



HAL
open science

“ “La guerre pour ainsi dire paisible autour de nous” :
irréalité et violence dans le roman français sur la
Seconde Guerre mondiale ”

Clément Sigalas

► To cite this version:

Clément Sigalas. “ “La guerre pour ainsi dire paisible autour de nous” : irréalité et violence dans le roman français sur la Seconde Guerre mondiale ”. Fiona McIntosh-Varjabédian; Joëlle Prungnaud; Toshio Takemoto; Norah Giraldi Dei Cas. *Écrire la guerre, écrire le conflit*, Université Charles de Gaulle Lille 3, 2016. hal-04380092

HAL Id: hal-04380092

<https://hal.science/hal-04380092v1>

Submitted on 10 Jan 2024

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.

« La guerre pour ainsi dire paisible autour de nous » : irréalité et violence dans le roman français sur la Seconde Guerre mondiale

Clément Sigalas (CELLF)

Dans son état des lieux de l'historiographie de la Résistance, l'historien Jean-Marie Guillon résume sous l'expression « littérature de combat¹ » la production littéraire (au sens large) dominante de 1944 à 1951. Par la suite, les écrits sur la Seconde Guerre mondiale se raréfient, mais ne mettent pas moins au premier plan, jusqu'à la fin des années 1960, la dimension guerrière – les gaullistes narrant l'épopée des Forces Françaises Libres, les communistes privilégiant celle des maquis. Une mémoire guerrière de la guerre, voilà qui relèverait de la tautologie si, à côté de la multitude de récits accordant une place centrale au combat armé, on ne distinguait un corpus spécifiquement romanesque de l'absence, ou de l'étrangeté, au combat. Composés d'ouvrages consacrés en leur temps (*Mon village à l'heure allemande*, de Jean-Louis Bory, *Les Forêts de la nuit*, de Jean-Louis Curtis, et *Week-end à Zuydcoote*, de Robert Merle, prix Goncourt 1945, 1947 et 1949 ; *Drôle de jeu*, de Roger Vailland, prix Interallié 1945), passés inaperçus (*Le Piège*, d'Emmanuel Bove) ou de chefs d'œuvres aujourd'hui reconnus (*Un balcon en forêt*, de Julien Gracq, *La Route des Flandres*, de Claude Simon), il décline cette « absence » au pluriel : absence réelle, « physique », dans les romans de l'Occupation ou de la drôle de guerre où le combat est marginal ; absence ressentie, dans les romans mettant en scène des héros combattants dont on peine à dire, pour des raisons diverses, qu'ils furent acteurs ou maîtres de l'événement. Cet ensemble présente des personnages à la fois dans et hors la guerre : dedans, car aucun des romans ne nie la violence du combat ; dehors, car celui-ci s'éprouve presque toujours à distance.

L'apparente tautologie d'une « guerre guerrière » laisse ainsi place à la formulation oxymorique du narrateur de *La Route des Flandres*, « la guerre pour ainsi dire [...] paisible² » : l'article présent, rapide et incomplet résumé d'une thèse en cours, se limitera à dessiner les grands traits de cette représentation d'une guerre à la fois lointaine et extrêmement violente. On distinguera, pour plus de clarté, les romans de la guerre

¹ Jean-Marie Guillon, « La Résistance, cinquante ans et deux mille titres après », in Jean-Marie Guillon et Pierre Laborie (dir.), *Mémoire et Histoire : la Résistance*, Toulouse, Privat, 1995, p. 30.

² Claude Simon, *La Route des Flandres*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1960, p. 353.

littéralement absente et ceux de la guerre vécue, mais insaisissable, avant de tenter une caractérisation esthétique de ce corpus dans sa globalité.

