HAL open science

Ford Madox Ford et le traumatisme de la Grande Guerre : vers une réappropriation de l'écriture

Isabelle Brasme

▶ **To cite this version:**

Isabelle Brasme. Ford Madox Ford et le traumatisme de la Grande Guerre : vers une réappropriation de l'écriture. Isabelle Brasme. Les Artistes et la guerre, Michel Houdiard, pp.60-70, 2017, 9782356921604. hal-04389183

HAL Id: hal-04389183

https://hal.science/hal-04389183

Submitted on 11 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.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

FORD MADOX FORD ET LE TRAUMATISME DE LA GRANDE GUERRE : VERS UNE RÉAPPROPRIATION DE L'ÉCRITURE

Isabelle Brasme

Ford Madox Ford (1873-1939) était un romancier, poète et essayiste dont l'importance au sein du modernisme britannique a été largement établie au cours des dernières décennies. Il demeure connu au premier chef pour ses deux romans *Le Bon soldat* et *La Fin de la parade*. Le premier fut publié en 1915, et si le sujet principal — l'adultère — semble éloigné des hostilités dans lesquelles l'Europe est alors plongée, le contexte de sa publication, le titre ainsi que la date du 4 août, date de l'entrée en guerre du Royaume-Uni en 1914, et qui ne cesse de résonner dans le texte tel un glas fatidique, ne laissent guère de doute sur l'importance de la guerre dans cet ouvrage qui dépeint l'effondrement d'une civilisation edwardienne, impérialiste et « *Tory* ». *La Fin de la parade* (*Parade's End*) est une tétralogie de romans publiés entre 1924 et 1928 ; bien qu'elle ne soit malheureusement pas encore traduite en français, elle est aujourd'hui considérée par la critique — mais également de façon croissante par le public, ainsi que l'atteste par exemple son adaptation télévisuelle par Tom Stoppard en 2012 — comme le chef d'œuvre de Ford. Elle dresse le portrait et l'évolution d'un homme empreint de valeurs héritées du dix-huitième siècle, qui est un témoin désabusé des prémices de la guerre dans le premier volume, devient officier sur le front de la Somme dans les deux volumes suivants, est alors victime de psychose traumatique et d'amnésie, et s'engage finalement dans un processus de reconstruction au lendemain de l'Armistice. Cette fresque romanesque fut saluée comme une contribution majeure à la littérature de la Première Guerre mondiale : Malcolm Bradbury estime qu'il s'agit du « roman britannique le plus important et le plus complexe qui traite de la Grande Guerre » (Bradbury xii) ; Samuel Hynes considère *La Fin de la parade* comme « le plus grand roman de guerre jamais écrit par un Anglais » (Hynes 140). C'est dire si la guerre, qu'elle servît de toile de fond implicite comme dans *Le Bon soldat* ou qu'elle fût centrale à la narration comme dans *La Fin de la parade*, joua un rôle

fondamental dans l'écriture fordienne. Ford affirma de l'année mille neuf cent quatorze qu'elle fut « coupée en deux » (Ford 1915a ; 15) : cette affirmation peut également être utilisée pour décrire l'ensemble de sa vie personnelle et de sa carrière littéraire, qui furent traversées, bouleversées et transformées par la guerre. Le déclenchement de la guerre eut une portée particulière pour cet Anglo-Allemand dont le nom de naissance était Ford Hermann Hueffer (il n'adopta le pseudonyme de Ford Madox Ford qu'en 1919), pour ce cosmopolite tout à la fois passionnément germanophile, francophile et patriote. La position de Ford était donc d'emblée marquée par l'ambivalence : il fut simultanément un spectateur des événements à qui la dualité de ses origines permettait de se dissocier de l'antagonisme anglo-allemand qui fut alors galvanisé, et un acteur pleinement impliqué dans l'effort de guerre britannique de par un patriotisme qu'il lui était d'autant plus indispensable d'afficher que Ford fut suspecté d'espionnage en faveur de l'Allemagne en raison de ses origines paternelles. En outre, il pressentit immédiatement les conséquences profondes et irréversibles que la guerre allait avoir sur la civilisation occidentale et sur la définition même de l'humain. Dès août 1914, dans ses « Portraits littéraires » publiés dans la revue *Outlook*, il s'interroge sur le futur de la littérature, sur les conséquences psychologiques de la guerre de masse, sur le devenir de l'humanité dès lors que les progrès technologiques sont mis au service de la destruction systématique de l'autre. Le 8 août, soit quatre jours après l'entrée en guerre du Royaume-Uni, on peut y lire :

