



HAL
open science

Les traumatismes physiques et moraux de la Grande Guerre dans les pièces de Philippe Fauré-Frémiet: pour une humanité nouvelle

Nathalie Coutelet

► To cite this version:

Nathalie Coutelet. Les traumatismes physiques et moraux de la Grande Guerre dans les pièces de Philippe Fauré-Frémiet: pour une humanité nouvelle. Presses universitaires de Rennes. La mémoire de la blessure au théâtre. Mise en fiction et interrogation du traumatisme de la Renaissance au XXIe siècle, Presses universitaires de Rennes, 2018, Le spectaculaire. hal-04238428

HAL Id: hal-04238428

<https://hal.science/hal-04238428>

Submitted on 12 Oct 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.

Les traumatismes physiques et moraux de la Grande Guerre dans les pièces de Philippe Fauré-Frémiet : pour une humanité nouvelle

Philippe Fauré-Frémiet (1889-1954) est le fils du compositeur Gabriel Fauré et le petit-fils du sculpteur Emmanuel Frémiet¹. Il porte donc une lourde généalogie artistique, qu'il va honorer comme auteur. Avant la guerre, hormis quelques productions poétiques, sa carrière dramatique n'a pas commencé ; elle va véritablement s'épanouir à l'issue du conflit, qu'il connaît personnellement comme engagé volontaire, sur le front d'Orient d'abord, puis dans l'Hexagone, comme zouave, revenant avec la croix de guerre².

Une grande majorité des pièces qu'il fait jouer, à partir de 1920, porte la mémoire vivante et obsédante de la guerre. Il est d'ailleurs membre de l'association des Ecrivains combattants³ et les premières représentations de ses œuvres ont lieu sous les auspices du groupement Aide et Protection⁴. Ce n'est cependant pas comme témoin qu'il chercherait à faire œuvre documentaire ; ses créations sont bien fictionnelles et, contrairement au contexte d'euphorie liée à la victoire, de célébration de la guerre et de ses héros, son théâtre s'intéresse davantage à l'intime, aux victimes des conséquences du conflit. Comme tous les autres « écrivains de guerre », il affronte l'épineuse question de la *représentation* de la mémoire et du trauma, mais comme « écrivain combattant », on attend de sa création une réalité historique, une narration de faits⁵. Or, sa dramaturgie n'est pas historique, mais éthique, « une sorte d'apostolat⁶ », comme le note un critique, à partir d'histoires singulières, sur l'humanité et son devenir après cette douloureuse fracture.

En abordant les conséquences physiques, psychiques et amoureuses, l'œuvre de Fauré-Frémiet, loin de toute héroïsation classique, montre implacablement les destructions des corps et des âmes par la guerre. Les personnages d'anciens combattants, mais aussi de civils, de femmes en particulier, ne cherchent pas à retracer le conflit et son déroulement, mais à décrire les ravages de la guerre sur les êtres humains ; en d'autres termes, « ce que l'histoire fait aux hommes⁷ ». Toutefois, des lueurs d'espoir émergent dans ces pièces souvent pessimistes, lueurs d'espoir liées au pacifisme qui se répand alors, associées à la définition d'un nouvel humanisme, d'une foi retrouvée en l'Humanité, même après la guerre⁸.

Corps et guerre

¹ Emmanuel Frémiet (1824-1910) : neveu de Rude, membre de l'Académie des Beaux-Arts, il effectue des commandes officielles de sculptures animalières en particulier.

² « La génération du feu. Le traité de Versailles jugé par les combattants », *Le Matin*, n° 14088, 15 octobre 1922.

³ Association fondée en 1919, réunissant des personnalités littéraires ayant combattu, afin de maintenir la fraternité du front, mais aussi pour signifier leur différence vis-à-vis des créations d'auteurs n'ayant pas connu les combats.

⁴ Aide et Protection est une compagnie théâtrale, subventionnée par la Ville de Paris, dirigée par Gabriel Imbert et Pierre Aldebert (1918). Durant les premières années, elle monte uniquement des œuvres d'anciens combattants.

⁵ BEAUPRÉ Nicolas, *Ecrire en guerre, écrire la guerre. France, Allemagne, 1914-1920*, Paris, CNRS Editions, coll. « CNRS Histoire », 2006.

⁶ GINISTY Paul, « Courrier des théâtres », *Le Petit Parisien*, n° 17608, 15 mai 1925.

⁷ FIX Florence, *L'Histoire au théâtre*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2010, p. 14.

⁸ VAISSE Maurice, *Le Pacifisme en Europe des années 20 aux années 50*, Bruxelles, Bruylant, 1993.