La guerre absente

Un premier ensemble romanesque, s'attachant à la vie sous l'Occupation et à la drôle de guerre, du moins avant que les combats n'éclatent, offre l'image d'une guerre en creux, dont on entend seulement les échos assourdis. C'est le cas, tout d'abord, pour trois romans remarquables de l'immédiat après-guerre : *Mon village à l'heure allemande*, *Les Forêts de la nuit* et *Banlieue sud-est*, de René Fallet (1947). Fondés sur le même principe, les deux premiers sont des tableaux de la vie sous l'Occupation et retracent les parcours d'une dizaine de personnages. Plus étroitement focalisé sur son unique protagoniste, *Banlieue sud-est* n'en offre pas moins un panorama de Villeneuve Saint-Georges durant les années sombres. En qualifiant la paisible Saint-Clar de « plantureuse Arcadie³ », alors que l'action se déroule à l'été 1943, le narrateur des *Forêts de la nuit* résume cette représentation, commune aux trois œuvres, d'une guerre qui a longtemps ignoré le combat et la mort. À la fin du livre, pour une majorité de personnages, la guerre n'a pas eu lieu : « Nul pont n'avait jamais sauté, dans le pays, nul tract n'avait été diffusé dans la ville, nul attentat perpétré contre la personne d'un seul sous-officier allemand, nul train n'avait déraillé⁴ ». Le prix Goncourt 1947 couronne ainsi une anti-*Bataille du rail*, succès cinématographique de 1946, où René Clément filmait le combat solidaire des cheminots au service de la Résistance. Que le modèle épique cède sa place au modèle pastoral, on en trouve une autre manifestation dans *Mon village à l'heure allemande* : le bucolique village de Jumainville, avec le bien nommé Café de la Paix en son centre, n'y connaît la violence armée qu'à la toute fin du livre. De même, *Banlieue sud-est* est le roman de « cette occupation sourde où rien ne se passait [...]. Personne n'avait vu de fusillés, les Allemands étaient bien rares⁵ ».

La guerre semble, à chaque fois, se dérouler ailleurs. Le lieu de l'intrigue principale, qui est aussi le point de vue à partir duquel s'ordonnent les événements, se situe toujours en marge des véritables combats, ce que dit explicitement le titre *Banlieue sud-est*. Les jeunes zazous post-adolescents de Fallet vivent dans un îlot protégé, en périphérie de l'action, où ils oublient les rigueurs du temps dans l'amour, l'amitié et la fête. Cette existence recluse

³ Jean-Louis Curtis, *Les Forêts de la nuit*, Paris, Julliard, 1947, p. 210. Le narrateur dit également « minuscule Arcadie », p. 210.

⁴ *Ibid.*, p. 401.

⁵ René Fallet, *Banlieue sud-est*, Paris, Domat, 1947, p. 177-178.

s'incarne parfaitement dans la barque qui promène deux d'entre eux, au moment même où les Alliés libèrent le territoire :

Quelle ampleur et quel calme de voguer ainsi sur la plus humble des coquilles de noix, à cent mètres et mille lieues de tout ce qui constitue un dimanche agréable peut-être, mais tenace par tous les bouts à force de rappeler qu'il était aujourd'hui dimanche 13 août 1944⁶ !

Quand, dans les dernières pages, le protagoniste découvre les activités de la Résistance, c'est une révélation : « Il avait dû attendre ce jour-ci pour réaliser ce deuxième monde qui s'ensanglantait dans l'ombre tout près d'un autre allongé au soleil⁷ ». La guerre a abrité deux mondes étanches ; il en va de même pour la drôle de guerre de Julien Gracq.

De la mobilisation, en septembre 1939, à l'attaque allemande du 10 mai 1940, la « drôle de guerre », ainsi dénommée par Roland Dorgelès, offre un étrange mélange de guerre (officielle) et de paix (ressentie). Tout l'effort de Grange, dans *Un balcon en forêt*, consiste à refouler le premier terme, d'où son émerveillement à l'arrivée à la maison forte : « Grange pour la première fois songea avec un frisson de plaisir incrédule qu'il allait vivre ici - que la guerre avait peut-être ses îles désertes⁸ ». Même « frisson » lorsque, l'hiver et la neige venant, la maison forte se retrouve isolée du reste du monde : « Avec un frisson de plaisir il se voyait reclus aux Falizes, enfermé dans son alpe auprès de son poêle rouge, bloqué de longs jours dans la forêt de conte de Noël⁹ ». La métaphore de la barque, chez Fallet, laisse place à celle de l'« igloo » et de ses « trous tièdes¹⁰ », d'où l'on peut rêver à souhait : « Il ne se passerait rien. Peut-être ne se passerait-il rien¹¹ ».