> À quoi bon écrire sur la littérature — le « *edler Beruf* », la noble profession ? Pas une âme ne voudra lire quoi que ce soit sur la littérature pendant des années et des années. Nous passons de mode. Nous autres écrivains, nous passons de mode. Et quand le monde retrouvera le loisir de réfléchir aux Lettres, le monde entier aura changé. Il aura changé en moralité, en style ; il aura changé en termes de relations humaines, de visions de la vie, peut-être même sans son langage, et sans nul doute dans son estimation de la littérature. Alors à quoi bon tout cela ? Je l'ignore. (Ford 1914b ; 174)

Les essais, poèmes, romans et nouvelles que Ford écrivit à partir de 1914 et jusqu'à sa mort en 1939, au seuil d'une autre guerre, mènent chacun à leur façon une exploration opiniâtre de ces questions.

Après avoir contribué à l'effort de guerre au travers d'ouvrages de propagande, Ford s'engagea dans l'armée britannique en 1915, malgré son âge (quarante-deux ans) et une santé fragile. Il écrivit alors qu'il se voyait « contraint de renoncer à la littérature et de [s]'offrir au service de Georges Cinq » (Ford 1965, 61). Il participa à l'organisation du transport du Troisième Bataillon du Régiment Gallois dans la

bataille de la Somme durant l'été 1916, y fut blessé et traumatisé par une explosion, puis fut posté dans le secteur d'Ypres. Malgré son évocation d'une renonciation à la littérature, Ford ne cessa pas d'écrire durant son service en France : il écrivit une préface à un roman de Violet Hunt, sa compagne d'alors ; plusieurs poèmes qui comptent parmi ses plus salués ; des lettres et des essais, dont celui présenté en traduction. Il est néanmoins indéniable que la participation active à la guerre marqua une cassure dans son écriture. Avec l'expérience directe de la guerre, Ford est confronté à une tension entre la nécessité de témoigner, nécessité qu'il ressentait comme une mission[1] et l'impossibilité de retranscrire l'inconcevable. Ses écrits durant la guerre ne cessent d'osciller entre le sentiment qu'il est de son devoir d'écrire sur la guerre, et celui d'une impuissance à écrire. C'est cette rupture et cette tension centrales à l'écriture de Ford après-guerre que le texte présenté en traduction s'attache à décrire.

De fait, cet essai, écrit à Ypres durant l'automne 1916[2] et portant sur l'expérience vécue dans la Somme, peut se lire dans une certaine mesure comme une *ars poetica* à rebours, une déconstruction esthétique, car il décrit la façon dont les fondements mêmes de la technique d'écriture fordienne sont sapés par le traumatisme de la vie sur le Front. Ford, dont l'activité littéraire est déjà prolifique avant 1914, prône avant-guerre la centralité de l'observation dans le processus de création esthétique. Collaborateur de Joseph Conrad jusqu'en 1909 — ils écrivirent ensemble des romans à quatre mains, comme *Les Héritiers* (1901) et *Romance* (1903) —, il partage avec ce dernier la célèbre doctrine du « *make you see* » telle que Conrad l'énonce dans sa préface au *Nègre du Narcisse* : « La tâche que j'essaie d'accomplir est, par le pouvoir du mot écrit, de vous faire entendre, de vous faire sentir — elle est avant tout, de vous faire *voir* » (Conrad 13). On trouve un écho à ce dogme dans le deuxième paragraphe de l'essai (« je pouvais vous faire voir la cour de Henri VIII »). Ford fut le principal théoricien de « l'impressionnisme littéraire ».[3] Ce mouvement, hérité de l'impressionnisme pictural, se concentre avant tout sur l'expérience visuelle : il s'agit de retranscrire les impressions et de les recréer chez le lecteur en préservant leur caractère changeant, évanescent et éminemment subjectif. Pour Ford, il est essentiel de « rendre » la vie et non de la raconter :

> Nous vîmes que la Vie ne narrait pas, mais créait des impressions dans notre cerveau. Si à notre tour nous souhaitions produire sur vous un effet de vie, nous devions non pas narrer, mais rendre…. des impressions (Ford 1924 ; 182).