Le corps prend bien sûr une importance centrale dans l'épreuve des combats, largement relatés par les « écrivains combattants », qui veulent démontrer la participation des intellectuels et transmettre le récit vrai de ce que fut le conflit. Comme 15% des écrivains combattants, Fauré-Frémiet est un engagé volontaire, symbole de l'« Union sacrée » qui domine⁹, avant de générer une totale désillusion. Dans *la Grand'Geste du monde*, « épopée en 15 tableaux, un prologue et un épilogue », donnée en 1927, on voit ainsi « les soldats dans leurs tranchées ¹⁰ » et le « Poilu au créneau ¹¹ » ; les éclairages et les bruits de la mise en scène recréent l'atmosphère : « sifflement incessant des balles », « rayon d'un projecteur¹² ». Le spectacle traduit ce que les historiens, plus tard, nommeront la « violence » et la « brutalisation » du conflit¹³. La guerre moderne aboutit à une déshumanisation, beaucoup étudiée depuis, mais tout à fait nouvelle pour les contemporains. Ainsi, le Soldat en sentinelle présent dans la pièce a « les pieds dans la boue », il monte la garde dans le froid, subit « le brouillard de balles » et enfin la mort. Cette pièce est toute d'allégories, telle la Mort qui s'avance, dès le début de la guerre, pour prendre possession du monde. On est donc loin du réalisme des descriptions qui caractérise nombre de récits à l'époque, chez Dorgelès ou Barbusse¹⁴, par exemple. Loin aussi des héros magnifiés par les célébrations nationales et certaines productions artistiques, des images de propagande des actualités cinématographiques.

Les épisodes de combats et de tranchées sont nettement moins présents dans son œuvre que les conséquences qu'ils ont eues sur les individus. Dans cette perspective de ré-individualisation des masses anonymes broyées par la guerre, il s'attache en effet à des destins singuliers, qui peuvent bien sûr être tenus pour emblématiques et qui, dans nombre de ses pièces, sont présentés dans des intrigues croisées, simultanées, afin de mettre en scène les divers points de vue des êtres embourbés – au sens propre et au sens figuré – dans la guerre. Sa première pièce, *L'Autre Blessure*¹⁵, en 1920, inaugure le type qui va être omniprésent dans ses créations : le mutilé. Ici, Adrien se définit comme « un pauvre diable », rentré de la guerre « exténué, blessé, rompu¹⁶ ».

Dans *la Haute Route*, en 1925, « reparait le souci constant de M. Fauré-Frémiet pour les mutilés de guerre que ce noble cœur n'oublie jamais ¹⁷ » : le fils de Patry, un vieux pêcheur, est aveugle et « héros de guerre ¹⁸ ». Mais c'est surtout dans *Sic vos non vobis*, pièce jouée en 1924, que les mutilés occupent une place centrale : « l'un a perdu la vue », c'est Jean ; « l'autre, qui

⁹ BEAUPRÉ N., *op. cit.*, p. 33.

¹⁰ COQUET James de, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, n° 305, 1^{er} novembre 1927. D'abord donnée en lecture par le groupe du Canard Sauvage, en mai, la pièce est représentée par les Comédiens de la Croix-Nivert au Théâtre de Grenelle.

¹¹ ANTOINE, *L'Information*, 31 novembre 1927, BnF, RT 3953.

¹² Didascalies, scène V, 2^e partie, *La Grand'Geste du monde*, Paris, PUF, 1927, p. 52.

¹³ MOSSE Georges, *De la Grande Guerre au totalitarisme, la brutalisation des sociétés européennes*, Paris, Hachette, 2000 [1990].

¹⁴ Roland Dorgelès dans *les Croix de bois* (1919) et Henri Barbusse dans *le Feu* (1915) consacrent la narration aux combats et à l'expérience du front pour les soldats.

¹⁵ Pièce donnée sous le patronage d'Aide et Protection, au Théâtre Antoine alors dirigé par Firmin Gémier. Sur Gémier, voir COULETEL Nathalie, *Firmin Gémier, le démocrate du théâtre*, Montpellier, L'Entretiens, coll. « Champ théâtral », 2009.

¹⁶ « Chronique théâtrale », *Le Temps*, n° 21482, 25 mai 1920.

¹⁷ DUBECH Lucien, « La Grimace : La Haute Route, de M. Fauré-Frémiet », 31 mai 1925, BnF, Arts du spectacle, RT 4082. La pièce est donnée par la compagnie de la Grimace, créée par Fernand Bastide.