La guerre apparaît, pourtant, mais en creux. Lisant les journaux, Grange tombe sur une allusion à la guerre de Finlande, qui « donnait à penser qu'une double page avait dû être arrachée ». La guerre se dit par son absence :

Grange, de temps en temps, levait les yeux de ces gazettes pleines d'absence et regardait vers la forêt : il songeait aux journaux jaunis de 1914, dont il s'amusait parfois, enfant, à feuilleter la collection dans le grenier - tout pleins de cette ruée brutale, longuement piaffante derrière la ligne blanche¹²...

La guerre absente de 1939-1940 tranche avec la guerre pleine de 1914-1918. Elle ne se fait sentir qu'aux détours de certains signes, comme, la nuit, ces « étranges colonnes de lumière

⁶ *Ibid.*, p. 281.

⁷ *Ibid.*, p. 267.

⁸ Julien Gracq, *Un balcon en forêt*, Paris, José Corti, 1958, p. 23.

⁹ *Ibid.*, p. 50.

¹⁰ *Ibid.*, p. 106.

¹¹ *Ibid.*, p. 24.

¹² *Ibid.*, p. 92-93. C'est nous qui soulignons.

tourn[ant] lentement, cauteusement dans le ciel d'hiver¹³ » : il s'agit là des lumières des divisions anti-aériennes, discrets présages du cataclysme à venir. Plus qu'à la guerre, les personnages de ce corpus romanesque ont affaire à des signes de la guerre.

La guerre, en effet, n'entre pas dans l'univers des personnages de manière brutale, mais se présente sous des formes adoucies ou à la façon d'un spectacle déréalisant. Par « formes adoucies » de la guerre, il faut entendre des formes de conflit sans agression physique ni effusion de sang. Cette violence symbolique est au cœur de *Mon village à l'heure allemande*, récit de guerre où les fusils se font aussi rare que les morts¹⁴. Les armes sont remplacées par leurs simulacres, à l'instar de ces inscriptions menaçantes peintes sur la vitrine du boulanger, M. Lécheur, collaborateur notoire : « *Lèche-cul, lèche-bottes, Lécheur, / Salaud, attend ton heure*¹⁵ ». Médiatisée par les mots ou les dessins (les inscriptions laisseront la place à des têtes de mort), la violence est commentée avec humour par le chœur des habitants : « — Il y a une faute d'orthographe, remarqua l'instituteur. Attends prend un s. [...] Masculine avec féminine, c'est irrégulier¹⁶ ». La guerre semble donc moins se vivre qu'elle ne se commente, s'écoute ou se regarde. Véhiculée par les ondes de la radio, elle perd de sa présence, à l'image de la voix du « traître de Stuttgart » entendue dans *Un balcon en forêt* : « Après un long grésillement, toute l'irréalité de la guerre fusait à travers le brouillage avec cette voix mince et acide¹⁷ ». Même lorsque le danger approche, à l'occasion de bombardements, difficile de dire que la guerre « éclate », comme le suggèrent ces deux passages de *Mon village à l'heure allemande* et *Un balcon en forêt* décrivant des tirs de D.C.A. :

Des visages tendus aux fenêtres comme des portraits dans des cadres levèrent le menton vers le bleu du ciel, gommé çà et là par un flocon de vapeur blanche aussi moelleux qu'un tampon d'ouate¹⁸.

Une traînée languide de flocons globuleux suivait [l'avion allemand] à bonne distance, qui venaient éclore l'un après l'autre dans son sillage avec un « plop » cotonneux et mou. Le spectacle ne parut à Grange nullement guerrier, plutôt ornemental et gracieux¹⁹.

Les deux textes filent la métaphore du tissu (ouate, coton, flocon) et réduisent la menace à une figure. Cette dilution de la violence est rendue possible par la position de spectateur qu'occupent les personnages (« spectacle », « visages tendus aux fenêtres »). Il en va de

¹³ *Ibid.*, p. 108.