Cette posture implique l'effacement du sujet au profit de l'impression. Le maître à penser de Ford était Henry James, qui dans sa préface à

l'édition new-yorkaise de *Portrait de femme*, utilise la métaphore de la maison pour mettre en valeur la singularité de l'impression que doit s'attacher à rendre chaque travail de fiction :

> La maison de la fiction a […] non pas une seule fenêtre, mais un million, ou plutôt un nombre incalculable de fenêtre possibles ; chacune d'entre elles a été percée, ou peut l'être, sur sa vaste façade, par le besoin de la vision individuelle et sous la pression de la volonté individuelle. […] Elles ont pour signe particulier le fait que à chacune d'elles se tient une figure avec une paire d'yeux, ou au moins des jumelles, qui constituent encore et encore un instrument d'observation, un instrument unique, garantissant à la personne qui en fait usage une impression distincte de tout autre (James 1881 ; 7).

De façon plus générale, l'influence des arts picturaux est fondamentale dans l'esthétique de Ford : son grand-père était le peintre Ford Madox Brown, proche du mouvement Préraphaélite, et Ford enfant était en contact permanent avec la Confrérie ; il écrivit divers ouvrages et essais sur Dante Gabriel Rossetti, Hans Holbein, mais aussi sur Paul Cézanne et sur les mouvements artistiques contemporains à son écriture, tels que le vorticisme, le cubisme, ou encore le futurisme. De fait, le champ lexical de la vision est omniprésent d'un bout à l'autre de l'essai. Au début des hostilités, Ford évoque d'ailleurs son impossibilité à écrire des textes littéraires sur la guerre (par opposition à ses essais et autres articles d'opinion), et met cette impuissance sur le compte de son éloignement du terrain d'action, qui l'empêche de *voir* la guerre :

> J'ai été sollicité par au moins deux éditeurs et par plusieurs personnes pour écrire un poème sur la guerre actuelle, et j'ai pour habitude de faire ce qu'on me demande. […] Donc si je dis que je suis incapable — absolument et désespérément incapable — d'écrire un poème sur la guerre actuelle, je le dis avec honte. C'est un aveu de pure impuissance.
>
> Je suis tout simplement incapable de le faire. Je le voudrais ; mais les mots ne viennent pas. Il y a la page blanche — et puis… rien. Cela est dû, je pense, à l'éloignement brumeux des terrains de bataille ; l'impossibilité de visualiser quoi que ce soit, en raison d'une totale incapacité à croire la moindre chose que je lis dans les quotidiens. […] De toute façon, les racines de la poésie tirent leur nourriture de la vue et de croyances. Ici je ne vois rien… […] Cette guerre actuelle n'est qu'un nuage — un voile de tristesse hideux et implacable. Je ne vois même pas le pays sur lequel ce nuage flotte, bien qu'il se trouve que je connaisse presque tout le pays sur lequel le combat prend place. (Ford 1914d ; 334)

Or, dans l'essai ici présenté, pourtant écrit depuis le Front, Ford insiste également sur son impuissance à « visualiser » le Front, c'est-à-dire à « mettre en mots » son expérience de la guerre. L'expression « mettre en mots », réitérée au fil du texte, est volontairement simpliste : car cette impossibilité de dire vient d'une faiblesse de l'esprit, de son incapacité à appréhender la réalité. Ford souligne d'ailleurs que les auteurs des grands textes littéraires dépeignant l'humanité au contact de la guerre — Crane, Zola, Homère ou encore Shakespeare — ne furent pas acteurs des événements qu'ils représentent, mais des témoins extérieurs à l'action. De fait, rares sont les romans narrant les combats de la Première Guerre mondiale qui furent écrits par des personnes ayant pris directement part aux opérations. En tout état de cause, *La Fin de la parade* constitue l'un des tout premiers romans à avoir été écrit par un vétéran, plusieurs années avant la vague de publications de 1929-1930 qui inclut *À L'Ouest rien de nouveau* de Erich Maria Remarque, *Adieu à tout cela* de Robert Graves, *L'Adieu aux armes* de Ernest Hemingway et les *Mémoires d'un Officier d'infanterie* de Siegfried Sassoon. La mise à distance temporelle d'au moins une décennie s'avéra indispensable avant de pouvoir revenir sur le trauma de la Grande Guerre.