¹⁸ SOREL Jean-Albert, « Chronique dramatique », *L'Ermitage*, juin-juillet 1927, BnF, Arts du spectacle, RT 4082.

était peintre, a perdu le bras droit ¹⁹ », c'est Etienne ; un troisième, Candide, est un Africain qui a « été gazé » et depuis a « les poumons (...) en papier mâché ²⁰ ».

Ces corps sont « porteurs de la violence de la guerre, de sa pérennité », car Candide présente notamment les « suites de guerre ²¹ », ces pathologies développées par les anciens combattants, notamment dues aux gaz, dont on sait qu'ils causèrent des ravages²². Les associations de mutilés se multiplient à partir de 1918 ; un groupe social spécifique se constitue, celui des invalides de guerre, les « ruines vivantes ²³ » qu'évoque Etienne dans *Sic vos non vobis*. L'édition de la pièce, en 1926, est vendue au « bénéfice de l'Association Générale des Mutilés de la Guerre », mais certains critiques se demandent s'il est bien « opportun de transporter à la scène le sort des épaves qui ont survécu, amoindries, à la catastrophe ²⁴ ». Glorifiés par les discours publics, les invalides de guerre sont en réalité marginalisés et au début des années 20, en pleine euphorie des « années folles », les créations qui rappellent les horreurs et les souffrances encore visibles dans les corps sont parfois mal acceptées.

Dans *la Grand'Geste du monde*, ainsi, les morts se réveillent, à la fin de la pièce, à cause du bruit des fanfares et des défilés, incrédules face à cette joie et à ces célébrations sous l'Arc de triomphe, alors qu'ils ont enduré mille souffrances et payé de leur vie. On peut y déceler une allusion au célèbre « Debout les morts ! » lancé par Maurice Barrès²⁵. C'est, peu ou prou, ce que semblent avoir éprouvé les soldats revenus à la vie civile, totalement en décalage avec le monde et la société, des morts parmi les vivants. Cette « geste », qui ambitionne de retracer les actions de héros anonymes, semble marquer la distance entre l'expérience de guerre ancrée dans la mémoire des anciens soldats et l'oubli dans la frénésie de vie des civils²⁶. Elle s'oppose également aux discours officiels qui exaltent les héros et leur sacrifice, en occultant la réalité vécue du traumatisme. L'originalité de l'œuvre de Fauré-Frémiet, au sein de la production des écrivains combattants, est de ne se cantonner ni aux descriptions des combats, ni aux blessures physiques, mais de consacrer l'essentiel de ses intrigues aux blessures de l'âme, aux conséquences psychologiques et affectives de la guerre.

L'âme et la guerre

Les personnages, outre les empreintes dans leur chair, présentent tous des traumatismes psychiques qui concrétisent les répercussions de la guerre, sans oublier la société civile. Ce sont d'abord les mères explorées, voyant partir leur fils à la guerre, dans *la Grand'Geste du monde*.

¹⁹ DESCAVES Lucien, « Spectacles. Le théâtre », *L'Intransigeant*, n° 15941, 28 mars 1924. La pièce est montée par la compagnie du Canard sauvage, qui exploite le Théâtre Albert I^{er} à partir de décembre 1923.

²⁰ FAURÉ-FRÉMIET Philippe, *Sic vos non vobis*, Editions Rhéa, 1926, p. 66 (Acte II, scène 2). Le rôle de Candide est tenu par Habib Benglia ; voir COUTELET Nathalie, *Histoire des artistes noirs du spectacle français. Une démocratisation multiculturaliste*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2012.

²¹ FOUCARD Dominique, *Le Poids de la guerre. Les poilus et leur famille après 1918*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2013, p. 20.

²² Emmanuel Fauré-Frémiet, frère de l'auteur, étudie, pendant la guerre, au laboratoire de physiologie des études chimiques, les problèmes d'asepsie ; après la guerre, il s'intéresse au rôle joué par les gaz sur l'épithélium pulmonaire. Il a occupé la chaire d'embryogénie comparée au Collège de France (1928-1955).

²³ FAURÉ-FRÉMIET Ph., *Sic vos non vobis*, *op. cit.*, p. 23 (Acte I, scène 1).

²⁴ SCHNEIDER Louis, « Le 'Gaulois' au théâtre », *Le Gaulois*, n° 16977, 29 mars 1924.

²⁵ Maurice Barrès fait paraître durant la guerre une chronique dans *l'Echo de Paris*, intitulée « Debout les morts ! ».

²⁶ Sur ce sujet, voir Maurice Halbwachs, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1925 et *La Mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1950.