¹⁴ On peut dénombrer quatre morts dans le roman, mais seul l'assassinat de l'instituteur par un milicien correspond à l'idée qu'on se fait de la guerre. Auparavant, la mort accidentelle de Denise, le suicide de Lécheur et le règlement de comptes interne à la Résistance ne rentrent pas dans le cadre d'une lutte entre camps opposés.

¹⁵ Jean-Louis Bory, *Mon village à l'heure allemande*, Paris, Flammarion, col.. « J'ai lu », 1982 [1945], p. 22.

¹⁶ *Ibid.*, p. 22.

¹⁷ Julien Gracq, *op. cit.*, p. 37.

¹⁸ Jean-Louis Bory, *op. cit.*, p. 292.

¹⁹ Julien Gracq, *op. cit.*, p. 129.

même dans *Drôle de jeu*, lorsque le protagoniste décrit à son tour « les flocons blancs des obus de la D.C.A. » : « De si loin, le déroulement inexorable du bombardement n'est pas sans procurer [au spectateur] un certain plaisir, comme s'il en était l'ordonnateur et s'en trouvait démesurément grandi²⁰ ». Marat récrit ici le « *Suave mari magno* » de Lucrèce, ce plaisir pris à la contemplation d'un danger par un spectateur qui se sait en sécurité. La distance tend à déréaliser le malheur et transforme la guerre en fiction enchantée. Peut-il en être ainsi dans les romans faisant une plus large part à l'action ?

Le cœur insaisissable de la guerre

Parler de « guerre absente » dans des œuvres mettant en scène de véritables combats serait bien sûr très exagéré. En se retrouvant aux premières loges de la guerre, néanmoins, les héros de *Drôle de jeu*, de *Piège*, de *Week-end à Zuydcoote* et de *La Route des Flandres* font une expérience en plusieurs points similaire : que le combat leur reste incompréhensible, ou qu'ils ne cessent de se sentir étrangers à la lutte, l'événement ne leur est restitué qu'à travers toute une série de brouillages qui le déréalisent.

Si le cœur de la guerre se révèle insaisissable, c'est, tout d'abord, une question de point de vue. Trop près, trop loin, de nombreux personnages ne parviennent jamais à une compréhension globale de l'événement. Dans une scène centrale de *Drôle de jeu*, Marat, le héros Résistant, se prépare à assister au plasticage d'un train ennemi du haut d'un « mamelon qui domine toute la région²¹ » : point de vue élevé, qui est celui du général d'armées et qui doit symboliser la maîtrise des opérations. C'est, au contraire, l'incompréhension qui domine. « Un éclair rouge dans la nuit », « une détonation sourde, pas très forte », « le bruit de la vapeur qui fuse » : la succession des phrases nominales dit la manière fragmentaire dont l'événement arrive à la conscience du personnage. « Trop loin pour entendre les cris et les gémissements », Marat ne sait même pas si c'est le bon train qui a sauté. Quand tout bruit a cessé, son amie Annie lui demande :

— Alors c'est tout ? [...]

— Je crois que oui. J'ai toujours entendu ceux qui avaient participé à des batailles dire qu'ils n'avaient rien vu. Vous vous rappelez d'ailleurs... de Fabrice à Waterloo...

²⁰ Roger Vailland, *Drôle de jeu*, Paris, Buchet-Chastel, coll. « Le Livre de Poche », 1961 [1945], p. 143 et 145.

²¹ *Ibid.*, p. 251.

À l'inverse du récit de guerre impérial, selon l'expression de Jean Kaempfer dans sa *Poétique du récit de guerre*²³, les romans s'inscrivant dans la lignée stendhalienne offrent une vision singulièrement rétrécie de l'action guerrière, action qui échappe à ses acteurs plutôt qu'elle ne les élève :

C'est toujours la même chose : les événements qu'il déclenche rebondissent dans la nuit ; quelquefois, un écho lui revient. [...] Il n'a jamais l'impression d'*aboutir*. Tout se passe généralement comme dans ces rêves où l'on monte un escalier, on se dépêche, on s'essouffle, on halète, les jambes s'épuisent à l'escalade, on est toujours sur la même marche²⁴.