Citant « Un Jour de bataille » dans son ouvrage *Une guerre imaginée*, ouvrage qui, précisément, s'attache à analyser pourquoi la guerre ne *peut pas* être imaginée, Samuel Hynes considère que cette incapacité à représenter la guerre relève d'un « vide imaginatif » (Hynes 2011 106), qui d'une part est dû aux tâches afférentes au métier de soldat et qui amoindrissent leur pouvoir d'imagination, mais qui d'autre part est spécifique au gigantisme de la « Grande Guerre » : la guerre se laisse approcher de façon parcellaire, par fragments, mais ne peut pas se concevoir, *s'imaginer* de façon globale. Sa signification ne se laisse donc pas appréhender. C'est pourquoi il semble impossible à Ford de retranscrire son expérience sous la forme un récit de fiction qui vectoriserait la guerre d'une manière ou d'une autre avec un rapport de cause à effet entre les événements de la narration, une fin, etc. De fait, dans cet essai, l'horreur de la guerre n'est approchée que par fragments, selon un processus qui amène une défamiliarisation de l'extrême violence évoquée, en particulier dans le traitement des corps bombardés et mitraillés : l'humanité en est évacuée puisque les têtes casquées aperçues dans le viseur du fusil ressemblent à des « marmites » ; puisque la chair qui explose est assimilée à de la « matière » et vient se confondre avec le paysage naturel. Ce processus de défamiliarisation, en venant invalider ou tout au moins suspendre la signification de ce qui est vécu par le soldat, permet d'appréhender l'insoutenable de façon périphérique, car il ne sera jamais question pour Ford, que ce soit ici ou dans ses écrits à venir, de rendre et par conséquent de revivre le combat de manière frontale.

Dès les premières lignes, un lien est établi entre la psychologie et l'écriture. De fait, Ford retrace le déroulement d'une expérience traumatique : le cerveau « stoppe net » et semble même connaître une forme de mort temporaire, ce qui correspond à une stratégie de refoulement de l'expérience traumatique dont le souvenir est encore trop vif pour être revécu.[4] Alan Munton estime que Ford décrit ici l'expérience de la folie au contact de la guerre (Munton 113). Il est en effet possible d'analyser cet essai comme une forme d'auto-diagnostic de la névrose de la part de Ford : ce diagnostic se fait jour dès les premières lignes, avec la mention de la « psychologie », de « l'esprit », du « cerveau », avec le psittacisme impliqué dans la répétition de la question « Et je me demande : pourquoi ? » à la fin du troisième paragraphe. La folie acquiert une dimension mythique avec l'écho intertextuel à *Macbeth*, plus avant dans le texte : le paragraphe commençant par « mais il semblait que tout cela ne signifiait rien » décline à l'envi la fameuse expression issue de l'acte cinq de *Macbeth* : « La vie […] est un conte narré par un idiot, plein de bruit et de fureur, qui ne signifie rien ».

La sensation grandissante d'une impossibilité à concevoir est retranscrite dans la ponctuation si particulière de Ford, et qui a été volontairement conservée dans la traduction, car son caractère d'étrangeté est également présent dans le texte original. Les signes de ponctuation forts du début du texte, comme les points d'exclamation ou d'interrogation, qui laissent entendre une puissante présence de la voix de l'auteur, laissent progressivement le pas aux points de suspension, dont la multiplicité grandissante (Ford va jusqu'à utiliser six points d'affilée) renforce l'impression d'un texte perforé, mitraillé, et menacé de silence par une violence insoutenable et par là-même indicible. De même, dès la première ligne, les tirets ne cessent d'interrompre la syntaxe d'une façon déconcertante pour le lecteur, afin de recréer chez ce dernier la sensation de choc et de paralysie de la pensée vécue par l'auteur. On retrouve ces stratégies d'expression du choc dans *La Fin de la parade*.[5]

À cette menace du silence, à cet engourdissement de l'esprit, doit être contrastée l'extrême précision employée à décrire le quotidien matériel de la guerre : les noms de lieux ; les multiples acronymes désignant les divers rangs, bataillons, etc., qui une fois encore ont été volontairement conservés et traduits dans leurs acronymes équivalents français ; et surtout, l'exactitude minutieuse de la description des armes, qui a d'ailleurs nécessité un travail approfondi de documentation sur l'artillerie de la Première Guerre mondiale pour pouvoir mener à bien la traduction. Ce surcroît de précision peut être interprété comme une stratégie de refoulement du trauma qui consiste à s'extraire de la portée globale de la situation en se concentrant sur des détails qui, pris isolément, fragmentent la scène et par conséquent en limitent la

