirmer sa singularité « au sein du Nous de la communauté » (Mounic 2011), parmi les « camarades », donc ? L'éclatement du récit, dans les œuvres considérées, permet d'esquiver le consensus national du sacrifice héroïque de tout un peuple. Il accueille une certaine variété de l'expérience, une certaine diversité individuelle, sans prétendre représenter l'armée entière, et refuse toute totalisation esthétique, reflet suspect de la cohésion collective. Dire toute la guerre, à travers la galerie de « camarades » exemplaires, certes, mais sans trace d'idéalisme. Cette exemplarité relève plutôt du mémorable – qualité esthétique et éthique du mémorial.

Un copain de moins, c'était vite oublié, et l'on riait quand même : mais leur souvenir, avec le temps, s'est creusé plus profond, comme un acide qui mord...
(Dorgelès 1919 : 425)

L'éclatement formel est comme la trace de cette morsure ; la présence fantomatique de l'autre, de sa singularité, de son humanité, de sa destinée excessive hante l'écriture et la déborde. Dire leur guerre, dire sa guerre ; le détour brisé et répété par l'évocation des « camarades » est aussi une façon de retrouver l'universalité d'une détresse intime.

Bibliographie

- Cendrars, Blaise : *La Main coupée*. Paris 1975 (édition originale 1946).
 Dorgelès, Roland : *Les Croix de bois*. Paris 1994 (édition originale 1919).
 Drieu la Rochelle, Pierre : *La Comédie de Charleroi*, dans P. D. I. R., *Romans, récits, nouvelles*, Paris 2012 (édition originale 1934).
 Duhamel, Georges : *Vie des martyrs et autres récits des temps de guerre*. Paris 2005 (édition originale 1917 et 1918).
 Audouin-Rouzeau, Stéphane : « Témoignage combattant, témoignage médical en 1914-1918 », dans *Georges Duhamel médecin écrivain de guerre*, hors-série des Cahiers de l'abbaye de Créteil, Paris 1994, p. 31-40.
 Beaupré, Nicolas : *Écrire en guerre, écrire la guerre. France-Allemagne 1914-1920*. Paris 2006.

6 Leroy 1995 : 8.

- Bonnaud-Lamotte, Danielle : « *Le Feu* de Barbusse, un discours social-patriotard ? », dans *Mots*, septembre 1990, p. 94-11.
- Bouloc, François / Cazals, Rémy / Loez, André (éds.) : *Identités troublées 1914-1918. Les appartenances sociales et nationales à l'épreuve de la guerre*. Toulouse 2011.
- Campa, Laurence : « La parole consolatrice. Sur la réception de *Vie des martyrs* (1916-1929) », dans Georges Duhamel, *Écrire la Grande Guerre*, Cahiers de l'abbaye de Créteil, décembre 2008, p. 27-44.
- Cru, Jean Norton : *Témoins*. Paris 2005 (édition originale 1929).
- Dorgelès, Roland : *Bleu Horizon*. Paris 1949.
- Duhamel, Georges : *Guerre et littérature*. Paris 1920.
- Hervier, Julien : « Notice » de *La Comédie de Charleroi*, dans Pierre Drieu la Rochelle, *Romans, récits, nouvelles*, Paris 2012, p. 1650-1671.
- Lafon, Alexandre : « Être camarade. Identité(s) et liens de sociabilité dans l'armée française (1914-1918) », dans Bouloc / Cazals / Loez (éds.), *Identités troublées 1914-1918* (loc. cit.), p. 33-46.
- Landau, Philippe-E. : *Les Juifs de France et la Grande Guerre, un patriotisme républicain*. Paris 1999.
- Laserra, Annamaria : « Le nom de Verdun entre réalité, mythe et fiction », dans Laserra, Annamaria / Leclercq, Nicole / Quaghebeur, Marc (éds.), *Mémoires et antimémoires littéraires au XX^e siècle, la Première Guerre mondiale*, Berne 2008, p. 81-105.
- Leroy, Claude (éd.) : *Cendrars et la guerre*. Paris 1995.
- Meyer, Jacques : *Les Soldats de la Grande Guerre*. Paris 1998.
- Mounic, Anne : « Singularité et éthique. Singularité, communauté et temporalité. *Adieu à tout cela* de Robert Graves et *La Main coupée* de Blaise Cendrars », *E-rea*, mis en ligne le 30 juin 2011.
- O'Shaughnessy, Martin : « Analyse idéologique des écrits de guerre de Georges Duhamel », dans *Georges Duhamel médecin écrivain de guerre* (loc. cit.), p. 41-54.
- Prost, Antoine et Winter, Jay : *Penser la Grande Guerre*. Paris 2004.
- Touret, Michèle : « Léger et Cendrars : dessins de guerre, paroles de guerre », dans Leroy (éd.), *Cendrars et la guerre* (loc. cit.), p. 187-209.
- Touret, Michèle : « Présentation » dans Blaise Cendrars, *La Main coupée, La Femme et le soldat*. Paris 2002.