Mathilde, dans *Sic vos non vobis*, est veuve de guerre. Le personnage féminin de *l'Exilé*, « Elle », attend son mari, encore prisonnier en Allemagne, même si la guerre est finie et que leur « petit [est] (...) mort de misère, pendant la guerre ²⁷ ». L'écriture recourt aux pronoms personnels pour désigner les personnages dans cette très courte pièce, ce qui contribue à généraliser le propos au-delà d'une identité particulière et peut mettre à distance l'héroïsation stérile de la mémoire officielle – celle des monuments aux morts par exemple.

Le fils de Madeleine, dans *Sic vos non vobis*, le petit Jeannot, est lui aussi mort de froid et de faim pendant la guerre, même si sa mère s'est prostituée pour tenter de le soigner. La Femme, dans la scène IV de la 2^e partie de *la Grand'Geste du Monde*, narre les affres de sa vie loin de l'Homme, le manque de lait pour nourrir leur enfant passé tout près de la mort. De l'autre côté de la scène, l'Homme, dans sa tranchée, se demande comment vont sa femme et son enfant et se languit pareillement d'eux. Le dispositif scénique, alors, matérialise la séparation des couples et les douleurs différentes, mais communes, touchant hommes et femmes, soldats et civils. Encore une fois, l'absence d'identité des personnages, associée à l'allégorie dominante de la pièce, souligne la souffrance collective, qui transcende les individus. Les femmes de ces pièces incarnent une réalité sociale, affrontant les privations et les travaux laissés vacants par les hommes partis au front. Dans l'après-guerre, on érige le dolorisme des mères et épouses comme vertu cardinale de la nation²⁸, mais ces deuils, ces souffrances doivent être tournés vers les morts au champ d'honneur, non vers les civils ayant enduré autrement le conflit, qui doivent s'effacer derrière le sacrifice des soldats²⁹.

Alors qu'un Dorgelès s'exclame : « Ah ! non les civils, vos gueules !³⁰ », Fauré-Frémiet, lui-même ancien combattant, ne néglige pourtant pas les femmes et les enfants comme victimes de guerre à part entière. Il fait s'interpénétrer, comme le dira plus tard Paul Ricœur, mémoire individuelle et mémoire collective³¹. Cependant, les scènes de permissions durant lesquelles les soldats retournent au foyer soulignent l'irréparable incompréhension établie : « Je suis d'ici... » dit un soldat à un autre dans *la Grand'Geste du monde*, « Je veux retrouver ceux qui vivent et pensent comme moi ³² ». Le lien familial est faible, comparé au lien du sang, qui unit les combattants. Il met en question la mémoire, que seuls partagent réellement ceux qui ont connu les réalités du conflit et la façon de les représenter pour les civils et pour les générations suivantes.

Mais c'est une autre souffrance qui concentre nombre des intrigues : celle de l'adultère. Si Elle, dans *l'Exilé*, repousse les avances de son ancien amoureux, Lui, pour rester fidèle à son mari prisonnier en Allemagne, Marguerite, dans *L'Autre Blessure*, trompe Adrien, poilu, avec Pierre, un exempté. Adrien, de retour, est rongé par la rancœur, envers la guerre, envers

²⁷ FAURÉ-FRÉMIET Ph., *L'Exilé*, pièce en un acte, Paris, Editions Rhéa, 1926, p. 21. Pièce jouée par la troupe des Compagnons du Griffon, au Théâtre de la Potinière, en décembre 1922.

²⁸ CAPDEVILA Luc, ROUQUET François, VIRGILI Fabrice, VOLDMAN Danièle, *Hommes et femmes dans la France en guerre (1914-1945)*, Paris, Payot, 2003, p. 71.

²⁹ BEAUPRÉ Nicolas, *Le Traumatisme de la Grande Guerre. 1918-1933*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Histoire franco-allemande », 2012, p. 46.

³⁰ Dorgelès, cité par DUPRAY Micheline, *Roland Dorgelès. Un siècle de vie littéraire française*, Paris, Albin Michel, 2000, p. 152.

³¹ RICŒUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

³² *La Grand'Geste du monde*, op. cit., Scène XI, p. 100. L'argot du poilu invente le mot « ciblot » pour désigner le civil, radicalement séparé du « pays poilu ». Voir DECHELETTE François, *L'Argot des poilus. Dictionnaire humoristique et philologique écrit par un poilu licencié de lettres*, Paris, Jouve et C^{ie}, 1918, p. 71.

Marguerite qui l'a trahi, envers Pierre, un embusqué, figure extrêmement présente dans la littérature d'après-guerre³³.