violence. De surcroît, l'usage d'acronymes propres au monde de la guerre et du vocabulaire extrêmement précis de l'armement, outre qu'il impose une anonymisation à l'individu combattant, réduit à quelques initiales dénotant sa fonction militaire, finissent par conférer un certain hermétisme au propos : c'est comme si la précision atteignait un tel degré qu'elle en venait à s'invalider et à générer le flou au lieu de l'exactitude à laquelle on pourrait s'attendre. On touche ici à une notion fondamentale dans la théorie de l'impressionnisme fordien, qui oppose véridicité et authenticité, « fait » et « vérité » profonde. Chez Ford, en effet, que ce soit dans ses écrits théoriques, ses lettres, ou dans son œuvre littéraire, le vrai se révèle souvent dans l'inexactitude ; inversement, la plus factuelle des chroniques est selon lui la moins fidèle à l'authenticité de la vie. Une impression fausse, parce qu'elle est impression, révèle souvent bien plus de vérité sur la vie qu'un exposé des faits qui se prétendrait distancié et « objectif ».

Cette aporie représentationnelle est également au cœur de *No Enemy*, texte hybride écrit sur le Front et dans les mois suivant l'Armistice ; cet ouvrage hors norme, qui n'est ni un essai ni un roman, retrace les difficultés de Ford à trouver une forme littéraire pour représenter la guerre. Gringoire, le poète narrateur, double de l'auteur, y est présenté comme un :

> poète sous le feu — sujet dont il refuse ici de dire quoi que ce soit, plaidant que parler de combat réel a pour conséquence de troubler son sommeil de cauchemars et aussi qu'il a l'intention de traiter du combat plus tard, quand l'amertume publique et ses propres émotions auront diminué. (Ford 2002 ; 66)

Une littérature de la guerre ne semble donc pas encore possible. De même, l'« Envoi » de *No Enemy*, écrit en français, souligne le fossé entre l'écriture littéraire d'avant et d'après-guerre :

> Je vous présente ces considérations en forme de lettre, mon cher… j'aurais voulu plutôt écrire un essai, soigné, balancé, bien pensant. Mais il m'est impossible de ciseler de la prose ces jours-ci. « Que voulez-vous, » — comme disent nos Tommies, — « c'est la guerre ! » J'ai passé vingt-cinq ans à chercher des cadences, à chasser des assonances, avec une rage acharnée, comme celle du bon père Flaubert. Mais aujourd'hui je n'écris que des lettres, — longues, diffuses, banales. (Ford 2002 ; 149)

Cependant, si c'est au premier abord une crise de la poétique qui nous est présentée, on retrouve à bien des égards dans « Un Jour de bataille » une résurgence des principes fondateurs de l'impressionnisme

littéraire selon Ford, tels qu'il a pu les énoncer en 1914 dans son article « Sur l'Impressionnisme » :

> En effet, je suppose que l'impressionnisme existe pour rendre ces effets étranges de la vraie vie qui sont comme autant de vues aperçues à travers un verre reluisant : à travers un verre si reluisant que dans le même temps où vous percevez au travers un paysage ou une cour, vous avez conscience que sa surface reflète le visage d'une personne derrière vous. Car vraiment, l'ensemble de la vie est ainsi : nous sommes presque toujours en un lieu tandis que notre esprit est tout à fait ailleurs (Ford 1914a ; 73).

La coexistence de différentes perspectives fait songer à l'esthétique cubiste. Dans le texte qui nous concerne ici, la superposition des impressions est rendue dans la simultanéité des pensées rationnelles (« l'esprit ») et des affects, mais aussi dans l'oscillation entre l'inquiétude sur le Front et l'inquiétude afférente à la vie personnelle qui continue de se dérouler en Angleterre. Or, cette vibration constante entre deux états d'esprit, deux niveaux de conscience radicalement différents, est au cœur de la définition de l'impressionnisme que Ford propose dans *Joseph Conrad : un souvenir personnel*, hommage à son ancien maître et collaborateur publié en 1924. Cet ouvrage lui permet, dix ans après ses articles « De l'impressionnisme », et après la période de bouleversements puis de reconstruction de la guerre et de l'après-guerre, de revenir sur sa théorie de l'impressionnisme et de la préciser encore davantage. Plus encore, on trouve dans le texte de 1924 un écho direct à notre essai de 1916 :