La comparaison avec le rêve finit de rejeter les actes du Résistant dans le domaine de l'irréel - ce qui ne s'oppose en rien à la réalité effective des actes de Résistance.

La Route des Flandres rend plus complexe encore la question du point de vue. Jean Kaempfer opère une intéressante partition entre le stratège et le soldat, entre la vue panoramique (celle du « récit impérial ») et la vue de l'intérieur (que le critique symbolise par l'expression « moi non plus étranger mais au centre », tirée de *La Bataille de Pharsale*). Le roman mêle précisément ces deux modes d'appréhension de la guerre : d'un part, à travers la carte, modélisation du territoire ; d'autre part, à travers le récit de l'expérience vécue. Or, chez Claude Simon, ni la vue de loin, ni celle de près ne donnent accès à une claire conscience de l'événement. Sur la carte d'état-major, « le trajet suivi par chaque unité aurait pu être schématiquement représenté par une de ces lignes fléchées ou vecteur figurant les évolutions des divers corps de troupes²⁵ ». Suite de signes abstraits sans rapport avec la violence subie sur le terrain, la carte est condamnée à mentir. Le récit du combattant, de son côté, chaotique et fragmentaire, est une expérience de la perte totale de repères : il ne saurait offrir une saisie rationnelle de l'événement. Plusieurs de nos romans en proposent, à l'inverse, une vision hallucinée.

C'est bien évidemment le cas de *La Route des Flandres*. En mai 1940, Georges erre en plein désastre :

Puis il vit ce type. C'est-à-dire, du haut de son cheval, l'ombre gesticulante faisant irruption hors d'une maison, courant vers eux sur la route à la façon d'un crabe [...], en train d'agiter incompréhensiblement ses deux pinces²⁶.

²² *Ibid.*, p. 266.

²³ Jean Kaempfer, *Poétique du récit de guerre*, Paris, José Corti, 1998

²⁴ Roger Vailland, *op. cit.*, p. 296. C'est l'auteur qui souligne.

²⁵ Claude Simon, *op. cit.*, p. 334.

²⁶ *Ibid.*, p. 119.

On retrouve ici deux éléments déjà présents dans l'épisode central de *Drôle de jeu* : le point de vue en hauteur (Georges « du haut de son cheval », Marat sur le « mamelon ») et un objet énigmatique (l'ombre, les signes d'un attentat). La distance produit paradoxalement un brouillage de la perception, la comparaison avec le crabe ouvrant la voie à une métamorphose. L'accès au réel semble ainsi barré, à plusieurs reprises, par la présence d'un filtre entre le sujet et le monde :

De sorte que quand il répondit ce fut avec comme un décalage, comme si ce que criait l'autre mettait un moment à lui parvenir, à traverser les épaisseurs de fatigue²⁷.

Et ce soleil, et cette couche de fatigue, de sommeil, de sueur et de poussière que j'avais comme collée à la figure comme un masque, m'isolant, et au bout d'un moment la voix d'Iglésia m'arrivant d'au-delà de cette pellicule, de très loin²⁸.

Comment se sentir au cœur de la guerre quand on en est ainsi séparé par des « épaisseurs », une « couche » ou une « pellicule » ?