Dans *la Grand'Geste du monde*, « le désir vient tenter les femmes restées seules au foyer³⁴ » et un poilu, revenu en permission, « ne trouve plus sa femme qui a décampé avec l'enfant³⁵ ». Dans une scène toujours allégorique, une vieille mendiante représente la tentation de l'infidélité, les tourments de la chair, auprès d'une paysanne, d'une infirmière, d'une ouvrière, avant que n'arrive « L'Eros », incarnation du désir mais aussi de la mort. La publication contemporaine des thèses freudiennes sur les pulsions de vie et de mort³⁶ a vraisemblablement nourri l'écriture de Fauré-Frémiet.

Madeleine, dans *Sic vos non vobis*, a trompé Pierre pendant qu'il était au front. Lui, qui n'est pas revenu mutilé de la guerre, contrairement à ses compagnons Jean, Candide et Etienne, est amputé tout de même de sa joie de vivre et de sa tranquillité d'âme, à cause de cet adultère qui le mène à tuer son rival. Les thèses de médecine d'après-guerre, les études sur les traumatismes divers de ceux qui sont revenus, montrent l'obsession des hommes, au front, quant à la fidélité de leurs compagnes. Les chiffres des demandes de divorce, pendant la guerre et juste après, augmentent fortement, enregistrant la coupure créée par le conflit dans les couples³⁷. *Le Petit Journal* souligne le lien entre réalité et fiction en juxtaposant un compte-rendu de la pièce et un fait divers : au moment où *Sic vos non vobis* se joue, « un tuberculeux de la guerre a grièvement blessé d'une balle de revolver sa femme, qu'il soupçonnait de lui être infidèle³⁸ ».

Le scandale du *Diable au corps* de Radiguet (1923), qui déjà s'attachait aux relations illicites de l'arrière, corrobore cette hantise du soldat et le souci collectif d'occulter ce type de comportement. Le retour au foyer et à la paix ne s'accompagne pas d'une sérénité ou d'une joie ici, à rebours du discours majoritaire de l'époque. Il s'apparente plutôt une mort symbolique, celle du corps mutilé au combat, celle du cœur blessé. Deux possibilités s'offrent alors aux personnages – et donc, métaphoriquement, à la société : se laisser aller au désespoir, ou bien devenir un individu neuf et apaisé.

Renaître de la guerre

Robert Eudeline, dans *la Haute Route*, a fait la guerre, mais en est revenu doté d'une frénésie sexuelle à la hauteur de l'angoisse de mort ressentie au front ; il n'hésite pas à séduire « la femme d'un ancien compagnon d'armes, devenu aveugle³⁹ » qui finit par se pendre de chagrin. Eudeline a ainsi profané la confrérie sacrée des combattants :

³³ RIDEL Charles, « La chasse aux embusqués. Le refus de la guerre », *L'Histoire*, n° 325, novembre 2007, p. 38. Un roman de Victor Margueritte, par exemple, s'intitule *L'Embusqué* (1916).

³⁴ PICHON Louis, *La Semaine à Paris*, n° 284, 4-11 novembre 1927, p. 34.

³⁵ STROWSKI Fortunat, « Les spectacles. Théâtre de Grenelle », *Le Siècle*, n° 4800, 28 octobre 1927.

³⁶ FREUD Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir*, publié en France en 1920. Fauré-Frémiet, outre son œuvre dramaturgique, compose des essais philosophiques comme « L'effort réalisateur de la conscience », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, n° 133, 1942, p. 34-67 ou *Pensée et re-création*, Paris, Félix Alcan, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1934.

³⁷ CAPDEVILA L., ROUQUET F., VIRGILI F., VOLDMAN D., *op. cit.*, p. 148.

³⁸ VEBER Pierre, « Premières représentations », *Le Petit Journal*, n° 22352, 28 mars 1924.

³⁹ GINISTY Paul, « Courrier des théâtres », *Le Petit Parisien*, n° 17608, 15 mai 1925. Il s'agit du fils de Patry, le vieux pêcheur, précédemment cité.