> Si vous aviez effectivement pris part à ces hostilités, vous sauriez combien le combat effectif prend peu de part à votre mental. Vous seriez allongés à plat-ventre, dans une odeur nauséabonde, au beau milieu d'un immense, d'un horrible bombardement allemand se déroulant au-dessus et tout autour de vous, dans un enfer absolu. Mais, hormis la question occasionnelle et irascible : « quand diable nos hommes vont-ils se mettre en route et les faire taire ? », vos pensées étaient en réalité concentrées sur quelque chose de très lointain : sur les cheveux de votre fille Millicent, sur la chute du ministère Asquith, sur vos problèmes financiers […]. Vous étiez là, mais de grands rayons de pensée venus du monde extérieur, lointain et inaccessible, occupaient la plupart du temps votre esprit de façon ininterrompue. (Ford 1924 ; 192)

Cette simultanéité des impressions est déjà pleinement exprimée à la fin de « Un Jour de bataille », avec la coexistence de l'inquiétude

attachée aux affaires se déroulant en Angleterre, et la préoccupation pour les soldats dont Ford est responsable. Cette superposition se retrouve également au cœur de la tétralogie *La Fin de la parade*, dont l'écriture fut contemporaine à *Joseph Conrad*.

En outre, ce texte repose sur un paradoxe magistral : il met en avant le vide représentationnel comme conséquence du vide psychologique, mais ce faisant, parvient malgré tout à exprimer, ou plus précisément — et en accord avec le principe de l'impressionnisme littéraire — à « rendre » du moins en partie les sensations ressenties sur le Front. Car bien que cet essai, non publié du vivant de Ford, ait été écrit avant tout comme un texte de réflexion sans prétention littéraire, la poésie proprement fordienne ne cesse d'y affleurer. Les multiples échos lexicaux y sont orchestrés de main de maître, tels de véritables motifs musicaux — Ford était musicien, et connaissait parfaitement la musique de Wagner. Ainsi, dans le paragraphe commençant par « mais il semblait que tout cela ne signifiait rien », les mots dénotant le sens et ceux désignant le néant sont minutieusement entrelacés afin de mettre en lumière le sentiment d'absurdité. Le texte est de plus marqué par un rythme soigneusement mis en œuvre pour figurer le ressac des sensations, le caractère haché de la pensée, ces haltes brusques du cerveau, notamment grâce à l'usage constant et déroutant des tirets déjà mentionné. De surcroît, c'est précisément dans les moments où Ford affirme ne pas pouvoir exprimer l'horreur de la guerre que le texte est au faîte de sa puissance évocatrice et devient proprement poétique. Ainsi, dans le deuxième paragraphe, Ford génère une sorte d'*ecphrasis in absentia* — le tableau initial n'existant bien sûr que dans le cerveau de Ford — d'enluminures de l'horreur, à la fois insoutenables d'atrocité et fascinantes de beauté ; pour conclure de façon surprenante qu'il ne peut les « mettre en mots ». Le texte tout entier repose sur cette logique paradoxale de prétérition.

Par ailleurs, à travers cette approche périphérique, et en accord avec la visée de l'impressionnisme littéraire qui vise avant tout à générer une impression chez le lecteur, c'est bien à ce dernier de reconstituer, de deviner, de ressentir ou du moins de pressentir l'inénarrable. Le récepteur est de fait pris à partie de façon de plus en plus directe au fil du texte. Cela transparaît notamment dans l'évolution de l'énonciation. Le texte s'ouvre sur la première personne du singulier, un « je » qui se désigne comme un auteur — en crise — dans les premiers paragraphes. Mais ce « je », quand il rapporte des souvenirs de la Somme, laisse insensiblement la place à un pronom anglais qui n'a pas d'équivalent exact en français et se laisse traduire de diverses façons selon le contexte : « *one* », qui a été rendu selon les cas par « on » ou par « nous » (à partir de « la Volonté qui nous avait amenés jusqu'ici »). Ce « one », indéfini, élargit l'expérience à celle de tout soldat de la Grande Guerre. De fait, l'auteur se présente

en exergue du texte comme un « soldat inconnu », *miles ignotus*, se définissant d'emblée comme un anonyme, une figure générique du combattant de la Première Guerre mondiale. Le caractère indiscriminé du « one » permet au lecteur de s'associer davantage à l'expérience du soldat ballotté par des ordres qui ne semblent pas faire sens : il permet d'élargir l'expérience individuelle au vécu collectif. Ce mouvement devient plus précis encore lorsque ce « *one* » laisse place à son tour à la deuxième personne, « *you* », au paragraphe suivant. Le lecteur est alors directement pris à partie : c'est lui qui se trouve soudain derrière le viseur du fusil, les yeux éblouis par le soleil et l'esprit rempli des consignes apprises sur le champ de tir. Le texte fait appel à l'imagination empathique du lecteur comme condition indispensable de sa réalisation.