Un même sentiment d'étrangeté au réel infuse les pages de *Week-end à Zuydcoote*, de Robert Merle. Ce roman, dont le cadre est la bataille de Dunkerque et qui fut célébré en son temps pour son réalisme²⁹, étonne par l'onirisme qui l'envahit peu à peu : au fur et à mesure de l'intrigue, son héros, le sergent Maillat, se laisse aller à une invincible torpeur. Il s'efforce, tout d'abord, de sauver des soldats anglais bloqués sur le pont d'un bateau en flammes, mais que la proximité de la mort semble avoir anesthésiés. Plus loin, il tente de convaincre une jeune fille de quitter sa maison, menacée par les bombardements ennemis. L'engourdissement de Jeanne répète celui des Anglais. Dans les dernières pages, c'est au tour de Maillat, dans un état somnambulique, de céder à l'apathie, au lieu de fuir la menace : « C'était comme un cauchemar où il n'arrêtait pas de redire et de refaire les mêmes choses pour l'éternité³⁰ ». Le récit de guerre se mue en récit fantastique, teinté de cette « inquiétante étrangeté » analysée dans les *Essais de psychanalyse appliquée* : on retrouve chez Merle « le facteur de la répétition du semblable » et l'indistinction des « limites entre imagination et réalité³¹ », que Freud mettait au cœur de ce sentiment. Au plus fort de la bataille, la logique du rêve propulse de nouveau la guerre dans l'irréalité.

²⁷ *Ibid.*, p. 120.

²⁸ *Ibid.*, p. 258.

²⁹ Jean Blanzat comme Robert Kemp considèrent le livre comme un excellent « document ». Jean Blanzat, « *Week-end à Zuydcoote* de Robert Merle », *Le Figaro littéraire*, 30 juillet 1949, p. 5 ; Robert Kemp, « Feregon », *Les Nouvelles littéraires*, 8 décembre 1949, p. 2.

³⁰ Robert Merle, *Week-end à Zuydcoote*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995 [1949], p. 238.

³¹ Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté (*das unheimliche*) », *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1971 [1933], p. 188 et 198.

Ce même sentiment d'irréalité se traduit enfin, dans un roman comme *Le Piège*, d'Emmanuel Bove, par une tonalité toute kafkaïenne. Le roman raconte les tentatives répétées du héros, Joseph Bridet, pour tromper l'administration de Vichy et gagner Londres. Le « piège » vichyste, puis allemand, piège essentiellement bureaucratique (Bridet passe de rendez-vous en rendez-vous et d'un bureau à un autre), se referme peu à peu sur ce héros velléitaire, qui court progressivement à la mort sans que lui ni le lecteur ne comprennent jamais comment ni pourquoi. Dans une narration à la troisième personne qui épouse strictement le point de vue de son naïf et égoïste héros, le lecteur en est réduit à confesser, comme Bridet, que « nous ne savons pas ce qui se passe en dessous³² ». Le roman prend la forme d'une énigme, symbolisée par le mystérieux dossier de Bridet à Vichy, dont nous ne saurons rien : « — Oui, oui, dit Basson [le chef de bureau] en parcourant la lettre. Mais ça, c'est son avis personnel³³ ». Le référent de « ça » ne sera pas explicité, pas plus que dans la séquence suivante :

— Ce genre d'affaire dépend de Bavardel.

— Quel genre d'affaire ? et qui est Bavardel ? demanda Bridet.

Le monde du *Piège* est ainsi un monde de signes sans référents, semblable aux formules cryptiques entendues sur Radio Londres : « Le tandem de Roger est réparé » ; « Albertine n'a jamais été vaccinée³⁴ ». Bridet confond précisément les signes et les référents, lui qui « espérait confusément que [...] un de ces messages lui serait destiné, qu'il entendrait par exemple tout à coup : "Le mari de Yolande est attendu à Londres. Nous répétons : Le mari de Yolande est attendu à Londres"³⁵ ». Mais Bridet ne possède pas le code qui lui permettrait d'accéder au sens de ces formules, c'est-à-dire au réel. Il en mourra à la fin du roman.

Ce puissant contraste, au cœur du *Piège*, entre un déroulement pacifique et le coup de poignard que constitue la mort de Bridet, à la dernière page, nous semble tout à fait caractéristique de l'esthétique globale de ce corpus romanesque : esthétique du contraste, dont on peut, pour finir, donner un rapide aperçu.

³² Emmanuel Bove, *Le Piège*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1991 [1945], p. 180.

³³ *Ibid.*, p. 70.

³⁴ *Ibid.*, p. 58.

³⁵ *Id.* Précisons que Yolande est, dans le roman, la femme de Bridet.