« A la guerre, deux fois, la mort lui est apparue. C'est par miracle qu'il est sauf (...). Tous les actes lui (...) paraissent permis, absous. Sa conscience est atrophiée, éteinte. Il n'est plus qu'un animal inquiet de profiter de son temps d'existence. »⁴⁰

La brutalisation du conflit, déjà évoquée, génère aussi une animalisation de l'homme, dépossédé des valeurs morales habituelles par la pratique généralisée de l'homicide, traumatisé par les visions de la mort au champ de bataille et les angoisses de sa propre mort. On retrouve ici encore l'influence de la « pulsion de mort » freudienne. De même, les soldats de *la Grand'Geste du monde*, pendant les périodes de répit, se succèdent-ils chez une prostituée, pour « se saouler de chair humaine avant de mourir », « posséder ! Vivre ! »⁴¹. Ces personnages sont tous victimes des conséquences de la guerre, incapables d'aimer « comme avant », soit que la guerre a réveillé une frénésie de vivre et de jouir, comme chez Robert Eudeline, soit qu'elle a détruit leur aptitude au bonheur amoureux, comme dans *L'Exilé*, où Elle et Lui ne peuvent recommencer à s'aimer, car la fidélité aux événements prime leur bonheur individuel. Candide, de *Sic vos non vobis*, dont les poumons sont détruits par les gaz, accélère sa marche vers la mort en buvant et se consume aussi de ne pas revoir son Afrique natale, à laquelle il a été arraché pour combattre au nom d'une nation qui n'est pas la sienne : « Le mal galope en moi comme un cheval. Alors je veux galoper plus vite que lui. Je vais boire, pour galoper dans les nuages »⁴².

On sait que l'alcool, généreusement distribué au front pour que le poilu supporte les conditions de vie les plus abominables, mais aussi pour qu'il anesthésie sa peur de combattre ou sa douleur après une blessure, a entraîné une hausse très forte de l'alcoolisme dans la population après 1918. Dans la même pièce, Jean raconte à Mathilde la solidarité du front avec son « frère d'armes », Etienne, qui l'a parfois secouru « en partageant (...) un quart de vin »⁴³. Dans *la Grand'Geste du monde*, les soldats partagent aussi leur quart, pour supporter leur vie et leurs peurs. Comme le dit Maurice Genevoix, grand témoin des faits de guerre, « Ce que nous avons fait, c'est plus qu'on ne pouvait demander à des hommes... »⁴⁴.

Toutefois, une autre voie, une plus « haute route », pour citer l'un des titres de Fauré-Frémiet, est possible pour l'humanité ; c'est ce que démontre l'auteur, notamment dans les scènes de *Sic vos non vobis* entre Jean et Etienne, symboles des deux façons de gérer le trauma. Meurtris tous deux dans leur chair, leurs réactions sont opposées : Etienne déplore sa « vie perdue, gâchée », son corps « estropié, mutilé » mais vivant ; son cœur est, dit-il « plein de haine (...) ». Contre tout l'univers, injuste et cruel, contre tous ceux qui ont édifié ou conservé leur

⁴⁰ CATULLE-MENDÈS Jane, « Théâtre de la Grimace (Théâtre Michel). La Haute Route », 25 mai 1925, BnF, RT 4082.

⁴¹ Le Soldat, dans *La Grand'Geste du monde*, *op. cit.*, p. 65 (Scène VII, 2^e partie).

⁴² Candide, dans *Sic vos non vobis*, *op. cit.*, p. 99 (Acte III, scène 2).

⁴³ Jean, dans *Sic vos non vobis*, *op. cit.*, p. 102 (Acte III, scène 2).

⁴⁴ Genevoix, cité par CLANCIER Anne, « Souvenirs d'une fillette née en 1913 », dans LASERRA Annamaria, LECLERCQ Nicole, QUAGHEBEUR Marc (dir.), *Mémoires et antimémoires littéraires au XX^e siècle : la Première Guerre mondiale*, Bruxelles, Peter Lang, 2008, p. 318. Ecrivain combattant, Genevoix livre ses souvenirs de guerre dans plusieurs récits-témoignages, réunis dans *Ceux de 14* (1949).

bonheur derrière les ruines vivantes que nous sommes. Ce n'est pas pour nous, va, que nous avons travaillé !⁴⁵ ».

Il éclaire par cette dernière réplique le titre latin de la pièce : « ce n'est pas pour nous que nous avons travaillé⁴⁶ » ; les morts innombrables, les mutilations, les désespérances, les souffrances multiples se sont faites au nom de quelques-uns. La mise en accusation de la guerre, en général, et de ses chefs, en particulier, est tout à fait évidente et révèle le pacifisme dont Fauré-Frémiet se fait le porte-parole. Jean, au contraire, sans nier l'absurdité de la guerre, qu'il condamne tout aussi fermement qu'Etienne, a choisi de faire de ce traumatisme une force et une ligne de conduite pour l'avenir ; il symbolise, pour utiliser un anachronisme, la résilience, mais aussi l'abnégation. C'est ainsi qu'il renonce à l'amour partagé avec Mathilde, la jeune veuve de guerre, pour ne pas abandonner son « frère de misère », afin de « tenter de vivre tous trois au-dessus [des] désirs, [des] passions, au-dessus [des] corps mutilés⁴⁷ ».