Dans sa préface à *Finies les parades* (*No More Parades*), qui constitue le deuxième tome de *La Fin de la parade*,[6] Ford affirme que l'idée de la tétralogie a germé sur le saillant d'Ypres :

> Cherchant un médium par lequel voir ce spectacle, je songeai à un homme — qui ne vivait alors plus — avec qui j'avais été très proche et avec qui — comme avec toi — j'avais un jour discuté de pratiquement tout ce qui existe sous le soleil. Il était le Tory Anglais par excellence.
>
> À ce moment précis — ce devait être en septembre 1916, quand j'étais dans une région appelée le Saillant, et je me souviens de l'endroit exact où l'idée m'est venue — je me suis dit : comment tout cela apparaîtrait-il aux yeux de X …—déjà mort, comme tous les Tories anglais ? Car, comme médium à travers lequel voir les difficultés qui sont après tout, en fin de compte, principalement des difficultés émotionnelles […] qu'est-ce qui pouvait être mieux que le regard sceptique, non dénué de générosité, de froideur, ni de conviction, d'un état d'esprit disparu. […] C'est cette décision d'utiliser les yeux de mon ami comme un médium que je mets en œuvre dans cette série de livres (Ford 2011 a ; 4-5).

La genèse de *La Fin de la parade* coïncide donc avec l'écriture de l'essai « Un Jour de bataille ». De fait, on trouve des échos directs à « Un Jour de Bataille » dans la tétralogie : la fin du texte est notamment très proche des dernières pages de *Finies les parades*, notamment dans le contraste saisissant entre le « nuage noir » de la guerre et la clarté rutilante de l'armée en parade.

Cet ensemble de quatre romans qui sera le *magnum opus* de Ford constitue la preuve la plus indéniable que malgré le trauma, l'écriture perdure. La façon dont Ford nous présente les prémices de *La Fin de la parade* nous laisse à penser que le texte dont il a été ici question

constitua un tournant pour Ford : à travers l'expression même de l'aporie représentationnelle se fait jour un mode de représentation alternatif, fragmentaire et périphérique, qui nous amène au bord de l'horreur et nous la fait ressentir sans pour autant (nous) la (faire) confronter de face. Malgré la gravité du sujet, malgré la multiplicité des négations et des silences qui émaillent et menacent la prose fordienne, c'est donc bien un espoir que laisse timidement entrevoir ce texte, « essai » dans son sens le plus littéral, mise à l'épreuve de l'écriture afin d'en découvrir les potentialités insoupçonnées.

NOTES

1. Voir par exemple son « Portrait littéraire » du 29 août 1914 : « J'estime que notre tâche dans la vie — notre tâche à nous, les intellectuels, en ce moment — est d'extraire, au nom de l'humanité et des Lettres plus humanistes, toute la poésie que l'on peut obtenir de la guerre. Moi, en tout cas, je n'ai pas d'autre mission en ce moment » (Ford 1914c 71).

2. Le manuscrit porte l'inscription « Écrit dans le Saillant d'Ypres : 15 sept. 1916 ».

3. Pour une traduction et une présentation de l'un des articles fondateurs de Ford sur l'impressionnisme littéraire, voir Christine Reynier, « De l'impressionnisme » dans *Essais sur l'art* 1.

4. Zineb Berrahou a consacré sa thèse de doctorat (non encore publiée) à l'écriture de la guerre et du trauma chez Ford du début de la guerre jusqu'à *La Fin de la parade*. Son article « The "Painful Processes of Reconstruction" in the Novels of Ford Madox Ford (1918–1923) » apporte également un éclairage sur cette question.

5. Sur cette question, voir l'ouvrage : *Parade's End de Ford Madox Ford : vers une esthétique de la crise*, en particulier le chapitre intitulé « Sujet démultiplié, sujet éclaté » (Brasme 229-61).

6. Cette préface se présente sous la forme d'une épître dédicatoire adressée à son ami William Bird.