Des esthétiques du contraste

Le premier contraste se lit dans le décor de la guerre, entre le paysage et l'action qui s'y déroule, entre une apparence pacifique et une réalité guerrière. Un mot qu'on retrouve à plusieurs reprises dans *La Route des Flandres* est ici applicable à l'ensemble du corpus : le « démenti ». Sur le tableau de l'ancêtre de Reixach, de la rouille est apparue au front du personnage, « tache rouge et sanglante comme une salissure qui semblait un démenti tragique à tout le reste : cette douceur - et même langueur -, ces yeux de biche, ce négligé bucolique et familier des vêtements³⁶ ». La bataille de mai, dans *La Route des Flandres*, et la guerre dans tout le corpus, offrent un même démenti sanglant aux apparences de normalité. Ainsi dans le passage qui donne son titre à cet article : « la guerre pour ainsi dire étale pour ainsi dire paisible autour de nous, le canon sporadique frappant dans les vergers déserts avec un bruit sourd monumental et creux³⁷ ». Disputé sur de « vertes prairies », sous un temps magnifique, le combat prend, sporadiquement, des airs de pastorale - avant que le canon ne vienne démentir les apparences et ne projette les soldats à terre, dans une « boue³⁸ » qui rappelle la « vraie » guerre, celle de 1914-1918. Le ciel bleu est également de rigueur dans *Week-end à Zuydcoote*. Sur la plage d'une station balnéaire, c'est à la fois sous les bombardements allemands et sous un soleil éclatant que des milliers de soldats français et anglais tentent d'embarquer pour l'Angleterre :

Il y avait tant de monde partout qu'il devait parfois enjamber des corps comme sur une plage à la mode. C'était saugrenu, tous ces hommes en gros drap kaki, sales et mal rasés, et à qui les dunes, la mer, le ciel radieux au-dessus d'eux donnaient une allure d'estivants³⁹.

Le « saugrenu » répond au « démenti » de Simon, et l'atmosphère estivale au décor bucolique.

Cette superposition de réalités hétérogènes trouve un prolongement dans le contraste des tonalités. Sans surprise, le mélange du sérieux et du comique est au cœur des deux romans de la débâcle que sont *La Route des Flandres* et *Week-end à Zuydcoote*. Dans le premier, comme dans maint roman de la guerre de 1940, les Français tombent à l'improviste sur des soldats allemands qu'ils ne savaient pas si proches. La surprise et la conscience de la nette infériorité française retournent l'épopée en parodie :

³⁶ Claude Simon, *op. cit.*, p. 91.

³⁷ *Ibid.*, p. 353-354.

³⁸ *Ibid.*, p. 193.

³⁹ Robert Merle, *op. cit.*, p. 24-25.

Un instant me traversa l'idée la vision des soldats des deux armées se poursuivant en tournant en rond autour du pâté de maisons comme à l'Opéra ou dans les films comiques les gens lancés dans ces poursuites parodiques et burlesques⁴⁰.

On retrouve chez Merle un semblable renversement du tragique en comique. Surpris par le feu ennemi, Maillat se retrouve en effet dans un garage rempli de saucissons suspendus valsant sous l'explosion des bombes :

Il ne voyait plus qu'eux : rouges, boudinés, comiques. Une armée de saucissons suspendus comme par miracle dans l'air, et sautant et se trémoussant en tous sens, silencieusement, avec une espèce de lourde agilité.

Le texte superpose l'imminence tragique de la mort et la description burlesque de la nourriture, dans un entre-deux qu'illustre encore la fin du passage : « Il riait, pourtant, et ses épaules sautaient si fort que, vu de dos, il avait l'air de sangloter⁴¹ ».