Le spectateur peut entendre dans cette réplique un écho du célèbre *Au-dessus de la mêlée*, de Romain Rolland, qui causa un scandale extrême⁴⁸. Toute la pièce va d'ailleurs dans le sens de cette fraternité réclamée par Rolland, puisque Jean comme Etienne sont conscients de la communauté de destins des soldats allemands et français : « Vainqueurs et vaincus, tous sont dans le même sac de misère ou dans le même néant » résume Etienne ; Jean, lui, veut demeurer « Sans révolte et sans haine⁴⁹ », surtout envers les Allemands qui ont connu un sort identique au sien.

Dans *la Grand'Geste du monde*, nous assistons parallèlement aux itinéraires d'un soldat français et d'un soldat allemand, dans des scènes simultanées qui soulignent leur extrême similitude : même départ au milieu des pleurs familiaux, mêmes souffrances au combat, même fin tragique lorsqu'on les retrouve au dénouement. Ils ne se haïssent pas, mais se sont entretués, par devoir patriotique, alors que, avant guerre, ils s'apprêtaient à épouser chacun la sœur de l'autre. La scène simultanée souligne l'aberration du conflit, qui rend ennemis les frères d'hier et annihile toute faculté de juger, rend les actes automatiques, dénués de volonté propre. Dans les scènes suivantes, les didascalies précisent que le soldat porte un « uniforme de combattant qui n'est d'aucune armée⁵⁰ ». Alors que nombre d'œuvres françaises accusent l'Allemagne et l'attitude des soldats allemands, Fauré-Frémiet symbolise durant toute la pièce cette profonde fraternité humaine qui lie les soldats, tous victimes des Archanges, qui, au prologue, décident d'envoyer la Guerre sur terre, mais aussi des gradés, des généraux et des profiteurs capitalistes, qui construisent leur réussite sur la mort. En d'autres termes, sa critique est politique et éthique, non ethnique.

Par conséquent, certains s'insurgent contre ce qu'ils considèrent comme une trahison : « On risque d'oublier qu'il y eut un peuple agresseur et un peuple assailli et que la psychologie ne l'un ne pouvait être celle de l'autre⁵¹ » déplore Le Cardonnel. L'anonymat efface la

⁴⁵ Etienne, dans *Sic vos non vobis*, *op. cit.*, p. 43 (Acte I, scène 4) et 23 (Acte I, scène 1).

⁴⁶ Vers de Virgile, suite à l'usurpation de Bathylle, qui s'est attribué la paternité de ses vers, composés en l'honneur de l'empereur Auguste.

⁴⁷ Jean, dans Ph. Fauré-Frémiet, *Sic vos non vobis*, *op. cit.*, p. 123 (Acte III, scène 5).

⁴⁸ ROLLAND Romain, « Au-dessus de la mêlée », *Journal de Genève*, 22 septembre 1914, rééd. Payot, 2013.

⁴⁹ Dialogue entre Jean et Etienne, dans *Sic vos non vobis*, *op. cit.*, p. 63 (Acte II, scène 1)

⁵⁰ Didascalie dans *la Grand'Geste du monde*, *op. cit.*, p. 52 (scène V).

⁵¹ LE CARDONNEL Georges, « Les premières », in *Le Journal*, n° 12641, 28 mai 1927.

nationalité du soldat dans les tranchées, au combat, afin de concrétiser cette communauté de sort, mais un article de *la Rampe* signale qu'il n'y a « rien de français là-dedans ⁵² », reproche dans lequel perce la difficulté nationale à envisager un avenir dans lequel l'Allemand ne serait plus « le Boche », le « Fridolin », le barbare. Fauré-Frémiet représente la France au congrès franco-allemand qui se tient à Rethel en 1931 pour envisager la perspective d'une union européenne⁵³, dans la logique des valeurs défendues dans ses pièces. Les coupables, selon lui, ne sont pas à chercher outre-Rhin, mais bien dans la condition humaine, qui doit être remise en question.