Ce contraste tonal se lit tout aussi bien dans les romans d'occupation, même s'il prend d'autres formes. Chez Bory, le ton enjoué du récit finit par craqueler sous l'effet de la guerre. Dans cet univers fantaisiste et naïf, dans ce roman où le village en personne prend la parole et où les amoureux aux boucles d'or s'embrassent dans les roseaux, la guerre surgit à la manière d'un coup de canon. Cependant, lorsque, dans les dernières pages, Auguste, passé à la Milice, abat l'instituteur Tattignies, le tragique reste contenu. La métaphore *in absentia* transforme le sang en « grappe de groseilles », tandis que les tirs de mitraillette et la chute de Tattignies sont présentés sous le mode de l'euphémisme : « Un deuxième toussotement bref. Le corps porté en arrière, Auguste regardait Tattignies pivoter sur ses talons, lentement⁴² ». Ces choix signalent la persistance du modèle ancien (le roman rural, tendre et fantaisiste), comme si la guerre ne se décidait pas à éclater, mais n'en laissent pas moins affleurer l'extrême violence de la guerre. Le contraste tonal naît ainsi de la manière dont la guerre transforme les modèles sans encore les faire exploser. Dans *Les Forêts de la nuit*, à l'inverse, la guerre charrie avec elle un ton qui était totalement absent au début du récit. L'ironie, souvent caustique, qui domine la première partie du livre, laisse place, par moments, à la brutalité du roman noir, à l'image de ce meurtre perpétré par un des personnages principaux : « Ses pouces s'enfonçaient dans la gorge du garçon, faisant craquer les cartilages. [...] Les muscles de ses cuisses, de son ventre, se détendaient comme après le spasme du plaisir⁴³ ». Comme l'annonce le titre, la nuit finit bien par prendre le pas sur le jour.

⁴⁰ Claude Simon, *op. cit.*, p. 235.

⁴¹ Robert Merle, *op. cit.*, p. 197.

⁴² Jean-Louis Bory, *op. cit.*, p. 342 et 343.

⁴³ Jean-Louis Curtis, *op. cit.*, p. 386.

Le contraste opère, enfin, sur le plan de la narration. Des « contrées de la fausse guerre » (c'est-à-dire de la drôle de guerre), le narrateur d'*Un balcon en forêt* écrit qu'elles constituent « le monde des maladies indolores, mais fâcheusement évolutives⁴⁴ ». Cette expression s'applique très bien à la manière dont l'événement surgit dans plusieurs romans, entre longue période de latence et explosion finale. La guerre reste à l'état de latence tant que les personnages (les villageois et citadins de Curtis, Fallet et Bory, ou Grange, chez Gracq) parviennent à la mettre à distance, ou tant qu'elle se dissimule sous une forme apparemment inoffensive (son simulacre bureaucratique, par exemple, chez Bove). Mais elle finit toujours par éclater : Bridet, dans *Le Piège*, meurt fusillé à la dernière page ; le jeune Résistant des *Forêts de la nuit* et l'instituteur de *Mon village à l'heure allemande* sont assassinés par des miliciens, l'armée allemande attaque à la fin d'*Un balcon en forêt*. L'explosion du blockhaus, à ce titre, figure l'explosion de la bulle protectrice que s'était formée Grange contre la guerre. De même, dans *Banlieue sud-est*, l'îlot zazou, qui célèbre longtemps les valeurs de l'amitié, à la fois contre le moralisme vichyssois et les appels des maquisards à l'engagement, éclate peu à peu. Avec les premiers départs au S.T.O. et l'entrée en Résistance du protagoniste, le foyer amical se fissure. Dans les dernières pages, ces personnages qui ont professé, tout au long du livre, leur autonomie et leur refus de la guerre, se retrouvent totalement, et insensiblement, transformés par elle.

Un passage d'*Un balcon en forêt* pourrait faire office de conclusion, tant il résume admirablement cette représentation oxymorique de la guerre. Un char allemand tire sur le blockhaus et provoque une immense déflagration : « *C'est dedans !* pensa Grange. Non, c'est dehors... Non, c'est dedans⁴⁵ ». Ainsi la guerre se vit-elle, dans ce corpus particulier, dans une permanente hésitation entre dedans et dehors, vrai et faux, tragique et comique, irréalité et violence. « Il n'y avait pas tellement de fumée », note Grange : c'est tout le problème d'une guerre dont les signes sont trompeurs et ambigus, mais dont les effets sont invariablement dévastateurs.

⁴⁴ Julien Gracq, *op. cit.*, p. 74.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 236-237.