L'Humanité décèle dans la « rhétorique de la guerre » présente dans *la Grand'Geste du monde* « toute la blanche fleur du pacifisme ⁵⁴ » et Fauré-Frémiet symbolise bien, en effet, ce refus des conflits qui se diffuse largement dans la société à partir des années 20, notamment propagé par les anciens combattants, dont bien sûr Barbusse⁵⁵. La littérature connaît une évolution similaire, passant des récits de combats à une dénonciation des ravages matériels et humains causés par la guerre et à un appel à la paix. L'horreur, les souffrances n'ont pas engendré chez Fauré-Frémiet une misanthropie, bien au contraire : ses personnages, vus dans leur intimité, déshumanisés, sont ici réparés dans leur individualité et dans leur humanité.

Conclusion

Le récit de la guerre n'existe pas à proprement parler dans l'œuvre de Fauré-Frémiet, qui s'attache bien davantage aux conséquences qu'elle eut, qu'elle avait encore sur les hommes, les femmes, les enfants. Il ne laisse de côté ni la société civile, souvent négligée eu égard aux intenses souffrances des combattants, ni les affres psychologiques dans lesquels sont plongés ceux qui sont revenus, mutilés dans leur corps ou dans leur âme. Ses souvenirs ne sont pas livrés, il s'attache, certes avec un certain réalisme, à rendre compte, mais ne raconte pas « sa » guerre. Un écrivain ancien combattant évoque, au moment où se joue *la Grand'Geste du monde*, « le monde de l'après-guerre (...) à reconstruire », en particulier par « ceux qui ont souffert », grâce à « des valeurs intellectuelles et morales⁵⁶ ». Fauré-Frémiet, dès ses premières créations, ambitionne bien de régénérer l'humanité, pas comme les Archanges, en envoyant la guerre sur terre⁵⁷, mais en indiquant la voie du pacifisme, de la réconciliation franco-allemande, du dépassement des appétits physiques. Un critique a dit de lui qu'il peignait « l'homme tel qu'il doit être ⁵⁸ », ce qui semble parfaitement symboliser l'écriture de Fauré-Frémiet, engagée vers l'humain et son progrès, dans un contexte qui ne connaît pas encore un total désenchantement vis-à-vis de cette notion positiviste.

⁵² « Les comédiens de la Croix-Nivert. *La Grand'Geste du monde* », *La Rampe*, n° 466, 15 octobre 1927.

⁵³ « Le congrès franco-allemand de Rethel », *La Croix*, n° 14861, 8 août 1931.

⁵⁴ PARIJANINE, « Ce qui se joue », *L'Humanité*, n° 10550, 31 octobre 1927.

⁵⁵ Barbusse, pacifiste avant la guerre et collaborateur de la revue *Paix*, dirige le mouvement *Clarté* à partir de 1919, pour créer une association d'intellectuels contre la guerre. Voir RACINE Nicole, « Une revue d'intellectuels communistes dans les années vingt : 'Clarté' (1921-1928) », *Revue française de science politique*, n° 3, 1967, p. 484-519.

⁵⁶ LAMANDÉ André, « Après Versailles. Les écrivains anciens combattants », *Le Gaulois*, n° 18304, 16 novembre 1927.

⁵⁷ On peut rapprocher cet épisode des déclarations de Marinetti dans le *Manifeste futuriste* de 1919 et des convictions de Maurice Barrès sur la guerre comme seul moyen d'affermir la nation française.

⁵⁸ SALINI Formose, « Un bel écrivain d'art dramatique : Philippe Fauré-Frémiet », *La Rampe*, 536, 1^{er} mars 1931.

Finalement, c'est moins son propre traumatisme de la guerre qu'il exorcise par le récit, que le traumatisme collectif dont il tente une réappropriation pour un avenir meilleur. Comme il le confiait à *Paris-Soir* dans une interview, « la mission de l'artiste est de révéler l'essentiel, d'incarner la vie intérieure, donc de la porter vers la conscience, d'illuminer ce qui est obscur⁵⁹ ». Les pièces de Fauré-Frémiet n'ont été jouées que sur des scènes d'avant-garde, hormis *Le Souffle du désordre*, entré au répertoire de l'Odéon⁶⁰, œuvre qui n'évoque pas la guerre : est-ce le signe de la modernité de son écriture ou de l'inadéquation entre sa volonté de porter au public la mémoire du trauma collectif et l'occultation délibéré que promeut l'entre-deux-guerres ?

Nathalie COULETEL
(Université Paris 8 – EA 1573)

⁵⁹ FAURÉ-FRÉMIET Ph., « Du théâtre conscient », *Paris-Soir*, n° 803, 17 décembre 1925.

⁶⁰ *Le Souffle du désordre*, pièce donnée par la troupe de la Grimace, jouée au Théâtre des Mathurins en juin 1922, entre au répertoire de l'Odéon en janvier 1928.